

UMA ANÁLISE DA HISTÓRIA DA ARTE MEDIEVAL: O ELEMENTO IMAGÉTICO DENTRO DA PLURALIDADE CULTURAL DE AFONSO X NA ILUMINURA MS. T.I.6, FOL.65 DO LIBRO DE LOS JUEGOS (1283)

Elaine Cristina Senko¹

RESUMO

O presente estudo apresenta aspectos da História da Arte Medieval na Península Ibérica. Nossa fonte de pesquisa é a iluminura (MS. T.I. 6, Fol. 65) do Libro de los juegos de Afonso X. Pretendemos avaliar a mimesis utilizada pelo rei ibérico para a construção de uma ideia de rei sábio e justo. Para tanto trabalharemos no sentido da arte como elemento de persuasão da política medieval.

Palavras-chave: Afonso X; Arte Medieval; Libro de los juegos.

ABSTRACT

This study presents aspects of the History of Medieval Art in the Iberian Peninsula. Our research is the source about an illumination (MS. T.I. 6, Fol. 65) of *Libro de los juegos* de Alfonso X. We intend to evaluate the *mimesis* used by the Iberian king to build an idea of wise and just ruler. To this end, we will work towards art as a persuasive element of medieval politics.

Keywords: Afonso X; Medieval Art; Libro de los juegos.

¹ Doutoranda em História Medieval pelo PPGHIS/UFPR. Professora convidada na Pós-graduação em História da Arte Antiga e Medieval – PUCPR.

O estudo da História da Arte Medieval é ampliar o olhar sobre um momento enriquecedor do nosso passado. É instigante conhecer os elementos imagéticos dentro dessas obras ou nas esculturas e arquiteturas; as observações sobre o medievo para além do escrito nos manuscritos legais, cronísticos, trovadorescos, astronômicos, religiosos. Dar voz ao silêncio das imagens medievais é voltar no tempo e conhecê-las dentro do seu propósito e do contexto inerente a elas. Por isso, vamos acompanhar o sentido de arte, o contexto de produção do objeto material, a análise e síntese da imagem em si.

As teorias sobre o que é arte são diversas e ainda constam do debate acadêmico. Podemos analisar a mimesis das imagens e tentar compreendê-las conforme o contexto e a intenção do artista ou patrocinador da obra de arte (AUERBACH, 2009). Diante disso sinalizamos o pensamento a seguir:

Uma das teorias mais populares da arte é a institucional. Ela foi sustentada em *Art and the aesthetic* (1974) pelo filósofo americano George Dickie. Essa teoria foi influenciada pelo filósofo Arthur Danto em seu artigo “The artworld” (1964). Como diz Warburton (2007, p. 104): “Danto sugeriu que é a teoria que faz de algo uma obra de arte e não um elemento visível desta: ‘Ver uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode divisar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte’”. Para a teoria institucional de Dickie (1984, p. 92), em sua primeira versão, “Uma obra de arte no sentido classificativo é 1) um artefato 2) tendo sido conferido a um conjunto dos seus aspectos o estatuto de candidato à apreciação por uma ou várias pessoas que atuam em nome de uma determinada instituição social (o mundo da arte)”. (KOLOWSKI, 2013, p. 5).

As tentativas de explicações sobre o sentido de arte são importantes apenas na medida em que iluminam o objeto artístico estudado, e cada metodologia se adapta na determinada pesquisa realizada. Podemos trazer como exemplo para dialogar com a abordagem escolhida neste artigo a questão das “imagens faladas”, ou seja, artes imitativas que são propedêuticas e possuem força de expressão dentro de uma intencionalidade. Vejamos uma explicação de Jean-Pierre Vernant (2010) sobre as “imagens faladas”:

Ora, essas artes ‘imitativas’, por oposição às artes demiúrgicas que produzem realidades, não se limitam de modo algum àquelas que, como a pintura ou a escultura, aplicam-se a uma matéria para lhe dar forma de imagem aos olhos dos espectadores. Toda a sofística insere-se, da mesma forma que a pintura, na *mimetiké*, na *eidolopoiké*. O sofista é um *mimetés*, como o pintor, ou mais precisamente um *mimetés* em palavras, como o poeta. Seu discurso formula tanto o real quanto o pintor desenha uma cama verdadeira ou o autor trágico vive realmente a ação dramática mimada em cena. [...] Consideradas em si mesmas, fora de todo critério de verdade e moralidade, “todas as imitações que produzem a pintura ou a música não têm outra finalidade que nosso prazer e é justo reuni-las sob um único nome: o de divertimento (*paígnion*)”. (VERNANT, 2010, pp. 63-66).

Por isso, as imagens artísticas apresentam uma mimesis e o produtor delas tem uma ação mimética. A intenção de uma obra de arte pode refletir a ausência dentro de uma realidade, haja vista que a mimesis surge do ato do desejo de algo ainda inexistente e que se queira demonstrar (seja pelo contexto inerente ou pelo produtor). Nesse sentido Adilson Koslowski (2013) 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 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. (KOLOWSKI, 2013, p. 8).

Vale a pena lembrar a explicação de Gombrich (1999) sobre qual o significado de arte e como ainda hoje ela está em debate:

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. (GOMBRICH, 1999, p. 1).

É interessante como Gombrich dialoga com Kolowski (2013) quando apresenta as ideias, destacando-se a possibilidade de se estudar em arte não apenas o seu universo estético, mas também as ideias de cultura e poder. Nesse ínterim, podemos apresentar, de acordo com Umberto Eco (2010), a chamada “emoção estética medieval”:

Do lado dos filósofos, o problema é muito mais abstrato e, à primeira vista, sem conexões com o que nos interessa. Mas, na realidade, o centro das teorias que examinaremos é constituído precisamente pelo problema de uma relação entre sujeito e objeto. Como foi visto, já encontramos em Boécio o aceno a uma proporção da coisa bela às exigências psicológicas do fruidor. Antes ainda, Agostinho havia se detido, repetidamente, nas correspondências fisiopsicológicas, como quando analisa ritmo. O mesmo Agostinho, no 'De ordine', atribuíu valor estético apenas às sensações visuais e aos valores morais (para a audição e os sentidos inferiores não tem 'pulchritudo', mas 'suavitas'), levantando, assim, a questão dos sentidos 'maxime cognoscitivi', que encontrará sistematização em Santo Tomás, no qual são definidas como tais a visão e a audição. (ECO, 2010, p. 157).

Vejamos como a cognição medieval está muito mais ligada ao ver e ouvir. Estamos na esfera de análise da visão, por exemplo, o que determinada imagem deseja comunicar através de uma emoção. Para isso, Eco (2010) nos lembra do destaque na História da Arte Medieval para a chamada "psicologia da visão":

Todas essas teorias filosóficas se desenvolvem em um nível de generalidade distante de uma pesquisa sobre os mecanismos psicológicos da visão, como acontece, ao contrário, nos textos elaborados na esteira de Alhazen. No 'Liber de intelligentiis' (já atribuído a Witelo e hoje imputado a um certo Adam Pulchrae Mulieris), o mecanismo da visão é explicado segundo o modelo do fenômeno físico do reflexo: o objeto luminoso emite raios e produz em um espelho sua imagem. O objeto é força ativa produtora de reflexos; o espelho, uma potência passiva adequada a recebê-lo. Na consciência humana existe, além disso, uma adequação da potência à força ativa, adequação que se faz consciente sob a forma de prazer ('delectatio maxima', se o objetivo é uma realidade luminosa que se encontra com a natureza luminosa que existe em nós). O prazer está baseado na proporção existente entre as coisas, entre a alma e o mundo, no amor metafísico que mantém unido o real. (ECO, 2010, pp. 161-162).

Umberto Eco (2010) aponta para o principal sentido medieval de arte, a busca pelo prazer estético, e essa ideia aproximou a arte produzida no Ocidente e no Oriente

medieval. Desde meados do século VIII até o século XIV, a ideia de arte luxuosa e que provoca prazer teve uma continuidade no mundo artístico e literário islâmico, pois era essa ação que mais se aproximava do divino; enquanto que no mundo cristão os debates filosóficos sobre quais eram os limites do prazer estético terminaram no estilo do gótico flamejante (*flamboyant*). Entretanto, no século XIII, o erudito Tomás de Aquino propagava ideias de beleza em arte que já tinham sido demonstradas no XII pelo abade Suger, tais eram: a integridade; a devida proporção ou harmonia; clareza e esplendor (ECO, 2010, p. 167). O conhecimento da arte com suas devidas regras, para Aquino, tinha: “a mesma complexidade do conhecimento intelectual, porque se refere ao mesmo objeto: a realidade substancial” (ECO, 2010, p. 170). E de acordo com Gombrich: “Lembremos o ensinamento do Papa Gregório, o Grande, de que a pintura pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler. Essa busca de clareza destaca-se não só nas iluminuras, mas também nas obras de escultura” (GOMBRICH, 1999, p. 108).

Podemos também inferir que a arte medieval também circulava em ambientes laicos, com forte influência da literatura dos romances de cavalaria, e associava a ideia de prazer estético ao carnal, como aponta Flavia Galli Tatsch (2014):

Na Idade Média, o pente e o espelho remetiam ao luxo, à beleza, ao corpo, ao desejo. Se os espelhos – tradicionalmente um emblema da vaidade e da luxúria – oscilavam entre ilusão e a verdade refletida, os pentes eram tidos como objetos eróticos, pois se considerava o próprio ato de pentear como uma forma de sedução. Como o vislumbrar dos cabelos trazia em si grande carga erótica, as mulheres “de respeito” costumavam sair em público com suas cabeças cobertas. Segundo Wolfthal, cabeleiras longas e soltas eram “um sinal de disponibilidade sexual, que caracterizavam jovens mulheres em idade de se casar, prostitutas, e vítimas de rapto, entre outras”.¹⁰ A admiração da cabeleira feminina só era permitida em momentos íntimos, nos espaços privados, de forma consentida, ou não. No romance *Lancelot du Lac*, do ciclo arturiano, o breve relato de um incidente envolvendo Sir Gawain dá conta desse fascínio. Ao seguir o anão Groadain pela floresta, o cavaleiro se viu, de repente, frente a uma barraca na qual enfiou a cabeça sem hesitar. Lá dentro, viu a bela donzela, cujos cabelos estavam sendo arranjados por sua dama, que usava um pente de marfim dourado; enquanto outra

estendia um espelho. O erotismo desse trecho é ainda mais exacerbado na miniatura de um manuscrito francês (*Lancelot du Lac*. Paris, ca. 1470. BNF, MS fr. 112 (1), fol 107), no qual Gawain, em pleno ato de voyeurismo, observa a mulher, tal qual a descrição do texto . (TATSCH, 2014, pp. 70-71).

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. Sobre a análise do “bem comum” nas obras do medievo, Tatsch (2012) indica que:

Nos séculos XIII e XIV, a iconografia política de dimensão pública exerceu um papel fundamental nas sociedades comunais italianas. Nas cidades em que o poder se tornara civil, a imagem do corpo do príncipe deu lugar a um novo tipo de representação de poder: o do Bem Comum. (TATSCH, 2012, p. 1638).

Nesse instante estamos nos aproximando da abordagem de nossa fonte artística que tem por objetivo uma mimesis da realidade medieval ibérica, o que vale destacar que: “Isto implicava em um discurso pictórico que não deveria eternizar as efígies dos governantes em particular, mas “a forma do governo e os princípios éticos e políticos que a inspiraram” (TATSCH, 2012, p. 1640). Para conhecermos melhor nossa fonte artística, temos de partir do reinado de Afonso X (r. 1252-1284), em que a produção do saber foi colocada como uma de suas prioridades ao lado de sua ação política e legislativa. Lembremos que Afonso X foi um político herdeiro das ações de Reconquista em território ibérico herdados de seu pai, Fernando III:

El acceso de Alfonso al trono se produjo al día siguiente del fallecimiento de su padre, Fernando III. En efecto, una vez enterrado el monarca conquistador de Sevilla, que había muerto el día 31 de mayo de 1252, ‘levantaron rey a don Alfonso e fue caballero lo primero día de junio e el rey envió por todos sus ricos omes que vingan a Sivilla’, según puede leerse em una carta dirigida al rey de Aragón, Jaime I, por su colaborador Jofré de Loaysa. La expresión

‘levantaron al rey’, significa que fue elevado sobre un escudo, como pensaba Ballesteros Beretta? Nuestro punto de vista se acerca más al del profesor norteamericano O’Callaghan, el cual supone que Jofré de Loaysa empleó ese término en sentido figurado, dando a entender ‘que fue elevado simbólicamente al más alto nivel por la aclamación de la asamblea y que, ascendido al trono, fue literalmente situado por encima del resto del pueblo. (VALDEÓN, 2011, p. 28).

Conhecido como o rei Sábio, 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 produção 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) apresenta as seguintes explicações:

El texto del “Libro de los Juegos” tiene un carácter muy técnico y se refiere a los problemas de cada juego. Las identificaciones de los personajes que aparecen acompañando a los tableros del juego se han de basar en argumentos derivados de la propia imagen o de su comparación con otras similares. [...]El “Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas” presenta tres miniaturas de encabezamiento de sus tres 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. (DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 2010, pp. 149-152).

O que podemos inferir é que Afonso X participava como o elemento central de várias iluminuras do *Libro de los juegos*, atuando como patrocinador e partícipe na construção de sua imagem de rei justo e sábio. Sobre a ação efetiva dos reis no século

XIII em conhecer bem sua legislação e patrocinar o saber, Fátima Regina Fernandes aponta que:

Á *utilitas publica* clássica preservaria o conceito de *bem comum* na Idade Média, relacionando a figura régia à sua dimensão funcional de árbitro das dissensões, garante da paz e estabilidade dentro de seu reino e mesmo no conjunto maior da Cristandade; conceito assente no seu potencial de unidade e universalidade. Devemos considerar ainda um sentido complementar da utilização destes conceitos que deveriam definir e ao mesmo tempo inspirar estes reis. Este esforço dos pensadores medievais de resgate do elemento público na tradição clássica diretamente associado à figura e à função do rei legitimava o conceito de poder régio no âmbito social. Afinal, o rei medieval era um rei contratual com uma dimensão feudal ou ascendente de poder, como nos diz Ullmann. Os letrados responsáveis nas Cortes régias por dissolver estes princípios na legislação promulgada por esses reis conhecem estas teorias circulantes no meio universitário e reproduzem-nas em seus espaços de atuação, adequando-as às especificidades de suas realidades, tornando-as naturais ao conectá-las com elementos predominantes na tradição e cultura dos povos que a elas deviam reconhecer e submeter-se. (FERNANDES, 2009, p. 47).

Portanto, este rei ibérico do século XIII tinha consciência de que a produção das leis e do saber era um forte aliado para a propaganda de sua imagem. E essa atitude de emular sua imagem estava espalhada por todos os gêneros de obras produzidas e não fixada em uma só. Por isso o *Libro de los juegos* recebe a mesma influência imagética que em *Las Siete Partidas* ou nas *Cantigas de Santa Maria*. Conforme Golladay (2007), o *Libro de los juegos* apresenta:

The *Book of Games* was completed in Seville in 1283 where it had seen 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 ¾ 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 *emperador* for two of the tables variants, provide evidence of Alfonso's personal touch and intervention in the book's creation. (GOLLADAY, 2007, pp. 30-31).

Diante disso, vamos analisar a imagem encontrada no *Libro de los juegos/dados*, Ms. T.I.6, fol.65. Nesta imagem da iluminura há a presença de um grupo de cristãos, provavelmente os nobres, ao lado do sábio judeu (à direita), e um sábio islâmico (à esquerda) com um jovem mudéjar.

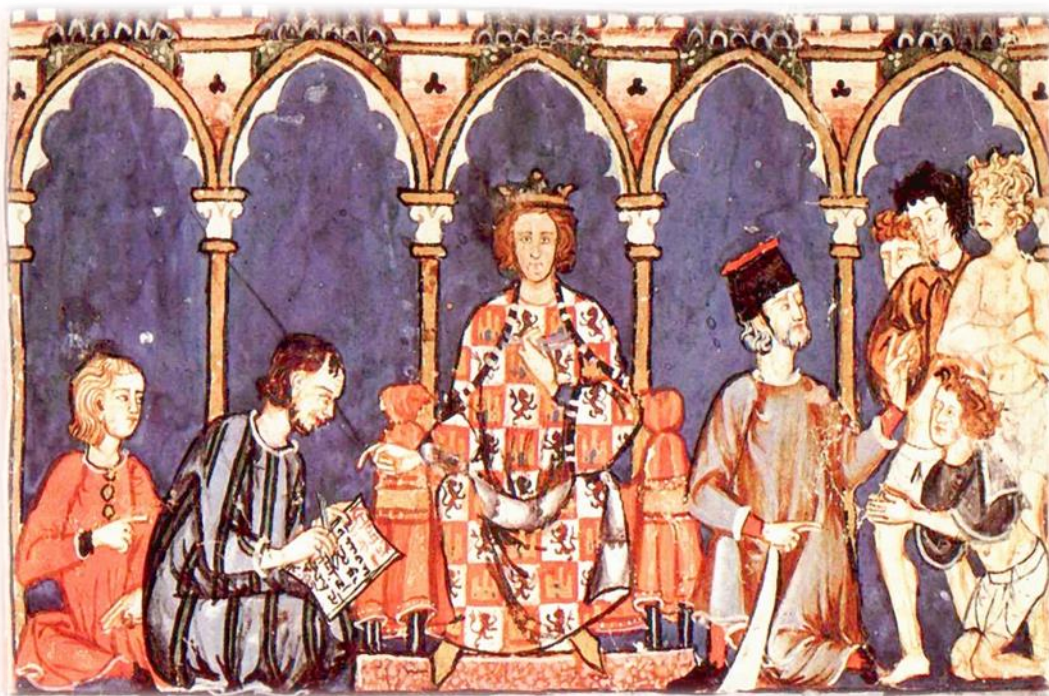


Figura 1: O rei Afonso X, os seus sábios judeus, cristãos e islâmicos, e seus nobres. *Libro de los juegos/dados*, Biblioteca de El Escorial, Ms. T.I.6, fol.65²

² A referida imagem está presente em AFONSO X. *Libro de Dados*. Biblioteca de El Escorial, Ms. T.I.6, fol.65, edição de 1982.

Note-se como a proporção é bem definida colocando o rei como a maior figura, os sábios ajoelhados estudando e o resto (os nobres), um prestando homenagem enquanto os outros encaram Afonso X numa atitude quase subversiva.

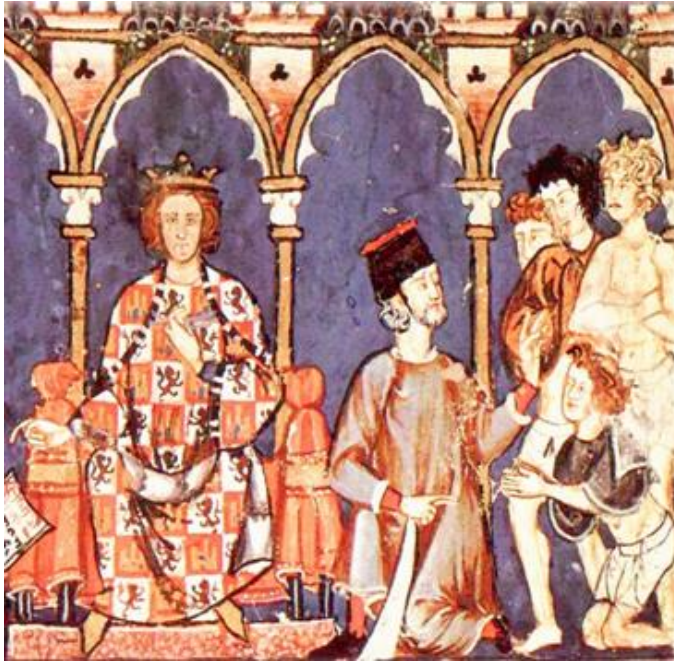


Figura 2 (detalhe)

Porém, o rei deve zelar pela ordem social em seu reino, seguindo os preceitos organicistas em que o rei é a cabeça e a sociedade os membros de um mesmo corpo político. O estilo da iluminura apresenta as principais cores utilizadas no medievo, como os tons de vermelho e azul, e dá importância para a existência dos arcos romanos da arquitetura gótica. E acrescente o símbolo do reino, o de Leão e Castela na vestimenta do rei (veja o detalhe):



Figura 3 (detalhe)

Podemos indicar, ainda, que esta iluminura nos convida a adentrar a cena sob o olhar sereno do rei. Conforme Domínguez Rodríguez (2010):

En el folio 65 aparece la miniatura inicial del “Libro de los Dados” que también ocupa el tercio superior de la caja de escritura. El texto no menciona explícitamente a Don Alfonso por su nombre pero se expresa en primera persona del plural como en otros muchos sitios del “Libro de los Juegos” y se refiere sin duda al rey Sabio. Dice así: “Pues que de los juegos del acedrex que se juegan por seso avemos ya fablado lo mas complidamiente que pudiemos, queremos agora aqui contar de los juegos de los dados...”. El monarca aparece en un solemne asiento revestido de una lujosa tela roja y viste un manto especialmente rico en donde aparecen castillos y leones em campos cuadrados. Con el dedo índice da ordenes al copista, sentado en el suelo y escribiendo a su derecha, mientras que en el extremo opuesto comparece un extraño grupo. Primero un cortesano respetuosamente prosternado ante el rey y a continuación un grupo de varios personajes semidesnudos y alborotadores. Se trata sin duda de cuatro jugadores de dados que hacen honor al caracter desenfrenado del juego que se verá en numerosas miniaturas del Libro de Dados. Todos ellos presentan actitudes de súplica que hacen quizá alusión a sus deseos de que el monarca legalizara los juegos de dados. De hecho Gonzalo Menendez Pidal ha supuesto que el personaje que aparece arrodillado ante el rey, vistiendo capiello y traje talar, sea el Maestre Roldan, quien, anos atrás, por encargo de Alfonso X, había intentado, con su fuero, poner orden en las tafurerías. (DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 2010, pp. 153-154).

O ato de se jogar xadrez, na concepção de Afonso X, permitia o desenvolvimento de atitudes justas e do uso da inteligência. Conforme Golladay (2007) sobre o *Libro de los juegos*:

Alfonso's Arabic models for the chess problems undoubtedly showed Arabs playing chess and perhaps other games in their typical manner, seated cross-legged on the floor with pillows. In the *LJ*, Alfonso chose to have himself and the members of his court portrayed seated in a variety of ways, both European and Oriental, because it was meant to be a more personal work than the *CSM* with the result that it allows us to peer behind the royal curtain for a new, private glimpse of the king. By extension, the *LJ*'s unique nature allowed for similar distinctive circumstance with regard to individual likeness in the portraits of both royals and courtiers. Many scholars have commented upon the manifestly personal nature of Alfonso's works, stamped with his identity and personality. The exceptionally personal nature of these works underscore what can be perceived as Alfonso's need to be depicted in a uniquely identifiable way. We may posit, then, that these circumstances, occasioned by Alfonso's forceful personality and vision, gave rise to a new emphasis on likeness in portraiture. (GOLLADAY, 2007, p. 678).

Ocorre a presença do jogo de xadrez na vida do rei e dos nobres, quando identificada na lei XX, do título V, na II Partida:

Mañofo deve el Rey fer, è fabidor de otras cofas, que fe tornan en fabor, è en alegria, para poder mejor fofrir los grandes trabajos, è pefares quando los oviere, fegund diximos en la Ley ante defta. E para efto, una de las cofas que fallaron los Sabios que mas tiene pro, es la caça, de qual manera quier que fea, ca ella ayuda mucho à menguar los penfamientos, è la faña, lo que es mas menefter al Rey qye Pa otro ome. E fin todo aquefto dà falud, ca el trabajo que en ella toma, fi es con mefura, faze comer, è dormir bien, que es la mayor cofa de la vida del ome. Alegrias y ha otras fin las que diximos en las Leyes ante deftas, que fueron falladas, para tomar ome conorte en los cuidados, è en los pefares, quando los oviefe. E eftas fon, oir cantares, è fontes de efftrumentos, è jugar axedrez, ò tablas, ò otros juegos femejantes deftos. E effo mifmo decimos de las eftorias, è de los romances, è de los otros libros, que fablan de aquellas cofas, de que los omes reciben alegria, è placer. E maguer que cada una deftas

fueffe fallada para bien, con todo effto non deve ome dellas ufar, fi non en el tiempo que conviene, è de manera que aya pro, è non dano. E mas conviene effto à los Reyes que à los otros omes, ca ellos deven fazer las cofas muy ordenadamente, è con razon. E fobre effto dixo el Rey Salomon: que tiempos feñalados fon fobre cada cofa, que convene à aquella. (AFONSO X. Partida II, Título V, Ley XX, edição de 1576, p. 16).

Agora, vamos colocar em foco a imagen do rei Afonso X:



Figura 4 (detalhe): Afonso X, um novo Salomão

Conforme o detalhe da imagen acima, Afonso X é identificado através do recurso mimético e da inferência legislativa aristotélico-averroísta como um novo Salomão, um governante justo e sábio. O rei ibérico desejava essa imagem e conseguiu realizá-la com a cooperação de sábios cristãos, judeus, islâmicos, em seus diversos livros, mas principalmente em *Las Siete Partidas* e no *Libro de los juegos*. A convivência religiosa formou sociedade medievais plurais como a presente no reino de Castela, na Palestina e na Sicília (principalmente com os reis-sultões Rogério II e Frederico II). Essas comunidades representavam a mais intensa das realidades medievais, por isso, conforme Duby (1999), tão enriquecedora para o trabalho do historiador dos séculos XII e XIII:

A Europa não teve como se defender contra a contaminação de uma cultura estrangeira. Ao contrário, nutriu-se das culturas que, muito mais ricas, estavam ao seu redor. O desenvolvimento intelectual e

técnico da Europa do século XII baseia-se naquilo que os conquistadores cristãos encontraram nas bibliotecas árabes de Toledo ou de Palermo. Os árabes tinham reunido o legado da ciência e da filosofia gregas, que os romanos tinham desprezado, e foi em seus livros que os europeus descobriram Euclides, Aristóteles, a Medicina, a Lógica, a Astronomia, Ptolomeu. Esses conquistadores lançaram-se sobre esse tesouro como nós o fazemos sobre alguns produtos da cultura americana. A Europa era, então, vigorosa o bastante para criar sua própria cultura com o que ela tomava de outros lugares. Certamente, e também a Espanha. O Mediterrâneo era um mundo maravilhoso. Os cruzados não se teriam lançado com tanto entusiasmo numa aventura tão perigosa se não soubessem que, ao término da viagem, encontrariam mulheres magníficas, perfumes, sedas, pérolas. Haviam partido fascinados por essa miragem, mas a maioria não voltou. Nesse caso, os papéis estavam invertidos. Os europeus eram os invasores. Quando o imperador de Constantinopla viu chegarem os primeiros cruzados, teve muito, muito medo. Nós éramos os bárbaros. (DUBY, 1999, pp. 70-71).

O presente estudo aponta elementos da História da Arte Medieval que podem colaborar para se compreender um contexto tão profícuo culturalmente como Castela no século XIII. A utilização da imagética pelo poder de Afonso X demonstra como a arte servia a propósitos da persuasão e controle social. Além disso, ressalta a pluralidade social dos ibéricos (cristãos, mudejares ou judeus) em suas representações pictóricas e na sua participação como produtores da arte sob atenta observação real de Afonso X. Constatamos, portanto, que a sensibilidade estética de uma das iluminuras do *Libro de los juegos* (Ms. T.I. 6, fólio 65), comprovada pela lei XX, tít. V, na II P. de *Las Siete Partidas*, servia enfim ao enaltecimento do rei como um governante da justiça e um patrocinador da sabedoria.

REFERÊNCIAS

Fontes:

AFONSO X. *Libro de Dados*. Biblioteca de El Escorial, Ms. T.I.6, fol.65, 1982.

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

Bibliografia:

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOMÍNGUEZ 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.

DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Trad. Eugênio Michel da Silva e Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

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

FERNANDES, Fátima Regina. Teorias Políticas Medievais e a Construção do Conceito de Unidade. *Revista História Unesp*, vol. 2, n. 28, pp.41-55, 2009.

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, E. *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.

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.

TATSCH, Flavia Galli. Cenas de amor cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho do medievo. *Revista Signum*. Vol. 15, n. 1, pp. 66-83, 2014.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. *Alfonso X El Sabio*. La forja de la España Moderna. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. Nascimento das imagens. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 51-86.

Recebido em 20 de junho de 2015.

Aceito em 28 de junho de 2015.