

A História da Arte Medieval: um encontro entre Ocidente e Oriente em Castela do Século XIII

Elaine Cristina Senko

Universidade Federal do Paraná

Curitiba – Paraná – Brasil

elainesenko@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo revela a importância dos estudos em História da Arte Medieval com o intuito de demonstrar que este período forneceu as principais bases para a chamada Renascença. Por conta do contato erudito entre cristãos ocidentais e orientais, islâmicos e judeus a sociedade mediterrânica foi herdeira de uma simbiose cultural. Para isso demonstraremos como a Arte serviu aos interesses do poder, destacando-se Castela no século XIII, e foi legado como objeto de memória histórica. Essa pesquisa revela, enfim, conexões históricas através da análise da imagem como elemento propedêutico para os homens do passado e para nós ainda no presente.

Palavras-chave: Arte Medieval. Castela. Século XIII.

Ao historiador da arte cabe não apenas analisar a beleza estética, mas também a função da obra de arte. Pensando nessa sinalização de Georges Duby (1997), temos como premissa a intenção do artista e sua inclusão num contexto promovedor da obra resultante. Como Alberti (1999, p. 12) já havia caracterizado: “os artistas tratam das luzes, mas, antes de tudo, da matemática”, pois como um ícone do renascimento italiano ele tinha absorvido uma gama de informações medievais de culturas mescladas. E é disso que trataremos aqui como princípio de transformações ao longo do tempo.

Quando pesquisamos a arte romana de estilo pompeano, observamos a presença da arte helenística e no transformar das acepções artísticas surgiu a arte bizantina, em que os mosaicos ganharam seu lugar de destaque. A arte bizantina trasladou-se para o Ocidente produzindo seus frutos na localidade de Ravena (séculos V ao IX), em Castela do século XIII sob o reinado de Afonso X e impactando tempos depois a arte de Giotto no século XIV. Mas tudo isso se processou de forma lenta e gradual. Além disso, a arte era instrumento de poder, era a arte da persuasão. Assim o objeto histórico e cultural

transforma-se em elemento de singularidade através do nosso olhar (AUMONT, 1993, p. 73). A arte não foi propedêutica apenas no medievo, ela o é ainda hoje, ou seja, o visual sempre teve seu lugar em nosso mundo desde as pinturas rupestres (*rock art*): os primeiros homens pintaram antes de escrever as palavras.

As pessoas na contemporaneidade, de modo geral – não as que se dedicam a pelo menos o mínimo do estudo da arte – têm o costume de observar elementos artísticos com uma rapidez de águia e se considerarem “donos” do assunto. Mas para se dedicar ao estudo da História da Arte e também ao estudo da Arte da Literatura deve-se ter paciência e muito cuidado nas observações artísticas. O que é isso se não for a mimeses absorvida e entendida como representações do real? Por isso Baudelaire (1996, p. 6), no seu livro clássico *Sobre a Modernidade*, nos avisava para evitarmos a superficialidade de uma análise rápida do objeto artístico ou literário. Seguindo este preceito vamos nos dedicar ao estudo da História da Arte com cautela e aprofundamento¹. Para isso define Umberto Eco (1991, p. 56-57):

A extensão de um objeto pode ter muitas funções semióticas, como já vimos no exemplo proposto por Santo Agostinho. Pode remeter a uma classe de objetos de que é membro, a outros membros daquela classe, pode representar um comando, um pedido, um conselho de algum modo ligado àquela classe de objetos. Posso indicar um maço de cigarros para expressar o conceito de cigarro, de fumaça, de mercadoria, para ordenar que alguém vá comprar cigarros, para oferecer um cigarro, para sugerir qual foi a causa da morte de alguém. As tensões são signos fracos que geralmente têm de ser reforçados por outras expressões com função meta-semiótica. Em situações de decodificação precisas, o signo ostensivo pode adquirir uma determinada necessidade semiótica: no decorrer de uma chamada, a mão levantada significa que o sujeito que faz tal gesto é o portador do nome pronunciado. Para as amostras e as amostras fictícias valem regras retóricas do tipo sinedóquico (parte pelo todo, um gesto está por todo um comportamento) ou metonímico (a ação sugere o instrumento, um objeto evoca o próprio contexto), como acontece na arte dos mímicos.

Nesse sentido Adilson Koslowski (2013, p. 8) explica o processo de inteligibilidade do objeto artístico no tempo:

[...] a definição teórico-comunicativa da arte de Reicher, que afirma: “x é uma obra de arte exatamente quando x é intencionado por um emissor (produtor) como meio de uma experiência estética”. As qualidades dessa definição são sumarizadas por Reicher desse modo. Não exclui objetos não representativos

¹ Para este aprofundamento é importante ressaltar a análise da imagem com o sentido de natureza: “Tal associação indicada pelo próprio Aristóteles entre aspecto e forma nos leva a conceber esta última não mais como uma propriedade como que sobrenatural presente na matéria, mas antes como uma tomada de forma no apresentar-se. Uma tomada de forma que se dá tanto a modo de presença como a modo de mobilidade (*kinesis*). Nesse sentido, a presença está ligada a visibilidade, isto que é garantido pela forma. Tais considerações possibilitam uma compreensão da natureza a partir do que os gregos indicavam com a palavra *alétheia*. Esta palavra fundamental grega, ainda que traduzida pelos romanos simplesmente como “verdade” (*veritas*), guarda um significado de desvelamento e desencobrimento, possibilitando, assim, uma leitura alética (desvelante) da natureza. A presença diz do modo fundamental de mobilidade que vai da ausência para a presença, e que implica em surgimento, emergência, apresentação, mostra; permitindo assim a manifestação de algo que estava oculto e ausente. Uma tal compreensão acentua justamente o caráter emergencial dos entes, tanto no sentido de aflorar como de florescer” (SASSI, 2004, p. 305-306).

e/ou expressivos. Não é necessário que todas as obras partilhem qualidades formais muito específicas. Não exclui objetos que o mundo da arte (ainda não, já não) reconhece como arte. Oferece uma explicação para *ready-mades* e *objets trouvés*. Permite às obras fornecerem outras intenções além das estéticas, como as religiosas e políticas. A obra pode ter utilidade prática, desde que seja também intencionada como objeto de experiência estética.

Para a análise da imagética medieval destacamos o clássico – apesar das revisões gombrichianas – de Erwin Panofsky (1991) *Arquitetura Gótica e Escolástica*; do pensamento de Umberto Eco (2010) em outra obra sua intitulada *Arte e Beleza na Estética Medieval*; e de Georges Duby (1997) em *História Artística da Europa*. Panofsky, Eco e Duby colaboram na aprendizagem da inteligibilidade estética e contextual das obras de arte. De fato, ponto positivo para uma compreensão historiográfica do tema, estes autores analisaram as diferentes formas de manifestação artística no medievo, tal como as imagens e arquiteturas, não apenas do ponto de vista estético, mas atentando também para os fluxos de pensamento específicos daquele contexto que motivaram e orientaram tais produções, influenciando, assim, na modelação de suas características. Dessa forma, ao seguirem tal preceito de estudo, eles estabeleceram uma relação de proximidade, no âmbito teórico e metodológico, daquele que analisa a história (cultural, política e social) para com aquele que analisa a arte em seu formato técnico específico. Consequentemente, tornam-se profícuos os objetos de estudo de arte para o historiador em sua análise das sociedades passadas. No que se refere especificamente à imagem medieval sugerimos uma metodologia de trabalho que tenha em consideração a longa duração da cultura ibérica. Sobre essa arte medieval:

A arte da Idade Média - dentre 1.200 anos, por volta do período entre a época romana tardia e o século XV – criaram novos padrões de realização técnica, particularmente na arquitetura, trabalho com esmalte, mosaico, pintura, escultura, vitral, e tapeçaria. O dinamismo da época está incorporado na sua arquitetura, que fornece o contexto para muitos dos trabalhos de arte caracterizados na pesquisa. Entre 1000 e 1300, só na França, mais pedra foi extraída para a construção do que tinha sido extraída no antigo Egito durante os 3.000 anos de construção de pirâmides e templos. Na alta Idade Média europeia, a pedra entrou nas estruturas sólidas e poderosas de igrejas românicas, em que arcos de volta inteira, grossas paredes e pilares, pequenas janelas e - em muitos casos - tetos em pedra arredondados deram aos seus interiores uma misteriosa escuridão. Então, nos séculos XII e XIII, cada vez maiores igrejas góticas surgiram em que as paredes foram transformadas em redes de vitrais através do uso de arcos pontudos e nervuras na construção dos limites máximos dentro e fora dos arcobotantes. Embora a mudança correspondente no estilo de arte medieval, do românico ao gótico, muitas vezes é familiar para muitos professores, este recurso também mostra obras de arte de toda a gama da Idade Média, se ele foi destinado para a igreja ou para a casa de um membro da nobreza² (NORRIS, 2005, p. 11).

² Tradução nossa, do original: "The art of the Middle Ages — a span of 1,200 years, roughly the period between the late Roman era and the fifteenth century—set new standards of technical achievement, particularly in architecture, enamel work, mosaic, painting, sculpture, stained glass, and tapestry. The dynamism of the age is embodied in its architecture, which provides the context for many of the works of art featured in this resource. Between 1000 and 1300, in France alone, more stone was quarried for construction than had been quarried in ancient Egypt during the

Consideramos a necessidade de um entrelaçamento, no campo de análise, entre o historiador e o historiador da arte, tendo em vista que a manifestação artística possui, intrinsecamente, uma singularidade de interesses investigativos. Por exemplo, Erwin Panofsky (1991) em seu estudo sobre a arquitetura gótica, como um historiador da arte alemão, discípulo de Aby Warburg, desenvolveu vários estudos sobre o campo de análise da produção artística, envolvendo seus aspectos iconográficos e iconológicos. No pensamento do autor, é responsabilidade do historiador a tarefa de estabelecer a diferenciação entre os tempos históricos, cabendo a ele o dever de “tentar descobrir analogias entre fenômenos tão claramente distintos como a arte, a literatura, a filosofia, tendências sociais e políticas, movimentos religiosos, etc.” (PANOFSKY, 1991, p. 1).

Foi justamente atuando sobre essa dificuldade que Panofsky (1991, p. 2) definiu o âmago de seu trabalho em *Arquitetura Gótica e Escolástica*: uma “tentativa cuidadosa de relacionar a arquitetura gótica e a escolástica”. O autor argumenta, inicialmente, em termos de uma coincidência no tempo (séculos XII e XIII) e no espaço (Paris e sua região) do pensamento escolástico e da arquitetura gótica, ressaltando tal paralelo em termos de um mútuo começo, apogeu e enfraquecimento (PANOFSKY, 1991, p. 11). Porém, no que fundamenta esse paralelo, o autor ressalva:

Em contraste com um mero desenvolvimento paralelo, trata-se, no caso da conexão a que me refiro, de uma verdadeira relação de causa e efeito; entretanto, contrariamente à influência individual, essa relação de causa e efeito resultado de um processo de difusão genérico, e não de influências diretas. Forma-se a partir do que poderíamos denominar, por falta de termo melhor, um hábito mental – através do qual aqui compreendemos esse surrado lugar-comum em seu sentido exato, escolástico, como o princípio que rege a ação (PANOFSKY, 1991, p. 14).

Percebemos que o autor coloca o pensamento escolástico adiante, como causa, sobre a produção arquitetônica, o modelo gótico. Pois bem, Panofsky (1991, p. 15) justifica que “a escolástica detinha o monopólio da formação intelectual naquele âmbito restrito”, ou seja, apresentava-se como um “hábito mental” que exerceria influência sobre os arquitetos e principais responsáveis pela construção. Claro que ele trará argumentos e exemplos para justificar essa relação. O primeiro deles diz respeito ao princípio escolástico da *manifestatio*,

3,000 years of building pyramids and temples. In early medieval Europe, stone went into the solid, powerful structures of Romanesque churches, in which round arches, thick walls and pillars, small windows, and - in many cases - rounded stone ceilings gave their interiors a mysterious darkness. Then, in the twelfth and thirteenth centuries, ever higher Gothic churches arose, in which walls were transformed into networks of stained glass through the use of pointed arches and ribbed construction of the ceilings inside and flying buttresses outside. Although the corresponding change in the style of medieval art, from Romanesque to Gothic, is often familiar to many teachers, this resource also shows artwork from the full range of the Middle Ages, whether it was intended for the church or for the home of a member of the nobility” (NORRIS, 2005, p. 11).

pressuposto que fortaleceria a consciência da explicitação, sistematização, clareza e ordenamento lógico no pensamento dos homens (PANOFSKY, 1991, p. 20-25). Como ele mesmo ressaltou:

Sobre as artes, esse modo de pensar exerceu influência direta [...]. Da mesma forma como a música passou a ser articulada por uma divisão sistemática do tempo, as artes plásticas foram articuladas por meio de uma divisão sistemática e exata do espaço, o que conduziu a uma 'clareza em nome da clareza' no contexto narrativo das artes plásticas e no contexto funcional da arquitetura (PANOFSKY, 1991, p.28).

É na arquitetura da catedral gótica que Panofsky (1991) encontrou o principal exemplo para sua hipótese. Assim, o autor busca e apresenta quais elementos inerentes a essa construção reforçam sua perspectiva:

Através de seu programa imagético, a catedral do apogeu gótico tentava representar todo o conjunto do conhecimento cristão da teologia, da moral, das ciências naturais e da história, no qual tudo tinha seu lugar certo, e sendo suprimido o que não tivesse. De modo semelhante, buscou-se na estrutura arquitetônica uma síntese de todos os motivos centrais, transmitidos por variados caminhos, para finalmente se chegar a um equilíbrio singelo entre basílica e edificação central, mediante a eliminação de todos os elementos que pudessem perturbar o equilíbrio, como a cripta, a galeria e as torres, excetuadas as duas situadas no lado frontal (PANOFSKY, 1991, p.28).

Reafirmando sua ideia, Panofsky (1991, p. 42) ressalta que, “quanto ao resultado, essa homologia entre as partes da construção assemelha-se à hierarquia dos ‘níveis lógicos’ num tratado escolástico bem estruturado”. Complementando sua hipótese, o autor ainda indica o preceito da *concordantia*, um pressuposto escolástico que visava, através de uma argumentação e síntese, conciliar posições contraditórias (PANOFSKY, 1991, p. 46). No campo da arquitetura tal elemento implicaria e reforçaria o ideal de unidade, proporcionalidade, hierarquia, complementaridade e relação entre as partes, visando uma representação harmônica de todo o conjunto (PANOFSKY, 1991, p. 50).

A proposta de Panofsky em sua obra, portanto, visa fundamentalmente uma explicação para a “razão de ser” da arquitetura gótica, encontrando argumentos de causa na estrutura do pensamento escolástico. Em nossa opinião, talvez o elemento que falte ser mais bem explicitado seja exatamente a relação, em termos de retribuição, que a arquitetura forneça ao pensamento, ou seja, uma concepção de que um “alimentaria” o outro de influências, e não apenas unilateralmente do princípio ao fim.

Umberto Eco (2010) desenvolve em sua obra *Arte e Beleza na Estética Medieval* uma profícua discussão em torno da relação entre o pensamento e a produção artística no medievo. Filósofo, semiólogo e literato, destaca-se por uma ampla produção no campo da arte, filosofia e literatura. Trabalhando com a Idade Média Latina, dos séculos VI ao XV,

Eco (2010, p. 11) propõe na presente obra uma sistematização e análise histórica das “teorias estéticas”, conceito este definido pelo autor da seguinte forma:

Assim, entenderemos como teoria estética todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte e às condições de produção e apreciação das obras de arte, às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também à crítica destes juízos, e às teorias e às práticas de interpretação dos textos, verbais ou não, isto é, à questão hermenêutica.

De fato, o trabalho de Eco (2010, p. 20) vem no sentido de ressaltar e reafirmar uma sensibilidade estética característica ao medievo. Aliás, sensibilidade que podemos entrever através de debates e discussões no campo dos conceitos filosóficos. Nesse sentido o autor ressalta, em tom desmistificador, que a Idade Média não foi uma época de negação ao belo sensível, mas que, entretanto, existia na época um debate em torno de sua aplicabilidade e recepção. Cita, como exemplo de personagens envolvidos nesse debate, São Bernardo, um rigorista, e Suger, ávido pela contemplação estética.

Para Eco (2010, p. 35), no entanto, uma ideia que tomou forma e desenvolveu grande importância no medievo é a da relação do belo para com a divindade, o verdadeiro. Segundo o autor, a forma de degustação estética do homem medieval não consistiria “em fixar-se na autonomia do produto artístico ou da realidade da natureza, mas em colher todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus” (ECO, 2010, p. 40). Trata-se de uma perspectiva do belo como transcendental, uma visão que elevaria o espírito dos homens.

Porém, para que essa concepção do belo fosse alcançada em sua plenitude, Eco (2010, p. 182) destaca alguns dos preceitos daquela época que delineavam a produção artística: a estética da proporção, do número, da simetria e harmonia. Ora, segundo o autor, “a estética da *proportio* era verdadeiramente a estética por excelência da Idade Média” (ECO, 2010, p. 85). Ao mesmo tempo, a estética medieval também demonstrava gosto pela cor e pela luz. Nas palavras de Eco (2010, p. 88), “a propósito da percepção da cor (gemas, estofos, flores, luz, etc.), a Idade Média manifesta, no entanto, um gosto muito vivaz pelos aspectos sensíveis da realidade”. Nesse momento, para justificar sua ideia, o autor estabelece uma explicação importante: “foi precisamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que mais explora a vivacidade da cor simples unida à vivacidade da luz que a infiltra: o vitral da catedral gótica” (ECO, 2010, p. 91). Tudo isso, em grande parte, devido às considerações teológicas de Suger, defensor do pressuposto “Deus é luz” (ECO, 2010, p. 103).

Na mesma época, “com o pleno desenvolvimento da arte gótica e através da grande ação animadora de Suger, a comunicação artística por meio da alegoria assume seu maior

alcance” (ECO, 2010, p. 142). De fato, Eco (2010, p. 143-144) destaca esse apreço medieval pelas alegorias, dentro de uma visão simbólica própria da época, que contribuiria exatamente nesse âmbito de acesso ao invisível e também para uma função de cunho propedêutico inerente aos objetos artísticos.

Umberto Eco (2010, p. 194), portanto, aponta tais características do belo, fruto de uma teoria da estética concebida por debates e questões filosóficas e teológicas, como de fundamental importância para nossa compreensão da produção artística medieval. Tais concepções, no pensamento do autor, se modificaram à medida que novas discussões e reflexões ganhem forma e espaço, à exemplo daquelas iniciadas por Duns Scotus e Ockham.

Nesse sentido, devemos compreender a importância do pensamento medieval, de seus referenciais religiosos, das constantes discussões teológicas, na concepção teórica e pragmática das imagens medievais. Ora, não validando a premissa restritamente didática das obras medievais tal como Gregório Magno indicava, mas uma pluralidade de funções ativas e imersas nas vidas das pessoas do período.

Verificamos assim, na proposta de Georges Duby (1997, p. 15) em *História Artística da Europa*, o elemento central que traça a importância funcional dentro de um contexto produtor da obra de arte³. A arte aqui é definida enquanto resultado final de um pensamento, próprio de uma espiritualidade e sistema de valores dinâmico, que lhe deu origem e estabeleceu suas características modelares. Como podemos rastrear, conforme Duby (1997, p. 52), na época do feudalismo medieval:

Nos tempos feudais, a fragmentação do poder real multiplicou os mosteiros. Cada senhor, desde que para tanto tivesse os meios, fundava um para suas próprias necessidades espirituais e as dos seus súditos. Era o complemento natural do castelo, qual uma outra fortaleza, mais sólida, mais luxuosamente construída, pois parecia ainda mais útil. Algumas dessas casas acolhiam religiosas; as filhas das

³ É importante lembrarmos do pensamento de Gombrich (1999, p. 1): “Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo de um bicho-papão e de um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom no seu gênero, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com prazer um quadro, declarando que aquilo de que ela gosta não é Arte, mas algo muito diferente. Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de um quadro ou de uma escultura. Alguém pode gostar de uma paisagem porque ela lhe recorda seu berço natal, ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, estamos fadados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado. Na medida em que essas lembranças nos ajudam a fruir do que vemos, não temos por que nos preocupar. Somente quando alguma recordação irrelevante nos torna parciais e preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar o alpinismo, é que devemos perscrutar o nosso íntimo para desvendar as razões da aversão que estraga um prazer que de outro modo poderíamos ter. Há razões erradas para não se gostar de uma obra de arte”. Sobre a arte medieval, conferir: FOCILLON, 1980.

grandes famílias eram lá educadas, para lá se retiravam as viúvas. Mas quase todas eram ocupadas por homens, cujas orações se julgavam mais eficazes para ajudar no além as almas que penavam. Ali repousavam os antepassados do fundador e os de seus vassallos, reunidos depois da morte como seus descendentes vivos se reuniam nas cortes solenes.

Para Duby a arte tinha esse aspecto funcional que agregava espiritualidade e obrigação terrena. Mas foi o século XIII que definiu a arte medieval, esta que já havia passado pelo românico e o gótico nascente e se encontrava agora em sua plenitude, pois era o tempo dos encontros culturais, principalmente em Castela: é a chegada do gótico pleno e o início do rico *flamboyant*. Segundo Duby (1997, p. 69):

No século XIII, a Europa expande-se de novo. No extremo norte, os últimos povos pagãos são lentamente conquistados para o cristianismo. Grupos de migrantes repovoam na Península Ibérica os espaços libertados do domínio muçulmano. Outros, partindo das regiões flamengas, do vale do Reno, da Francônia, da Baviera, colonizam a leste territórios em grande parte vazios e subjugados pelos príncipes eslavos. Na Espanha da Reconquista e em todo o Oriente mediterrâneo as operações de pilhagem legitimadas pela guerra santa ainda alternavam com as trocas pacíficas: a profusão de relicários e de enfeites que os cruzados trouxeram em 1204 do saque de Constantinopla marcou a evolução das formas artísticas com mais força, ou pelo menos de modo mais abrupto, do que haviam marcado durante séculos os objetos preciosos transportados em pequenos carregamentos pelos traficantes de Amalfi e Veneza.

O século XIII, principalmente na Península Ibérica, abriu suas fronteiras para a chegada de objetos artísticos e para a filosofia de arte. Assim, para Panofsky (1991), Eco (2010) e Duby (1997) o medievo, desde os finais do século XII e durante todo o XIII, foi de revolução artística, pois o conhecimento grego-árabe e bizantino tinham se fundido com o saber latino-germânico. Por isso o movimento erudito que atinge as primeiras universidades ocidentais (Bolonha, Salamanca, Paris) coligada com a produção da Escola de Toledo amplia os olhares e produz arte de maneira voraz.

Diante do exposto podemos pensar em Renascimento de forma tradicional, ou seja, um resgate a uma ideia de Antiguidade sem valorar o medievo? É óbvio que não, pois o medievo não foi um período de transição, foi sim uma época da história em que a erudição clássica foi absorvida e dialogada com as tradições latinas, bizantinas, islâmicas e judaicas. Tendo em vista este esclarecimento, podemos considerar que dentro do processo histórico ocorreram diversos “renascimentos”, momentos em que o saber atingia ápices de desenvolvimento através de transformações sociais, culturais e econômicas. Um desses “renascimentos” ocorreu após o período denominado de Reconquista. Sobre o assunto indicamos que:

Convém, no entanto, esclarecer alguns aspectos que, à luz da investigação historiográfica recente, adquiriram contornos mais exactos. Costumam ser englobadas no conceito de Reconquista cristã as escaramuças, incursões e operações militares esporádicas que, nos séculos anteriores ao reinado de Afonso

III de Leão, os caudilhos dos concelhos fronteiriços levavam a cabo em território islâmico, mais com o intuito da pilhagem (actividade económica essencial para a vida das populações de vilas e cidades da Meseta ibérica e, no caso do actual território português, da Beira interior) do que com intenções de conquista. Já delineadas em função de objectivos precisos e de alvos concretos, as expedições deste monarca revestiram-se de um carácter mais sistemático, apesar de as suas tropas só terem descido até ao vale do Douro, ocupando, portanto, um território facilmente conquistável porque frouxamente vigiado pelos árabes: “o califado não ficou minimamente abalado com a ocupação do vale do Douro e a fronteira entre cristãos e muçulmanos estagnou por completo, desde o fim do reinado de Alfonso III (910) até ao de Fernando, *o Magno* (1037-1065), passando por um recuo substancial durante as campanhas de Almançor, nos últimos anos do século X e nos primeiros do seguinte.”. Só a partir da conquista de Coimbra por Fernando de Leão é que a fronteira avançou decisivamente para o Sul e começou, de facto, o verdadeiro movimento da Reconquista, com a intencionalidade que habitualmente lhe é atribuída: “É, portanto, já quase em meados do século XI que começa propriamente o que poderíamos chamar a “Reconquista régia”, que serviu depois de modelo aos historiadores modernos para conceberem toda a luta anti-islâmica à sua imagem e semelhança. No século XII, o movimento da Reconquista portuguesa integrado na longa tarefa da Reconquista cristã assumiu, pois, um carácter mais sistemático e consolidou-se o desenvolvimento político-administrativo dos reinos de Portugal, Leão, Castela (Leão-Castela, no século seguinte, sob o governo de Fernando III, *o Santo*) e Aragão, pela intervenção directa e efectiva dos respectivos reis, que aproveitaram o importante auxílio prestado pelas ordens militares, apoiados também, na retaguarda, pelo repovoamento da Estremadura e da região do Tejo, onde se iam formando concelhos municipais dotados de inúmeros privilégios (AZEVEDO, 2005, p.54-56).

Exemplo dessa expansão política e cultural através da Reconquista foi a profícua produção patrocinada por um rei, um novo Salomão na Idade Média: Afonso X, rei de Castela e Leão. Para Duby (1997, p. 69), Castela presenciava:

Depois dos avanços capitais da Reconquista na época de Fernando III, rei de Castela (+1252), Alfonso X (+1284) quis ser o artesão de uma surpreendente mestiçagem que reuniu as contribuições cristãs, moçárabes, mudéjares e judaicas em obras escritas em castelhano e galego. Novo Salomão, ele próprio autor do longo poema das Cantigas de Santa Maria, o rei Sábio dava à Espanha os seus códigos onde o espírito enciclopédico tomava conta das coisas sagradas, e, a exemplo do monge das Cantigas que comprava imagens santas, ele as submetia às leis do intercâmbio universal.

Compreendemos que a prática da justiça associada à produção da imagem do “rei justo”, ao longo da história, sempre foi tida como essencial à grande maioria das sociedades, tendo em vista que pode ser considerada, por essência, uma ação para a manutenção do equilíbrio, da paz e da harmonia entre os homens, por justamente regular a relação entre estes. De fato, governantes de todas as épocas buscaram as mais variadas alternativas quanto à melhor forma de aplicar justiça e arte, obtendo por vezes maior ou menor sucesso em suas empreitadas. Identificamos um exemplo de tal situação no medievo do século XIII, mais especificamente no reino de Leão e Castela, na Península Ibérica, sob Afonso X:

Alfonso X subiu ao trono logo depois de ter uma grande ampliação do território do reino, como resultado da conquista de Andaluzia e Murcia. Ele supostamente sabia do aumento do prestígio e da autoridade da coroa; mas havia criado

problemas de difícil solução. O novo rei devia repovoar os territórios recentemente conquistados; devia se preocupar com a numerosa população muçulmana submetida agora ao domínio cristão; devia fazer frente à inflação galopante que durante anos assediaria o rei e ao seu reino. Como se isso não bastasse, Afonso foi um monarca ambicioso que planejava realizar a invasão do Norte da África projetada por seu pai para controlar a rota tomada até agora pelos exércitos muçulmanos que invadiram a Espanha. Esperava também obter a hegemonia sobre os outros reinos vizinhos ressuscitando para ele as antigas pretensões imperiais de Leão, e especialmente estava determinado a conseguir a coroa do Sacro Império Romano⁴ (O'CALLAGHAN, 1999, p. 25).

O rei Afonso X, o Sábio (1252-1284) promoveu um grande incentivo aos trabalhos sapienciais durante o seu governo com o propósito de construir e estimular para si uma *imagem de monarca sábio e justo*. Nesse sentido, Adeline Rucquoi (1993, p. 3-5) indica a importância do saber oriental elaborado na Escola de Tradutores de Toledo para a percepção política de Afonso X. Ao mesmo tempo devemos sinalizar a importância dada pelos reis do século XIII, tal como Afonso X, ao que o eminente historiador Nieto Soria (1986, p. 725-729) aponta: os reis tinham objetivos de globalizar (unificar e organizar) suas sociedades de forma legislativa. Vejamos algumas imagens dos modelos acima comentados do *rex sapiens* e do *rex iustus* na obra *Libro de los Juegos* de Afonso X (Figura 1)⁵, encomendado e supervisionado pelo próprio rei um ano antes de sua morte (1283):

⁴ Tradução nossa, do original: "Alfonso X subió al trono a poco de haberse producido una gran ampliación del territorio del reino como consecuencia de la conquista de Andalucía y Murcia. Ello había supuesto el aumento del prestigio y autoridad de la corona; pero también había creado problemas de no fácil solución. El nuevo rey debía repoblar los territorios recién conquistados; debía preocuparse de la numerosa población musulmana sometida ahora al dominio cristiano; debía hacer frente a la inflación galopante que durante años acosaría al rey y a su reino. Por si fuera poco, Alfonso era un monarca ambicioso que planeaba llevar a cabo la invasión del Norte de Africa proyectada por su padre para controlar la ruta seguida hasta entonces por los ejércitos musulmanes que habían invadido España. Esperaba también conseguir la hegemonía sobre los restantes reinos vecinos resucitando para ello las antiguas pretensiones imperiales de León, y sobre todo estaba decidido a obtener la corona del Sacro Romano Imperio" (O'CALLAGHAN, 1999, p. 25).

⁵ A lei que autorizava os jogos no reino de Castela: Lei XX, do título V, na II Partida (ALFONSO X, 1576).



Figura 1: Libro de los Juegos.

Fonte: Biblioteca del Monasterio del Escorial, ms. T.1.6, f.1.

O tema da imagem acima demonstra o rei como o maior personagem dentro da iluminura, que é uma percepção clássica da História da Arte desde os mesopotâmicos. O jovem sábio obedece à ordem do rei Afonso X em produzir o *Libro de los Juegos* e tem-se testemunhas da cena, nobres que acompanham a decisão real. Devemos lembrar que as decisões no medievo dependiam da honra da palavra e isso é demonstrado na imagem da iluminura.

O estilo gótico rebuscado está presente na cena com elementos dos arcos entrelaçados para dar o sentido de profundidade e que também estamos diante de uma parte do *scriptorium alfonsí*. A existência do azul cobalto é interessante, pois tanto na Península Ibérica quanto no reino da França essa cor foi prevalente. Essa pigmentação foi trazida via Rota da Seda desde a Pérsia ao Ocidente no período medieval. Temos a presença das cruzes para sinalizar o reino cristão pós Reconquista. Os trajes do rei são suntuosos com as cores branco, dourado e vermelho, cores da coroa de Leão e Castela. A presente iluminura traz a característica principal deste tipo de técnica, a encenação propedêutica. E aqui temos o reforço da ideia da arte como persuasão ou da ausência na presença:

Pelo termo imagem, designamos em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisão. Mas o termo "imagem" concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. Não é necessário ver a representação material de uma forma e guardarei uma certa imagem em minha

memória. Posso assim sonhar com certa cidade, conhecendo-a realmente ou não, existindo ou sendo ela apenas fruto de minha imaginação (SCHMITT, 2007, p. 12).

O século XII é o momento de maior desenvolvimento dos conhecimentos medievais na Universidade de Bolonha; razão pela qual, inclusive, esse período é denominado pela historiografia de “O Renascimento do Saber de Bolonha”. Este fato tem sua explicação no forte interesse nas Leis (suas teorizações e aplicações) tanto pelo poder temporal, quanto pelo espiritual. Essa renovação alcançou no século XIII o reino de Leão com os incentivos para a Universidade de Salamanca e na Escola de Toledo. Verificamos no trabalho sapiencial de Afonso X uma proposta de poder monárquico essencialmente secularizado: um rei deve ser justo (*rex iustus*), tornando-se o ato de legislar e de definir imagens através das iluminuras importantes componentes disso⁶; conseqüentemente, este rei também se torna um homem *sábio*, ou seja, um governante capaz de transformar a sabedoria teórica em ações práticas, visando o bom governo e a concórdia entre todos⁷. Para tanto deveria ser o supremo rei cristão que aliaria as outras religiões, a judaica e islâmica, sob sua tutela. Mas não apenas isso, o rei Afonso X assumiu uma identidade imagética plural: “todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos” (SCHMITT, 2007, p. 11).

⁶ “Por isso é que, de minha parte, prefiro usar também o termo imagem a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo ‘arte’, mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da imago medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado ad imaginem Dei e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago Patris*” (SCHMITT, 2007, p. 45).

⁷ “A esse respeito, é essencial notar que nossas imagens funcionam em espaços sociais articulados, organizando-se em torno de, pelo menos, dois pólos: de um lado a universidade da referência cristã; de outro, o lócus particular, igreja paroquial, o lugar de peregrinação, a cidade que se dedica ao seu santo patrono e ao culto de suas imagens. As mudanças históricas que afetam as relações entre estes dois pólos, em geral complementares e por vezes antagônicos, devem ter desempenhado um papel importante no estatuto e nas funções das imagens” (SCHMITT, 2007, p. 20).



Figura 2: Afonso X orientalizado
Fonte: Biblioteca del Monasterio del Escorial, ms. T.1.6,f. 72v.

Por isso vamos observar o caráter de rei orientalizado de Afonso X na iluminura acima do *Libro de los Juegos* (Figura 2). Afonso X na iluminura em estudo preside a mesa de jogos à maneira orientalizada (no alto vestido nas cores de Leão e Castela, vermelho e branco). Temos uma perspectiva aérea da imagem e um convite a nos juntarmos aos participantes. A geometria da imagem tem associação direta com a arte islâmica, na qual a simbologia do número sete tem o sentido de equilíbrio e harmonia. Essa evidência da imagem é produto de seu contexto e do desenvolvimento erudito em Castela: um encontro da arte do Ocidente com os elementos da arte do Oriente.

A *tradição sapiencial oriental* proveniente da Escola de Toledo foi um dos principais centros fomentadores do *scriptorium alfonsí*; a respeito dessa tradição em especial, considerada um movimento intelectual de longa duração, ela pressupunha vincular a

imagem do *Rei Salomão* (exemplo de soberano para os judeus, cristãos e muçulmanos)⁸ ao modelo de *Rei Justo e Sábio*, sendo este o arquétipo, de acordo com nossa proposta, buscado por Afonso X e seus sábios.

Esse modelo de rei justo e sábio peninsular defendido por Afonso X compõe-se, em parte, de uma necessária ação monárquica em vistas de organizar uma sociedade múltipla, estabelecendo uma melhor e mais pacífica convivência entre os nobres e o povo para com a pessoa do rei, este um verdadeiro guia indicado por Deus. Trata-se, em suma, de uma estratégia política por parte de Afonso X diante de seu atenuante contexto, marcado por questões de conflito interno no reino de Leão e Castela, no qual destacamos a situação de convivência por vezes conflituosa entre as diferentes religiões, e por suas pretensões na política externa, na qual Afonso X se envolveu por meio de sua concorrência ao trono de imperador do Sacro Império Romano Germânico. Era no ambiente de corte medieval em que as relações do poder real e suas representações estavam sendo construídas muitas vezes em prol da ideia de “Bem Comum” aliado ao modo de se fazer justiça (TATSCH, 2012, p. 1638).

O rei castelhano Afonso X produziu com a ajuda de seus sábios (cristãos, islâmicos e judeus) ao longo de seu reinado, uma diversidade de obras legislativas, históricas, astronômicas, literárias, trovadorescas e de jogos. Este último estilo é que nos ocupa a reflexão neste estudo, o *Libro de los Juegos* de Afonso X. Produção esta de 1283, o *Libro de los Juegos*, era uma obra para o entretenimento e também de aprendizado: servia para dar ânimo à vida cortesã ao mesmo tempo em que os nobres aprendiam a respeitar e admirar a versatilidade política e cultural de seu rei. A respeito do *Libro de los Juegos* de Afonso X, Ana Domínguez Rodríguez (2010, p. 149-152) apresenta as seguintes explicações:

O texto do "Livro dos Jogos" possui uma natureza altamente técnica e relaciona-se com os problemas de cada jogo. As identificações dos personagens que aparecem para acompanhar os tabuleiros são para basearem argumentos derivados da própria ou comparação com outra semelhante imagem. [...] O "Livro dos Jogos de Xadrez, Dados e Tabelas" apresenta três miniaturas de seus três primeiros livros título (xadrez, dados e tabelas). Em todas elas aparece o Rei Sábio presidindo o início do texto correspondente que o identifica sem lugar para dúvidas. O rei leva a coroa e senta-se em um banco (no trono) e usa tecidos luxuosos, como no caso dos retratos dos livros Dados (f.65) e Tabelas (f.72), são decoradas com leões e castelos aludindo ao reino⁹.

⁸ “Por sua vez, a História evidencia a oscilação entre conflitos e colaboração nas relações culturais e políticas entre as comunidades religiosas, de acordo com os mais diversos contextos. Por exemplo, encontramos na região mediterrânica medieval um dos maiores testemunhos de convivência e/ou coexistência entre as três religiões monoteístas. É nesta região de trânsito intenso durante a Idade Média que são especialmente constatadas situações de conflito, rechaço e perseguições, mas também de colaboração, tolerância e, em consequência disso, de trocas culturais” (SILVEIRA, 2009, p. 39).

⁹ Tradução nossa, do original: “El texto del “Libro de los Juegos” tiene un caracter muy tecnico y se refiere a los problemas de cada juego. Las identificaciones de los personajes que aparecen acompanando a los tableros del juego se han de basaren argumentos derivados de la propia imagen o de su comparacion con otras similares. [...] El “Libro

O que podemos inferir do trecho acima é que Afonso X participava como o elemento central de várias iluminuras do *Libro de los Juegos*, atuando como patrocinador e participe na construção de sua imagem de rei justo e sábio. Conforme Golladay (2007, p. 30-31) o *Libro de los Juegos* apresenta:

O Livro dos Jogos foi concluído em Sevilha em 1283 onde ele tinha sido elaborado anos antes pelo rei Alfonso X, o Sábio, governante de Castela, Leão, Toledo, Galiza, Sevilha, Córdoba, Murcia, Jaén, Badajoz e Algarve. Um ano determinante da composição da obra ainda não foi determinado, embora este estudo tentou atender a uma data. Seu codex consiste em um único volume de 98 pergaminhos com o fólho 1 medindo 15 x 11 $\frac{3}{4}$ polegadas (40 x 28 cm) e contendo 151 iluminuras executado na cor completa com folha de ouro. Não há registro e não parece ter havido qualquer trabalho de restauração para as imagens deste manuscrito. No entanto, algum grau de recuperação para o manuscrito em si teve de ser efetuada, cantos das páginas de pergaminho foram costuradas e foi ligado com couro florentino nos papéis finais. Sua beleza impressionante e o fato de que ele é sobrevivente em uma única cópia indicam fortemente que ele foi forjado para uso e gozo pessoal do rei. Numerosas passagens que contêm o real "nós" evidencia junto com retratos do rei e sua família, juntamente com outros detalhes simbólicos, como o nome imperador por duas das variantes tabelas, fornece a evidência do toque pessoal de Alfonso e sua intervenção na criação do livro¹⁰.

Essa fonte de Afonso X revela o que as anteriores apenas tinham sinalizado, um rei em sua plenitude de saber:

O xadrez é um substituto para a guerra, que gira em torno do rei, de modo que o livro está cheio de problemas de xadrez que refletem o conhecimento do rei. O jogo de dados é um jogo popular guiado pelo acaso. As tabelas são um saber e uma chance. No prólogo o rei explica os motivos porque ele ordenou que este livro fosse redigido. Bebe em fontes orientais, particularmente na Índia, onde um rei perguntou aos sábios sobre a importância da razão e do acaso; um respondeu que valia o sentido mais do que a sorte, o outro a reflexão do sentido e o terceiro a ser incluído algum sentido, mas também interessa ao acaso; cada uma das respostas forneceu a base para o surgimento dos três jogos. E no epílogo, que pode ser sido ditado pelo próprio rei pouco antes de sua morte em abril de 1284, refere-se a seu reinado como algo acabado e, num momento no qual é derrotado em seus empreendimentos políticos, reflete e concorda que a sabedoria não era o suficiente para fornecer os sucessos e que nas vidas dos reis e dos povos o acaso é

de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" presenta tres miniaturas de encabezamiento de sus três primeros libros (ajedrez, dados y tablas). En todas ellas aparece El Rey Sabio presidiendo el comienzo del texto correspondiente que lo identifica sin lugar a dudas. El rey lleva corona y se sienta en un escano (no trono) y viste lujosas telas que, en el caso de los retratos de los libros de Dados (f.65) y Tablas (f.72), se adornan con los leones y castillos alusivos al reino" (RODRÍGUEZ, 2010, p.149-152).

¹⁰ Tradução nossa, do original: "The Book of Games was completed in Seville in 1283 where it had been commissioned years earlier by King Alfonso X, el Sabio, ruler of Castille, León, Toledo, Galicia, Seville, Córdoba, Murcia, Jaén, Badajoz and the Algarve. A precise year when composition of the work began has not yet been ascertained though this study will attempt to establish an a quo date. Its codex consists of a single volume of 98 parchment fols.1 measuring 15 $\frac{3}{4}$ x 11 inches (40 x 28 cm) and containing 151 illuminations executed in full color with gold leaf. There is no record of and there does not appear to have been any restoration work to the images of this manuscript. However, some degree of restoration to the manuscript itself has been carried out, tears to the parchment pages have been sewn and it has been bound into its present leather binding with florentine end papers. Its stunning beauty and the fact that it is extant in a single copy strongly indicate that it was wrought for the king's personal use and enjoyment. Numerous passages containing the royal "we" together with portraits of the king and his family along with other symbolic details, such as the name emperor for two of the tables variants, provide evidence of Alfonso's personal touch and intervention in the book's creation" (GOLLADAY, 2007, p. 30-31).

um fator decisivo. E esta consideração é que se vê neste Livro dos Jogos, que pode surpreender por seu tema, tão diferente dos outros trabalhos, mas não menos interessante, e, do ponto de vista codicológico é muito rico já que têm as miniaturas completas¹¹ (PAVÓN CASAR, 2010, p. 409).

Destarte, os elementos teóricos da justiça e sapiência, tão enfatizados no trabalho de produção das obras de Afonso X, apresentam-se como características especiais que devem ser próprias às ações e comportamentos do monarca; surgem, assim, como evidências da legitimidade do rei e de sua tão importante função social. Como um grande estudioso e conhecedor da história, Afonso X certamente encontrava no passado exemplos de bons governantes, que em muito poderiam lhe inspirar a se tornar um melhor rei.

Devemos dar atenção para o resgate da memória do rei Salomão; este que, na ocasião, servira como exemplo de governante sábio e justiceiro. Pois bem, em nosso pensamento, não se trata de uma alusão ocasional ou apenas passageira para aquele momento, pelo contrário: percebemos recorrências dessa imagem, seja pelo objeto artístico na fonte do *Libro de los Juegos* ou pela palavra escrita em *Las Siete Partidas*, de algumas tentativas de paralelo com o rei Salomão. Portanto, a arte medieval promove a propedêutica no seu tempo para os súditos entenderem as percepções do desenvolvimento humano naquele contexto e como arte de persuasão política; em nosso tempo atual a História da Arte Medieval promove a análise como objeto a ser cada vez mais estudado pelos medievalistas para a compreensão de contextos sob outros ângulos críticos.

¹¹ Tradução nossa, do original: El ajedrez es un sustituto de la guerra, que gira en torno al rey, de manera que el libro está lleno de problemas ajedrecísticos que refleja el saber del rey. Los dados es un juego popular guiado por el azar. Las tablas un enel saber con el azar. Enel prólogo El rey explica los motivos por los que ordenó que se redactara este libro. Bebe en fuentes orientales, en concreto de la India, donde un Rey preguntó a los sabios sobre la importancia del raciocinio y el azar; uno le respondió que más valíaseso que ventura, otro que ventuasineso y el tercero que debía incluirse algo de seso, pero también conceder su interés al azar; cada una de lãs respuestas sirvió de base para la aparición de los três juegos. Enel epílogo, que pudo ser dictado por el propio rey poço tiempo antes de morir en abril de 1284, se refiere a su reinado como a algo ya terminado y, e nun momento enel que se ve derrotado en sus empresas políticas, reflexiona y acepta que la sabiduría no ha sido suficiente para proporcionarle los éxitos y que en la vida de los reyes y de los pueblos el azar es un factor decisivo. Y esta consideración es la que se veen este Libro de los Juegos, que puede sorprender por su temática, tan distinta a la de las otras obras, pero no menos interesante, y que, desde el punto de vista codicológico, es muy rico ya que tien elas miniaturas completas (PAVÓN CASAR, 2010, p.409).

THE HISTORY OF MEDIEVAL ART: AN ENCOUNTER BETWEEN EAST AND WEST IN CASTILE OF CENTURY XIII

Abstract: This article reveals the importance of studies in Medieval Art History in order to demonstrate that this period provided the main basis for the Renaissance. Because of the scholar contact between western and eastern Christians, Muslims and Jews Mediterranean society was heir to a cultural symbiosis. For that, demonstrate how the art served the power of interests, highlighting Castile in the thirteenth century, and was legacy as historical memory object. This research reveals, finally, historical connections through image analysis as introductory element to the men of the past and we still in the present.

Keywords: Medieval Art. Castile. Thirteenth century.

Referências

ALFONSO X. *Libro de los Juegos*. Biblioteca de El Escorial, ed. 1982.

_____. II Partida. *Las Siete Partidas*. Glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez. Salamanca: Boletín Oficial del Estado, versão de 1555, edição de 1576.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AZEVEDO, Maria Luísa Seabra Marques de. *Toponímia Moçárabe no Antigo Condado Conimbricense*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel. *História Artística da Europa*. Vol.1. Tradução de Mário Dias Correa. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.

ECO, Umberto. *Semiótica e fundamentos da linguagem*. Tradução de Maria Rosaria Fabris e José Luíz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente. A Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

GOLLADAY, Sonja Musser. *Los Libros de Acedrex, Dados e Tablas: Historical, artistic and metaphysical dimensions of Alfonso X's Book of Games*. Arizona: The University of Arizona, 2007.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KOSLOWSKI, Adilson. Acerca do problema da definição de Arte. *Revista Húmus*. vol. 2, n. 8, pp. 1-9, 2013.

NIETO SORIA, José Manuel. Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla de siglo XIII. *En la España medieval*. Nº 9, pp. 709-730, 1986.

NORRIS, Michael. *Medieval Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.

O'CALLAGHAN, Joseph F. *El Rey Sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*. Traducción Manuel González Jiménez. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAVÓN CASAR, Fátima. *La imagen de la realeza castellana bajo medieval em los documentos y manuscritos*. Tese em História UCM. Madrid: UCM, 2009.

RODRÍGUEZ, Ana. Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas. *VII Semana de Estudios Alfonsíes*. España: Alcanate, pp. 147-161.

RUCQUOI, Adeline. El Rey Sabio: Cultura y Poder en la monarquía medieval castellana. Repoblación y reconquista. *Actas del III Curso de Cultura Medieval*. Aguilar de Campo: Centro de estudios del románico, 1993, p. 77-87.

SASSI, Vagner. O conceito de natureza em Aristóteles. *Scintilla*. Curitiba: Faculdade de Filosofia São Boaventura, v.1. n.2, p. 297-310, 2004.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

SILVEIRA, Aline Dias da. Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas *Cantigas* de Santa Maria. *Reflexões sobre o medievo*. Organizadores: Nilton Mullet Pereira; Cybele Crossetti de Almeida; Igor Salomão Teixeira. São Leopoldo: Oikos, 2009, p.39-59.

TATSCH, Flavia Galli. A Iconografia Política do Bem Comum. Os afrescos de Ambrogio Lorenzetti e Orcagna. *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012: Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília: UNB, 2012, pp. 1639-1652.

SOBRE A AUTORA

Elaine Cristina Senko é doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Recebido em 08/08/2015

Aceito em 12/11/2015