



La reina testigo. Jeanne d'Evreux en su *Libro de Horas*
The witness Queen. Jeanne d'Evreux in her *Book of Hours*
A rainha-testemunha. Jeanne d'Evreux em seu *Livro de Horas*

Ofelia MANZI¹

Patricia GRAU-DIECKMANN²

Resumen: Los *Libros de Horas* producidos en la Baja Edad Media constituyen un documento plástico fundamental para el estudio de la iconografía de la época. La multiplicación de ejemplares a partir del siglo XIII ha aportado al arte de la Edad Media algunas de las piezas más interesantes tanto en su aspecto formal como en el iconográfico. Un elemento adicional del interés de estas obras es la ilustración desarrollada en los márgenes, en donde figuras y escenas constituyen una suerte de “universo paralelo” en relación con la temática central del respectivo folio. Una de las obras más interesantes, no solo por su extraordinario nivel artístico, sino también por su estado de conservación y original factura, es el diminuto *Libro de Horas de Jeanne d'Evreux*, tercera esposa de Carlos IV, sobre quien recaía la responsabilidad y última posibilidad de la continuidad de la dinastía Capeta. En el manuscrito aparecen algunos personajes históricos que entrañan una clave interpretativa. Dos folios que pertenecen, respectivamente, a las *Horas de la Virgen* y a las *Horas de San Luis*, presentan miniaturas que testimonian un juego entre pasado y presente, en el que la Historia contemporánea se integra con la bíblica y demuestran el valor concedido a la imagen por sus múltiples posibilidades de significación.

Abstract: The *Books of Hours* produced in the late Middle Ages are a key plastic document for studying the iconography of the period. The multiplication of copies from the thirteenth century has given to the art of the Middle Ages some of the most interesting products in both formal and iconographic aspects. An additional element of interest of these works is the illustration developed in the margins, where figures and scenes are a sort of “parallel

¹ Profesora en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Site: <http://www.uba.ar>. E-mail: ofeliamanzi@hotmail.com.

² Profesora Patricia Grau-Dieckmann del Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González. Site: <http://institutojvgonzalez.buenosaires.edu.ar>. E-mail: pgraud@gmail.com.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

universe” in relation to the central theme of the respective folio. One of the most interesting works, not only for its extraordinary artistic level but also for its condition and original workmanship, is the tiny *Book of Hours of Jeanne d’Evreux*, third wife of Charles IV, who took on herself the responsibility and the final possibility of continuity of Capetian dynasty. In this manuscript some historical characters embodying an interpretative key are present. Two folios belonging respectively to the *Hours of the Virgin* and the *Hours of St. Louis*, have miniatures that testify a game between past and present, in which the contemporary history integrates with the biblical one, and demonstrate the value given to the image by its multiple possibilities of meaning.

Palabras clave: *Libro de Horas* – Jeanne d’Evreux – San Luis – Miniatura – iconografía política.

Keywords: *Book of Hours* – Jeanne d’Evreux – St. Louis – Miniature – Politic iconography.

ENVIADO: 10.05.2015
ACEPTADO: 15.09.2015

Introducción

La creciente producción de libros ilustrados en la Baja Edad Media permitió la multiplicación de imágenes, con el consiguiente desarrollo de una iconografía acorde con los temas representados. El gran peso que la comunicación por medio de la imagen tuvo en los siglos medievales convirtió a esta última en uno de los factores decisivos para la consolidación del mensaje que la Iglesia cristiana impuso como elemento de difusión de la doctrina.

El lenguaje iconográfico, cuyo valor fue reconocido desde los primeros siglos de la cristianización, se afirmó como medio de conservación de la memoria, de evocación y, sobre todo, como elemento material capaz de promover la elevación del espíritu hacia la contemplación de la trascendencia. La numerosa producción que las diversas manifestaciones plásticas generaron en la época experimentó un fuerte incremento en el denominado período gótico, como consecuencia, fundamentalmente, de las transformaciones políticas y sociales producidas a partir del siglo XII.

En la creación plástica medieval se estableció un complejo sistema de relaciones entre los comitentes –creadores o meros repetidores de las



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

temáticas iconográficas—, los artesanos y los receptores del mensaje contenido en las imágenes. La relación entre los diversos protagonistas del acto de comunicación fue cambiando de acuerdo con las circunstancias que a cada uno le tocó protagonizar. El mensaje de algún modo simple y directo, que en los primeros siglos del cristianismo tuvo como finalidad la difusión de la nueva doctrina mediante la creación de un contenido que priorizaba la salvación, cedió paso a creaciones mucho más complejas a medida que la Iglesia accedía a un espacio de poder, mientras que adicionalmente se acrecentaba el contenido escriturario, fundamento de la iconografía.

La ilustración de manuscritos constituye un fenómeno con características particulares, porque está relacionada con la creación de un sistema de imágenes, cuya difusión estuvo siempre condicionada por una muy limitada circulación. Convertidos frecuentemente en tesoros celosamente guardados, los libros ilustrados se inscriben en cuanto a sistema de producción dentro de los mismos parámetros de la génesis de la pintura o la escultura, pero el circuito de comunicación contiene muy contados protagonistas.

La existencia de las imágenes en los folios de un manuscrito significa una presencia más que un mensaje. Su existencia, aun la del mismo libro conservado en una biblioteca, garantiza la existencia de la palabra y su posibilidad de conservación de la memoria. Sin embargo, aun considerando las limitadas posibilidades de comunicación, la iluminación de los textos constituye uno de los aspectos más destacados del arte medieval.

Los profundos cambios socio-económicos de los siglos finales del período determinaron la diversificación, tanto de comitentes, como de los talleres que producían el libro, y que incluían las distintas fases de su realización. El progresivo avance de una cierta laicización de la cultura, producto del desarrollo de la sociedad burguesa, así como la afirmación de los poderes nacionales encarnados en gobernantes y en el ámbito cortesano, fueron los factores fundamentales para la mayor difusión de la obra escrita e ilustrada. El libro, incluso conservando su carácter de tesoro, obtuvo un público más diversificado, tanto entre quienes lo producían como entre los que lo requerían.

Al mantener su condición de objeto prestigioso, se convirtió, en muchas ocasiones, en un instrumento indicador de poder económico y/o político, y sus páginas —soporte de lenguaje escrito y visual— diversificaron tanto



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

contenidos como iconografía. De este modo, podemos identificar las particularidades, los materiales, pero también las ideológicas, de una obra producida en el siglo XIV bajo el encargo del rey de Francia, en la que es posible advertir de qué manera se produjo la expresión de ideas nuevas mediante antiguas fórmulas iconográficas.

En el transcurso del siglo IX se introdujo en los monasterios un libro de oraciones denominado Breviario, que contenía distintos textos de cánticos, himnos y plegarias a los santos. En el siglo siguiente, el texto de los Breviarios comenzó a incluir una corta oración en honor de la Virgen, cuyo recitado era obligatorio en los monasterios sujetos a la regla de la orden benedictina. A esta oración se la denominó *Pequeño Oficio de Nuestra Señora*, y poco a poco comenzó a independizarse del Breviario y se incluyó como apéndice del Salterio.

Al llegar al siglo XIII, el *Pequeño Oficio* se enriqueció con nuevos elementos y se independizó, a su vez, del libro que contenía los Salmos, constituyéndose en un texto independiente, al que se denominó Libro de Horas. El mismo contenía oraciones que eran distribuidas de acuerdo con las horas canónicas y que estaban preparadas para ser leídas en cada una de ellas. Los ejemplares más antiguos se produjeron en Inglaterra y presentan un cuerpo organizado de textos e ilustraciones, cuya calidad y cantidad varía, pero que se ajusta siempre a un canon determinado en cuanto a su distribución.

Las partes esenciales de un *Libro de Horas* son las denominadas *Horas de la Virgen*, los *Salmos penitenciales*, las *Letanías*, el *Oficio de difuntos* y el *Sufragio de los Santos*. También es frecuente que posean un calendario. Los textos secundarios –que pueden estar incluidos o no– son diversos fragmentos de los Evangelios, dos plegarias especiales dedicadas a la Virgen: “*Obsecro te*” y “*O intemerata*”; las *Horas de la Cruz*, las *Horas del Espíritu Santo*, las *Horas de la Santísima Trinidad*, los *Quince gozos de la Virgen*. Pueden aparecer eventualmente extractos de los Salmos o un conjunto variado de plegarias.

Estos libros se multiplicaron en los siglos XIII y XIV, constituyéndose en un objeto imprescindible para las plegarias de las mujeres. Muchos de ellos contaron con gran cantidad de folios, ilustrados de acuerdo con una secuencia iconográfica preestablecida, según se tratara de iluminar las distintas partes que los componen. Pese a la existencia de un patrón compositivo, no hay ejemplares iguales entre sí. Dada la posibilidad de contar con partes diversas y,



consecuentemente, de ilustrarlas, los manuscritos adquirieron características propias que los hacen únicos. Por su condición de ejemplares producidos en la Baja Edad Media, fueron en la mayor parte de los casos producto de la labor de los talleres laicos constituidos de acuerdo con el sistema organizativo de los gremios, y respondieron a encargos realizados por personajes de la nobleza, pero también por miembros de la burguesía, que para esa época contaba con los medios necesarios para costear ejemplares de alto costo.

La época de su realización es la que también motiva una de las características de la iluminación de los *Libros de Horas* —particularmente de aquellos producidos en el área franco-flamenca a partir de la segunda mitad del siglo XIII—, como es la existencia de una elaborada y profusa decoración marginal, cuyo origen y sentido han sido objeto de numerosos estudios e interpretaciones diversos.³

I. El *Libro de Horas de Jeanne d'Evreux*

Entre los numerosos *Libros de Horas* que se produjeron en los más excelentes talleres de los siglos XIII y XIV, una obra se destaca entre todos, no solo por su extraordinario nivel artístico, sino por el magnífico estado de conservación y original factura. Es el diminuto *Libro de Horas de Jeanne d'Evreux*, de 8,9 x 6,2 cm, que actualmente se encuentra en *The Cloisters* de Nueva York.⁴ Realizado en grisalla y témpera sobre pergamino, tiene 209 folios con 25 miniaturas apareadas de la Infancia y la Pasión de Cristo y de la vida de San Luis. Contiene un Calendario, el Oficio de oraciones a la Virgen, oraciones a San Luis, Salmos penitenciales y una letanía. Fue producido en el taller parisino del maestro conocido como Jean Pucelle.

³ John Hartham, *The Books of Hours*, London, 1977. Michael Camille, *The image on the Edge*, Cambridge 1992. Christopher De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, London, 1997. Lillian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, California University Press, 1966.

⁴ Itinerario conocido del libro: la reina Jeanne d'Evreux († 1371); Carlos V († 1380); Jean, duque de Berry († 1416) —aparece en sus inventarios a partir de 1401—; Louis-Jules de Châtelet y Christine de Gleseneuve († antes de 1672); Adolphe de Rothschild (1900); viuda de A. de Rothschild (1907); Maurice Charles de Rothschild (1909) —confiscado en 1940 y restituido en 1948—; Château de Pregny, Ginebra, (1952); en 1954 fue adquirido por The Cloisters, Nueva York.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

La fecha más temprana en la que puede detectarse la labor de este maestro es 1319⁵, y su nombre está ligado a la iluminación de manuscritos con un estilo que le es propio y que constituye la introducción en el medio francés del sistema de representación espacial característico del *Trecento* italiano.

La fecha de la obra se sitúa entre 1324 y 1328, y se cree que fue encargado por el propio rey Carlos IV para su tercera esposa, Jeanne d'Evreux,⁶ que apenas contaba con 14 años en la fecha de la boda. Sobre ella recaían la responsabilidad y la última posibilidad de la continuidad de la dinastía capeta.

Dos folios que pertenecen, respectivamente, a las *Horas de la Virgen* (la Anunciación) y a las *Horas de San Luis* (Milagros de San Luis en su tumba), presentan dos miniaturas que iconográficamente se relacionan entre sí. Ambas miniaturas corresponden a las primeras horas canónicas, los Maitines, ilustración que tradicionalmente se reservaba al Maestro del taller, y en ambas la distintiva mano de Pucelle es innegable.

La reina Jeanne aparece en las miniaturas de los folios 16r y 102v, con las que se inician las *Horas de la Virgen* y las *Horas de San Luis* respectivamente. Su presencia en ambas ilustraciones testimonia un deliberado juego entre pasado y presente. La intencionalidad que justifica la presentación de la reina Jeanne, bisnieta del rey San Luis, como testigo de dos hechos trascendentales,

⁵ François Avril, *L'enluminure à la cour de France au XIV^e siècle*, París, Chene, 1977, pp. 9-21. El más antiguo documento que menciona el nombre de Pucelle es un pago realizado entre 1319 y 1324 por la confección del gran emblema de la cofradía del hospital de Saint Jacques aux Pèlerins de París. Su nombre aparece al final del ejemplar de la Biblia realizada por el copista inglés Robert de Bylling (B. N., ms. latín 11935) y en los primeros folios del Breviario de Belleville (B. N., latín 10483-10484).

⁶ Jeanne (1310-1371) era hija de Luis I d'Evreux († 1319), hijo del rey Felipe III el Atrevido († 1285), hijo del rey San Luis IX († 1270). Carlos IV (1295-1328), esposo de Jeanne, era hijo del rey Felipe IV el Hermoso († 1314), hijo de Felipe III el Atrevido y por lo tanto, bisnieto –al igual que su prima hermana Jeanne– del rey santo. Jeanne fue solo tres años y medio reina de Francia y en ese período tuvo dos niñas. Para la época en que se pintó el Libro de Horas de Pucelle, Jeanne, embarazada, quedó viuda. Todas las esperanzas estaban puestas en que diera a luz un varón que asegurara la continuidad de la dinastía capeta. El nacimiento de su tercera hija mujer dio origen a la Guerra de los Cien Años, en que se disputó el trono francés entre los Valois franceses y los Plantagenet ingleses. En Francia, las mujeres no solo no podían ceñir la corona, sino que tampoco podían transmitir el derecho sucesorio a sus hijos. Por el contrario, en Inglaterra, las mujeres estaban excluidas del trono, pero podían transmitir el derecho a la corona.

responde a un sutil planteo de corte político, que va más allá de la mera finalidad de un *Libro de Horas*.

Imagen 1



Jean Pucelle, *The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France*, ca. 1324/1328, *The Cloisters*, Nueva York.

II. La Anunciación (fol. 16r)

La Anunciación tiene lugar en una pequeña habitación con un vestíbulo por el que irrumpe el arcángel Gabriel y entrega a María una filacteria que contiene las palabras de salutación “Ave María”, mientras con la otra mano hace el gesto de la *oratio*. María, envuelta en un *maphorion* bizantino, se encuentra de pie y sostiene un libro cerrado. Entre los rayos que surgen de un ventiluz en el cielo raso, se desliza el Espíritu Santo en forma de paloma, a punto de concretar la Encarnación del Verbo Divino en la Virgen María. Bajo el techo, asomando entre arcadas, pequeños ángeles que forman el séquito de San Gabriel, dan muestras de júbilo por el acontecimiento.

En el piso, apenas visible entre ambos personajes, se esboza un vaso que contiene un lirio, símbolo de la virginidad de María, ya que así se simboliza la castidad mariana en los Países Bajos, Alemania y Francia.⁷

Imagen 2



La Anunciación, *The Hours of Jeanne d'Evreux*, fol. 16r.

El ángel arrodillado frente a la Virgen constituye una innovación. En las primeras representaciones de la Anunciación, San Gabriel permanecía de pie,

⁷ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, 1996, Tomo 1, vol. 2, p. 192.

pese a que ya existía un precedente iconográfico en ese sentido, en el claustro de Silos (España) del siglo XII.

Imagen 3



La Anunciación, Claustro de Santo Domingo de Silos, España, siglo XII.

En este caso, Pucelle sigue el modelo compositivo de la “Anunciación de la Muerte de la Virgen”, uno de los paneles del retablo de la *Maestá* pintada por el sienés Duccio di Buoninsegna.⁸

Imagen 4



Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, panel frontal superior, *Anuncio de la Muerte de la Virgen*, 1308/11, témpera sobre madera, Museo de la Ópera del Duomo, Siena.

La habitación de la Anunciación de Pucelle está sostenida en la esquina inferior derecha por un ángel, en referencia al milagroso traslado de la casa de la Virgen a la ciudad de Loreto, Italia. Cuenta la leyenda que, en 1291, frente al peligro que representaban los mamelucos, la casa de Nazaret la misma casa – en donde nació María, vivió con José y en la que también tuvo lugar la Anunciación– fue trasladada milagrosamente a Dalmacia por ángeles, que la transportaron por los aires en una noche.

⁸ Para la similitud con la miniatura de la reina Jeanne rezando ante la tumba de San Luis, ver nota 19.

Tres años después, en 1294, la casa fue nuevamente conducida, esta vez a su sitio definitivo en Loreto, Italia, localidad en la que se atribuía el ser la casa milagrosa a una pequeña capilla románica. Desde ese entonces, la Santa Casa no ha cesado de recibir peregrinaciones y la reiterada veneración de los fieles.⁹

En la gran inicial “D” de la palabra *Domine* con la que se inicia el texto *Domine labia mea aperies* está habitada por la propia reina Jeanne d’Evreux, arrodillada en un reclinatorio, mientras lee un texto sagrado. Su rostro vuelto hacia el lector indica que está atenta a la escena que sucede en la parte inferior del folio, o que ha hecho un alto en su lectura y medita sobre la escena de la Anunciación. A sus pies hay un perrito faldero y, sentado con la espalda contra la columna de la “D”, un vigía lanza en mano, vela el aposento de la reina. Jeanne es testigo de la Encarnación del Hijo de Dios en la Virgen María, hecho trascendente que dará sentido a la Redención. A partir de este instante, la humanidad podrá acceder a la salvación gracias al sacrificio de Jesucristo hecho hombre.

La inclusión de la reina en el folio la convierte en testigo de tres acontecimientos: la Anunciación de Gabriel y la consecuente Encarnación; el traslado milagroso por los ángeles de la casa de la Virgen en Nazaret a Loreto; y de un juego de jóvenes que constituye el *bas de page*.

Imagen 5



Detalle de *bas de page*: “Sapo en el medio”.

⁹ En el siglo XIV se levantó un santuario en cuyo interior se encuentra la Santa Casa. El interés por esta casa “sin cimientos” continúa vigente, y las discusiones, análisis y estudios para determinar su autenticidad se renuevan periódicamente.

Esta escena marginal muestra a dos muchachas molestando a un joven sentado en un almohadón, al que tiran de los cabellos y toman de la manga. Un tercer personaje —cuyo sexo no se distingue bien ya que puede tratarse tanto de un muchacho como de una joven con su túnica cubierta por un sobrevestido— tiene asida a una de las muchachas por el ruedo del vestido e intenta separarla de la acción, mientras señala hacia la dirección opuesta. Se trata del popular juego medieval “Sapo en el medio”,¹⁰ en el que uno de los jugadores, al que se llama “sapo”, se sienta en el medio de una ronda mientras los otros participantes giran a su alrededor y lo atizan y molestan. Sin aviso, el “sapo” —que no debe levantarse— se mueve rápidamente y atrapa a quien deberá reemplazarlo en el centro de la ronda.

Imagen 6



Panel de marfil de un díptico del siglo XIV, Museo del Louvre, París.

El sapo presenta, en general, significados simbólicos y alegóricos demoníacos. En el arte medieval, se le asociaba con la lujuria, que se representa como una

¹⁰ Anne Shaver-Crandell, *Introducción a la Historia del Arte. La Edad Media*, Universidad de Cambridge, 1991, p. 110.

mujer desnuda con los cabellos sueltos y desgredados a quien sapos y serpientes devoran senos y genitales, y con las divinidades infernales.¹¹

Imagen 7



Tormento de la Lujuria, San Pedro de Moissac, Francia, 1130.

¹¹ En una miniatura del Beato de Silos, en la representación del Infierno aparecen figuras con cuerpos o pies de sapos. Manuel Guerra, *Simbología Románica*, Madrid, 1993, p. 235.

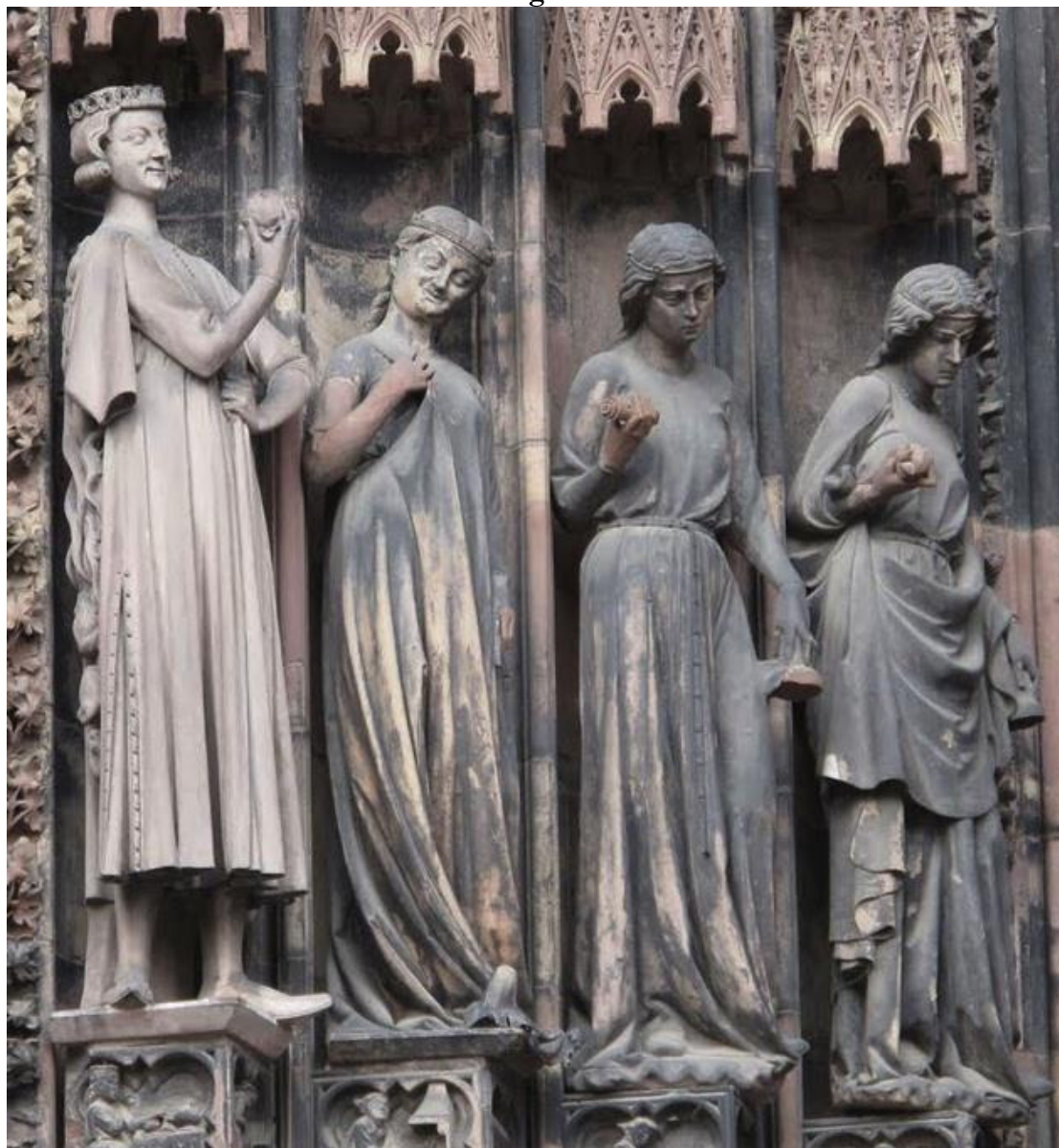
Un sapo, que representa al demonio, entra a la boca de Judas junto con el trozo de pan que señala su calidad de traidor.¹² En los círculos de magia negra, los postulantes son recibidos por el propio Demonio, que se presenta ante ellos en forma de sapo.¹³ Un sapo vestido, que debía ser cuidado, alimentado y acariciado, era entregado al nuevo devoto del diablo. A su vez, el animal era el que le confería el poder de volar por los aires, recorrer en poco tiempo largas distancias sin fatigarse, le permitía tornarse invisible y hacer el mal a quien quisiese.¹⁴

Esta información solo se conoce por testimonios de los inquisidores, lo que le resta credibilidad, pero es innegable que en la Antigüedad (los sapos eran una

¹⁴ Carter Scott, *Diccionario Esotérico*, Madrid, 2000, p. 254.

de las diez plagas de Egipto) y durante la Edad Media, la figura del sapo presenta generalmente una connotación negativa y diabólica.¹⁵

Imagen 9



Vírgenes necias volcando el aceite de sus lámparas, el Tentador que oculta su espalda con sapos y culebras y sostiene la manzana prohibida. Portal sur, catedral de Estrasburgo, 1280/90.

¹⁵ Sin embargo, en el Bestiario es poco lo que se informa sobre el sapo. Una curiosidad es que allí se asegura que, si a un perro se le pone un sapo vivo dentro de un montículo de comida, este no volverá a ladrar nunca más. T.H. White, *The Book of Beasts, being a Translation from A Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1984, p. 217.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

En lo que atañe a esta ilustración en el margen del folio, su connotación es más ingeniosa y simbólica, y la elaboración de su significado responde a un compromiso alegórico en el que la reina Jeanne juega un papel de testigo y testimonio, de observadora y partícipe. Mateo 25:1-13 relata la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. Todas ellas forman parte del cortejo de una novia que espera al esposo para celebrar las nupcias. Este se retrasa y llega de noche.

Las prudentes, alertas y precavidas, habían llenado sus lámparas de aceite para encenderlas oportunamente. Las vírgenes necias, holgazanas y perezosas, no prevén la situación y deben ir a comprar aceite. Cuando regresan, el esposo ha mandado cerrar las puertas y no pueden ingresar a las bodas.

De acuerdo con los exégetas, esta parábola se refiere al Juicio Final y es una incitación a los fieles para mantenerse siempre vigilantes a fin de que la muerte no los sorprenda en pecado y puedan así presentarse limpios y puros ante Dios. El teatro religioso popularizó el tema y, a partir del siglo XII, las vírgenes prudentes se asociaban con la Virgen María, virgen prudente por excelencia, convirtiéndose así en símbolo del Triunfo de la Castidad.¹⁶ En algunos casos, en obras plásticas francesas y alemanas, la parábola se representaba junto a la escena de la Anunciación.

En dichas escenas, las vírgenes necias, vestidas a la moda y con los cabellos sueltos y gestos desenfadados, son tentadas por un elegante mozo que oculta debajo de su ropa *sapos y gusanos que revelan la auténtica naturaleza del seductor*.¹⁷ Este Seductor es Satanás disfrazado.

Si se toma en cuenta lo antecedente, es posible analizar este folio de la Anunciación que contiene la escena del juego juvenil, como una alusión a la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias que son seducidas por el hermoso mozo, engañoso en su belleza y juventud, pero que es en realidad el sapo, el Seductor, Satanás. Lo que refuerza esta conjetura es la presencia atenta de la reina en la inicial de *Domine*.

A sus pies tiene un perro, animal que ha sido utilizado en otras obras para enfatizar el contraste entre la actitud displicente de las vírgenes necias y la

¹⁶ James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, New York, 1974, p. 343.

¹⁷ Louis Réau, *op.cit.*, p. 372.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

disposición vigilante y alerta de las vírgenes prudentes, en este caso representadas por la mismísima reina. La piadosa Jeanne hace un alto en su lectura y observa con rostro avizor. No le es ajena la trascendencia que tendrá para la humanidad el acontecimiento de la escena superior y de la cual ella es testigo: Dios se encarna en María para redimir a los hombres del pecado.

El vigía que guarda la estancia real fortalece la imagen atenta y precavida de la reina prudente. Jeanne, testimonio de la Anunciación y de la Encarnación, es una prueba de que encuentra preparada para enfrentarse al Creador en cualquier momento de su vida. No en vano es la bisnieta del rey santo.

Bajo esta luz, es posible analizar las connotaciones iconográficas encubiertas que se despliegan en este folio, cuyas escenas, aparentemente aisladas, no son tales: la Anunciación, el transporte de la casa de la Virgen a Loreto, la inicial “D” habitada por la reina Juana y el juego del “Sapo en el medio”.

III. Jeanne d’Evreux, rezando ante la tumba de San Luis (fol. 102 v)

A partir de su canonización llevada a cabo en 1297, el rey Luis IX fue objeto de un culto fervoroso por parte del pueblo en general, pero particularmente por parte de la familia real, que encontraba en su figura y sus acciones destacadas un referente prestigioso que enaltecía a la dinastía. En los Misales y los Breviarios apareció prontamente un conjunto de oraciones destinadas a exaltar su nombre.

Del mismo modo se incluyó en los *Libros de Horas* producidos en suelo francés un oficio litúrgico dedicado a San Luis.¹⁸ Hoy en día se conservan dos, ambos realizados para dos mujeres descendientes del santo: el del *Libro de Horas del Jeanne d’Evreux* y el del *Libro de Horas de Jeanne de Navarre*, cuñada de la anterior.

¹⁸ Las representaciones de San Luis se inspiraron no tanto en la *Crónica* de Joinville como en las historias de Guillaume de Saint Pathus, confesor de la reina Margarita (activo 1277-1315), que exaltan más su condición de paradigma religioso, de segundo San Francisco y, por lo tanto, al igual que este, de imitador de Cristo.

Imagen 10



Jean le Noir, *Libro de Horas de Jeanne de Navarre*, 1336/1340, Bibliothèque Nationale, París, 180 x 135 mm, “San Luis rezando”, *bas de page*, f. 55v.

En la primera de estas obras, el oficio de San Luis se inicia con una miniatura doble –siguiendo el esquema compositivo que se manifiesta en las *Horas de la Virgen*–. En el folio que ocupa el verso¹⁹ Pucelle ha realizado una composición extremadamente audaz, tanto por la disposición formal de arquitectura y personajes, cuanto por la iconografía que, consideramos, encierra una exaltación notable de la figura del rey santo.

La escena se desarrolla en el interior de una iglesia, que presenta una nave central flanqueada por dos espacios laterales. El de la izquierda está resuelto plásticamente mediante los recursos de perspectiva desarrollados en la obra de Duccio²⁰, y que son los mismos utilizados en la representación de la Anunciación analizada precedentemente.

¹⁹ Los folios que corresponden a Maitines, son 102v y 103r.

²⁰ Duccio, *Maestà*, escenas de la Anunciación a María.

Imagen 11



Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, panel frontal inferior, *La Anunciación*, 1308/11, témpera sobre madera, National Gallery, Londres.

La iconografía desarrollada en la escena puede ser interpretada de manera diversa y consideramos que contiene algunos elementos que encierran la expresión de un programa político. De acuerdo con un análisis tradicional,²¹ en la nave central del edificio, visibles mediante el recurso de la arquitectura transparente, se encuentran dos custodios al pie del sarcófago que contiene los restos del rey santo, cuya estatua aparece sobre la tapa de aquel. Esta interpretación está sustentada en el hecho de que desde fines del siglo XIII se

²¹ François Avril, *op. cit.*, p. 53.

187

presentan los rasgos distintivos de la escena de la Resurrección de Cristo, en la que los soldados sorprendidos advierten que el sepulcro está vacío. La figura del rey santo, representado de pie sobre la tapa del sarcófago, no se apoya sobre la misma, sino que parece levitar, mientras realiza un gesto con la mano, como si fuera a iniciar una disertación.

Imagen 13



El Libro de la Consagración de Carlos V, Cotton Tiberius B.VIII, f. 43r., British Library, Londres.

Si se tiene en cuenta que el arte cristiano medieval frecuentemente representó escenas separadas por el tiempo y el espacio presentándolas de manera simultánea, una posible interpretación de esta escena podría ser la de que la oración de la reina le permite evocar a la figura arquetípica de San Luis²² y este se le aparece como producto de ese hecho intelectual.

²² La representación del rey santo responde a una iconografía característica del estilo gótico: cuerpo delgado, cabellos claros y rizados, rostro afable y joven, gestos elegantes. Esta forma de representación de reyes y cortesanos aparece en obras tales como *El Libro de la Consagración de Carlos V* (Londres, Museo Británico, Cotton Tiberius B.VIII) o *Las Grandes Crónicas de Francia* (París, Biblioteca Nacional, francés, 2813). En estas obras, producidas en la segunda mitad del siglo XIV, aparece una cierta identificación del rostro de Carlos V, aunque se conserva el perfil “gótico” de las figuras. *La Obra poética de Guillaume de Machant* (París, Biblioteca Nacional, francés, 1584) presenta abundante material que ilustra acerca de la particular forma de representación de la figura humana generada por el estilo gótico.

El utilizar recursos compositivos que vinculan esa escena con la de la resurrección constituye un juego en el que la imagen materializa las aspiraciones políticas de los Capetos: San Luis es asimilado a Cristo, aun en la instancia suprema e inimitable de la resurrección.²³ Jeanne, esposa del vacilante Carlos IV, resulta promotora y testigo de un milagro que coloca a la monarquía francesa en un lugar privilegiado, una suerte de receptora de la voluntad divina.

La decoración marginal de este folio comprende dos figuras, un hombre y una mujer, que sostienen el edificio. La primera adopta la actitud de los “atlantes” soportando sobre sus hombros la base del edificio. Su pierna derecha descansa sobre el cuerpo de un híbrido situado al pie. La figura femenina parece querer subirse al piso de la capilla apoyándose sobre el torso de otro personaje híbrido con cabeza humana y cuerpo animalesco. La larga cola de ese curioso ser se prolonga generando una línea ondulante que sirve de marco inferior al folio.

Conclusión

Los protagonistas de las *droleries* del folio de la reina Jeanne rezando ante la tumba de San Luis presentan una notable similitud con el ángel que sostiene la casa en la que tiene lugar la Anunciación. El hecho de que el folio ilustrado correspondiente a los Maitines fuera obra, preferentemente, del maestro del taller podría explicar la semejanza.²⁴

Por otra parte, si en el primer caso la imagen remite a la Leyenda de la Casa de Loreto, sería posible establecer que existe una voluntad deliberada para relacionar visual y significativamente el espacio en el que tiene lugar la aparición del Rey santo con aquel en el que se produjo el hecho fundamental del inicio de la Encarnación. La presencia de la reina Jeanne, testigo de ambas escenas, permite establecer una relación conceptual entre las dos y destaca la importancia relativa de los Maitines en el conjunto de las oraciones que componen los *Libros de Horas*.

²³ Esta teoría se fundamenta en el relato de Geoffroy de Saint Pathus, en cuya biografía de Luis IX se advierte la voluntad de trazar un paralelismo entre aquel y Cristo.

²⁴ Como se ha dicho, ambos folios analizados corresponden a la primera hora canónica, la de Maitines.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

La singularidad otorgada a las escenas contenidas en esa parte de la composición aparece destacada, en este caso, por la semejanza de su organización plástica y por la muy particular iconografía desarrollada en las mismas. La mano del Maestro del taller se suma al contexto general, generando una representación en la que pasado y presente expresan, a través de la imagen, un proyecto político en el que la reina desempeña un papel pasivo, pero fundamental.

Bibliografía

- AVRIL, François, *L'enluminure à la cour de France au XIV^e siècle*, París, 1977.
- CAMILLE, Michael, *The image on the Edge*, Cambridge, UK, 1992.
- DE HAMEL, Christopher, *A History of Illuminated Manuscripts*, London, 1997.
- El Libro de la Consagración de Carlos V* (Londres, Museo Británico, Cotton Tiberius B.VIII).
- GUERRA, Manuel, *Simbología Románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1993.
- HALL, James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, New York, 1974.
- HARTHAM, John, *The Books of Hours*, London, 1977.
- La Obra poética de Guillaume de Machaut* (París, Biblioteca Nacional, francés, 1584).
- Las Grandes Crónicas de Francia* (París, Biblioteca Nacional, francés, 2813).
- RANDALL, Lillian, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, California University Press, 1966.
- REAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol. 2: Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, traducción Daniel Alcoba (primera edición 1957 en París, Francia).
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Witchcraft in the Middle Ages*, Cornell University, Ithaca & London, 1984.
- SCOTT, Carter, *Diccionario Esotérico*, Madrid, 2000.
- SHAVER-CRANDELL, Anne, *Introducción a la Historia del Arte. La Edad Media*, Universidad de Cambridge, 1991.
- WHITE, T.H., *The Book of Beasts, being a Translation from A Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1984.