

Resumo

A *Crónica Geral de Espanha*, códice conservado na Academia das Ciências de Lisboa a partir de 1879, é a cópia do «Quatrocentro» da *Crónica de 1344* de D. Pedro Afonso, conde de Barcelos. Abundantemente iluminado, mostra-nos uma cor e uma técnica de aplicação devedora da tradição local propagada por tratados e formulários, se bem que seja claro uma nova linguagem e um gosto internacional.

A notícia que se encontra sobre o «*termho do Chão de Bellotas*» remete-nos para as diversas produções da região, entre as quais o *azougue* de que é extraído «*muyto vermelhon et muy bõo*». Esta informação é importante do ponto de vista do estudo da cor e, particularmente, da cor na iluminura. De facto, permite relacioná-la com a abundância do vermelho na iluminura portuguesa, a partir dos primeiros exemplos, como nós viemos a verificar desde 1986, com Luísa Alves, a quem eu presto aqui a minha homenagem, e, ainda, revelar uma tradição corroborada por formulários e tratados. O vermelho é, sem nenhuma dúvida, a cor mais abundante no fundo de Alcobaça, como também, no de *Santa Cruz de Coimbra* e Lervão; e o colorante que, quase sempre, entra na sua composição é conhecido por vermelhão. N' *O livro de como se fazem as cores*, tal como no *Mappae Clavicula*, encontra-se a receita do vermelhão que nós vemos utilizada na iluminura portuguesa e na rubricação. A interessante coincidência entre os dois formulários mostra-nos uma tradição desenvolvida em Santa Cruz de Coimbra, em que o *Mappae Clavicula* está registado num inventário de livros emprestados, do primeiro quartel do séc. XIII (1218), ainda que em Alcobaça não se encontre nenhuma menção de receituários de pintura, assunto que não mereceu a atenção da sua Livraria, o que poderia significar a pouca importância que se dava à cor mas, também, uma maneira de produzir e aplicar as cores de acordo com uma tradição local. Esta tradição do vermelhão pode seguir-se, mais tarde, no *Breve Tratado de Iluminação*, escrito por um monge da Ordem de Cristo, em Tomar, e no seu contemporâneo, *Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva*, de 1615, escrito pelo dominicano Filipe Nunes.

Mas, esta notícia sobre uma matéria prima tão abundante e boa pode ser uma das justificações para que o vermelho seja a cor das imagens do rei representadas na *Crónica*, sendo lícito pensar que ele continua a ser, nas Espanhas, a cor principal, não acompanhando o triunfo do azul na Europa medieval, a partir de inícios do séc. XIII. ●

palavras-chave

CRÓNICA GERAL DE ESPANHA
VERMELHÃO
COR VERMELHA
IMAGEM DO REI

Resumée

La Crónica Geral de Espanha, codex appartenant à l'Académie des Sciences de Lisbonne, depuis 1879, est une copie du «Quatrocento» de la Crónica de 1344 de D. Pedro Afonso, comte de Barcelos. Abondamment illuminée, elle nous montre une couleur et une technique de son application redevable de la tradition locale propagée par des traités et des formulaires, bien que soit clair un nouveau langage et un goût international.

La notice qu'on y trouve sur le «termho do Chão de Bellotas» rapporte les diverses productions de la région, parmi lesquelles l'azougue dont est extrait «muyto vermelhon et muy bõo». Cette notice est importante du point de vue de l'étude de la couleur et, notamment, de la couleur dans l'enluminure. Du fait, il permet de la rapporter avec l'abondance du rouge dans l'enluminure portugaise, depuis les premiers exemples, comme nous sommes venus à vérifier depuis 1986, avec Luisa Maria Alves, à qui je prêt mes hommages, et, encore, révéler une tradition corroborée par des formulaires et traités. Le rouge est, sans aucun doute, la couleur la plus abondante aux fonds d'Alcobaça, comme, aussi, à ceux de Santa Cruz de Coimbra et Lorbão; et le colorant que, presque toujours, entre dans sa composition est celui qui est connu par vermillon. Dans O livro de como se fazem as cores, telle que dans le Mappae Clavicula, on trouve la recette du vermillon que nous voyons utilisée dans l'enluminure portugaise et dans la rubrication. L'intéressante coïncidence entre les deux formulaires nous montre une tradition développée à Santa Cruz de Coimbra, où le Mappae Clavicula est rapporté dans un inventaire de livres prêtés, du premier quart du XIIIème siècle (1218), bien que à Alcobaça on ne trouve aucune mention de formulaires de peinture, sujet qui n'a pas mérité l'attention de sa Librairie, ce que pourrait signifier la petite importance qu'on prêtait à la couleur mais, aussi, une façon de produire et appliquer les couleurs conformément à une tradition locale. Cette tradition du vermillon pour écrire peut se suivre, plus tard, au Breve Tratado de Illuminação, écrit par un moine de l'Ordre de Christ, à Tomar, et au son contemporain, Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva, de 1615, écrit par le dominicain Filipe Nunes.

Mais cette notice sur une matière-première aussi abondante et aussi bonne, peut être une des justification à ce que le rouge soit la couleur des images du roi représentées dans la Crónica, étant licite de penser qu'il continue à être, dans les Espagnes, la couleur principale, en n'accompagnant pas le triomphe du bleu en Europe médiévale, à partir des débuts du XIIIème siècle. ●

mots-clés

CRÓNICA GERAL DE ESPANHA
VERMILLON
COULEUR ROUGE
IMAGE DU ROI

À PROPOS D'UNE NOTICE SUR LE VERMILLON

HORÁCIO PEIXEIRO

Instituto Politécnico de Tomar, Tomar
(Portugal)

1. «Do termho do Chaão das Bellotas. O termho do Chaão das Bellotas parte per o termho d'Ariz e jaz antre ho ouriente. e jaz contra o sseptentrion de Cordoua. E Ariz he uylla em que moraron os barboros. E en seu termho he o monte em que há o uyeiro de que sacam o azougue e dally o leuã pêra todallas partes d'Espanha. E dally sacam muyto uermelhon e muy boõ que nõ sabem outro tã boõ se nõ aquelle que tragem da terra d'ultra mar. E ãna demais desta terra nõ há outras aruores senõ azinheiras. E por esta rrazon o chamon o Chaão das Bellotas. E som tã doces e tã saborosas que nõ as hã tanto ã Espanha. E em este chaão iaz a cidade de Bued que he muy antiga cidade.» (fl. 15r.)

2. La production référée vient mentionnée en divers auteurs anciens. Le cinabre – désigné par *cinnabar* ou *minium* – était des pigments les plus prisés dans l'Antiquité. En citant Théophraste, Pline signale ses locaux d'origine en Espagne. Vitruve, aussi, rapporte ce pigment pour rappeler sa faible résistance à la lumière et aux agents chimiques atmosphériques, à cause, selon lui, de l'extraction du mercure – *argentum vivum* – en lui provoquant la perte de la *vis vitalis*. Voir Plinio XXXIII, 119; Vitruvio VII, 8-9; Luciana COLOMBO, *I colori degli antichi*. Fiesole, Nardini Editori, 1991, cap. IV.

3. Pl. XXXIII, 119.

4. La louange de l'Espagne, terre admirable, prédestinée par Dieu, où non seulement des mer-

La «*Crônica Geral de Espanha*», manuscrit appartenant à l'Academia das Ciências de Lisbonne depuis 1879, est une copie du XV^{ème} siècle de la Crônica de 1344 de D. Pedro Afonso, Comte de Barcelos.

Le sujet de cette intervention est une brève notice, trouvée au folio 15r de ce manuscrit. Dans les premiers chapitres, l'Auteur fait une description des fastes légendaires des premiers temps d'Espagne; au chapitre XII commence la description de sa géographie, de Cordoue à Éciga; et, au chapitre XXXIII, est, ainsi, décrit le territoire de «Chão das Bellotas» et de Ariz.:

«Du territoire du Chão de Bellotas: Chão de Bellotas confine avec le territoire d'Ariz et le Nord de Cordoue. Ariz est une ville habitée, jadis, par les barbares. On y trouve une colline où est située une mine de mercure, exporté vers toutes les régions d'Espagne. On y extrait, beaucoup de vermillon, de très bonne qualité, qui on ne connaît un autre aussi bon que celui ramené de la terre d'outre-mer. Sur ce territoire les seuls arbres qui existent sont des chênes verts, raison pour laquelle cette terre s'appelle «Chão de Bellotas» – terroir des glands. Ces glands sont les plus doux et savoureux de toute l'Espagne. Là se trouve la ville, très ancienne, de Bued.»¹

Ce que cet auteur du XIV^{ème} siècle nous raconte était connu depuis l'Antiquité²: la richesse en mercure du centre-sud de la Péninsule Ibérique.

Les territoires d'Ariz et de Chão de Bellotas se situent au nord-ouest de Cordoue et, d'après la «Crônica», confinent avec Feriz ou Constantina, non loin d'Almadém, où il y a beaucoup de gisements de mercure. La «terre d'outre-mer», que le texte cite comme zone d'origine d'un vermillon de pareille qualité, était, d'après Pline, en Méditerranée orientale, comprenant Éphèse (où on trouvait un cinabre très prisé par sa couleur rouge vif et d'extrême pureté) et la Colquide, en Mer Noire³.

Cette notice est très significative dans le contexte seigneurial de la «Crônica», car l'auteur cherche à rehausser l'importance des Espagnes, vu son Histoire et ses richesses naturelles.⁴ Au Prologue il indique l'objectif à atteindre avec son texte: préserver la mémoire des exploits «des très nobles et sages barons», dont la lignée descend du «grand Hercule de Grèce.» (fl 2r); ensuite il fait, aussi, l'éloge des terres, pleines de toute sorte de richesses. «En Espagne existent plusieurs noblesses que ne

peuvent être racontées; c'est pour cette raison que les anciens que sont venus, en premier lieu, les peupler, l'ont beaucoup prisée, vues les bontés qu'ils y ont trouvé.» (fl. 10)⁵ En Espagne on trouve beaucoup de rivières et de sources, bons airs, hautes montagnes, larges vallées et plaines, ou ce trouve tout ce que l'homme peut désirer. Ainsi certains ont dit que «l'Espagne est l'égal du paradis de Dieu»⁶ (fl. 10). Elle est riche en poisson, fruits, pain, lait, bétail, gibier et vins, et «riche aussi en plomb, étain, cuivre, argent vif – mercure – fer, or et argent. Et cela grâce au grand nombre de mines que s'y trouvent, particulièrement dans la partie occidentale.»⁷ (fl. 11). Par ça, «quel serait le grand prince ou puissant seigneur ou très fort gentilhomme que n'aimerait pas posséder ces terres?»⁸ (fl. 11). C'est dans ce contexte qu'ensuite sont décrites les bontés et noblesses des différentes villes et ses territoires, dont celui qui est l'objet de cette notice.

Mais, au delà des éloges sur la terre et ses lignées, on peut trouver d'autres indications dans cette intéressante information, nommément sur:

- L'abondance de vermillon, ce que suggère qu'il était fréquemment utilisé en peinture et en enluminures;
- Une justification pour le fait que le rouge continue à être la couleur principale, même quand ce n'était plus le cas dans les régions d'Europe.

1. L'usage du vermillon en enluminure

Depuis quelque temps déjà, nous avons vérifié, à propos des enluminures du fond d'Alcoçaba de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, que la plus abondante et simple initial colorie, ne présentant d'autres éléments distinctifs que la taille et la couleur, apparaît, en plus de la moitié des manuscrits des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, avec le rouge en alternance avec d'autres couleurs – vert, bleu et violette – et que, pour un quart des manuscrits, le rouge est la seule couleur utilisée. Donc, est de signaler la présence dominante du rouge.

Au moment où l'étude de la couleur des enluminures connaît un nouveau élan au Portugal – ce que je salue avec beaucoup de plaisir et satisfaction, – permettez-moi de, à ce propos, rappeler brièvement les premiers essais en laboratoire, faits parmi nous et, en même temps, d'évoquer la mémoire de quelqu'un que nous a déjà quittée et fut pionnière en ces domaines.

En 1984, dans le cadre d'assistance à l'élaboration d'une thèse de maîtrise à présenter au Département de Histoire de l'Art de l'Université Nouvelle de Lisbonne, Luísa Maria Alves, chef du laboratoire du – au temps – Institut José de Figueiredo, utilisant les méthodes pour l'analyse des peintures, initia un travail que, malheureusement, n'a pu avoir une dimension plus significative. Les critères d'échantillonnage étaient peu sélectifs. On cherchait une vision générale sur les matériaux des couleurs des enluminures et les techniques d'application, pour un ensemble de manuscrits du

veilles naturelles naîtraient, mais aussi des hommes courageux, vient en Isidore de Séville (*Laude Spaniae*) et continue dans l'historiographie hispano-arabe, étant insérée, à partir d'ici, dans la *Crônica do Mouro Rasis* et dans la *Cônica de 1344*. Voir Antônio REI, *O Louvor da Hispânia na Cultura Letrada Medieval Peninsular. Das suas origens discursivas ao Apartado Geográfico da Crônica de 1344*. Dissertation doctorale en Histoire Culturelle et des Mentalités Médiévales, présentée à la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 2007, et aussi, sous le même titre, revue *Medievalista on line*, année 5, n.º 6, 2009.

5. «Em Espanha há muytas nobrezas, as quaaes nom podem seer comtadas; e porende os antigos que a começaram a pobrar muito a preçaram por as bondades que en ella vyron”. (fl 10)

6. Les images de la *Crônica*, surtout l'ornementation des marges, avec scènes champêtres, bucoliques, de chasse, de pêche, sont le réflexe de l'abondance et de la douceur du lieu.

7. «metaees de chumbo, d'estanho, de cobre, d'argem vyvo, de ferro, de ouro e de prata. E esto por grande multidom de vyeiros que hã ã Espanha e especialmente em as partes de Ocidente.» (fl. 11)

8. «qual seerya aquelle grande príncipe ou senhor de grande poder ou muy forte baron que nõ fora contento de seer senhor de tal terra?» (fl. 11)

9. Cette dissertation, ayant le titre: *Missais iluminados dos séculos XIV e XV – Contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*, je l'ai présentée en 1986, étant soutenue l'année suivante; elle n'est publiée que partiellement.

10. Lire: BNL – Bibliothèques Nationale de Lisbonne; BPMP – Bibliothèque Publique Municipale de Porto; ANTT – Archive Nationale Torre do Tombo.

11. Voir la dissertation que j'ai présentée comme épreuves publiques au concours pour professeur coordinateur, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorrão*. Tomar, 1998. Voir, aussi, «Animalia et aliae bestiae: Representações do

bestiário no Apocalipse de Lorvão”. In *Animalia Presença e Representações*. Lisbonne, Ed. Colibri, 2002, p. 79-99.

12. Luisa Maria P. A. ALVES, «Alguns aspectos relativos ao estudo dos materiais que entram na composição de alguns códices iluminados dos séculos XIV e XV» in 2.º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. Coimbra, Liv. Minerva, 1987, p.439-465.

13. Les anciens appelaient *minium secundarium* ou *cerusa usta* à l'oxyde salin de plomb que, autant le moine Théophile que l'auteur anonyme du «*De arte illuminandi*», de même que Cennino Cennini et la plus part des auteurs de traités, préférèrent considérer comme *minium* à proprement dire. Cf. Franco BRUNELLO, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 1992, pp. 211-212 e 234-235. Aussi l'abbé Frère João de Jesus Maria, du monastère bénédictin de Santo Tirso et professeur de pharmacie et directeur du Laboratoire Pharmacien du Jardin Botanique, à propos de la description du sang de dragon, dans un traité pharmacien inédit du XVIII^e siècle, *História Pharmaceutica das Plantas Exóticas (...)* – 1777 –, p. 209 e s., dit que celui-ci ne se doit pas confondre avec le cinabre minéral, «chamado dos gregos minio; nome que hoje em dia unicamente se confere àquella operação feita de chumbo de que se dá notícia na *Pharmacopeia Dogmática*.» («appelé chez les grecs minium; nom donné aujourd'hui uniquement à l'opération faite de plomb de qu'on donne notice dans la *Pharmacopeia Dogmática*.») Cette œuvre correspond aux deux premiers tomes, déjà édités, étant la part inédite, le tome III, une adjonction.

14. Voir, Adelaide MIRANDA, et alii, «A cor na iluminura portuguesa – Uma abordagem interdisciplinar», in *Revista de História da Arte*, n.º.5, Instituto de História da Arte, 2008, p. 228-245. L'ampleur de cet étude, comprenant certaines d'observations, ne peut pas être comparé avec la limitation de l'essai de caractérisation de la couleur que j'ai entrepris dans l'étude référé sur l'enluminure de *l'Apocalipse de Lorvão*. Malgré tout, je registre, avec satisfaction, la coïncidence

XIV^e et XV^e siècles, tout en partant de livres de recettes, parmi lesquelles *O Livro de que como se fazem as cores das tintas todas para aluminar os livros*.

Une sélection fut faite, de vingt trois manuscrits, la majeure partie datant des XIV^e et XV^e siècles, appartenant au fond d'Alcobaça de la BNL, au fond de St^a Cruz de la BPMP, au ANTT¹⁰, à la Bibliothèque et au Musée de la Cathédrale de Viseu et à la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora; au total on a couvert les différentes couleurs utilisées pour l'enluminure et l'écriture en 112 essais. Quelques années plus tard, en 1997-98, semblable recherche, plus limitée, fut faite ayant pour base le Livre de *l'Apocalipse de Lorvão*¹¹. Les résultats furent publiés pour la première fois dans le Deuxième Congrès National de Bibliothécaires, Archivistes et Documentalistes, en 1987.¹²

Plusieurs pigments sont utilisés pour obtenir le rouge, mais cette recherche a révélé que le pigment qui est presque toujours présent c'est le vermillon, «minium» pour les anciens, qui donnaient ce nom au cinabre, ou «vermiculum» (vermillon – sulfure rouge de mercure)¹³. En regardant les résultats provisoires présentés dans l'étude «A cor na iluminura portuguesa», du groupe pluridisciplinaire de l'UNL (que heureusement organisa cette conférence), on peut aussi vérifier l'utilisation de ce pigment dans les deux manuscrits référés (*l'Apocalipse de Lorvão* et *le Livro das Aves*) et la présence du rouge dans presque tous les autres sept documents¹⁴. L'ampleur de cette étude, avec centaines d'observations, comme nous avons vu dans ces deux jours, se situe dans une échelle complètement différente de mes modestes et presque solitaires recherches. Je registre, quand même, quelque coïncidence d'analyse, comme celle la.

Dans «*O Livro de que como se fazem as cores*», ainsi que sur le «*Mappae Clavicula*» on trouve cette recette de vermillon utilisé dans l'enluminure portugaise et dans la rubrication, au moins depuis *l'Apocalipse de Lorvão*, du final du XII^e siècle, aux manuscrits d'Alcobaça des XIV^e et XV^e siècles¹⁵. La procédure est la même pour les deux livres de recettes, bien que les proportions de soufre et de mercure soient différentes: Un de soufre pour cinq de mercure, dans *O livro de como se fazem as cores*; deux pour un, dans le *Mappae Clavicula* (un par deux dans le Theophile). Cette coïncidence, fort intéressante – pour d'autres recettes aussi – nous révèle une tradition, développée, peut-être, à Santa Cruz, de Coimbra, ou le «*Mappae Clavicula*» est cité dans une liste de livres prêtés, du premier quartier du XIII^e siècle (1218), transcrit au manuscrit St.^a Cruz 34/43¹⁶. La même tradition ce trouve aussi dans les autres «scriptoria», bien que, on ne trouve plus aucune mention de recettes de peinture. À Alcobaça, la seule recette technique que j'ai trouvée dans le fond de manuscrits décrit la façon de coller (*solfar*) le parchemin¹⁷. Ici, dans ce période, la couleur n'avait pas l'importance du siècle précédent, regardant le soin technique et la diversité de la production, comme Adelaide Miranda a démontré ce matin. Cette tradition de l'usage du vermillon pour écrire, se retrouve plus tard dans le «*Breve Tratado de Iluminação*», écrit par un frère de l'Ordre du Christ, de Thomar, et dans son contemporain «*Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva*» de Filipe Nunes, Dominicain, texte de 1615.¹⁸

2. La signification de l'usage du vermillon

Brièvement, dans l'étude effectuée, on a vérifié que, pour la période du XIV^{ème} et XV^{ème} siècles¹⁹ dans les différents fonds, il y a une pauvreté de la palette, la coïncidence des formules et procédures utilisés avec des livres de recettes, l'utilisation systématique de certains pigments, faciles à obtenir, et des procédures peu élaborées, comme par exemple la dorure.²⁰

Le rouge, centre de l'ancien système ternaire des couleurs, qui a pour pôles le blanc et le noir²¹, est tenu, dans tout l'Occident, depuis les temps Protohistoriques, comme la première de toutes les couleurs, la couleur par excellence, avant «l'éclatement» de ce vieux schéma au XIII^{ème} siècle²². L'importance donnée à cette couleur, dans les «scriptoria» portugais (et aussi dans les ateliers de peinture), pourra signifier la permanence de vestiges de l'ancien système de couleurs que, d'après Michel Pastoureau, commence à se décomposer entre les siècles XI et XIII, pour donner place au système plus linéaire qu'on utilise encore aujourd'hui.²³

Mais, au de la de la facilité d'obtention, il faut aussi tenir compte le coût, relativement bas.

Au livre des dépenses du Couvent du Christ à Thomar²⁴, de la première moitié du XVI^{ème} siècle, on trouve une série de prix des pigments pour les enlumineurs et pour les peintres, ce que peut-être utilisé pour faire une comparaison de coûts relatifs. On peut admettre que ce rapport se maintient, «grosso modo», dans des périodes antérieurs. Ainsi, le vermillon coûtait entre 120 et 53 Réis la livre (*arrâtel*), selon la qualité du produit, alors que pour le bleu, la valeur va de 400 Réis la livre (*arrâtel*) à 1050 l'once (28, 69 grammes)²⁵, prix du «bleu fin». Le prix du mercure (*azougue*) était de 100 Réis la livre (*arrâtel*). Selon le même registre de dépenses, l'enlumineur António de Hollanda était payé de 6000 Réis pour chaque frontispice, 500 Réis pour chaque «lettre à vignette», 80 Réis pour lettre simple en indigo (*anil*), bleu et or, et 40 Réis pour lettre en noir.

On voit, donc, que le prix du bleu courant²⁶ était, plus ou moins, trois fois et demie plus cher que celui du vermillon, alors que le «bleu fin» (peut-être du lapis-lazuli) était 140 fois plus cher. Le bleu était le plus cher des pigments indiqués. Il suffisait à António de Hollanda d'enluminer une «lettre à vignette» pour pouvoir acheter quatre livres de vermillon, mais seulement un peu plus d'une livre de bleu courant; et il lui faudrait un frontispice pour s'offrir une once de bleu fin. L'abondance de vermillon explique, probablement, non seulement son coût relativement bas, mais aussi son usage fréquent. Revenons à la *Crónica Geral de Espanha*. On ne pourra y parler ni de pauvreté de palette, ni de contentions, tel que dans d'autres manuscrits du XV^{ème} siècle²⁷. Le recours aux commandes royales, de que ce manuscrit est exemple, pendant le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle, introduit une certaine opulence et une mise au goût international dans la production de manuscrit. Bien que pour la «Crónica» on ne dispose d'aucune étude en laboratoire pour les pigments et agglutinants, on peut essayer, avec toute prudence, pour ce que j'ai dénommé de deuxième style d'ornementation²⁸, un certain rapport avec des manuscrits de la même époque, où on trouve l'emploi d'identiques

d'analyse relativement à ce manuscrit.

15. Voir *O livro de como se fazem as cores*, cap. XV: «Para fazeres vermelhon, toma **cinco libras de fujativo**. ides. azogue e põe-no en ùa arredoma o tigelá grande vidrada e **toma ùa libra de pedra de enxofre** been miuda e deita-lhe o poo do enxofre poco e poco sobre o arjen vivo ata que seja been incorporado, e toda via mecendoo con pee de cão con sua pele e sa laa ata que se torne o fogo como cinza e depoes que asi for mortificado deitao en duas olhas novas que sejam feitas como aredomas enjas de joso e estreitas encima e não fique por encerar de elas senão un furaco pequeno por o saya o umor e porás as olhas sobre o fogo en suas fornalhas e baras ben con o baro e poen ùa tijela en cima dos purados e quando o fumo vires que sal vermelho e não feder mete dentro no furaco un espeto delgado e si alqua cosa se apegar ao espeto tira as olhas do fogo e leixão esfiar e depoes que for frio quebranta as panelas e ajaraa o bernelhão feito .e por este peso faras quanto vermelhon quisieres fazer e a ùa terça doazogue poye 5 libras do enxofre e a 5 libras da azogue ùa libra de enxofre equilheres ental guisa o fogo que não se queme edalhe fuego temperado nen bivo nen manso e te se per ventura sese quemar o bernelhão quebranta as olhas e moiyo e incorpora o e mistura o con otro peso dazogue e de enxofre e poeno en otras olhas e faze como dito e: e para been mentes nos fumos como saen asi e nunca eraras.» (*Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa, S. 3 (4), 1960, (transcription provisoire de José Ramos); voir aussi le *Mappae Clavicula*, la première recette: «De vermiculo. Si vis facere Vermiculum, accipe ampullam vitream et lini deforis de luto, et sic accipe **unum pondus vivi argenti, et duo pondera sulfuris albi aut crocei coloris**, et mitte ipsam ampullam super iij. aut iiij. petras, et adhibe ignem in circuito ampulle ex carbonibus, ignem tamen lentissimum, et sic cooperies ampullam ex parvissima tegula: et, quando videris fumum exire ex ore ampullae blavum, cooperi: et quando exierit fumus crocei coloris, iterum cooperi: et quando videris exire fumum rubeum quasi vermiculum, sic tolle ignem, et habeas vermiculum optimum in ampulla». Au chap. CV on voit un autre recette très pareille à celle du *Composi-*

tiones ad tingenda – «De compositione cinnabarin – Tolles **ydroargiris (mercure) mundi partes ii et sulfuris vivi partem i** et mitte in ampullam, sine fumo, et lento igni, decoquens, facies cinnabarin, et lava utiliter.» (Thomas Phillips, *Mappae Clavicula; manuscript traetise on the preparation of pigments, and on various processes of the decorative arts practised during the Middle Ages*. London, 1847, p. 7). Dans un autre traité, le *Manuscrit de Bologne – Libro dei colori* (moitié du XV^{ème} s.), écrit en l'Italie, où, tel qu'en Espagne, abondait le mercure, on peut voir deux recettes dont les coïncidences avec le *Mappae Clavicula* sont évidentes: «Ad faciendum cinabrium – Tolli **una parte de argento vivo et doi parte de solfo giallo** e necto e bem macinato poi pone omne cose in una boccia et incoprila legiermente cum luto de sapientia poi la pone in lo fornello et dalli da prima lo foco ligireo et copre la boca della boccia cum una tegola, e quando tu vederai lo fumi giallo continua lo foco per in fino che vedrai uscire el fumo rosso o vermeggio allora tolj via lo foco et quando serà freddo troverai bello cinapro.» «– Ad idem alio modo. – Habeas unam ampullam vitream lutata de luto sapientie usque ad summum collj deinde recipe **partes duas sulfuris albi et bene triti et partem unam argenti vivi** postea pone in ampulla sopradicta et fac de carbonibus ignem lepidissimum et circa eam cum quatuor lapidibus et ponem ampullam desuper et coperi eum cum tegula et sepe discoperias et quando videbis fumum lividum coperi dummodo videbis exire fumum rubeum tunc tolle ab igne quod factum erit.» (M Merrifield, p. 326. Cap. VII, n. 182 e 183 – *Secreti Per Colori*.)

16. Voir Antônio CRUZ, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*. Porto, 1964, p. 203.

17. Voir l'*Ordinário do Ofício Divino*, BNL, Alc. 63, fl. 147v.

18. *Breve Tratado de Iluminação composto por hum religioso da ordem de Xp.º (...)*. Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra, Col. Jardim Histórico, vol XXXVII, ms. n.º 344. Voir au chap. IX., part 1.^{ère}, une recette pour faire

motifs et de procédures d'usage de la couleur: lettres phytomorphiques, ramures avec feuilles d'acanthé lancéolées que se prolongent, en tige, vers les zones périphériques, mais aussi une évolution de la palette depuis la période antérieure et, principalement, le perfectionnement des procédures, créant un plus large chromatisme.²⁹ Les images de la «Crónica», dessinés et colorées, comme on l'a déjà dit, au XV^{ème} siècle, nous fournissent une donnée intéressante, sur les couleurs utilisées pour les représentations du roi, la figuration la plus importante. Tout d'abord on trouve l'or comme fond en toutes les pages, lettres ornées et miniatures, ce qui est rare dans l'enluminure portugaise de cette époque; cela la transforme en ouvrage d'apparat, où la filigrane, l'ornement le plus courant, disparaît complètement. D'autre part, à l'envers du reste de l'Europe, la couleur principale pour les vêtements royaux est le rouge, à deux exceptions près, où le bleu domine: le roi décédé Alphonse VI (fl. 289r.) et le roi enfant Henri I de Castille (fl. 285r.), le voyant, dans la scène de l'acclamation, sur une estrade recouvert dans drap rouge.³⁰

Ce langage des images, incorporées dans la «Crónica» à un moment différent de celui de l'écriture,³¹ introduit un nouveau discours, où le roi est présent et domine, jouant le rôle principal. C'est en lui qui se fonde la légitimité, renversant, ainsi, le ton seigneurial sous-jacent au texte de la «Crónica». Ça veut dire que la façon de représenter le roi, n'est pas dépendant d'une raison graphique ou d'une combinaison chromatique, par exemple, la loi de l'alternance: mais son image est construite avec une intentionnalité, montrant clairement ses attributs.

Nous allons vous présenter l'exemple le plus significatif.

L'image du folio 185v, représente le roi Jacques II d'Aragon (1291-1329), frère de la reine Sainte Isabelle, épouse de D. Dinis. La figure, un buste, est inscrite dans l'initial D, construite avec des motifs architecturaux, en fond d'or piqué. Le roi est représenté de front, avec des cheveux coupés court, mode la plus répandue dans la «Crónica»³², avec une longue barbe en boucles et peigné en deux; coiffé d'une riche couronne, il est habillé en rouge. Cette image du roi, avec la force du portrait, est la plus élaborée de toute la «Crónica», ce que relève l'importance, dans ce manuscrit, de l'iconographie des rois d'Aragon. Avec de belles proportions et un aspect solennel, nous sommes tentés de y voir l'allégorie de la «Cour Impériale» (*Corte imperial* – XIV^{ème} siècle), ouvrage existant à la bibliothèque du roi D. Duarte, où se décrit la figure de l'Empereur – le Christ – «visage vénérable, inspirant l'amour et la crainte, une barbe abondante, divisée en deux au menton, des yeux beaux, simples et clairs, avec une couronne de pierres précieuses sur la tête. C'était, on le voyait, le plus parfait des hommes.»³³ Le traitement spécial de la tête du roi, la partie la plus noble du corps, montre que le roi est la tête du royaume, tout comme le Christ l'est par rapport à l'Église. Cette image peut, donc, évoquer la grâce spéciale du roi – une sorte de dualité, comme le Christ, que vient de la grâce divine³⁴ – mise en évidence par l'or, la couleur de la divinité, et par le rouge, la couleur de l'humanité.

D'autres exemples de l'iconographie royale pourraient être indiqués, démontrant la préférence pour le rouge, comme c'est le cas du célèbre portrait de D. João I, au Musée National de l'Art Ancien de Lisbonne, dont la datation du XV^{ème} siècle fut,

récemment, mise en cause³⁵, ou l'image de D. Manuel, comme roi David, du «Missal Rico» de S. Cruz de Coimbra³⁶. Or et rouge paraissent être attributs royaux, couleurs présentes aussi dans les armoiries des rois portugais.

De la simple notice, du XIV^{ème} siècle, qu'on a lu dans un manuscrit écrit et enluminé au XV^{ème} siècle, on peut déduire, grâce à quelques donnés et une certaine fantaisie, que le vermillon, abondant dans la Péninsule Ibérique, continue d'être une source privilégié et plus bon marché pour obtenir ce rouge lumineux qu'on trouve dans notre enluminure et que va garder ici, pendant tout le Moyen Age, le statut de *color principalis*.³⁷ ●



LE ROI JACQUES II D'ARAGON – CRÔNICA GERAL DE ESPANHA – ACADEMIA DAS CIÊNCIAS – LISBONNE, MS. 1 AZUL, FL. 185V.

Biographie

Email: hpeixeiro@ipt.pt / hpeixeiro@gmail.com

Né en 1945, a fait la licence en Histoire (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1976) et la maîtrise en Histoire de l'Art (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 1986). Professeur Coordinateur au Instituto Politécnico de Tomar les dernières 22 années de ça carrières, actuellement est en retraite. Dans les prochaines années est proviseur de l'étudiant au même Institut.

Ses études sur le livre manuscrit sont centrés sur l'enluminure portugaise aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles.

(«aparelhar») le vermillon à écrire. Filipe NUNES, *Arte da Pintura Symetria e Perspectiva. Composto por Philippe Nunes natural de Vila Real*. Ed. Fac-similé a partir de l'éd. de 1615, avec introduction de Leontina Ventura. Porto, Ed. Paisagem, 1982. Voir ici les fls. 65 e 66: «Tomase hum pucaro nouo, e nelle se bota o enxofre. E o azougue partes iguais, e depois se barra muito bem que não saya o bafo fora, e posto ao fogo até que se encorpore hũa cousa com outra por espaço de sinco ou seis horas.»

19. Voir la dissertation citée (note 9), *Missais iluminados dos séculos XIV e XV [...]*. On a utilisée les études réalisées au Laboratoire Centrale de l'Institut José de Figueiredo, publiées, aussi, par Luísa Maria P. A. ALVES, O.c., note 1.ère.

20. En Alcobaça, la dorure est très imparfaite quant à la préparation et quant aux résultats obtenus. Alors on peut penser que dans ce *scriptorium* on prêtait peu d'attention a cette procédure, dispensable dans la notation du texte, au contraire des traités de recettes, tel que le *Mapae Clavícula* ou le *O Livro de como se fazem as cores*, où on peut trouver une large quantité de recettes dédiées à cette procédure.

21. Thomas de Verceil, dans sa théorie mystique de la couleur, définit Dieu comme blanc et rouge, lumière e chaleur: «Indicibiliter se candidum et rubicundum ostendit (Deus) [...] ita ut nihil aliud sit sua luciditas quam sua igneitas, nec minus igneitas quam luciditas» Cit. em E. de BRUYNE, *La estética en la Edad Media*. Madrid, Visor, 1994, p. 130. Au Portugais on continue a utilisé les mots «corar» et «corado» (*coloratus*) pour indiquer l'action de donner une teinte ou de rougir ou quelque chose coloré de rouge, vestiges de l'importance du rouge comme couleur par excellence.

22. Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs – Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 37.

23. Cf. M. PASTOUREAU, *Couleurs, images et symboles – Études d'histoire et anthropologie*. Paris, Le Léopard d'Or (1988), p. 23.

24. ANTT, *Livro 23, Despesa das obras do convento de Tomar, feita por Fr. Gaspar, fora da empreitada de João de Castilho, Tomar, 1533-1539*. Inédites. Fl. 137-185. Cf. Sylvie DESWARTE, *Les Enlumineurs de la Leitura Nova. 1504-1552 – Études sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris, F.C. Gulbenkian, 1977, p. 211. L'auteur transcrit les paiements faits à António de Holanda. Voir, aussi, Maria Amélia P. S. CASANOVA, *A pintura de Gregório Lopes em Tomar sob o mecenato de Frei António Lisboa*. Lisbonne, 2002, thèse de maîtrise, sous presse. Ici l'auteur collige la documentation complète relative aux contrats avec les enlumineurs et les dépenses faites dans les achats des matériaux.

25. L'«arrâtel» fait 0,459 kilo et seize onces et l'once fait 28,69 grammes.

26. L'atelier du peintre Gregório Lopes (c. 1485-c.1550) utilisa, pour le bleu, l'azurite, et pour le rouge on employait toujours le vermillon et fréquemment l'ocre rouge, la garance et le kermès. Voir Luísa Maria ALVES et Vitor SERRÃO (Coord.), *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisbonne, Instituto José de Figueiredo, 1999, pp. 179-232.

27. Voir les manuscrits produits dans l'entourage de la cours d'Avis: *Leal Conselheiro e o Livro da Ensinança de Bem Cavalgar* – B. Nacional de Paris, Fonds portugais, n.º 5 (1433-38); *Vida e Feitos de Júlio César* – Escorial, Monasreio de San Lorenzo, Q-I-37, (1446-85); *Ordinários do Ofício divino* – Alc. 62 (1475) et Alc. 63 (1483); *Missal Cisterciense* – Alc. 459 (2.ª moitié do XV^{ème} s.); *Livro da Virtuosa Benfeitoria* – cód. 9, Real Ac. de Hist. de Madrid – il a appartenu au fils de D. Pedro, le connétable – (ca. 1430), et un autre exemplaire de la Biblioteca Municipal de Viseu, cofre n.º 14 (ca. 1430); *Vida de Cristo de Ludolfo de Saxônia* – Alc. 451-453 (1440-50). Dans l'Alc. 451 on voit, au fl. 56v. «Ata aqui fez o scripvam del Rey» (Jusqu'ici il était fait par l'écrivain du Roi) et au fl. 57r l'indication de qu'il en a achevé d'écrire et relia Fr. Bernardo de Alcobaca, 1445-1446.

28. Le deuxième style on peut le caractériser par les feuillages et les ramures. Plus simple et retenu, ce programme privilégie la lettre initiale, quelques fois se prolongeant sur les marges, en excluant toute sorte de figuration. C'est ce modèle qui on voit aussi dans d'autres manuscrits sortis du même atelier royal, tel que le *Leal Conselheiro* et ceux qui sont désignés dans la note précédente, où c'est possible voir l'identité de motifs et procédés.

29. Les nuances appliquées sur le tom de base ont l'objectif d'obtenir non seulement les lumières (*lumina*) et l'ombre (*tractus*), comme il vient décrits dans le *De diversis Artibus* du moine Théophile, mais, surtout, le modelé, avec évidentes influences de la technique de la peinture. On assiste, nommément, au retour du jaune (étain et plomb) et à l'élimination du contour en noir.

30. Les autres représentations du roi, trouvées à la *Crónica*, son les suivantes: fl.155r. – Le roi avec manteau rouge, assis, dans la scène du taureau; fl. 160r – Le roi maure de Tolède avec son manteau rouge prenant sa femme chrétienne; fl. 182r – Le roi Pierre III d'Aragon avec manteau écarlate et vert; fl.185v. Le roi Alphonse III d'Aragon s'habille en rouge et bleu; Jacques II d'Aragon s'habille en rouge; fl. 205 r – Rencontre amoureux de D. Urraca et El Cid; fl. 266r – La reine Urraca s'habille en rouge et son amant le comte de Lara, en écarlate; fl. 287 v – Tête de roi dans un fond rouge; fl.318r. – Le roi Alphonse X, le sage, s'habille en rouge écarlate.

31. Sur ce sujet j'ai écrit un petit texte, en train d'être publié à la *Revista de História da Arte*, de l'Institut d'Histoire de l'Art, Faculté de Sciences Sociales et Humaines de L'Université Nouvelle de Lisbonne, inséré au Project Imago, développé dans le même Institut: *Imagem e tempo – Representações do poder na Crónica Geral de Espanha*. Là je pose l'hypothèse de la «Crónica» pouvoir être enluminée pendant le règne de D. Duarte ou, même, dans la période de la régence do son frère, l'Infant D. Pedro.

32. La mode des cheveux coupés courts, rasés dans la nuque et sur les oreilles, tombant en frange sur le front, semble être initié en France vers 1420. Voir QUICHERAT, J., *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*. 1875-77, p. 256. On peut voir que les figures représentées dans le polyptiques de *La Vénération de S. Vincent*, du Musée National de L'Art Ancien de Lisbonne, œuvre contemporaine ou presque de les images de la «Crónica», ont les cheveux coupés de la mêmes façon, nommément le personnage que la tradition a identifié comme l'Infant D. Henrique, mais que probablement sera son frère, le roi D. Duarte. Le costume a, aussi, des éléments communs.

33. Voir Mário MARTINS, «A Corte Imperial». *Alegorias e símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisbonne, Ed. Brotéria, 1980, p. 208.

34. WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e- XV^e siècle)*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 211.

35. Voir José Alberto Seabra CARVALHO, «O retrato de D. João I – Revisão crítica». *Revista de História da Arte*, n.º. 5, 2008, p. 67-75.

36. Voir Horácio A. PEIXEIRO, «Um missal iluminado de Santa Cruz», in *A Luz do mundo – Oceanos*, 26, Avril-Juin, 1996, pp. 60-69.

37. Je remerci Manuel Guedes Vieira de la traduction en français de ce texte.