



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# "Le livre du cuer d'amours espris" de Rene D' Anjou Introducción a un estudio histórico artístico

Autor:

Ofelia M. J. Manzi - Francisco Conti

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1978, 18 y 19, pag. 24 - 44



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**“LE LIVRE DU CUER D’AMOURS ESPRIS” DE RENE D’ANJOU.  
INTRODUCCION A UN ESTUDIO HISTORICO-ARTISTICO**

por

**Ofelia M. J. Manzi y Francisco Corti**

En el Instituto de [Historia Antigua y Medieval] de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, existe una reproducción facsimilar del “Libre du cuer d’amours espris” del rey René d’Anjou<sup>1</sup>. El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Austria, Viena, bajo la nomenclatura 2597.

Se trata de un largo poema, en el que se alternan trozos en prosa con otros en verso, cuyo autor es el ya mencionado René de Anjou y que ha sido ilustrado con dieciséis miniaturas —en el caso del manuscrito de Viena, por cuanto existen otras versiones del mismo poema en las que varía el número de ilustraciones—<sup>2</sup>.

La historiografía francesa de la literatura reconoce al mismo rey René como autor de otras obras de carácter cortesano-caballeresco entre las que se pueden citar: “Le livre des Tournois” (c. 1450), que se conserva en seis manuscritos iluminados y “Mortifiant de vaine plaisance” (c. 1455), conservado en tres manuscritos iluminados<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Livre du cuer d’amours espris*. Texto y miniaturas, publicados y comentados por I. Smital y E. Winkler, 3 vol., Viena, Edición de la Imprenta del estado austríaco, 1927.

<sup>2</sup> Hay efectivamente otros ejemplares historiados de la obra:

Ms. fr. 24.399. Biblioteca Nacional de París. (Se remonta a la primera redacción del manuscrito, c. 1460).

Ms. fr. 1509. Biblioteca Nacional de París (Anteúltima década del siglo XV).

Ms. fr. 1425. Biblioteca Nacional de París. (Fines del siglo XV, mutilado).

Cod. Reg. 1629. Biblioteca del Vaticano. (Mutilado).

2984. Biblioteca del Arsenal de París. (Fines del siglo XV, mutilado).

Según Smital, O. y Winkler, E., op. cit., T. I, p. 62, el manuscrito de Viena era “ciertamente el ejemplar personal del rey René”. Por razones paleográficas y textuales se considera la más antigua de las versiones del poema.

<sup>3</sup> TRENKLER, ERNST, *Das Livre du cuer d’amours espris des Herzogs René von Anjou*. Viena, Franz Deuticke, 1946, p. 1, citando a COMTE DE QUATREBARBES, *Oeuvres complètes du Roi René*. Angers, 1846-1848, 4 vol.

El manuscrito 2597 de la Biblioteca de Viena mide 29 cm. por 20,7 cm. y comprende III - II - 127 - II - III hojas foliadas. Al texto primitivo se le realizaron agregados diversos. El primer trabajo figura aún en los folios 1 a 56, 88 a 112 y 115 hasta el fin<sup>4</sup>. A la parte antigua del manuscrito fueron agregadas las miniaturas que en conjunto no abarcan la ilustración del poema en toda su extensión.

Las diferentes partes comienzan con iniciales. Al comienzo del manuscrito la inicial decorada corresponde a los párrafos en prosa, en tanto que las partes en verso se inician con una simple inicial caligráfica. Esta regla no se cumple al final de la obra.

El original del poema fue concluido por el rey René en el año 1457 y hasta el presente todo parece indicar que la primera versión fue escrita e iluminada durante la década del 1460<sup>5</sup>.

El manuscrito fue adquirido por la Biblioteca Imperial de Viena en 1737. Posteriormente fue llevado a París en 1809 por Napoleón y quedó allí hasta 1815, fecha en que regresó a su punto de origen.

Hijo de Luis I de Anjou y de Yolanda de Aragón, nació René en Angers el 16 de enero de 1409. Perteneció a una familia de bibliófilos y amigos de las artes como fueron sus tíos Carlos V y Jean de Berry.

Su infancia y juventud transcurrieron en medio de la guerra con Inglaterra, en una época de profunda transformación en la que el decadente régimen feudal comenzaba a dar paso al creciente centralismo de los estados, preludio del absolutismo real.

Fue el señor feudal, sin demasiado instinto político, pero que por los azares de la tumultuosa época que le tocó vivir recibió territorios y riquezas. Hacia el año 1434 era duque de Anjou, de Bar y de Lorena, conde de Provenza, rey de Nápoles, Sicilia y Jerusalén, de Cataluña, de Valencia y de Mallorca, pero también era prisionero de guerra del duque de Borgoña, Felipe el Bueno, quien lo mantuvo varios años cautivo en Dijon, lugar donde, según la tradición, conoció a Jan Van Eyck.

En realidad pasó toda su existencia tratando de hacer valer los derechos hereditarios sobre los numerosos estados de los que se declaraba soberano, cuando en verdad su autoridad territorial se reducía cada vez más, pese a lo pomposo de sus títulos.

En 1435 murió la reina de Nápoles Juana II e instituyó a René como heredero. Se embarcó para Italia en abril de 1438, pero Alfonso de Aragón ya había obtenido grandes ventajas. Un fracaso obligó a René a dejar Nápoles a mediados de 1442.

Al abandonar Italia, consagró varios años a reorganizar la administración de sus dominios franceses. En la calma de una vida más fácil pudo dedicarse a satisfacer las inquietudes estéticas nacidas en su juventud. Su permanencia en Italia que se reiteró en 1453 cuando intervino sosteniendo a los Sforza contra Venecia, interesa fundamentalmente por las impresiones intelectuales y artísticas que pudo proporcionarle el país del Renacimiento.

A partir de 1454, en que habiendo muerto su primera mujer Isabel de Lorraine, casó con Jeanne de Laval, realizó una vida tranquila pre-

<sup>4</sup> Relativo a una descripción minuciosa del texto del manuscrito y características del mismo, ver: Smital, O. y Winkler, E., *op. cit.*, T. I, p. 25 y ss.

<sup>5</sup> TRENKLER, E., *op. cit.*, p. 12.

ferentemente en Angers o en los castillos que poseía en los alrededores. Justamente su actividad literaria alcanzó su mayor apogeo entre los años 1450 a 1460.

Los últimos años de su vida transcurrieron en medio de una discreta participación en la política de su tiempo y de varias desgracias familiares que incluyeron la muerte de dos de sus hijas y de su hermano Carlos, conde de Maine. Falleció en 1480<sup>6</sup>.

Con respecto a las miniaturas del Códice de Viena, tradicionalmente se atribuían al mismo rey René. Fueron algunos elogios de tipo literario los que llevaron a los historiadores a adjudicar al rey cualidades de artista. Sobre todo se explotó el análisis de una carta fechada en 1524 enviada por Pietro Summonte a Marcantonio Micheli y en la cual el autor recuerda que Collantonio del Fiore pintó "a la manera de Flandes", procedimiento practicado por René d'Anjou de quien lo habría aprendido. En realidad el procedimiento se trata de la pintura al óleo y no del estilo de la pintura flamenca<sup>7</sup>.

También el historiador de Provenza, César de Nostradamus, que vivió poco después que René lo designó como uno de los mejores "pintores e iluminadores de la época"<sup>8</sup>.

El primero en oponer a esta tesis la de la existencia de un "Maestro" del "Livre du cuer d'amours espris", fue Paul Durrieu<sup>9</sup>, que propone al pintor Barthélemy de Cler como autor de las miniaturas.

Ese pintor, cuyo nombre varía según los documentos transformándose en: de Cele, de Cler, de Clec, Gilz e incluso Deick en las fuentes provenzales, estuvo al servicio del rey René desde 1447 con el título de "peintre dudit seigneur", transformándose en 1449 en "Peintre et varlet de chambre".

Realizó varios trabajos para el rey, en 1447 hizo la ornamentación de un "Libro de Horas", en 1451 una "Madona" destinada a la reina Isabel, en 1452 recibió pago por la ejecución de veinticuatro iniciales en un "Libro de horas" del rey, que puede ser asimilado al Manuscrito latino n° 17.332 de la Biblioteca Nacional de París y por una "Madona" que puede haber sido la pintada un año antes para la reina. La comparación con el mencionado manuscrito de la Biblioteca Nacional de París fue la que llevó a Durrieu a atribuir a Barthélemy tanto la "Madona" como la ejecución de las miniaturas del "Livre du cuer", hacia 1465.

Se trata evidentemente de uno de los pintores favoritos del rey y se lo podría indentificar con el Barthélemy que menciona un inventario de Angers para los años 1471-72, con el carácter de secretario del rey<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Para mayores datos acerca de la biografía del personaje que nos ocupa, ver: Smital, O., Winkler, E., op. cit., T. I. Introducción.

<sup>7</sup> SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Geschichte*, Viena, 1924, p. 191 y 196.

<sup>8</sup> CAESAR DE NOSTREDAME, *Histoire et chronique de Provence*, Lyon, 1614.

<sup>9</sup> DURRIEU, PAUL, *Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans les Bibliothèques d'Allemagne*. Bibl. "Ecole des chartres", París, 1892, T. LIII, p. 138-143. Citado en: BLUM, A. y LAUER, P., *La miniature française aux XV et XVI siècles*, París y Bruselas, Ediciones G. Van Oest, 1930.

<sup>10</sup> SMITAL y WINKLER, op. cit.

Posteriormente los autores que se ocuparon del tema no oponen mayores reparos a la ubicación cronológica de la obra (c. 1465) <sup>11</sup>, si bien aceptan la no autoría de las miniaturas por parte del rey René, proponen hipotéticamente diversas posibilidades.

Smital y Winkler en la obra citada, se inclinan por los pintores Coppin Delf o Georges Trubert que trabajaron para el rey, en tanto que otros autores como Blum y Lauer <sup>12</sup> y Porcher <sup>13</sup> lo hacen por un precursor del grupo de pintores que actuaron en Tours en torno a Jean Fouquet.

La más reciente incursión sobre el tema se debe a Otto Pächt <sup>14</sup> quien analiza las miniaturas de un "Libro de Horas" de René d'Anjou que data de 1435-36 <sup>15</sup>.

Este autor vincula ese trabajo con el "Livre du Cuer" señalando que en aquél existen ciertas características de estilo que podrían ser precursoras del manuscrito que nos ocupa. Quedaría por demostrar que ambas obras son de un mismo autor, aún cuando las separa un período de más de veinte años.

La dificultad de admitir una tan desacostumbrada fidelidad de un pintor con su protector, induce a Pächt a proponer al propio rey como ejecutor de las obras.

Refuerza su hipótesis no solamente con los datos que ya hemos mencionado <sup>16</sup> sino también con la idea de que la concepción positivista del siglo XIX representada por autores como Lecoy de la Marche y Durrieu, no podía aceptar la imagen de un pintor que no fuera estrictamente un profesional. Finalmente trae a colación el pasaje de un poema titulado "Les epitaphes du Roy de Sicille" <sup>17</sup> escrito a la muerte "du Bon roi René", en el cual el autor hace desfilar a siete damas que representan a las siete artes liberales, cada una llora al muerto y menciona sus virtudes. Cuando toma la palabra la Geometría reprocha a la muerte haber arrebatado a quien:

"qui mainte belle pourtraicture  
avoit en son temps compassée <sup>18</sup>;  
or est sa science passée".

<sup>11</sup> Ya Durrieu se había inclinado por esa fecha en: *op. cit.*, p. 198 y ss.

<sup>12</sup> BLUM y LAUER, *op. cit.*, p. 23.

<sup>13</sup> PORCHER, JEAN. *La miniature française*, París, Arts et métiers graphiques, 1959, ps. 92 y 110.

<sup>14</sup> PÄCHT, OTTO, *René d'Anjou et les Van Eyck*. En: *Cahier de l'Association International d'études françaises*, 1956, p. 42.

<sup>15</sup> Londres. British Museum. Egerton 1070.

<sup>16</sup> Cf. supra.

<sup>17</sup> PÄCHT, O., *op. cit.*, p. 55 y ss. En la nota 64 de ese trabajo se mencionan *Les epitaphes* (Oxford, Bodleian Libr. Ms. Cherry 4 (S. C. 9778) f. 84 y sig. Aquí "Les epitaphes" están a continuación de una copia no ilustrada del "Mortifiant de vaine plaisance" hecha a fines del siglo XV. El autor del epitafio se menciona al fin del poema como *el pobre de Berville*.

<sup>18</sup> PÄCHT, O., *op. cit.*, p. 57. En la nota 65 se menciona: "Según GODEFROYS, *Dictionnaire, compasser* tuvo el sentido de ordenar de una manera regular, dibujar, reglar". Es el *Livre du Cuer*, la inscripción de la *Fuente de la fortuna* contiene el pasaje siguiente:

"Et la fist compasser et faire  
Ung grant joyant de faulx affaire".

Sin embargo existe una circunstancia que podría servir para poner de todos modos, en tela de juicio la posible autoría del rey. El manuscrito ilustra una parte relativamente pequeña del poema. ¿Por qué fue interrumpida la ilustración? Si fue por muerte del autor de las miniaturas, lo cual proporcionaría una excelente razón, ésta debió producirse alrededor del 1465, fecha generalmente aceptada como la de la realización del trabajo, en tanto que René vivió hasta 1480. Si tenemos en cuenta, además, el marcado gusto por los efectos de luz que demuestra el pintor, no encuentra otra explicación el que se haya interrumpido la serie de miniaturas cuando el resto del poema incluye situaciones particularmente interesantes para lograr dichos efectos, como por ejemplo, entre otras, en el capítulo 146 cuando se menciona la llegada de los personajes al "Hospital de Amor".

#### *Las miniaturas*

En el análisis de las miniaturas procederemos a realizar un estudio más minucioso de aquéllas que por razones que en cada caso explicaremos, constituyen ejemplos excepcionales. En cuanto a las demás procuraremos encontrar pautas comunes que permitan un análisis de conjunto.

Las miniaturas ilustran las siguientes situaciones del poema:

- Miniatura 1: El rey René sueña, "Amour" le roba el corazón y se lo entrega a "Desir". (Figura 1)
- Miniatura 2: "Cuer" y "Desir" se encuentran con "Esperance".
- Miniatura 3: "Cuer" y "Desir" hablan con la enana "Jalousie". (Figura 11)
- Miniatura 4: "Cuer" y "Desir" duermen bajo un álamo. (Figura 2)
- Miniatura 5: Al salir el sol, "Cuer" lee la inscripción de la fuente encantada. (Figura 5).
- Miniatura 6: "Cuer" entra en la choza de "Melancolie". (Figura 10)
- Miniatura 7: "Cuer", "Desir" y "Melancolie" en el puente que cuida el caballero "Souley". (Figura 8)
- Miniatura 8: "Esperance" retira a "Cuer" del "Río de lágrimas".
- Miniatura 9: "Cuer" y "Desir" entran a caballo en el patio del castillo de "Courroux".
- Miniatura 10: Duelo de "Cuer" con "Courroux".
- Miniatura 11: Al fin del día "Cuer" encuentra a "Humble Requeste" en el valle donde están las tiendas de "Honneur". (Figura 6)
- Miniatura 12: "Desir", arrodillado ante "Honneur", implora ayuda para "Cuer".
- Miniatura 13: "Cuer", "Desir" y "Largesse", al alba, ante la casa de "Grief Soupir". (Figura 7)
- Miniatura 14: "Cuer", "Desir" y "Largesse", al atardecer, ante la ermita del solitario. (Figura 4)
- Miniatura 15: "Cuer", "Desir" y "Largesse" se embarcan al atardecer, en la pequeña nave de "Fiance" y "Attente". (Figura 9)
- Miniatura 16: "Cuer" y "Desir", por la noche, con "Fiance" y "Attente" llegan a la roca de "Compagnie" y "Amitié". (Figura 3)

De todo el conjunto consideramos que las más relevantes son las que

hemos identificado con los números, 1, 4, 5, 11, 13, 14 y 16.

*El caso de excepción: visión nocturna de un interior*

La escena representada en la miniatura número 1 (fig. 1) se refiere al momento en que según el texto del poema, "Amour" extrae el corazón a René durmiente y lo entrega a "Desir", punto de partida de las increíbles y complicadas aventuras que correrán "Desir" y "Cuer"—que adquiere aspecto humano—, para rescatar a "Doulce Mercy" la dama que ha enfermado de amor al rey.

Esta miniatura guarda un interés especial por cuanto, como veremos, es la que comparada con las restantes, tiene menos referencias textuales, ya que el poema sólo alude a que el rey dormía y "Amour" le quitó el corazón<sup>19</sup>.

Constituye también un ejemplo único en el conjunto de miniaturas que ilustran el manuscrito, en el sentido de que al no estar sujeta la composición al rigor del texto ha dado al artista mayor libertad, produciéndose una obra notable. También es el único interior del conjunto.

La prueba más concluyente de la maestría del autor se puede obtener mediante la comparación de la miniatura del manuscrito de Viena con la de una de las copias del mismo que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París<sup>20</sup>; en ésta se advierte una mano mucho menos diestra y una composición considerablemente menos rica en detalles tales como los que analizaremos.

En primer término en la miniatura del manuscrito de Viena llama la atención el carácter oriental del conjunto. Existen alfombras egipcias tejidas a la manera de "esteras de Sâmâni"<sup>21</sup>.

Otro elemento oriental está dado por los vestidos de "Amour", semejantes a los que los príncipes musulmanes llevaban como signo de dis-

<sup>19</sup> Respecto a esta escena, el texto expresa:

"Ou que fust vision ou songe,  
Advis m'estoit, et sans mensonge, ..  
Qu'Amours hors du corps mo cuer mist  
Et que a Desir il le soumist,  
Lequel lui disoit ensement:  
"Si Doulce Mercy nullement ..  
Desires de pouvoir avoir,  
Il fault que tu faces devoir  
Par force d'armes l'acquerir,  
Sicque tus puisses conquerir  
Discort, lequel garde le fort  
Contre touz amans, a grant tort,  
Ou Doulce Mercy est liens  
Prise en deux paires de lyens,  
que la tiennent Honte et Creneur  
Vien o moy si avras Honneur",  
Dist Desir et plus ne demeure.  
Lors mon Cuer part o luy en l'eure" (...)

<sup>20</sup> Ya hemos mencionado (nota 2) los diferentes manuscritos, seis en total, que existen del poema. De este conjunto, existen —además del de Viena—, otros dos que están iluminados:

Ms. fr. 24399, Biblioteca Nac. de París.

Ms. fr. 1509, Biblioteca Nac. de París.

En este caso el texto alude al Ms. fr. 24399. Reproducida en Smital, O. p Winkler E., op. cit. T. I., fig. 1.

<sup>21</sup> Smital, I y Winkler, E., op. cit., T. I, p. 32.

tinción. Los bordes de la vestidura están cubiertos con letras árabes. Théodore Seif<sup>22</sup>, luego del examen de la escritura estableció lo siguiente: "Para el vestido de "Amour", el artista ha seguido modelos orientales. Sin conocer a fondo la escritura árabe ha dibujado admirablemente la de Tiráz. Su éxito culmina en el dibujo de las mangas, en las que el año 825 (1422 de la era cristiana) se lee perfectamente...".

Esta fecha tiene una importancia muy relativa por cuanto es indudable que el miniaturista copió algún original en poder del rey René y los estudios histórico-estilísticos conducen a una fecha muy posterior para la realización de la obra<sup>23</sup>.

La figura del rey que aparece en su lecho durmiendo es la del único personaje histórico representado en el conjunto de miniaturas y el único mencionado en el poema, por cuanto todos los demás responden a símbolos determinados. El rostro del personaje es un retrato del mismo por cuanto sus rasgos recuerdan al "retrato-esqueleto" del "Libro de Horas" de René d'Anjou (Brit. Mus., Egerton 1070, fol. 53) y que Pächt adjudica al mismo autor de las miniaturas del manuscrito de Viena.

Un detalle significativo lo proporciona la imagen del rey durmiente pues hasta la primera mitad del siglo XV es norma iconográfica la representación de dignatarios seculares o eclesiásticos en el lecho, tocados con sus atributos de poder, corona o mitra respectivamente<sup>24</sup>.

A título de ejemplo podemos mencionar en una ilustración de las "Vidas" de Bocaccio que se encuentra en Nueva York<sup>25</sup> el poeta Petrarca duerma con la cabeza descubierta, mientras que el emperador Galerio porta la corona aún moribundo. En el mismo trance San Agustín aparece mitrado en un "Trésor des histoires" que como la obra anterior puede fecharse alrededor de 1420<sup>26</sup>.

También conviene notar que en estas obras y aún en otras posteriores, como el manuscrito 24399 de la Biblioteca Nacional de París, los personajes están en el lecho cuidadosamente rasurados, en tanto que el rostro del rey René muestra un desaliño propio del individuo que hace varias horas que no se afeita, incompatible con la jerarquía del personaje.

Igualmente cabría preguntarse si la presencia de un lecho vacío junto al del rey, que no aparece en la copia del manuscrito 24399, podría simbolizar la ausencia de la amada que según el poema tanto perturba al rey.

Los elementos que configuran la ambientación de la escena están condicionados por la acción, lo que produce el efecto no de personajes actuando en un escenario preestablecido, sino a la inversa, que el escenario resulta de la acción de aquellos.

<sup>22</sup> Citado en Smital, D. y Winkler, E., T. I, p. 32 y ss.

<sup>23</sup> Cfr. supra.

<sup>24</sup> MARTIN, H., *L'enseignement des miniatures*, Gazette des Beaux Arts, 1er. sem. 1913, p. 178. (Menciona únicamente a los reyes).

<sup>25</sup> N. York Col, Kettaneh VIII-9. *Des cas de nobles hommes et femmes*. Trad. *De casibus vivorum illustrium* realizada por Laurent de Premierfait, 1410-1411, f. 404.

<sup>26</sup> Arsenal 5077, f. 295 v. Reproducciones y discusión estilística de estas obras en: Meiss, Millard, *French painting in the Time of Jean de Berry*. The Boucicaut Master, N. York, Phaidon, 1968, figs. 388, 404 y 418.

A pesar de los elementos perspectivas determinantes, especialmente los lechos y los bordes de las alfombras, estos pierden vigencia ante el hecho que producen los tres protagonistas y que constituye el núcleo de la composición.

El eje de la misma está determinado por el personaje que encarna a "Amour". Si bien toda la obra está cargada de simbolismo, en la escena inicial es aquel personaje el que cumple el más importante de los actos simbólicos: arrancar en incruenta operación, el corazón del rey, el que luego cobrará apariencia humana.

La valoración del personaje se da también por haber sido dotado con vestimentas muy exóticas, en un verdadero acto de romanticismo "avant la lettre", muy adecuado con las características de la obra y la personalidad de su autor.

También es "Amour" el centro en torno al cual se articula espacial y significativamente la acción por cuanto está colocado en medio de los otros dos personajes: mientras tiende su mano para asir el corazón de René, tuerce el cuerpo hacia "Desir" respondiendo a la demanda que el gesto de éste implica y el color intenso de sus vestimentas contrasta con los colores empleados en el resto de la composición en la que predomina el blanco y el morado. También debemos tener en cuenta que "Amour" tiene el cabello, el carcaj y las inscripciones de las vestimentas pintadas con láminas de oro y no con pigmentos. Este recurso se repite en las llamas que adornan la falda de "Desir". Por otra parte creemos que el azul intenso de esos vestidos no ha sido empleado al azar porque ese color simbolizaba en esa época la fidelidad del amor<sup>27</sup>.

La extraña sugestión que emana del personaje se debe a las circunstancias apuntadas, pero también al magistral tratamiento de la luz que hace de estas miniaturas una pieza excepcional no sólo dentro de la pintura francesa, sino de toda la europea de la época.

La luz emerge de un hogar situado a los pies del lecho vacío. El motivo del hogar es muy característico de la pintura flamenca, por ejemplo en el Maestro de Flemalle, entre otras obras, en el Altar de Werl que se encuentra en el Museo del Prado o en Altar de Merode en The Cloisters. Sin embargo en la miniatura que nos ocupa no se da el caso de la pintura flamenca en la que el hogar es un mero detalle accesorio, importante sólo para configurar la ambientación burguesa de la escena y no tiene nada que ver con la iluminación; sino que aquí es el foco de iluminación real de la escena<sup>28</sup>.

Interesa señalar que en una obra casi contemporánea: "Las horas de Etienne Chevallier" de Jean Fouquet<sup>29</sup>, en el "Nacimiento del Bautista", el hogar no excede el carácter de motivo indicador que advertimos en los ejemplos flamencos.

Quizás sea el caso, el de nuestra miniatura, el primero en el que

<sup>27</sup> HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Espasa, Revista de Occidente, 1961, p. 431.

<sup>28</sup> PANOFKY, ERWIN. *Early netherlandish painting*. Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1964, p. 143.

<sup>29</sup> Museo Condé de Chantilly. Realizado entre 1450 y 1460. Reproducción en Porcher, *op. cit.*, lám. LXXX.

una luz artificial localizada dentro del cuadro determina en buena medida su iluminación y en ese sentido es un antecedente lejano de las famosas iluminaciones de George La Tour en el siglo XVII.

Schöne<sup>30</sup> que se ha ocupado del estudio histórico de la luz en la pintura, si bien se refiere a los efectos de luz exterior en las miniaturas del "Livre du Cuer", no menciona este caso singular de iluminación interior. Sin embargo varias de las pautas señaladas por este autor, relativas a la luz pictórica durante el siglo XV aparecen reflejadas aquí: la sombra proyectada por los personajes, si bien en algunos casos responde a la ubicación de la fuente lumínica, es interrumpida al llegar a ellos, para no perturbar la integridad de la silueta. Esta sombra, que de ningún modo alcanza a la atmósfera, está diseñada con rigorismo geométrico y además existen focos de luz invisibles que iluminan con efecto de bambalinas los rostros de "Amour" y de René y plenamente el cortinado del baldaquino paralelo a los personajes, que de otro modo debería permanecer en sombras.

Si bien existen notorios efectos de claroscuros, por ejemplo en la capa de "Amour" y en las sábanas del lecho, esto no siempre responde a la fuente de luz identificada y ciertos objetos, como el corazón, conservan sospechosamente su color local, al punto que parecen irradiar luz propia<sup>31</sup>.

Desde el punto de vista formal estamos en presencia de un ejemplo de transición entre una luz pictórica medieval<sup>32</sup> y una emanada de una fuente natural o artificial, colocada dentro o fuera del cuadro, con connotaciones sacrales o profanas según los casos, y que se impone a partir del siglo XVI. Además esa fuente de luz crea la visión fantasmagórica a la que aluden los versos del poema<sup>33</sup> y que simbólicamente constituye la apertura hacia el mundo de fantasía que se abre a partir del momento aquí representado.

A continuación, en el análisis de las restantes miniaturas no procederemos como en el caso de la primera a una exposición detallada, sino que trataremos de fijar ciertas pautas generales que nos permitan ir delineando las soluciones pictóricas aportadas por el miniaturista apuntando a una determinación provisoria de la significación histórico-artística de la obra.

Esta manera de encarar el tema permitirá crear una vinculación entre las distintas miniaturas, determinar cuáles son las más significativas, obviando un estudio meramente descriptivo de cada uno de los ejemplos como si constituyeran casos aislados entre sí.

De acuerdo con los propósitos enunciados nos ocuparemos de un aspecto que en una primera aproximación, incluso ingenua, llama poderosamente la atención: el uso de la luz y el color.

<sup>30</sup> SCHÖNE, WOLFGANG, *Über das Licht in der Malerei*, Berlín, 1954.

<sup>31</sup> SCHÖNE, W., *op. cit.*, p. 87 y ss. y 121 y ss.

<sup>32</sup> La luz pictórica medieval podríamos caracterizarla en general, como una luz emanada, no de fuente sino de los propios objetos, o de un fondo dorado, con todas las connotaciones pertinentes a una iconografía exclusivamente religiosa.

<sup>33</sup> Cf. supra nota 19.

*Luz, color, paisaje*

La miniatura número 4 (fig. 2) representa a “Cuer” y “Desir” refugiados de la tormenta que se ha desatado en el bosque de “Longue Attente”. Ambos personajes se han situado bajo un árbol y se acomodan para pasar la noche.

Constituye ésta una de las primeras escenas de nocturno de la pintura francesa. Las escenas nocturnas no son frecuentes en general en la pintura, menos en la del siglo XV. En algunos casos el nocturno se manifiesta a través de la negación del color, lo que Panofsky llama “nocturno negativo”<sup>34</sup>.

Cronológicamente anterior a nuestra miniatura, un nocturno en el que el color mantiene su calidad de tal, “nocturno positivo” según Panofsky, lo hallamos en la ilustración de la escena del “Prendimiento de Cristo” de una parte del libro de Horas denominado “Très belles heures de Notre Dame”, que hasta su destrucción por el fuego estaba en la biblioteca real de Turín. Esta obra ha sido fechada entre 1440 y 1445 y figura como de un epígono de Van Eyck<sup>35</sup>.

En nuestra miniatura no existe ninguna fuente de luz artificial o natural que ilumine la escena, lo cual responde al texto que habla de una noche tormentosa y del cielo cubierto de nubes. A pesar de la oscuridad se distinguen dos colores —fuertemente neutralizados por el gris—, violeta y verde que corresponden respectivamente a la coloración de masas (cuerpos y vegetación) y al suelo. En cuanto a los objetos de metal tales como armadura, yelmo, estribo, están resueltos mediante un gris plateado que produce un efecto exageradamente luminoso, tal como si esos objetos irradiaran luz, otorgando un curioso aspecto fantasmagórico al conjunto. En definitiva, desde el punto de vista de una concepción naturalista del color, este efecto contradice la neutralización tonal de los verdes y violetas.

Aun cuando como hemos dicho, el cielo aparece tormentoso, las nubes se circunscriben a la zona central de la composición, en tanto que a ambos lados brillan las estrellas sugiriendo el próximo fin de la tormenta. Las estrellas están realizadas mediante la aplicación de oro. Luego analizaremos la significación histórico-artística del empleo del oro metálico en la pintura.

En la miniatura número 16, (fig. 3) última de la serie y que representa a “Cuer” y “Desir” embarcados con “Fiance” y “Attente” llegando a la roca de “Compagnie” y “Amitié”, encontramos marcadas similitudes con la número 4.

Se trata también de una escena en la que, salvo el gris plateado que en este caso se utiliza para mostrar la espuma formada por el choque del agua con la orilla y con la embarcación, el resto de los colores mantiene la misma calidad neutralizada que en la miniatura que analizamos anteriormente. El hecho de destacar la espuma con una coloración plateada revela una observación de la naturaleza poco frecuente en la pintura de la época.

<sup>34</sup> PANOFSKY, E., *op. cit.*, p. 230, 232 y sigs.

<sup>35</sup> Sobre el problema tan debatido de la autoría de las *Horas de Turín-Milán*, Cf. PANOFSKY, E., *op. cit.*, p. 230, 232 y sigs.

El firmamento de esta escena muestra también notable similitud con el anterior, salvo que como en este caso no existe una tormenta, las estrellas lucen con todo su esplendor e incluso el cielo está enriquecido con la presencia de un cometa. También la composición, mucho más equilibrada del color, sugiere una noche serena, en contraste con la tormentosa de la escena bajo el árbol.

La destreza pictórica de nuestro miniaturista en la elaboración de temas de por sí difíciles como los nocturnos, queda corroborada en el sugestivo crepúsculo de la miniatura número 14 (fig. 4) que corresponde a la escena en que "Cuer", "Desir" y "Largesse" llegan a la choza del eremita.

El crepúsculo se consigue principalmente por la aplicación de una lámina de oro que sirve de base a un cielo de nubes azuladas a través de las cuales transparenta el sol próximo a ocultarse.

Los notables efectos de la puesta de sol quedan confirmados por las sutiles reverberaciones ligeramente amarillentas del muro de piedra de la ermita, en contraste con las tinieblas que comienzan a invadir la escena dadas sobre todo por el verde rojizo del primer plano. El empleo de un procedimiento tradicional como la lámina de oro metálico a fines tan distintos de los habituales merece una breve digresión.

Hacia 1425-1430 se advierte una creciente transformación del oro metálico en pigmento, es decir en color oro como un integrante más de la composición colorística general<sup>36</sup>.

En esta miniatura se conserva todavía la antigua lámina de oro con una connotación radicalmente distinta de la tradicional, es decir ya no es la luz irreal de un mundo sobrenatural, sino que se utiliza como representación de la luz sensible en un instante específico del día. Esta utilización tan particular del oro metálico puede contribuir en parte a delinear la personalidad del miniaturista como hombre de transición entre el mundo medieval y el mayor naturalismo aportado por el renacimiento. Una prueba de ello es que existe justamente en esta miniatura un detalle de marcado naturalismo: el caballo de "Cuer, detenido ante la puerta de la ermita junto a su amo, está orinando".

La miniatura número 5 (fig. 5) representa el momento en que al salir el sol "Cuer" lee la inscripción de la fuente encantada.

Esta escena es continuación del nocturno representado en la miniatura número 4 (fig. 2)<sup>37</sup> aún cuando el contraste entre ambas es muy marcado por tratarse de un nocturno y de la aurora. Tal contraste es mayor por la profundización que el pintor realiza en ambos casos de los aspectos lumínico-coloristas.

Compositivamente estamos ante uno de los casos en que es más coherente la relación entre la fuente de luz y las sombras proyectadas, considerablemente largas, en especial las del follaje de la línea de horizonte, con lo cual se acentúa el naturalismo de la escena.

Además hay una valoración especial de la fuente de luz al representar al sol como una especie de bólido envuelto en una cabellera dorada. Si bien esto encierra un sentido simbólico, no hay que olvidar que

<sup>36</sup> Samsón, W., *op. cit.*, p. 98 y ss.

<sup>37</sup> Cfr. *supra*.

la luz es la verdadera protagonista de la escena y que a la manera de los cuadros impresionistas envuelve a los objetos con una tonalidad particular que responde al instante en que el sol comienza a iluminar la tierra con sus rayos.

Observemos la tonalidad extremadamente naranja del caballo y muy especialmente la luminosidad del verde del pasto acentuada aún más por el tono oscuro de la piedra de la fuente. Dicha luminosidad está atenuada en otras escenas, que transcurren en horas más avanzadas del día, por ejemplo en aquélla en que los personajes se encuentran con la enana "Jalousie" (miniatura número 3) (fig. 11).

De todas las miniaturas, ésta de "Cuer" ante la fuente es quizás la que más llama la atención, hecho corroborado por ser la más frecuentemente reproducida en obras de la especialidad. Incluso este prestigio no es patrimonio de estudios modernos ya que en el Ms. fr. 24399 de la Biblioteca Nacional de París esta miniatura está casi exactamente copiada, en tanto que las restantes que componen el mencionado manuscrito guardan bastante poca relación con el códice vienés. El que haya sido copiada literalmente en una época muy cercana a la primera redacción del manuscrito de Viena, prueba que provocaba en el observador la misma impresión que ahora<sup>38</sup>.

En una obra de carácter general sobre la pintura francesa del siglo XV<sup>39</sup>, Grete Ring al referirse a las características del "Livre du Cuer" dice que se advierte en las miniaturas: "Una adoración panteísta de la naturaleza que se manifiesta por una unión "moderna" entre el hombre y los fenómenos naturales, entre las formas humanas, animales y vegetales". Si bien creemos que esta postulación tiene un carácter demasiado general, ya que no es posible aplicarla sin discriminación a todas las miniaturas, es admisible especialmente en el caso de la miniatura número 5 (fig. 5) y del nocturno que la antecede (fig. 2), sobre todo teniendo en cuenta que el texto, no expresa la relación hombre-paisaje, tal como ha sido plasmada por el miniaturista. Ya en el caso de una miniatura anterior, habíamos señalado el carácter transicional del miniaturista situándolo entre lo medieval y lo moderno<sup>40</sup>, pero en las escenas que hemos identificado con los números 4 (fig. 2) y 5 (fig. 5), no solamente se enfatiza el naturalismo, sino que se lo supera a través de un despliegue poético bastante inusitado para la época. Basta realizar un examen de la relación hombre-paisaje en la pintura del siglo XV para advertir que difícilmente se produzca esta participación casi psicológica del individuo en el paisaje. La participación se advierte aquí en el sentido que esa mañana luminosa tiene como superación del "mal" encarnado en el obstáculo que significó la tormenta que acaba de pasar. En este sentido simbólico de oposición "positivo" - "negativo", "sombra"- "luz", se explica el gran contraste que señalábamos más arriba entre ambas escenas, lo que también constituye la clave de explicación para el concepto

<sup>38</sup> SMITAL, O. y WINKLER, E., op. cit., T. I., p. 61-62.

<sup>39</sup> RING, GRETE, *La peinture française du quinzième siècle*, Phaidon, Gran Bretaña, 1949.

<sup>40</sup> Cfr. supra.

de "superación poética del naturalismo" a que aludimos en el párrafo anterior.

En este orden de cosas resulta ilustrativo también el examen de la miniatura 11 (fig. 6), "Encuentro de "Desir" con "Humble Requete" y de la número 14 (fig. 4), "Cuer", "Desir" y "Largesse" ante la ermita del solitario, en las que el sutil efecto de la luz en ambos casos, correctamente obtenido, no tiene otra finalidad que la de otorgar a las escenas la referencia temporal dada por el texto. El carácter del paisaje puede también resultar de una sutil alegoría cuyo mérito debe adjudicarse únicamente al ilustrador: en la miniatura número 13 (fig. 7), "Cuer", "Desir" y "Largesse" ante la morada de "Grief Soupir". La escena está ambientada en un paisaje singularmente árido, ajeno a las características de otros paisajes de las miniaturas. Esa aridez responde a una interpretación alegórica de la "Plaine de pensée ennuyeuse" en la que el texto del poema ubica la escena.

En el resto de las miniaturas, el pintor se mantiene consecuente con su concepción casi impresionista de la luz; basta observar como ya señalamos al principio, el cambio de tonalidad del verde de hierbas y follajes de acuerdo con las diferentes horas del día.

En lo que respecta a la técnica de ejecución se advierten dos modos distintos. En primer lugar, sobre una base de tono local claro se aplican pinceladas largas y delgadas de tono más oscuro que forman como una cabellera que acompaña la forma del objeto contribuyendo a su modelado. En segundo lugar, se realizan pequeños toques de dos o tres tonos, los cuales se sintetizan en la retina del observador, creando el tono general del objeto.

A esta segunda manera también podríamos adjudicarle, con las debidas reservas, la calificación de "impresionista" compartida con las conclusiones que surgen del estudio de la composición lumínica enunciadas anteriormente. Ese modo tan particular y novedoso para la época presupone de parte del miniaturista una notoria observancia de los fenómenos lumínico-atmosféricos que se dan en la naturaleza.

### *Composición y espacio*

Cada escena está definida temporal y espacialmente. Los elementos que determinan la ubicación espacial pueden ser arquitecturas (tiendas, chozas, palacios, puentes) o paisajes y/o algún otro objeto (como por ejemplo la fuente, o el barco en el que parten los personajes). La ubicación temporal está proporcionada también por el paisaje en la medida en que su estructura lumínico-colorística atiende a los diversos momentos del día en que suceden los acontecimientos<sup>41</sup>.

A esta especie de escenario proporcionado por los elementos mencionados se adaptan con cierta libertad los personajes —protagónicos y eventuales acompañantes— evitando obstruir la visión de los objetos significativos incluidos en la composición. Por ejemplo ocurre en la miniatura número 7 (fig. 8) en la que "Esperance" saca del agua a "Cuer", en la que la reverencia de "Desir" impide que su cuerpo tape el puente que es uno de los objetos claves de esa escena de acuerdo con el texto del poema.

<sup>41</sup> Cf. supra.

Los personajes están ordenados en general, según diagonales, lo cual crea dinamismo, reforzado por el hecho de que tal ordenamiento tiende a través de la posición particular de cada individuo, a marcar la trayectoria que va a recorrer el mismo. Esto proporciona una secuencia temporal. Así por ejemplo en la escena número 15 (fig. 9), "Cuer", "Desir" y "Largesse" se embarcan con "Fiance" y "Attente", cabe notar que a través de la acción particular de cada individuo se reconstruye el proceso temporal del embarque del caballero (caballo desensillado, escudero llevando las espuelas, "Desir" aún en tierra, "Largesse" con el pie sobre la roca y "Cuer" ya en el barco)<sup>42</sup>.

En cuanto a la secuencia temporal entre dos escenas, la misma se establece entre las que hemos identificado con los números 4 y 5. En la número 4 (fig. 2) aparece en el ángulo superior derecho la lápida de la fuente, que reaparece en la siguiente (fig. 5) y en ella "Cuer" lee la inscripción. Otra secuencia temporal se da entre las miniaturas números 7 y 8; 9 y 10; 12 y 13. En los tres pares mencionados en segundo lugar, media poco tiempo entre una escena y otra, en tanto que en el caso del par 4/5, transcurre una noche entera.

La construcción espacial de las diversas escenas acusa principios comunes con la pintura flamenca contemporánea tales como han sido señalados por Pächt<sup>43</sup>. Se trata de que la escena principal se desarrolla casi siempre en un primer plano contra un fondo de paisaje (la única excepción la constituye la miniatura número 1). Esto no tendría nada de particular si no fuera que las figuras del primer plano se adaptan a las formas del fondo, con lo cual la profundidad espacial insinuada por algunos elementos (uno típico lo constituyen las hileras de árboles), es contrarrestada. Como bien afirma Pächt, se llega a establecer una equivalencia entre la figura humana y el ambiente, principio que cobra especial significado en alguna de nuestras miniaturas<sup>44</sup>.

Entre varios, podríamos ejemplificar lo expuesto con la miniatura número 6 (fig. 10), "Encuentro de «Cuer» y «Desir» con «Melancolie»": el umbral de la choza representado en visión sesgada es prácticamente paralelo a la pica sostenida por "Desir", que alcanza el borde del arroyo, con lo cual resulta anulada la distancia virtual del personaje al primer plano.

Esta relación entre figura (los objetos del primer plano) y fondo ("Desir" y su cabalgadura), se reitera entre los que podrían ser el segundo y tercer plano: el perfil del caballo de "Desir" se adapta a los troncos y al follaje de los árboles que se encuentran en un plano posterior, lo mismo ocurre con "Desir" y el follaje que se advierte a continuación de su rostro. En definitiva, sería como si la composición general se desarrollara en un único plano al cual se le hubieran agregado elementos para sugerir profundidad espacial. Estos son de clara raigambre ita-

<sup>42</sup> Procedimiento típico de la pintura medieval que aparece en obras tan tempranas como el Salterio de Utrecht. Bibl. de la Univ. de Utrecht, Script. Eccl. 484, c. 820-830.

<sup>43</sup> PÄCHT, OTTO, *Die Gestaltungsprinzipien der Altniederländischen Malerei*. En: *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*, T. II, Viena, 1933, p. 96 y ss.

<sup>44</sup> Cfr. supra.

liana como las tradicionales hileras de árboles. De la misma raíz son los ocasionales escorzos de caballos que aparecen en las miniaturas 4 (fig. 2) y 5 (fig. 5) que recuerdan a similares de Pisanello<sup>45</sup>, cuyos bocetos ampliamente difundidos en la época pueden haber sido conocidos casi con seguridad por nuestro maestro, aun cuando la pintura italiana no realiza la composición en la forma que hemos descripto sino que por el contrario parte de la organización del espacio virtual mediante la construcción perspectiva.

### *Personajes*

Los personajes son alegóricos, su condición está determinada en la mayor parte de los casos por detalles en la vestimenta (por ejemplo las llamitas en la falda de "Desir" o el corazón con alas en el casco de "Cuer") ya que sus rostros son absolutamente impassibles y no traslucen ningún sentimiento que podría estar en consonancia con el rol que cumplen.

Esta regla no se observa en un contado número de personajes tales como "Melancolie", "Esperance", "Jalousie", los cuales presentan ciertos rasgos acordes con sus respectivas condiciones. Especialmente la ojerosa y demacrada "Melancolie" o la hermosa y serena "Esperance".

Es necesario tomar en cuenta también que el texto del poema proporciona una descripción muy minuciosa de situaciones, paisajes, actitudes y lógicamente de las características de los personajes y que el miniaturarista se atiene a la misma salvo contadísimas excepciones que no hacen sino confirmar la regla enunciada. Entre dichas excepciones conviene reparar en el caso de la enana "Jalousie" (miniatura número 3 - fig. 11). El texto indica que se trata de una enana con los cabellos gruesos y negros como el pelo de un "viel sanglier", que sus ojos relucen como carbones ardientes, que tiene la nariz torcida y gigante, la boca grande de oreja a oreja; los dientes grandes, amarillos, mal acomodados, las orejas de un palmo de largo, la frente y el rostro negros; que los senos caen sobre el vientre, los hombros más altos que las orejas, los brazos gruesos, cortos y velludos. También dice el poema que está vestida con dos pieles de león anudadas sobre la espalda.

Como se ve la descripción es muy precisa en el sentido de crear un ser verdaderamente monstruoso, pero en la miniatura, si bien en líneas generales se respeta esa descripción, el sentido estético y el idealismo del pintor se rebelan contra tanta fealdad y realiza una interpretación personal que mejora sensiblemente el aspecto del personaje.

Finalmente un detalle más que puede ser significativo para una interpretación global de la obra: en general no se guarda relación de escala entre los personajes y las arquitecturas, situación ya largamente superada en la pintura de caballete flamenca.

### *Conclusiones*

Las conclusiones que podemos extraer del presente estudio están condicionadas por un manejo limitado por obvias razones, de las obras ilumi-

<sup>45</sup> Por ejemplo el famoso fresco de *San Jorge y la princesa*. En: San Anastasio en Verona C. 1440. La presencia de estos elementos quedaría corroborada por las frecuentes relaciones de René con Italia mencionadas supra p. 3.

nadas vinculadas cronológica y estilísticamente con "Le Livre du Cuer".

De todos modos procuraremos enunciar las posibilidades resultantes del estudio realizado dejando abierta una eventual profundización.

En primer lugar las limitaciones de espacio han determinado que no se incluyera en el trabajo el estudio del contexto histórico-social en el que se inserta la obra; este análisis puede ser motivo de una primera ampliación.

Por otra parte, un análisis más amplio de material permitiría establecer una más firme filiación estilística, aun cuando la vinculación de la obra con la miniatura franco-flamenca es innegable. Esta vinculación no se da solamente a través de pautas de tipo general como podrían ser la concepción paisajística o el empleo de la perspectiva aérea que hacia mediados del siglo ya habían sido adoptados por la pintura francesa, sino por detalles más específicos como las draperías. Por ejemplo, "Esperance" vista de espalda en la miniatura número 8 muestra gran similitud con la Virgen María en un "Entierro de Cristo", del Maestro de Flemalle<sup>46</sup>.

Otro punto de contacto es con la obra de Van Eyck, con los rostros de las vírgenes que aparecen en las "Horas de Turín"<sup>47</sup>.

La fecha temprana de esas obras de referencia, supone para nuestro artista el estudio de modelos flamencos, probablemente dibujos, lo cual no es de extrañar, ya que René d'Anjou por diversos motivos<sup>48</sup> estuvo vinculado a la corte de Borgoña, donde actuaron pintores flamencos, entre otros, los Van Eyck.

Además de estas comparaciones aisladas se puede arribar a otra más esencial de vinculación entre el maestro de "Le Livre" y los flamencos, se trata de un principio que hace a la estructura visual<sup>49</sup> y que nuestro maestro comparte en mayor o menor grado con el Maestro de Flemalle, con Jan Van Eyck y con Roger van der Weyden.

Basta examinar la estructura de obras francesas de mediados de siglo, por ejemplo "La coronación de la virgen", de Engerrand Charonton<sup>50</sup>, y aun los paisajes de Jean Fouquet, por ejemplo "La adoración de los magos con el retrato de Carlos VII" en "Las horas de Etienne Chevallier"<sup>51</sup>, para advertir una concepción espacial que en lo referente a la ubicación o a la relación entre los personajes y el paisaje de fondo, se remonta a notorias influencias italianas.

A la luz de estos resultados provisorios parecerían poco fundados los intentos de autores como Trenkler y Winkler<sup>52</sup>, que atribuyen la obra a pintores de la región de Anjou y Tours, respectivamente; asimismo

<sup>46</sup> PANOFSKY, E., *op. cit.*, *Cristo de Seilern* (c. 1415-20), *figs.* 196, 197 y *Matrona de Leningrado* (c. 1427-28), *fig.* 211.

<sup>47</sup> PANOFSKY, E., *op. cit.*, *fig.* 294 (c. 1422-24).

<sup>48</sup> Cf. *supra*.

<sup>49</sup> Cf. *supra*.

<sup>50</sup> RING, GRETE, *op. cit.*, *fig.* 63 y *ss.*

<sup>51</sup> RING, GRETE, *op. cit.*, *fig.* 70.

<sup>52</sup> SMITAL, O. y WINKLER, E., *op. cit.*, T. I, p. 40 y *ss.* TRENKLER, E., *op. cit.* p. 12.

no tendría demasiado fundamento la asimilación que hace Ring<sup>53</sup> a una escuela parisina cronológicamente indeterminada. Creemos que se refiere a aquella que en las primeras décadas del siglo tuvo por principales animadores a maestros de raigambre flamenca como los famosos hermanos de Limburgo o Jacquemart de Hesdin. Nos parece plausible que una profundización de la investigación en el sentido que estamos considerando debería orientarse hacia el estudio de maestros quizás franceses, pero de ascendencia artística flamenca, tal el caso de Simon Marmion, pintor nacido en Valenciennes en el Norte de Francia, del cual se conocen obras a partir de alrededor de 1440, hasta su muerte, documentada en 1483.

Las obras reproducidas en el libro de Ring<sup>54</sup> muestran una composición muy cercana a la del maestro del Rey René y una de las posibilidades de ampliación del estudio podría ser la investigación del círculo de este maestro. Por otra parte, Porcher<sup>55</sup> se refiere al maestro de Jouvenel des Ursins, al cual asigna un importante papel como mediador entre las influencias franco flamencas y que se habría desempeñado en el círculo de René. Este maestro ilustró varios libros de contenido profano, tales como el "Mare historiarum" (Biblioteca Nacional de París, lt., 4965) realizado para el canciller de Francia, Guillaume Jouvenel (1448-49); los "Secrets de l'histoire naturelle" (Colección Charnacé); las pequeñas "Horas de Roma" (Colección Rotschild 2530), y una colección de "Ordonnances para Carlos VII" (Biblioteca Nacional de París, lt., 1557 A). Asimismo Porcher señala que en el caso de este maestro, "Los rostros no están como en Fouquet modelados masivamente, sino en forma superficial, mediante facetas yuxtapuestas, lo que establece el parentesco con los flamencos..." La vinculación innegable de ese maestro Jouvenel des Ursins con el círculo de René se ve corroborada por el examen de la única miniatura que nos fue dable examinar<sup>56</sup>, en la que especialmente se dan los principios compositivos que hemos señalado en "Le Livre".

En un estudio más profundo habría que tomar en cuenta también al "Livre des Tournois" (Biblioteca Nacional de París, fr. 2695, c. 1460-65), que en composición, rostros y draperías presenta grandes analogías con el maestro de "Le Livre".

Finalmente quedaría por determinar en forma fehaciente la tesis propuesta por Pächt de que el mismo René pudo haber ilustrado su obra, aunque creemos que la interrupción de las miniaturas en el folio 56, y el hecho de que en los folios siguientes del manuscrito han quedado libres los espacios destinados a las restantes, es un factor que habla en favor de la muerte o la desaparición del pintor del círculo de René. Si esa interrupción se debiera a la muerte del rey, la fecha de realización de las ilustraciones debería ser trasladada al 1480 y el estudio del ma-

<sup>53</sup> RING, GRETE, *op. cit.*, p. 21.

<sup>54</sup> RING, GRETE, *op. cit.*, figs. 98 y 104.

<sup>55</sup> PORCHER, JEAN, *op. cit.*, Lámina 82, Fol. 45 de las Horas de Roma (Colección Rotschild 2530).

<sup>56</sup> PORCHER, JEAN, *op. cit.*, Lámina 82, Fol. 45 de las "Horas de Roma" (Colección Rotschild 2530).

nuscrito ya no deja lugar a dudas con respecto a la fecha de su ilustración, que es 1465.

Sin dejar de reconocer la importancia de conclusiones más definitivas basadas en el planteamiento y solución de estos problemas, hay que reconocer que del análisis de la obra surge claramente que así como Mâle afirma<sup>57</sup> que “Entre las causas que contribuyeron a liberar la iconografía de la tutela oriental, es necesario señalar la representación de los santos y sus leyendas...” nuestro maestro cultiva una temática profana, que en el siglo XV condujo no sólo a la liberación de la iconografía religiosa<sup>58</sup>, sino también a la desacralización del libro que desde el temprano medioevo tenía el carácter de objeto litúrgico, reservado al culto y totalmente alejado del contacto mundano. Curiosamente esa desacralización se produce en forma paralela a la invención de la imprenta, lo que significa la extinción del libro manuscrito, ejemplar único de su especie.

<sup>57</sup> MÂLE, EMILE. *L'art religieux du XII siècle en France*. París, Armand Colin, 1947, p. 187.

<sup>58</sup> Para dar una idea de la vigencia que en la época tiene la ilustración de Libros profanos, mencionaremos a continuación algunos títulos:

- AUBERT, DAVID, *Les conquêtes de Charlemagne*. Miniado por Jean Tavernier d'Andenarde, 1460. Bruselas. Biblioteca Real, Ms. 9066.
- *Astrological treatise*, dedicado al Duque de Berry. Morgan Library, Ms. 785.
- BOCCACCIO, *El Decamerón*. Artista flamenco c. 1440. París, Biblioteca del Arsenal. Ms. 5070.
- BOCCACCIO, *La Teseida*. Viena. Biblioteca Nacional. Ms. 2617.
- BOCCACCIO, *Les cas des nobles hommes et femmes*, realizado por Jean Fouquet. Munich. Staatsbibliothek.
- *Boccace du Duc de Berry*. París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 598.
- *Boccace de Philippe le Hardi*. Biblioteca Nacional, Ms. fr. 12420.
- BOCCACCIO, *Des femmes renommées*. Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9508.
- *Boccace de Jean sans Peur*. Biblioteca del Arsenal, Ms. 3193.
- DANTE, *La divina comedia*. Arte florentino, 1405. Milán, Biblioteca Trivulziana. Cod. 2263.
- DEGUILLEVILLE, GUILLAUME DE, *Pèlerinage de vie humaine*. Biblioteca Nacional de París, Ms. fr. 823.
- FLAVIO JOSEFO, *Antiquités judaïques*, realizado por Jean Fouquet, París, Biblioteca Nacional.
- FLAVIO JOSEFO, *Antiquités judaïques*. 1410. Biblioteca Nacional fr. 247.
- *Fleur des histoires de la terre d'Orient*. Biblioteca Nacional Ms. fr. 12201.
- *Guerras de Francia*, en las *Grandes crónicas*. París. Biblioteca Nacional, Ms. fr. 2643.
- *Livre des merveilles*, 1410, Biblioteca Nacional de París, Fr. 2810.
- MANSSEL, JEAN, *La fleur des histoires*. 1455-60. Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9232.
- MANSSEL, JEAN, *Histoires romaines*. Miniado por Loyset Liédet, c. 1465. París, Biblioteca del Arsenal, Ms. 5070.
- MONTCHENU, JEAN DE, *Cancionero*. 1460-76. París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 2695.
- OPISEX, MARTINUS, *La guerra de Troya*. Traducción alemana del texto de Guido Colonna. Viena, Biblioteca Nacional, Cod. 2663.
- PISANO, CHRISTINA DE, *Epitre d'Othéa à Hector*, 1400-1402. París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 606.
- PHÉBUS, GASTON, *Livre de la chasse*. 1405-1410. París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 616.
- RENÉ D'ANJOU, *Le mortifiant de vaise plaisance*. c. 1455. Bruselas, Biblioteca Real.

—RENÉ D'ANJOU, *Libro de los torneos*. 1460-65. París. Biblioteca Nacional, Ms. fr. 2695.

— *El Terencio*, llamado de los duques, 1465-1410. París. Biblioteca del Arsenal, Ms. 664.

— WAQUELIN, JEAN, *Chronique du Hainaut*. Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9042.

— WAQUELIN, JEAN, *Nobles emprises du roy Alexander*. Miniado por Phillippe de Mazerolles y Guillaume Vrelant, c. 1446. París, PePtit Palais, Coll. Dutuit.

— WAQUELIN, JEAN, *Le roman d'Alexandre*, c. 1445. París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 9342.



Figura 1. — El rey René sueña, *Amour* le roba el corazón y se lo entrega a *Desir*.

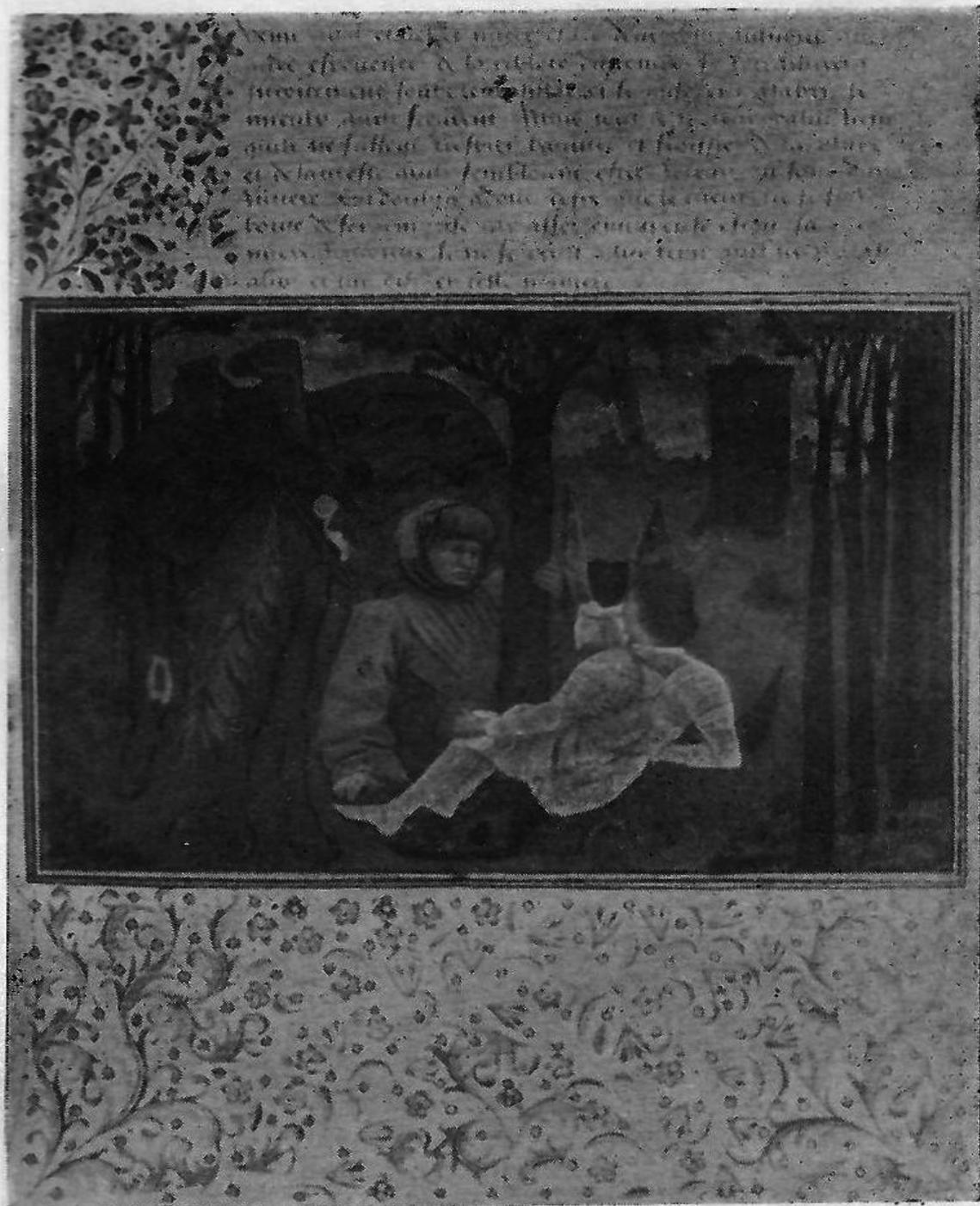


Figura 2. — *Cuer y Desir* duermen bajo un álamo.

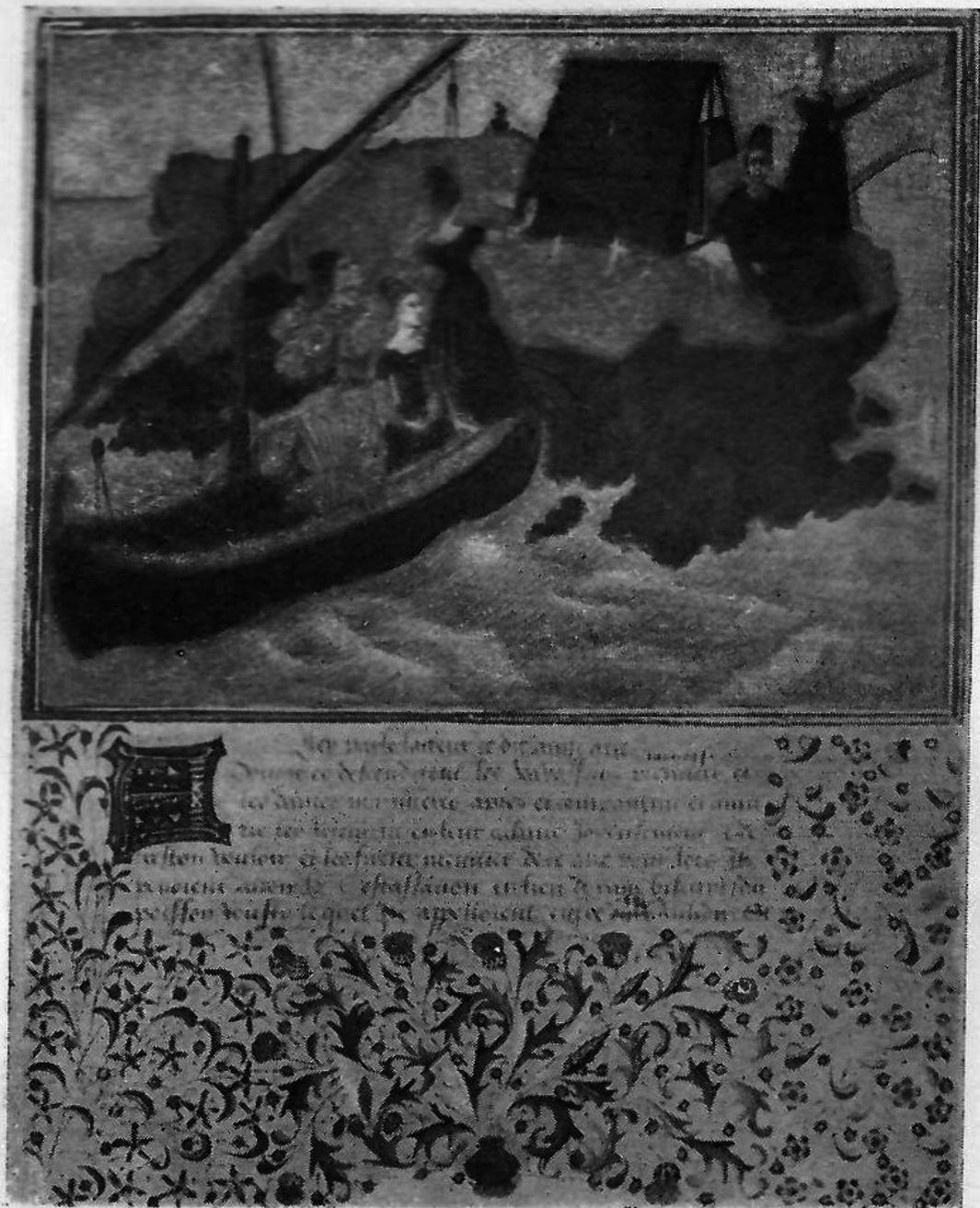


Figura 3. — Cuer, Desir, por la noche, con Fiance y Attente, llegan a la roca de Compagnie y Amitié.

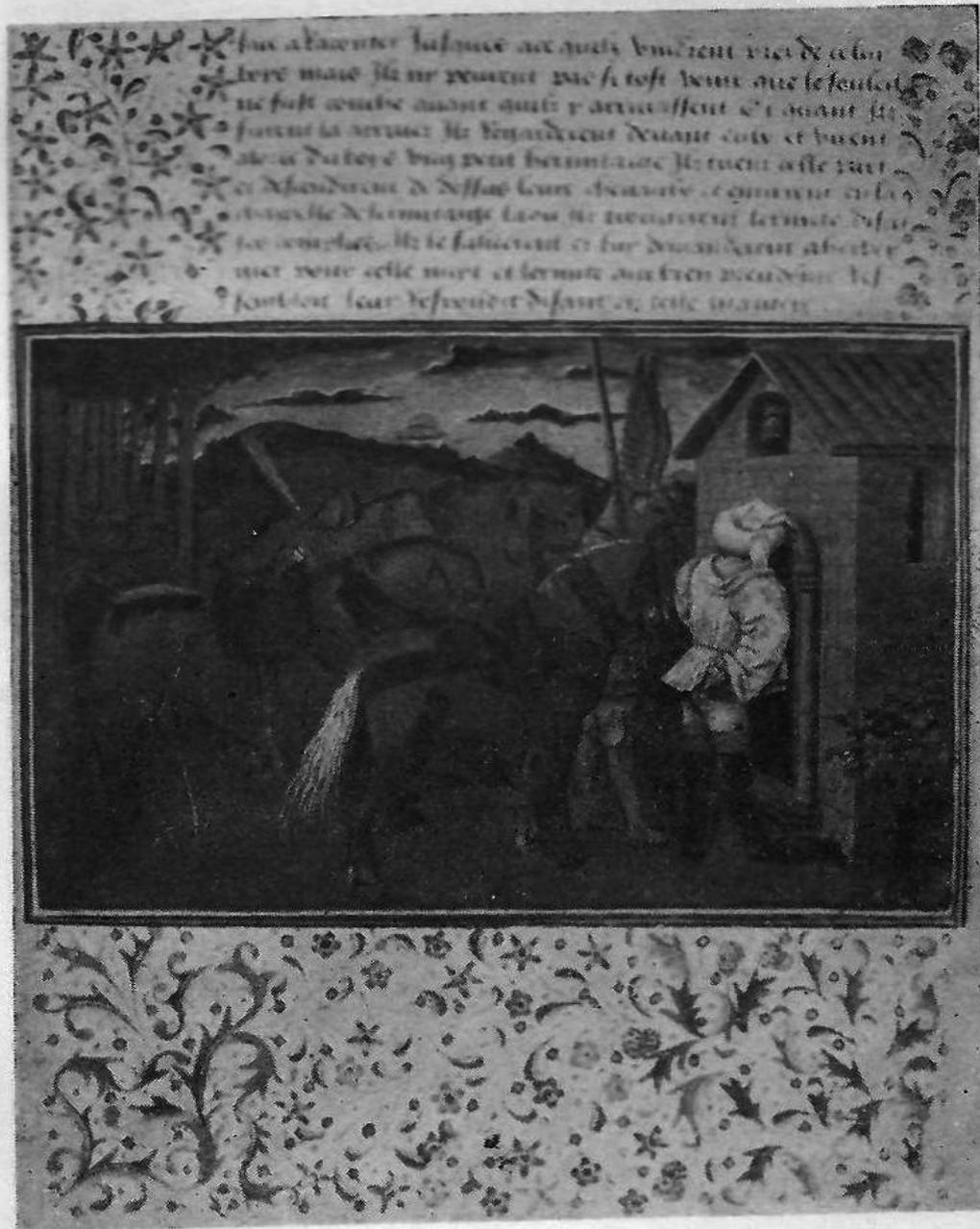


Figura 4. — Cuer, Desir y Larguesse, ante la ermita del solitario.

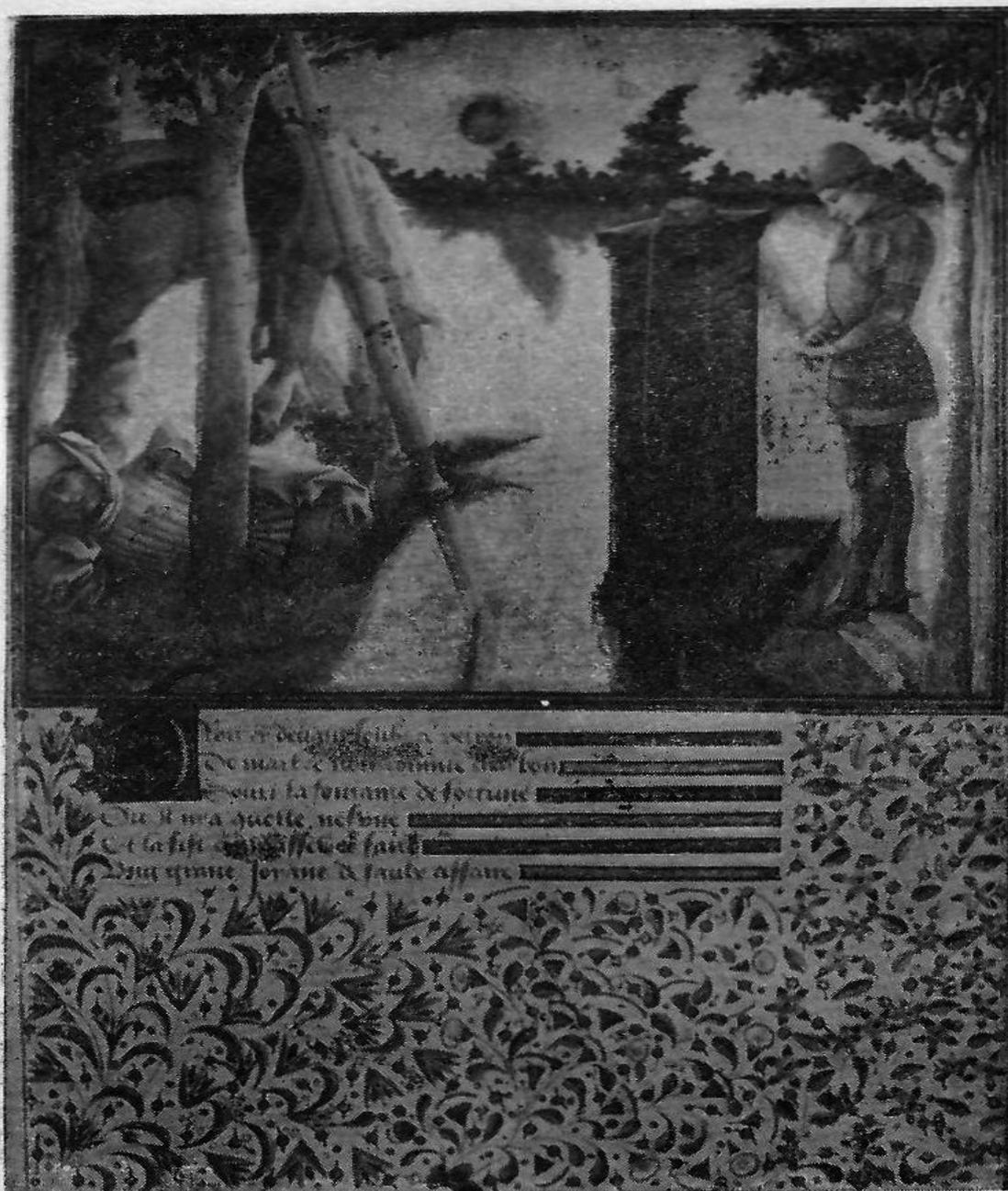


Figura 5. — Al salir el sol, Cuer lee la inscripción de la fuente encantada.



Figura 6. — Cuer encuentra a Humble Requete en el valle donde están las tiendas de Honneur.

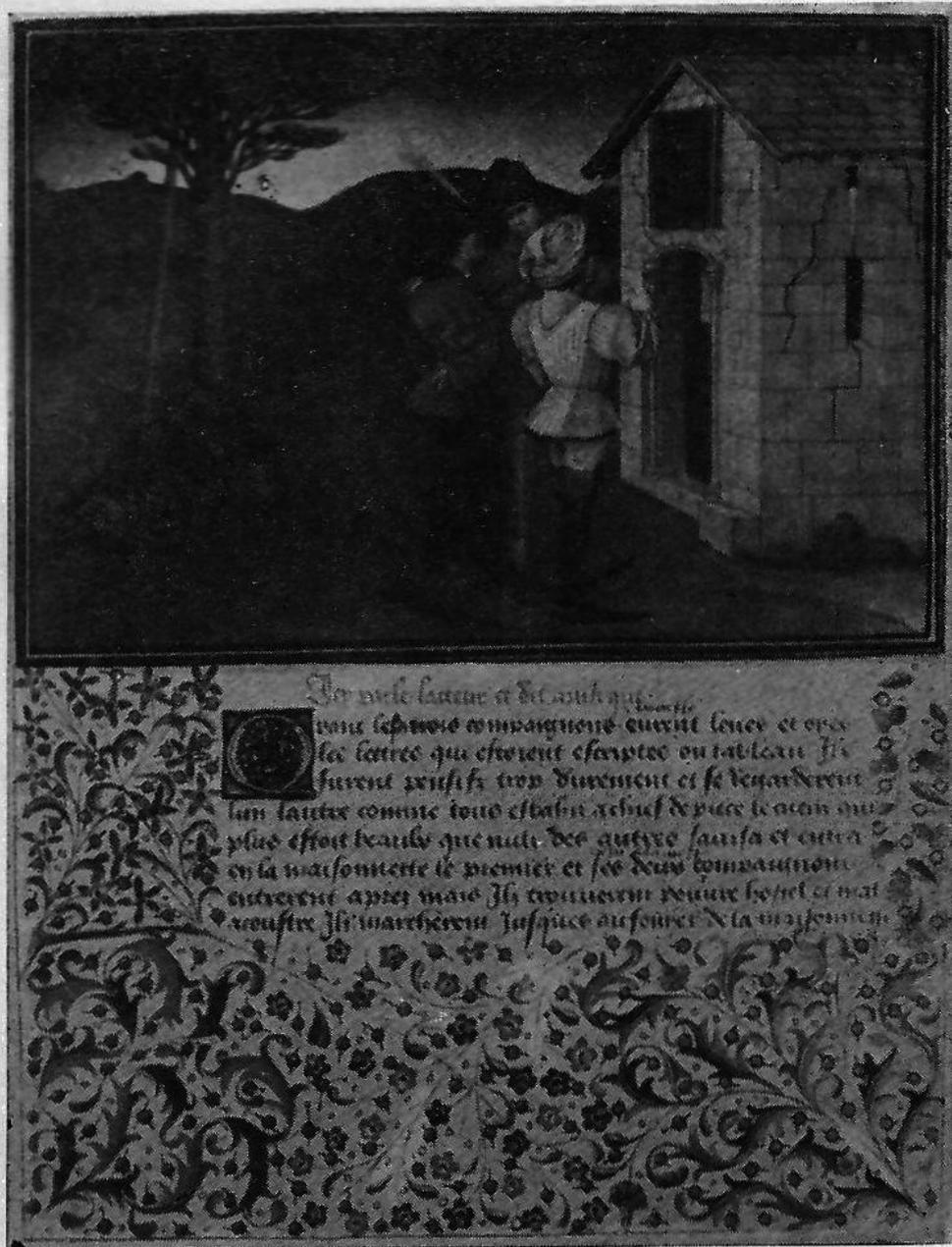


Figura 7. — Cuer, Desir y Larguesse, ante la casa de Grief Soupir.



Figura 8. – Cuer, Desir y Melancolie en el puente que cuida el caballero Soulcý.

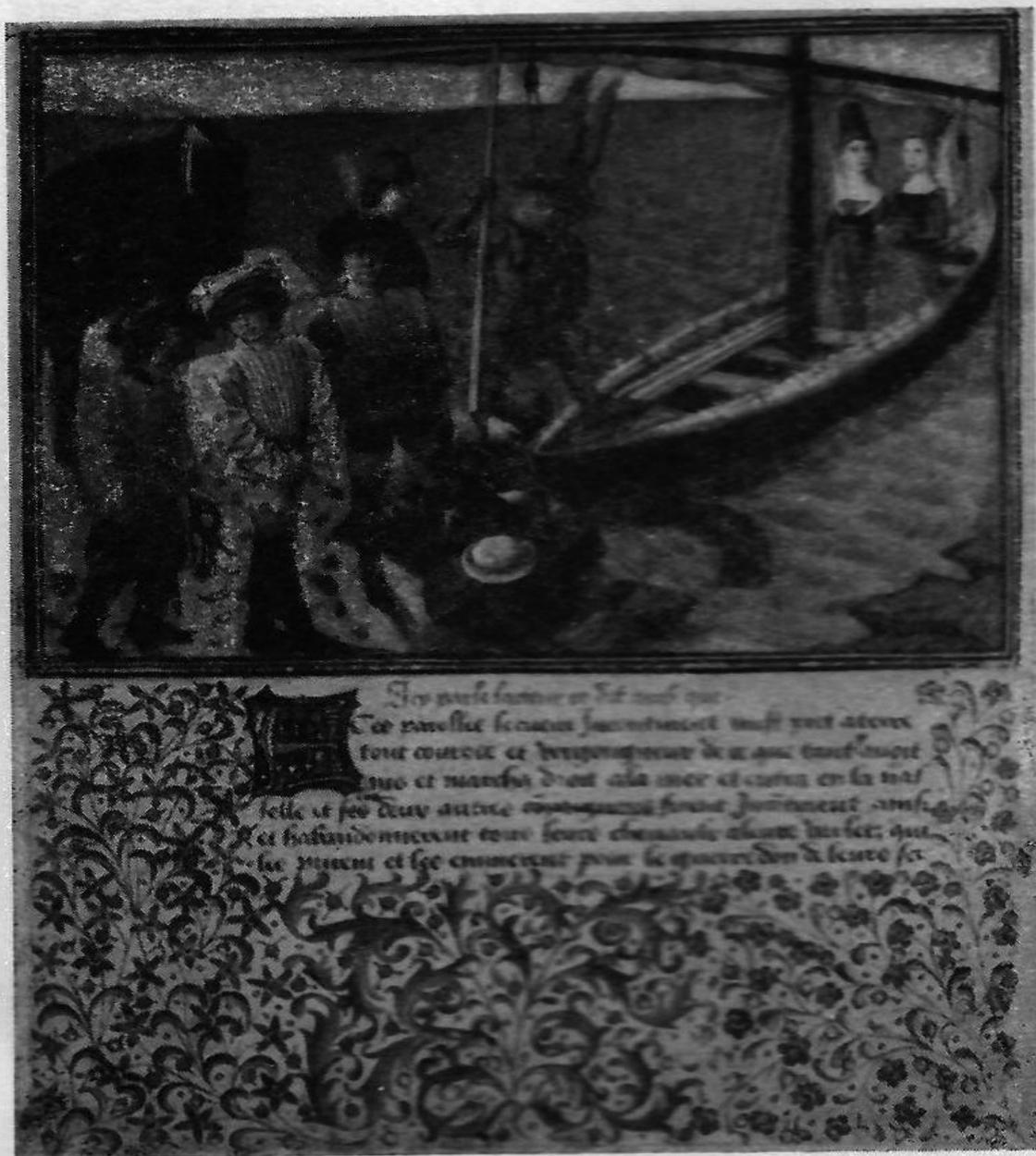


Figura 9. — Cuer, Desir y Largesse se embarcan en la nave de Fiance y Attente.

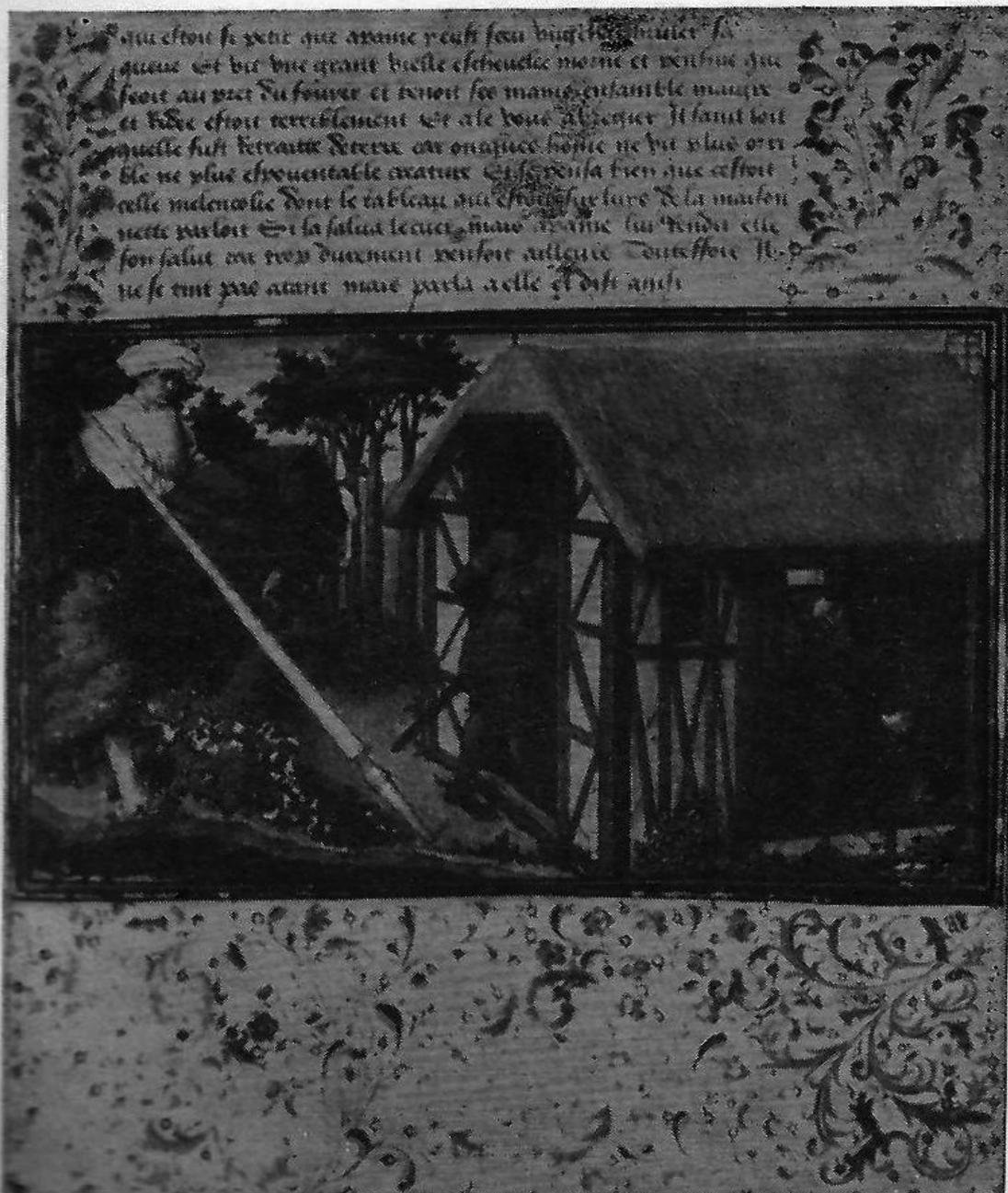


Figura 10. — Cuer entra en la choza de Melancolie.

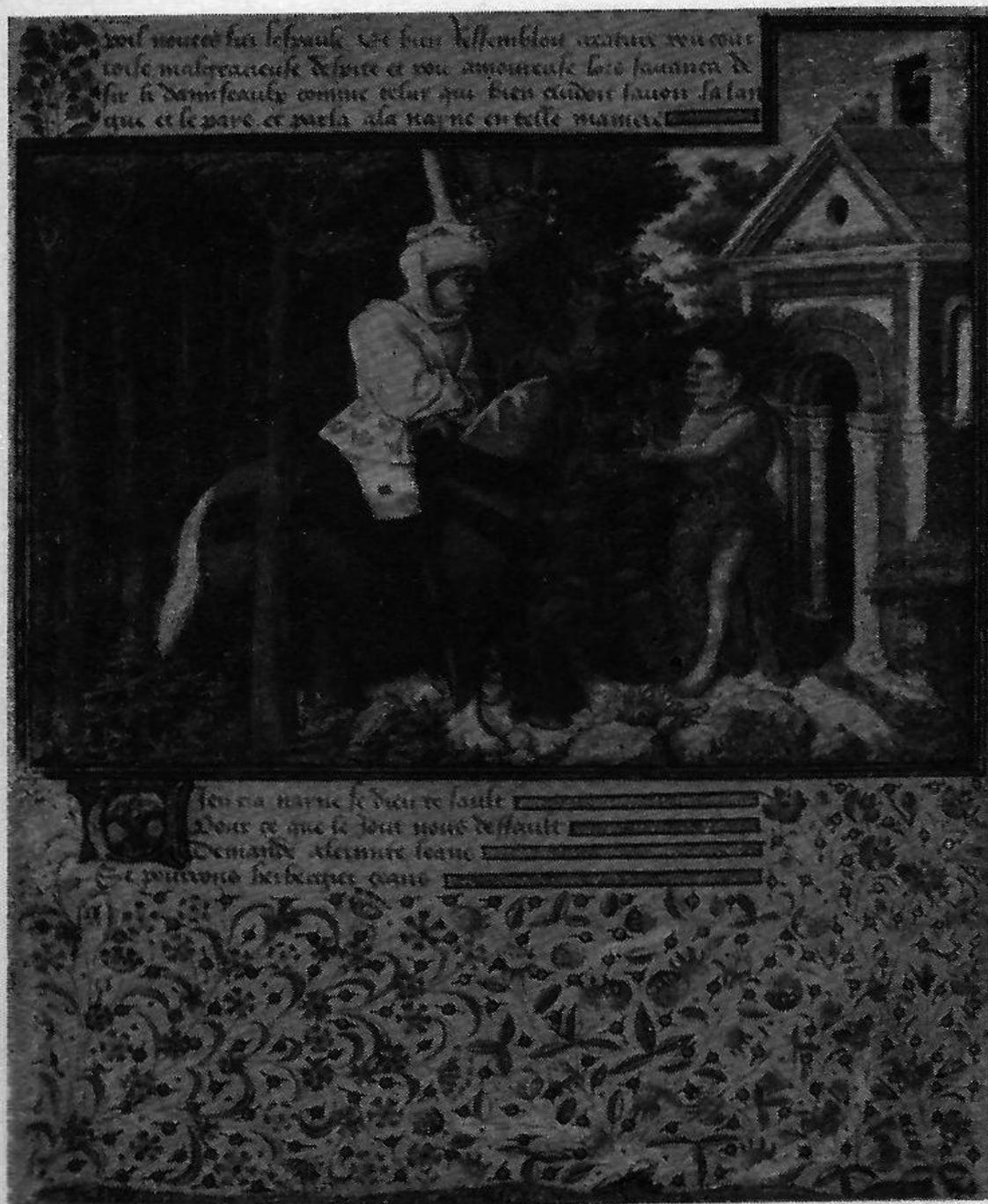


Figura 11. — Cuer y Desir hablan con la enana *Jalousie*.