

Resumo

A *Crónica Geral de Espanha*, códice pertencente à Academia das Ciências de Lisboa, desde 1879, é uma cópia quatrocentista da *Crónica de 1344* de D. Pedro Afonso, conde de Barcelos. A sua abundante iluminura é vestígio maior duma produção laica ligada à corte de Avis, em que o cultivo das letras, a par da constituição de livrarias, desde D. João I, mostram um apreço pelo livro que irá continuar no período manuelino. Este interesse revela-nos uma imagem da realeza que se encontra bem exemplificada nas representações deste códice; é nela que esta reflexão se vai centrar. Partiremos duma breve e possível análise material do códice, da sua construção, para tentarmos perceber como a imagem do rei se integra no discurso cronístico, gerando um discurso com intenções diversas daquelas que presidiram à elaboração do texto.

Ter-se-á em conta que a imagem participa mais ou menos estreitamente dum contexto e da função do objecto, o livro, em que se integra. Aí intervém não apenas como marcador narrativo do texto, mas como potenciador e gerador de sentido a que não são alheios o brilho, a cor, a forma, o enquadramento espacial, a profusão dos ornatos. ●

Abstract

The General Chronicle of Spain, a codex belonging to the Academia das Ciências de Lisboa since 1879, is a 15th century copy of the 1344 Chronicle of D. Pedro Afonso, count of Barcelos. Its abundant illumination is significant evidence of the secular production linked to the Avis court, a court in which the cultivation of the arts and letters, as well as the creation of libraries from the time of King D. João I, show an appreciation for the arts of the book that will continue in the manuline period. This interest in books reveals an image of royalty clearly exemplified in this codex's miniatures, an image that will form the basis for discussion in this article.

Building on a brief material analysis of the codex and its construction, the aim of the author is to understand the way in which the king's image is incorporated into the chronistic discourse giving rise to a new message with different intentions from those that underpinned the writing of the text.

The article will consider the greater or lesser interaction of the image with the context and purpose of the object, in this case the book, of which it forms an integral part. Far from limiting themselves to the function of narrative markers for the text, images act by enhancing and generating meanings and, to this end, they make full use of shine, colour, form, special framing devices and profuse ornamentation. ●

palavras-chave

IMAGEM
PODER
CRÓNICA
COR
D. DUARTE

key-words

IMAGE
POWER
CHRONICLE
COLOUR
D. DUARTE

IMAGEM E TEMPO REPRESENTAÇÕES DO PODER NA *CRÔNICA GERAL DE ESPANHA*

HORÁCIO AUGUSTO PEIXEIRO
Instituto Politécnico de Tomar

1. Para entender a imagem, é fundamental partir da análise material do códice em que se integra. Na verdade, a arquitectura da página define não apenas uma estrutura facilitadora da leitura mas gera, também, um conjunto de relações significativas, uma razão gráfica, interferindo no sentido, induzindo uma lógica no discurso. “Na iluminura medieval cada motivo figurativo tinha uma dupla função, como parte da organização ornamental da página e como elemento de representação”, – PACHT, Otto, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*. (Trad. ital. consultada: *La miniature medievale – Una introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1987, p. 189.) – interferindo ambos no significado. Nesse sentido, a imagem fala, isto é, provoca um discurso, induz no leitor “graus de expansão de conhecimento” – NASCIMENTO, A. do, “Texto e imagem: autonomia e interdependência em processo de leitura”, in BRANCO, António (dir. de), *Figura*. Fac. de Ciências Humanas e Sociais – Univ. Algarve, Faro, 2001, p. 14.

2. A *Crônica Geral de Espanha*, um dos mais importantes códices iluminados portugueses do

1. Os dados materiais¹

O códice da Academia das Ciências de Lisboa, M.S.A. 1, *Crônica Geral de Espanha*, é uma cópia quatrocentista da *Crônica de 1344* de D. Pedro Afonso, conde de Barcelos. Pelo que se pode adivinhar da observação indirecta,² apresenta um projecto com alguma regularidade no que toca à construção da página. Lindley Cintra anota a mesma regularidade na sequência e na constituição dos cadernos, apenas com duas excepções, que não pude conferir, e na empaginação de 42 ou 43 linhas. Do ponto de vista do texto, faltam poucos títulos dos capítulos e é escrito com letra regular anotando a grande semelhança com o ms. único do *Leal Conselheiro e do Livro da Ensinança de Bem Cavalgar*, (B. N. Paris, ms. portugais 5), semelhanças que identifica, também, na construção da página e na iluminura das iniciais, que mais à frente designarei de segundo estilo. Está dividido em capítulos, separados por títulos e iniciados por letras ornadas, que, por vezes, evidenciam uma certa hierarquia, mais quanto às unidades de regramento ocupadas que quanto à tipologia do ornato. Assim, as iniciais de nove ou dez U.R. dizem respeito ao início dos reinados; as restantes, ocupam, em regra, quatro U.R.. O ornato, que se estende, por vezes, pelas margens e o intercolúnio, apresenta uma tipologia muito variada. Numa primeira observação, verificamos que existem sequências alternadas de famílias de motivos ao longo do códice cuja separação coincide, por regra, com o final de caderno. Simplifi-

cando, parece que poderão ser identificados pelo menos dois estilos, com variantes, podendo estas, numa mais atenta observação, configurar estilos autônomos.

O primeiro estilo caracteriza-se pelas arquiteturas fingidas, as molduras arquitecturais e as flores em grinaldas, principalmente no intercolúnio. A variante é o sub-estilo das filactérias, fitas enroladas que servem para construir iniciais e para a decoração marginal; podem aparecer em sequências homogêneas ou integrando outros motivos.

As variações notam-se, também, ao nível da intensidade decorativa, da simplificação dos motivos ou da qualidade plástica do seu tratamento. É dentro deste estilo que existe figuração quer nas iniciais – historiadas, antropomórficas, zoomórficas – quer nas zonas perimetrais, organizada em cenas ou como elementos decorativos.

O segundo estilo caracteriza-se pelas folhagens e ramagens. Mais simples e contido, este programa privilegia as iniciais, por vezes com extensões pelas margens, excluindo qualquer tipo de figuração. É este modelo que nos aparece, também, noutros códices saídos da mesma oficina régia.

A filigrana, o ornato geralmente mais utilizado nos manuscritos do final da Idade Média, porque oferece soluções mais simples para hierarquizar a página, mais rápido, mais económico, está ausente deste códice.

Parece-nos, pois, que, embora haja uma unidade quanto à definição da construção da página, não há um programa decorativo unitário o que poderá subentender a intervenção de mais do que um artista e a utilização de mais do que um modelo decorativo. Este facto leva-nos a por a hipótese de a iluminura ter sido feita após a escrita, em tempo mais ou menos afastado e em momentos descontínuos, distribuindo-se os diferentes cadernos por vários artistas, o que não é um processo comum. A sobreposição do ornato a letras do texto corrobora a hipótese de momentos diferentes para a escrita e para a iluminura. A descontinuidade do programa pode envolver, também, a cópia ou, o que é o mesmo, a organização do volume, já que existem, pelo menos, duas ou três pausas, zonas em branco, em fim de caderno, que não estão cabalmente explicadas.

A utilização das margens é uma estratégia decorativa e narrativa especialmente no primeiro estilo. A ornamentação marginal, iniciada no séc. XIII, desenvolveu-se, sobretudo, a partir do século XV, começando pelas iniciais, estendendo-se pelas margens, adquirindo, depois, um carácter mais complexo de acordo com uma hierarquização dos textos e a importância da página. Começaram por ser apenas decoradas com tarjas, simples filetes dourados, grinaldas guarnecidas de ouro, vinhetas, transformando-se, depois, em suporte de iconografia, umas vezes fruto da fantasia do artista, outras vezes ligadas ao texto ou ao significado do assunto tratado, e ainda ramagens estilizadas em campos floridos, paisagens, animais, aves, insectos, etc. Por vezes transmitem indicações sobre o possuidor do manuscrito pela inclusão de referências heráldicas, como acontece na Crónica de Espanha da Biblioteca Nacional de Paris, outras vezes funcionam como o desdobramento da imagem principal e uma espécie de comentário ao texto, como se evidencia na iluminura da Crónica da Academia das Ciências. Se, até ao período gótico, a inicial tinha sido o lugar privilegiado para o ornato, agora esse papel vai caber à cercadura. No manuscrito da Crónica é

século XV, tem estado inacessível há já algum tempo. A conservação em geral e, particularmente de espécies como esta, pressupõe atitudes e práticas variadas e complexas, que deverão incluir, também, o seu estudo. Os meios indirectos, como sabemos, não nos fornecem todos os dados, nomeadamente os que se referem ao estudo do objecto, à sua construção, ao processo do seu fabrico, etc. Esta reflexão padece, também, deste facto, sendo necessariamente muito incompleta, e ainda mais provisória do que deveria ser.

3. Ver PACTH, O., o.c. p.62.

4. Esta estratégia de tratamento da letra, como objecto autónomo passível de estudo, vai adquirir um relevo maior no Renascimento, onde calígrafos, geómetras e artistas desenvolvem uma tradística que visa primeiramente a sua beleza formal, sujeita às leis da proporção e do equilíbrio, e depois uma boa impressão tendo em conta a legibilidade e a adequada atintagem no prelo. Caso curioso, bem observado por Odete Almeida, em dissertação de Mestrado a apresentar à Universidade Nova de Lisboa, é a utilização do ms. da Crónica da Academia, cerca de cem anos depois, como modelo das iniciais da *Crónica de D. João I* de Madrid, o que vem por em causa a posse do exemplar, como Cintra conjectura, até meados do século XVI (CINTRA, L. F. Lindley, *Crónoca Geral de Espanha de 1344 – Edição crítica do texto em português*. Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1951, vol. I, p. CDXCIX).

5. CINTRA, L. F. Lindley, *Crónoca...*, vol. I, p. CDXCCIV-CDXCVIII.

6. *Vida de Júlio César – 1446-85, Ordinários do Ofício divino – Alc. 62 (1475) e 63 (1483), Missal Cisterciense – alc. 459, Livro da Virtuosa Benfeitoria – cód. 9, Real Ac. de Hist. de Madrid – pertenceu ao filho de D. Pedro, o condestável – ca. 1430, Vida de Cristo de Ludolfo de Saxônia – Alc. 451-453. No Alc. 451 vê-se no fl. 56v. “Ata aqui fez o scripvam del Rey” e no fl. 57r a indicação de que acabou de escrevê-lo e o encadernou Fr. Bernardo de Alcobaca, 1445-1446. Ver fl.7r.*

7. CEPEDA, I. V., “Manuscritos iluminados da Corte portuguesa no século XV”. In NASCIMENTO, Aires [et al.]: coord. MIRANDA, M. Adelaide, *A Iluminura em Portugal – Identidade e influências*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, p. 356.

ainda o espaço desordenado, sem o rigor construtivo que vemos surgir no final do século XV; mas é, também, desordenado no sentido de não haver uma lógica evidente de hierarquização das páginas povoadas por decoração marginal. Se exceptuarmos o caso da página de abertura que, como veremos, assume características de portada, a valorização decorativa parece sujeitar-se a uma vontade que não tem a ver com a lógica da empaginação.

Quanto à letra inicial, em particular no primeiro estilo, assume formas que reeditam a inicial figurativa fantasista românica, tornando-se “um objecto artístico, fim em si mesmo,”³ pretexto para fantasias, objecto privilegiado de estudo por parte de calígrafos, artistas, tratadistas e até matemáticos, prática que o século XV instaurou, primeiro olhando mais à fantasia e depois mais à regra. No códice da Academia das Ciências, podemos observar autênticos alfabetos figurativos, utilizando figuração humana ou animal, mas também elementos arquitectónicos e geométricos, com tratamento tridimensional, autonomizando-se da leitura.⁴

Quanto à origem, Cintra situa este códice no ambiente da corte de Avis, próximo de D. Duarte, enquanto príncipe e rei. Ao argumento formal da escrita, acrescenta a riqueza ornamental, a provável referência a este códice na lista de livros de D. Duarte, que poderia ter sido copiado aquando da separação da *Crónica de Portugal*, que ele ordenou. E conclui que o códice foi copiado “pelos escribas da câmara de D. Duarte e decorado pelos seus iluminadores, nas primeiras décadas do século XV.”⁵ De facto parece haver um grupo que continua – chamemos-lhe “os escribas da câmara do rei”, – visível no ar de família dos trabalhos executados pela oficina régia mesmo em períodos posteriores⁶. Mas já não poderemos dizer o mesmo para a iluminura, se atendermos aos diferentes programas referenciáveis na Crónica e à sua excepcional variedade e riqueza. O estilo das letras fitomórficas e das ramagens de hastes com folhas de acanto e lanceoladas, prolongando-se nas zonas perimetrais, que identificamos como um estilo ou programa coerente, vai ser possível referenciá-lo várias vezes ao longo do século XV. Os iluminadores de D. Duarte, como lhe chama Cintra, poderiam ter o contributo de artista estrangeiro, que transportasse consigo um programa, hipotéticos modelos e um corpo de imagens que iriam, depois, fornecer abundante material iconográfico ao desenho da iluminura da Crónica, pois demonstra habilidades que não parecem derivar de imitações ocasionais.

A influência italiana, algumas vezes pressentida⁷, poderá ter acontecido de forma indirecta através de modelos iconográficos que circulavam, principalmente por via aragonesa. Lembremos, a propósito, que D. Duarte casou com Leonor de Aragão (1428), que seu irmão, o infante D. Pedro se uniu em matrimónio com D. Isabel, filha do conde de Urgel (1429) e que o filho destes, o Condestável D. Pedro, autor ou promotor da recompilação e da cópia do manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris, (Portugais 9), seria, mais tarde, rei de Aragão (1464).

A proximidade da letra da escrita, dos motivos decorativos e até da empaginação que L. Cintra encontra entre o manuscrito da Crónica e o *Leal Conselheiro* de D. Duarte, faz com que se instaure a dúvida sobre a execução da obra nas primeiras duas décadas do século XV, como conclui. A sua argumentação não parece assim tão decisiva.

A Crônica que andava em cadernos na livraria de D. Duarte pode ser muito bem o exemplar da Academia de Lisboa, que não foi executado no sistema da pécia. Seria mais lógica a aproximação no tempo dos dois códices, já que tanto se aparentam no aspecto. O programa ornamental parece apontar para isso.

Um dado interessante a ter em conta, é o regramento da Crônica, feito a tinta azul violeta, talvez resultante duma receita de turnesol, que vemos utilizada em Portugal em período mais próximo de meados do século. Uma mera hipótese.

2. Imagem e memória

Antes de olharmos para algumas imagens da Crônica, permito-me lembrar algumas ideias que nos ajudam a entendê-las melhor. Sabemos que a Idade Média descobriu o sentido político do tempo, que se discutem os fundamentos do poder, que a História é utilizada como sua propaganda. Por isso o rei deve preservar o passado, ao mesmo tempo que lhe compete prevenir o futuro. Desde cedo que existe a consciência de que “os actos régios devem ser escritos, para servirem de exemplo a todos e não se apagarem da memória dos homens”⁸. A imagem, como ouvimos ontem de forma brilhante ao professor Fernando Galvão, tem, também, essa função que é atribuída ao relato escrito⁹. Lembro, a propósito, a legenda do retrato póstumo de D. João I, do Museu Nacional de Arte Antiga, identificando-o como a sua verdadeira imagem destinada a conservar a sua memória¹⁰. Uma das fórmulas utilizadas para iniciar os capítulos, “ANDADOS...”, que aparece já nas crônicas a partir de Afonso X¹¹, antecedendo uma lista de referências cronológicas, evidencia a necessidade de assinalar, com rigor, os factos e de relacioná-los com a marcha da História. Este particular início faz com que se repita muitas vezes a inicial A, tornando evidente e solenizando esse momento através das variadíssimas formas de tratar essa letra, o que acentua a importância da imagem no relato cronístico, escrito para ouvintes¹².

Esta linguagem das imagens, incorporadas na Crônica em tempo diferente do da escrita, como se viu, introduz um discurso novo, em que o rei se torna presente e dominante, desempenhando o papel principal. Nele assenta a legitimidade, procurando inverter, desta forma, o pendor senhorial subjacente ao texto da Crônica. No final do século XV, D. Manuel ainda se esforçará por afirmar essa legitimidade de variadíssimas formas, como sabemos, entre as quais o uso propagandístico dos seus signos e da sua imagem e a promoção da memória do passado da monarquia. Já aqui se falou do carácter civil da imagem do rei que também transparece nas representações da Crônica. De facto, é escassa a temática religiosa: dois funerais e um milagre, o do bispo de Santiago e o touro. Não há santos, mistérios, imagens de pendor moralizante, atitudes devocionais ou simbólica marcadamente religiosa. É a figura do rei e do seu poder, a vida, a morte, o amor, os jogos e divertimentos, a música, motivos naturais ou fantásticos, que estão presentes, acentuando a memória profana que a Crônica nos transmite.

8. MATTOSO, José, *Identificação de um país – Ensaio sobre as origens de Portugal – 1096-1325*. Lisboa, Ed. Estampa, 1985, vol. II, p. 85.

9. Todo o poder tende a encontrar “um repertório de signos que tenham como função dar a conhecer ao menos a identidade, e, por vezes, até mesmo a natureza, as aspirações ou as justificações do ou dos poderes que o Estado representa. Estes signos são geralmente imagens.” PASTOUREAU, M., *Figures et couleurs – Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris, Le léopard d’Or, p. 61.

10. «Haec est vera dignae ac venerabilis memoriae Domini Ioannis defuncti quondam Portugaliae nobilissimi et illustrissimi regis imago...». Esta ideia vai ser desenvolvida no século seguinte, como escreve Francisco de Holanda: “Digo que estimo somente os claros príncipes e reis ou imperadores merecerem ser pintados e ficarem suas imagens e figuras e sua boa memória aos futuros tempos e idades” HOLANDA, Francisco, *Do tirar polo natural*. (Santarém, 1549) Intr. e notas de J. F. ALVES. Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p.14.

11. Ver REPRESA RODRÍGUEZ, Armando (coord.), *Las Edades del Hombre – Libros y documentos den la Iglesia d Castilla y Leon*. Burgos, 1990, p. 108.

12. O autor dirige-se frequentemente a ouvintes e não a leitores com expressões como esta: “Já ouvistes como a rainha...” (Fl. 294r.).

A imagem do rei é enquadrada por elementos distintivos e prestigiantes: arquiteturas, baldaquinos, músicos, simbologia régia do poder, da força, das virtudes que o rei deverá possuir ou dos vícios que são atribuídos ao mau soberano.

Vamos, então, observar algumas dessas imagens segundo um percurso que se inicia na portada, que nos mostra a imagem fundadora ligada ao passado mítico (Hércules), e continua depois, evidenciando um discurso original, pela figuração da construção do poder em contraposição aos outros poderes, da simbólica régia, em que o retrato assume um papel maior, enquanto imagem da majestade, da entronização como momento inaugural e legitimador do poder, passando por temáticas relativas às vivências, como a festa, o amor e a morte. Mas, a ausência duma razão gráfica evidente na distribuição destas imagens ao longo do texto, necessita duma interpretação que considere e valorize o conjunto.

3. As imagens

3.1 A imagem do mito fundador – Hércules

A Crônica abre com uma espécie de frontispício, a única página cujas margens se dispõem em forma de cercadura ordenada. Os elementos da composição são a inicial inscrita num quadrado, ao alto, alinhada com a coluna de texto da esquerda, e a cercadura que preenche totalmente as margens e o intercolúnio.

A inicial está inscrita num duplo quadrado, de moldura vermelha, com quatro círculos nos ângulos. A letra capitular O é construída por quatro figuras nuas acorrentadas pelos pés, a serem estranguladas pela cauda de dois dragões enlaçados que preencham o interior, primitivamente dourado sobre um bólus vermelho. Com as cabeças muito desgastadas só é possível reconhecer, numa delas, um homem de barba, um pouco calvo. As figuras alternam nas cores rosa claro e esverdeado, tal como os dragões. Num dos círculos podem, ainda, distinguir-se vestígios de desenho e o furo do compasso. No interior do quadrado vemos seis pequenos círculos.

As margens regulares, muito danificadas pela água e pela guilhotina do encadernador, que aparou cerca de dois centímetros na cabeça, na goteira e no pé, são de difícil leitura a olho nu e à luz normal. Pelo que se pode observar, aí e no intercolúnio desenvolve-se uma composição unitária que parte da margem de pé, onde se vê um edifício acastelado, rodeado de casario, uma igreja, à esquerda, três figuras, à direita, sobre uma paisagem que continua pela margem de goteira, onde se adivinha, mais ao alto, uma cena onde intervêm alguns cavaleiros, peões e cães ou outros animais no meio do arvoredado. Na margem de festo, dois ramos entrançados, com folhas e flores, e na margem de cabeça, quatro aves afrontadas, sobre a continuação da mesma paisagem.

Na zona inferior do intercolúnio, sobre um monte onde se situa um castelo ou cidade fortificada labiríntica, sobressai uma figura seminua, um homem, de pé, com



FIG.1 HÉRCULES NO FRONTISPÍCIO, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 1R



FIG.2 HÉRCULES NO FRONTISPÍCIO, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 1R

um manto e uma clava, dele nascendo um motivo vegetal que se alonga para cima. Esta figura pode ser a imagem de Hércules ou Hércules, munido com a sua clava e envolto na pele do leão de Nemeia. L. Cintra encontrou uma vaga referência a esta identificação mas, “apesar das circunstâncias”, não concordou com ela¹³. Não diz o autor essas circunstâncias, mas podemos imaginar que se queira referir ao texto dos fls. 4-6, em que é contada a história de Hércules e os seus feitos em Espanha. O texto da Crónica abre praticamente com esta história, depois do prólogo, que enuncia a tarefa de preservar a memória dos feitos “dos mui nobre barões e de

13. L. Cintra diz o seguinte: “Segundo o autor do Catálogo dos preciosos Manuscritos da Bibliotheca da Casa dos Marquezes de Castello Melhor, pág. 4, esta iluminura seria ilustração ao texto do cap. VI (fl,4). Não creio. Seria o único caso em que a ilustração apareceria três fólhos antes do trecho a que se refere. O desenho – um homem de pé sobre um castelo, ladeado de edifícios e figuras humanas – não se liga ao mencionado capítulo com a evidência que seria necessária para, apesar das circunstâncias, nos fazer estabelecer a relação”. Ver L. CINTRA, *Crónica...v. I*, p. CDXCVIII, nota 21.

14. MARTINS, Mário, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa, Ed. Brotéria, 1980, p. 250.

grande entendimento”, entre os quais inclui o “grande Hércules de Grécia” (fl.2 r.), e depois de fazer a ligação da história hispânica aos tempos bíblicos. Hércules é o “bathalhador honrado e acabado em força e em lide”, o modelo de todo o nobre guerreiro. Estende-se a sua história por cinco capítulos, onde para lá do enunciado dos seus trabalhos, se descreve “como entrou em Espanha e das obras que em ella fez” (f. 4v.). Construiu torres, a primeira, “mui grande e pos encima hua imagem de cobre” (fl. 4v), levantou-a em Cádiz; depois, ergueu outra imagem em Sevilha; em seguida esteve em Lisboa, “povoada depois que Tróia foi destruída a segunda vez” (fl. 5v); e daí foi à Galiza combater Gedeon, que venceu “e mandou logo em aquele lugar fazer uma grande torre” pondo nos alicerces a cabeça do inimigo, na cidade de Corunha, que nos aparece no mapa-mundi do beato do Burgo de Osma, como a torre de Hércules – o farol romano. Depois foi até ao rio Guadiana – “Augua de Diana” – terra para caçar, criar gado e muito fértil e aprazível, a Lusitânia – jogos de Diana – (fl. 6v.). Na Crónica, Hércules é o herói construtor de torres, fundador das cidades hispânicas, mas também da linhagem dos seus reis e senhores que, assim, encontra uma justificação no tempo imemorial, mítico, como a história bíblica e a dos heróis lendários; isto é, o seu início é garantia de que se perpetuará na imortalidade como o herói fundador, modelo a seguir: “Hércules era da linhagem dos gigantes e mui forte, pêro non era cruel nem de mau senhorio; ante era mui piedoso aos bons e forte aos maus” (6v). Funciona, pois, como um emblema, uma imagem heráldica que não se encontra expressamente na Crónica, a não ser, numa inicial figurada, as cinco quinas sem qualquer uma das formas convencionais (fl. 26r.).

A imagem de Hércules a introduzir a Crónica, segue o texto, inserindo a história peninsular num contexto universal. A leitura da restante iluminura é muito dificultada pelo estado de conservação, como se disse. Parece, contudo, que, mais que a alusão aos doze trabalhos, talvez se possa imaginar aqui a epopeia de Hércules pela Espanha, como é descrita na Crónica: a cidade ou castelo pode significar uma das torres que ergueu, ou a cidade de Lisboa cuja equivalência a Tróia o cronista anotou; a paisagem verdejante e aprazível, propícia para a caçada, pode ser a Lusitânia nas margens do Guadiana, o jardim das Hespérides guardado por um dragão, cujos pomos dourados podem estar simbolizados nos bezantes inscritos na inicial; mas o herói fundador, que venceu todos os perigos e todos os seus inimigos e, através do fogo purificador, a própria morte, sobrepujando a torre ou a elevação, funciona como o farol que ilumina a história peninsular.

Ao longo do códice, especialmente nas letras figuradas, há motivos que podem ser, também, identificados com Hércules ou os seus trabalhos, como, por exemplo, um dragão vomitando fogo contra uma figura nua armada de bastão (fl.190r.); um homem lutando com um leão; outro dominando um porco (232 r.) (fl.201r), o caranguejo; etc. Mas uma das figuras equivalentes a Hércules é a do herói por excelência, o Cid, guerreiro feroz e destemido, também ele invencível e com uma história repleta de trabalhos e sofrimentos. A adaptabilidade dos mitos antigos à cultura medieval foi bem vista por Mário Martins em relação à General História de Afonso X, ideias absorvidas pela a Crónica de 1344¹⁴.

3.2 O tempo da festa – A lenda do bispo e touro

O fl. 155r é o início do reinado de Vermudo II (ou Bermudo) (982-999). Abre com a inicial C, que faz parte do conjunto que ocupa 9 UR, inscrita num quadrado, em fundo de ouro picotado aplicado sobre bólus vermelho. A letra, isolada da restante decoração, é figurada com dois homens nus azuis e recobertos de pelos, dispostos simetricamente e atados por uma corda. Nas margens e no intercolúnio desenvolve-se a cena, descrita no texto, relativa ao milagre do chamado arcebispo de Santiago



FIG.3 MILAGRE DO BISPO E DO TOURO, CRÓNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 155R

15. Uma rasura corrige a data do início do reinado para 962. Mesmo assim, o bispo Atalfo ou Adulfo, a que se refere a narrativa, seria bispo de Iria entre 847 e 855 (Adulfo I) ou 855 e 877 (Adulfo II). No reinado de Bermudo II foram bispos de Iria-Santiago D. Pellaio Rodriguez (977-985) e S. Pedro de Mezonzo (985-1003). O primeiro arcebispo metropolitano de Santiago foi Diego Gelmirez (1120-1140).

16. Ver CINTRA, v. III, p. 178, nota 4.

Atalfo ou Adulfo. Na margem de pé, em fundo de ouro picotado e enxaquetado, no centro duma praça em frente dum edifício, de que vemos apenas a torre depois do aparo do encadernador, está a figura do arcebispo, revestido com as vestes litúrgicas – a casula, a mitra e o pálio – segurando os chifres dum touro que levanta a cabeça. Atrás de si, à esquerda, três peões lançam farpas, outro afia a sua com um canivete e outro ainda faz soar o holifante. À direita, num palanque, dois espectadores nobres lançam, também, uma chuva de dardos sobre o animal, o mesmo fazendo um peão mais abaixo. Um terceiro personagem, vestido de vermelho e cabelos compridos ruivos e encaracolados, olha para o rei e gesticula. Mais acima, numa varanda do edifício, coroado e com um bastão na mão direita (ceptro?), o rei tem uma expressão de espanto, enquanto o bobo olha para ele sorrindo e apontando para o touro. O edifício, de que só percebemos a torre, tem uma arquitectura classicizante, rematando com coruchéus góticos. A margem de goteira completa-se com duas pequenas “ilhas”, uma com roseira de rosas floridas e a outra com uma árvore, um veado, um cão e papoilas. Na margem de festo desenvolve-se, em contínuo, um conjunto de cenas campestres. No intercolúnio, três floreiras e uma árvore com frutos vermelhos (macieira?). Bermudo II foi o rei da Galiza e de Leão no final do milénio, um ambiente conturbado. A Reconquista não só não avançava como estava em retrocesso, com arremetidas contínuas dos muçulmanos: Almançor arrasou Santiago (997) levando consigo os sinos da catedral para a mesquita de Córdoba. A Crónica legitima a sua sucessão ao trono de Leão, mas, de facto, foi considerado usurpador pela nobreza que tem de enfrentar várias vezes. As lutas externas e internas são, pois, uma constante para a afirmação do seu poder. É neste contexto que se enquadra o episódio do milagre que apresenta algumas discrepâncias de cronologia e relativas à identificação do bispo que não corresponde ao reinado de Bermudo II¹⁵. Chama arcebispo a Atalfo e a imagem respeita essa identificação, – o pálio sobre a casula –, ainda que o primeiro arcebispo metropolitano de Santiago fosse Diego Gelmirez mais de cem anos depois (1120-1140). A Crónica começa por apresentar o rei de forma positiva, “entendido e bõo”. Porém o seu perfil moral e até de guerreiro não é o mais adequado porque:

- “ouve os prazenteiros e maldizentes” que difamaram o arcebispo, e tenta matá-lo traiçoeiramente, sendo amaldiçoado;
- foi derrotado por Almançor, derrota permitida por Deus por causa dos seus pecados, ao abandonar a sua esposa D. Vellasquida, embora aqui se justifique este acto “ca se nõ avya della entregue”, e no ms. de Paris diz-se que foi “por nõ se contentar della”¹⁶;
- prendeu o bispo de Oviedo, enviando Deus uma grande seca como castigo.

O rei arrepende-se-á “de todollos malles e tortos que fezera contra Deus” empreendendo a reconstrução da igreja de Santiago e de outros lugares devastados por Almançor, dando esmolas e fazendo “obras de piedade”, obtendo, assim, o perdão dos seus pecados antes de morrer.

O episódio da crónica descreve pormenorizadamente o episódio do bispo. O rei convoca-o para Oviedo, mas, antes de ir à presença do soberano, numa sexta-feira

santa, passa pela igreja de S. Salvador porque, diz ele aos que o apressam, “ante e primeiramente queria hyir veer o rei dos reis que era S. Salvador que salvava os reis e os outros homeens, que aquelle seu senhor”. Depois da missa, revestido ainda dos paramentos, caminhou ao encontro do rei que, entretanto, havia mandado trazer um touro bravo das montanhas, “e foyse muy sem medo përa o paaço del’rey onde já estava o touro muy bem prestes ante os paaços del’rei e quantos ricos homeens avya nas Esturias, que veheram aas cortes”. A festa estava montada. A imagem selecciona o momento em que o arcebispo enfrenta o touro: o rei manda assanhar o animal, o que fazem os presentes lançando farpas; mas, ao contrário do esperado, a fera não investe mas levanta a cabeça deixando os chifres nas mãos do arcebispo. Entretanto, a assistência, “gentes nêcias, riiansse e escarneciam do arcebispo” por vir vestido daquele jeito. A imagem não conta o que aconteceu aos que se riam, mortos muitos deles pelo touro antes de seguir o seu caminho, mas mostra-nos o espanto do rei, ao ver o milagre. Acabada a festa, tentou desculpar-se, sem êxito, junto do arcebispo. A iluminura segue, pois, de perto, o relato evidenciando o aspecto festivo do acontecimento, que a decoração marginal ajuda a compor, contrastando com as intenções do rei. O rei e a aristocracia dedicam-se frequentemente a diversões de cariz militar que servem de exercitação guerreira e constituem a afirmação das virtudes do cavaleiro, de carácter moral mas marcadas pela violência: os torneios (um deles é descrito e representado no fl 189r.), as caçadas e outros jogos com animais, entre os quais as touradas que nos aparecem desde a Antiguidade¹⁷. O touro bravo, nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X¹⁸, aparece ligado às Maias, às festas da Primavera, mas é também o disfarce do demônio perseguindo um monge meio bêbado que a Virgem Maria salva *in extremis*. O mesmo auxílio recebe, também, um seu devoto. A intervenção milagrosa da Virgem fez com que um touro enraivecido caísse de joelhos e ficasse amansado para sempre. Na iluminura que acompanha esta cantiga, os espectadores da festa brava, ao longo da rua, lançam sobre o touro uma espécie de bandarilhas. O touro investe de cabeça baixa “com os cornos merjudos bem como o touro faz”; depois de amansado, levanta a cabeça, deixando-se tocar, como na iluminura da Crônica. O touro é a força bruta, é também o símbolo da força indomável e dos instintos primitivos simbolizados no motivo do homem silvestre, que figura na inicial, e que aparece várias vezes ao longo da Crônica, nas iniciais e nas margens.

O tema da festa anda associado à violência. A violência má, a instintiva, simbolizada no touro e no homem silvestre, tem como contrapartida a guerra conduzida pelo rei e pelos senhores, e os jogos de cariz militar. É na luta que se defende a honra que é a superioridade da figura do rei e da sua família, uma espécie de *virtus* materializada nos símbolos familiares transmissíveis¹⁹. Na literatura do tempo, em especial nos escritos de carácter moralizante e ascético, a ideia de combate, com figuras alegóricas tiradas da vida guerreira e militar, está sempre presente: cavaleiros, soldados, batalhas, escudos, espadas, fortalezas, couraças. Mas os feitos e as desventuras militares, abundantemente presentes no relato cronístico, não têm equivalência nas imagens do códice da Academia das Ciências de Lisboa. A imagem do combate aparece sobretudo nas iniciais e na figuração marginal. Pode estabelecer-se a relação entre esta particu-

17. Por ex., nos frescos minóicos do palácio de Cnossos.

18. MARTINS, M. “Os touros nas cantigas de Sta. Maria de Afonso X”. *Estudos de Cultura Medieval*. Lisboa, Ed. Brotéria, v. III, p. 22 e sg., (Cantigas 47 e 144).

19. MATTOSO, J., *o.c.*, p. 129.

20. MATTOSO, J., *o.c.*, p. 130-132.

lar ausência e a observação do Prof. José Mattoso de que não é enquanto guerreiro que o senhor peninsular se define, mas enquanto detentor do poder. “A sociedade não considera a força das armas como a verdadeira ou a mais importante origem do poder”. Isto antes do séc. XIII. O poder anda associado à posse e administração de bens e riquezas. O senhor é o proprietário e cabeça de linhagem²⁰. Mas o poder do rei afirma-se, também, submetendo os outros poderes não militares. O arcebispo simboliza o poder eclesiástico, várias vezes afrontado por Bermudo.

Este é o rei que umas vezes é bom, outras vezes tem condutas indignas da sua função; um rei desprovido de força militar para vencer o inimigo, um rei sem honra, que se deixa conduzir pelos seus instintos, mas que, no fim da vida, recupera a sua dignidade, redimindo-se dos seus pecados. Por isso o vemos aqui, com todos os seus símbolos: a coroa real, o ceptro, o palácio, ainda que encostado a um dos ângulos da página, no extremo da diagonal da imagem do selvagem.

3.3 A imagem do rei

Mas olhemos outras imagens do rei que a Crônica nos apresenta: uma série de três reis de Aragão e Afonso X de Castela. Penso que elas nos mostram os principais elementos que compõem a imagem que o rei projecta de si. Nela se centram as representações do códice da Academia das Ciências, onde a imagem do senhor, quando aparece, se encontra associada ao rei ou à rainha.

Rei sentado no trono e músicos

A página é o início do reinado de Pedro III de Aragão (1276-1285). A inicial historiada O, está inscrita num quadrado de fundo de ouro sobre bôlus vermelho. A letra enquadra uma cena, compartimentada por motivos arquitectónicos, representando, ao centro, o rei sentado no trono, vestido com armadura, de espada na mão, ladeado por dois músicos, um homem e uma mulher tocando alaúde e harpa. Outros dois, acompanhando duas bailadeiras, surgem na margem de pé, numa cena de ar livre, por esse motivo tocando instrumentos de maior sonoridade: a charamela e a flauta e tambor. Estes últimos são tocados por um só executante – a flauta de três furos, com a mão direita, e o tambor, sustentado no pescoço, com a esquerda – sendo a solução mais frequente para acompanhar danças nos séculos XV e XVI. O espaço das margens e do intercolúnio é preenchido por videiras carregadas de cachos de uvas estando penduradas nas gavinhas das margens de pé e de goteira oito gaiolas com pássaros. O reinado de Pedro III de Aragão não foi pacífico, tendo de enfrentar revoltas dos nobres da Catalunha, por cercar os seus privilégios, e o rei francês por ser um obstáculo à sua expansão no Mediterrâneo. Os episódios relatados na Crônica mostram que a superioridade se evidencia especialmente graças à sua astúcia. Se a armadura com que é representado evoca as suas virtudes militares, a música, a dança e a videira com uvas e as gaiolas, provavelmente alusão à teoria dos oito modos ou



FIG.4 PEDRO III DE ARAGÃO NO TRONO E MÚSICO, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 183R



FIG.5 PEDRO III DE ARAGÃO NO TRONO E MÚSICOS, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 183R

regras relativos ao ritmo e à consonância, mostram-nos o lado festivo de protector das artes e das letras, nomeadamente da poesia trovadoresca de que foi cultor. Será por isso que Dante, na Divina Comédia, coloca Pedro e o seu rival Carlos I de França a cantar em coro, às portas do Purgatório.

Os músicos eram presença constante na corte, mas também os príncipes eram iniciados na arte da música e aprendiam a tocar algum instrumento. A tradição da cultura musical na corte de Aragão podemos conferi-la, mais tarde, pelo facto de Dona Leonor de Aragão, mulher de D. Duarte, tocar clavicórdio.

Retrato do rei

A esta imagem podemos associar a do seu sucessor, Afonso III de Aragão (1285-1291). O rei está de pé, a coroa real na cabeça e o ceptro na mão direita, no centro da cidadela que desenha a inicial d. Teve um curto reinado, sem grande história. Apesar de débil e de ceder perante a nobreza, é elogiado na Crônica: “foi homem mui mesurado e justicioso e muito franco e de grande coração”. O castelo, dentro do qual parece refugiar-se, é motivo repetido mais seis vezes nesta página, sendo o da margem de pé constituído por quatro bastiões e a torre de menagem. A imagem do castelo, fortaleza bem edificada e inexpugnável onde vive o rei, que repetidamente nos aparece na iluminura da Crônica desde a primeira página, é símbolo heráldico do poder. Na cópia alcobacense (Alc. 199) do “Castelo Perigoso”, obra de carácter moral e ascético, aparece-nos um desenho simples cujas torres se assemelham às que aqui vemos. Aí, como em outros textos do género, o castelo é, entre outras, alegoria das virtudes morais. Portanto, símbolo do poder mas, também, das virtudes que devem compor a imagem do rei.



FIG.6 REIS DE ARAGÃO, AFONSO III E JAIME I, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 185V

No mesmo fólio, outra imagem representa o rei Jaime II de Aragão (1291-1329), irmão do Afonso III e seu sucessor. A figura, um busto, está inscrita na inicial D, de 10 U.R., construída com motivos arquitetônicos, em fundo de ouro picotado. O rei, em posição frontal, tem cabelo curto, moda mais frequente na figuração da Crônica²¹, barbas compridas, encaracoladas e bipartidas; veste de vermelho e tem rica coroa na cabeça. O texto da Crônica diz que “foi mui bom rei e mui entendido, mas foi escaso”, deixa, porém, entender que consolidou o reino de Aragão, submetendo a nobreza, enfrentando Castela e a França, e alargando o seu poderio no Mediterrâneo. A política de casamentos ajudou a fazer a paz: casa primeiro com a filha do rei Castelhana “mas não albergou com ella”, remetendo-a para casa da sua mãe, depois da morte do rei, para casar com a filha de Carlos de França. A paz com Castela, diz-se na Crônica, foi intermediada por D. Dinis, a instâncias da sua mulher, Isabel de Aragão, a rainha santa, irmã de Jaime II.

A imagem do rei, com a força do retrato, é a mais elaborada figura da Crônica, o que releva da importância que a iconografia dos reis de Aragão tem neste códice. Bem proporcionada e de aspecto solene, evoca a alegoria da “Corte Imperial” (S. XIV), livro existente na livreria de D. Duarte, em que se descreve a figura do imperador, que é Cristo, “rosto venerável, incutindo amor e temor”, a barba abundante dividindo-se, no queixo, em duas partes iguais, olhos formosos, simples e claros, cingindo-lhe a cabeça uma coroa de pedras preciosas. Via-se, na verdade, que ele era o mais perfeito dos homens²². O particular tratamento da cabeça do rei, a parte mais nobre do corpo, mostra que o rei é a cabeça do reino tal como Cristo o é da Igreja²³.

Estas imagens revelam-nos alguns dos atributos fundamentais da imagem do rei. Desde logo, a sua majestade, semelhante à *Majestas Domini*, evidenciada pela entronização e pela posição frontal²⁴. Depois a presença de elementos simbólicos das funções à volta das quais essa imagem é construída – a coroa, o ceptro, a espada, a armadura, o vestuário e o seu colorido, a música, o castelo ou o palácio: a manutenção da paz e da justiça através da boa ordem social, o dever de fazer a guerra contra o infiel e de manter íntegro o território²⁵. Por isso, o rei, pelo seu especial carisma – uma espécie de dualidade, à semelhança de Cristo, conferida pela graça divina²⁶ – traz consigo um conjunto de virtudes especiais que tem obrigação de cultivar²⁷. Deve ser forte, poderoso nas armas, sábio, prudente, devoto e defensor da fé, dotado de engenho e até de semblante agradável²⁸. Zurara, na Crônica de D. João I, conta que, antes de falecer, D. João I repara que tem a barba crescida e manda que lha fizessem pois não era decoroso o rei depois de morto ser “espantoso e disforme”²⁹. É importante que o rei pareça rei pelos seus atributos mas também pelo seu aspecto. O Poder nasce do rei e da sua proximidade, visível na dignidade do lugar, no fausto e na beleza da sua corte, na música, no cultivo das letras, na preocupação em preservar a memória. É esta a imagem moderna do poder do rei que as representações da Crônica pretendem apresentar, que é, também, a da dinastia que D. João I inicia, um rei aclamado, escolhido, que afirma uma nova legitimidade face aos outros poderes. D. Duarte mostra que a superioridade moral e intelectual do monarca se evidencia quando disserta sobre a moral, os bons costumes e até sobre teologia. Ele

21. A moda do cabelo curto, rapado na nuca e sobre as orelhas, caindo em franja na frente, parece que se iniciou em França à roda de 1420. Ver 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. É interessante observar que várias figuras dos painéis da Veneração de S. Vicente têm o cabelo cortado deste modo, nomeadamente aquela que tradicionalmente é identificada com o Infante D. Henrique, mas que, provavelmente, é o seu irmão, o rei D. Duarte. A moda do vestuário também tem elementos comuns.

22. Ver texto de MARTINS, Mário, “A corte Imperial”. *Alegorias e símbolos...*, p. 208.

23. Na Idade Média, o retrato andava associado ao conceito de *imago*, que, por meio de elementos geralmente identificáveis, estabelece correspondência com a pessoa que se quer representar. Não era tanto a semelhança que se procurava mas o sentido que se pretendia evocar. “A função mais elementar da imagem é criar um substituto que representa uma determinada realidade na sua ausência, ainda que apenas o faça parcialmente”. Ver, NASCIMENTO, Aires do. “Texto e imagem: autonomia e interdependência em processo de leitura”, in BRANCO, António (dir. de), *Figura*. Fac. de Ciências Humanas e Sociais – Univ. Algarve, Faro, 2001, p. 47.

24. Sobre o tema da representação em posição frontal e de perfil, veja-se PASTOUREAU, M., *Couleurs, images et symboles*. Paris, Le Léopard d’Or, s. d., p. 160. O autor, depois de referir que os primeiros retratos do s. XIV não representam um progresso artístico em relação às “imagens” convencionais e às efigies da figuração medieval, chama a atenção para a natureza heráldica, emblemática do rosto de perfil, diferente da vista frontal que reenvia para o símbolo, representação dum ideia através da imagem sensível.

25. MATTOSO, J., *Identificação...* II, p. 81. No fl. 118r. da Crônica, o conde de Castela, Fernão Gonçalves, faz a seguinte oração: “Senhor, dador de toda a graça, peçote por mercee que esta terra que me deste a mandar, que me dês graça que eu sempre taaes obras em ella faça que sejam a teu serviço. Em honra do senhorio de Castella e

dos seus naturaas e destroimento dos enmiigos da tua sancta fe catholica.”

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

27. MATTOSO, J., Identificação...II, 81-82.

28. Ibidem, p.82.

29. ZURARA, Gomes E. de, *Crônica de D. João I*, Lisboa, 1902, t. 2 129-130. Cit. em Mário Martins – *O Tempo e a Morte*, vol. I, p. 53 e sg.

30. D. DUARTE, *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda a sela*. Prólogo.

entende que o poder nasce, também, do saber, construído na leitura e na escrita e no enriquecimento dos seus conhecimentos, ouvindo “pessoas de estados e saberes desvairados”³⁰. A Corte de Avis é uma corte culta, letrada, amante dos livros e da história. Daí, também, o destaque dado ao rei Afonso X, o sábio.

O rei no trono e músicos – Afonso X, o Sábio

A cena está inscrita na inicial M construída com motivos arquitectónicos, com um desenho menos elaborado que as anteriores. Começa a parte correspondente à Crónica de Afonso X, colocada no final do códice. Não existem extensões marginais e o facto dum parte do desenho ter sido abandonado ou deixado inacabado, pode sugerir alguma imperfeição. O rei está sentado no trono, ao centro, tendo a trás de si a rainha que apoia a mão sobre o seu ombro. O corpo do rei roda e coloca o rosto de perfil, parecendo que olha e gesticula na direcção dos músicos que ladeiam o baldaquino, dois tocando charamela e um cantando e marcando o ritmo com as mãos ou com castanholas. Não tem outro distintivo a não ser o trono real e a música: mas a Crónica descreve, entre as suas obras, a compilação das leis, que acabou o “livro das partidas”, que “mandou tornar em linguagem totalas historias da Bibria e os livros das artes, das naturezas e das astronomias e muitos outros livros de desvairadas sciencias e saberes” (fl. 321v.). É por isso, penso, que o avô del-rei D. Dinis tem este tratamento especial.



FIG.7 AFONSO X, O SÁBIO, COM A RAINHA E MÚSICOS, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 318R



31. Falta no exemplar da Academia a palavra (D)epois.

FIG.8 AFONSO X, O SÁBIO, COM A RAINHA E MÚSICOS, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 318R

A aclamação do rei

A inicial historiada D³¹, desenhada com motivos arquitetônicos, tem inscrita, adaptada à forma da letra, a cena relatada no texto: “Alçaron por rey dom Anrique”, que tinha apenas doze anos de idade.

O rei menino, Henrique I de Castela, que teria um casamento falhado com a *fermosa* Mafalda, filha de D. Sancho I, vestindo túnica azul, de ceptro na mão e vestígios

de coroa na cabeça, está de pé diante dum reposteiro, sobre um estrado elevado recoberto por tecido vermelho e é aclamado pela corte, como se vê pela acção de ser levantado com ambas as mão por alguns personagens, olhando um deles para a rainha, sua mãe, sob cujo poder ficou o rei durante a sua menoridade, e que está sentada à parte, em trono com dossel, vestindo um manto de cor verde que lhe cobre a cabeça, alusão ao seu estado de viuvez. Os nobres olham para ela que levanta a mão direita, gesto que pode significar que o poder está no rei ou ainda os conselhos e as recomendações que lhe fez, e que o texto regista. A imagem mostra-nos uma cerimónia em ambiente civil, o interior do palácio, sem qualquer simbologia religiosa; porém, a aclamação podia realizar-se em qualquer lugar, como aconteceu com D. Fernando, filho de Dona Beringuella ou Berengária e do rei de Leão, que foi aclamado rei de Castela no sítio onde se encontrava: “Tomaram logo voz com o infante e alçaromno por rei sob u olmo”.

Sobre a polémica da existência ou não duma cerimónia religiosa de coroação ou sagração dos reis portugueses e peninsulares, José Mattoso defende que o acto civil da aclamação, o que aparece geralmente descrito nas fontes narrativas, não exclui a possibilidade da realização do acto litúrgico, atestado pelo “Ordo benedicensi regis” existente em Rituais de Braga e de Santa Cruz de Coimbra. A coroação litúrgica era uma espécie de sancionamento da aclamação, cujo termo “alçar”, de origem guerreira, se refere à função militar da realeza, o que pode explicar o



FIG.9 ACLAMAÇÃO DO REI HENRIQUE I DE CASTELA, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 285R



FIG.10 ACLAMAÇÃO DO REI HENRIQUE I DE CASTELA, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 285R

carácter civilista da aclamação.³² Mas nem a espada nem o escudo estão presentes nesta representação da primeira metade do século XV, mas tão só o ceptro e a coroa real, o que poderá configurar a prática seguida na dinastia de Avis. Na verdade, a construção desta imagem, a presença dum rei menino e da rainha viúva, sua mãe, permite pensar noutra cena semelhante, contemporânea deste exemplar da Crónica, que poderia muito bem ter inspirado o iluminador: a aclamação de D. Afonso V, ainda menino, também, feita pelo regente D. Pedro desta forma simples: “com grande lealdade e virtude tomou ele com suas mãos e assentou na cadeyra e alevãtuo por rey”³³.

32. MATTOSO, J., *Fragments duma composição medieval*. Lisboa, E. Estampa, 1987, p. 221-223.

33. Ver CINTRA, vol. IV, p. 544, parte relativa à Crónica dos reis de Portugal.

34. Quem sabe se não terá sido o protótipo da moderna imagem do rei espanhol que ontem o Prof. Fernando Galvão nos mostrou.

3.4 O tempo do amor

Permitam-me que nos alonguemos um pouco mais a olhar para duas outras facetas da imagem do rei que a Crónica nos desenha, mostrando-o acima de qualquer humano, no tempo do amor e no tempo de morrer.

O casamento resulta dum contrato. Tem objectivos políticos, num quadro de alianças e de interesses, e de perpetuação do poder através da geração de prole numerosa. A rainha deve dar muitos filhos e, quando isso não acontece, o rei pode encontrar nova consorte. Parece até natural que o rei multiplique a sua descendência com outras damas, aparecendo os filhos na linhagem régia designados por filhos de outras mulheres. Eis alguns problemas mais frequentes, relativos ao casamento, que transparecem na Crónica.

O parentesco – Os impedimentos canónicos aparecem com alguma frequência. O episódio de D. Mafalda, filha de D. Sancho I, cujo casamento com Henrique I de Castela foi declarado nulo pelo papa, é um exemplo.

A infertilidade – Afonso X, por não ter filhos, cuja culpa é atribuída à rainha, decide arranjar nova esposa, uma princesa norueguesa. Mas quando a menina casadoura chegou, a sua mulher estava grávida. A solução foi casá-la com seu irmão, o infante D. Filipe, que, para o efeito, teve de abandonar a vida eclesiástica. A rainha D. Violante de Aragão acabaria por ter nove filhos. Apesar da intenção do rei em repudiar a sua legítima esposa, atitude de que se viria a envergonhar, e da numerosa prole extraconjugal, a imagem, atrás descrita, que a Crónica nos apresenta do casal, evidencia manifestação de afecto, com alguma solenidade mas com um evidente sentido familiar (fl. 318r)³⁴.

O amor desregrado – O rei, quando se apaixona perdidamente pela sua amante, é por artes mágicas da mulher, como no caso do rei Afonso VIII de Castela que, sendo casado com a filha do rei Ricardo de Inglaterra, caiu de amores, em Toledo, com uma jovem judia e “pegousse tanto della que leixou a rainha sua mulher” esquecendo-se de si e do reino. “E este tam grande amor que elle avia a esta judia que non era senon por feitiço que lhe ella sabya fazer” (fl. 272v). Os nobres, para defender o reino, não encontraram melhor solução senão degolá-la. O rei pesaroso, só deixa de pensar na “maldita” judia por intervenção divina que lhe envia um mensageiro a anunciar-lhe o castigo do seu pecado: “não ficará de ti filho que reine”.

O casamento forçado – A donzela deve sujeitar-se à vontade política, com excepções, como é o caso do casamento da irmã de D. Afonso com o rei de Toledo – fl. 160 r. A Crónica descreve o rei Afonso como prudente, seguindo os conselhos dos sabedores. Nota, porém, que no início não era assim porque “deu com pouco siso sua irmã por molher a Aabella rey de Tolledo” a fim de estalecer aliança com ele contra Córdoba. O rei mouro, aliás, “fazia semelhança que era cristão pero encubertamenre” (fl 160). O casamento não foi, contudo, do “aprazimento de dona Tereyia” e “lhe pesou muyto por que se fezera”. A cena representada serve para construir a letra A de forma muito elegante. A rainha, de longo vestido azul, inclinada, aponta com a mão direita para o alto onde está o seu anjo protector empunhando uma espada.



FIG.11 O REI MOURO DE TOLEDO AABELA E D. TERESA, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 160R

O rei, com ambas as mãos, de coroa na cabeça, manto vermelho e túnica branca bordada, arrasta-a para si, puxando-lhe o braço esquerdo. A alcova está representada por um reposteiro dourado com decoração em picotado, e um chão de ladrilhos enxaquetados. A imagem e o texto estão de acordo: descreve-se a recusa da mulher em consumir o matrimônio por ser cristã: “digote que me nõ tangas ca eu quero aver tal ajuntamento com homem doutra ley”; a ameaça que ela faz ao rei de que se lhe tocar o seu anjo o matará; a violência do rei, não se importando com as ameaças, “travou della per força e jouve com ella”. O texto diz-nos o final da história: ferido, mas não morto, envia-a para casa de seu pai.

As razões do amor devem respeitar as razões sociais – Os amores de D. Urraca e D. Pedro de Lara. A cena passa-se num espaço fechado, o jardim verdejante do amor onde todos os galanteios são possíveis. Os conceitos de vergel ou virgel, horto, boosco referem-se a estes recantos da vida íntima destinados ao deleite, que, tal como o jardim do Éden, ou o *hortus conclusus* do Cântico dos Cânticos, é um lugar protegido, rodeado por alto muro. No centro, trocando recatados afectos, o conde D. Pedro de Lara e a rainha Dona Urraca. Conta a Crônica que D. Urraca “dera o seu amor” ao conde D. Gomez de Castela de quem teve um filho. Mas também o conde



FIG.12 DONA URRACA E D. PEDRO DE LARA, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 266R

D. Pedro de Lara “ouve o amor della, en tal guisa que fez della o que lhe aprouge”. Os barões de Castela vendo o que o conde fazia à sua senhora, que ficava desonrada por querer casar com um seu vassalo, “foron todos contra elle e nõn quiseron consentir que se fizesse tal casamento”. A rainha não fica bem na história, mas a sua desonra deriva não tanto da má fama mas das pretensões dum súbdito a poder mandar por rei, que acaba morrendo na batalha, mas repentinamente, como um réprobo.

O amor cortês nem sempre é puro. Os amores de D. Urraca e o Cid. Quando se fala nesta rainha o relato da Crónica parece deixar transparecer que o amor anda no ar. No início da História do Cid vemos-lo educado na corte do rei D. Fernando, em Zamora, onde foi muito bem recebido. O amor intenso que dedicava a D. Urraca era a forma de corresponder a tantos desvelos. O cronista apressa-se a esclarecer que não é o que as pessoas pensam: “E dona Orraca... lhe fazia muyta honra. E esta foy razão por que a elle amou mais que nem huum dos seus irmãos. E non entendades que este amor que lhe assy avya fosse por alguma vylania”. No cerco de Zamora, estando do lado contrário ao da princesa, manda-o el-rei D. Sancho negociar com a irmã. E aí voltamos a pressentir a intensidade da relação, no contentamento do reencontro, na conversa a sós, nas lágrimas, no tempo que demora a



FIG.13 ENCONTRO AMOROSO DE DONA URRACA E O CID, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 205R

negociar. Tudo negociações e pactos por encomenda do irmão, segundo o cronista. O texto mostra-nos um amor sem mácula; porém, o iluminador decidiu ir mais longe nesta intensa relação humana, para lá do simples assentar-se “ambos a fallar em seu estrado”, construindo, uma letra inicial antropomórfica, onde se revela a sua fértil fantasia precisamente na cena em que se relata o encontro. Ela, pudicamente coberta apenas com o véu sobre a cabeça, envolve-se num terno amplexo com um cavaleiro feroso. Ela reconhece-se, também, pelos belos lábios vermelhos; ele, pelos bem proporcionados atributos. Mais uma vez a imagem reinterpreta o texto, introduzindo-lhe novos sentidos.

3.5 A morte do rei – Afonso VI

A morte do rei, não é uma morte qualquer; é sempre anunciada. Só os maus têm uma morte súbita; o bom cristão pede a Deus, nas Ladainhas, que o livre da morte repentina e imprevista³⁵. Há sempre um tempo, há sempre a possibilidade de arrepender-se *in articulo mortis*, de regularizar as suas contas com os inimigos com quem se contendeu, nem sempre com justiça, de fazer os últimos benefícios, de ditar as últimas vontades, de receber o perdão sacramental da Igreja que, por vezes, lançou anátemas sobre a conduta rebelde – como a do rei de Aragão D. Jaime que foi excomungado pelo papa – mesmo quando se é ferido em combate, ou se morre em viagem, debaixo duma azinheira. O rei Sancho, no cerco de Zamora, cercando dona Urraca, é ferido

35. Uma das invocações das *Litaniae* é precisamente: *A subitanea et improvisa morte, libera nos Domine.*



FIG.14 A MORTE DE AFONSO VI, CRÔNICA GERAL DE ESPANHA, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, MS. SÉRIE AZUL 1, FL. 269R

de morte, por um traidor, quando, apeado do seu cavalo, faz aquilo que os homens não podem deixar de fazer, como se diz eufemisticamente na Crónica. Mas isso não é representável. O rei deve ser visto sempre envolto na dignidade e na majestade. A imagem segue o relato. A cena parte da inicial, em que se representa a morte do rei, continuando pelas margens com o funeral. O rei morto, sob uma azinheira, com todos os seus atributos, que lhe conferem a dignidade de rei mesmo na morte, rodeado pelos seus dois filhos, lembra-nos um jacente tumular. Na margem de pé, vemos os funerais, onde a imagem do pranto pelo rei não se faz por intermédio das carpideiras, proibidas em Lisboa nos finais do século XIV, mas pelo silêncio dos panos negros que envolvem o féretro e os acompanhantes.

4. Nota final com breve observação sobre a cor do rei

As imagens da Crónica, desenhadas e coloridas, como se disse, no séc. XV, revelam-nos um dado interessante relativamente às cores utilizadas nas representações do rei. Em primeiro lugar, o ouro está presente, como fundo, em todas as páginas. Este facto é tanto mais significativo se nos recordarmos que na iluminura portuguesa da época, em que pre-

valece a econômica filigrana, é rara a sua utilização. Esta é, verdadeiramente, uma obra de aparato em que a filigrana desapareceu por completo. Depois, ao contrário daquilo que acontece na Europa, a cor dominante das vestes reais é o vermelho³⁶, com duas exceções em que prevalece o azul: o rei morto Afonso VI e o rei menino Henrique de Castela. No fl. 15r. vem uma interessante nota, quando fala do termo do chão de Bellotas, sobre o pigmento utilizado para fazer o vermelhão, o mais frequente na iluminura portuguesa, desde os manuscritos mais antigos – como o Apocalipse de Lervão –: “E em seu termo he o monte que há o vyeiro de que sacam o azougue e dally o levam para todallas partes d’Espanha e dally sacam muyto vermelhon e muy bõo que nõ sabem outro tã bõo se nõ aquelle que tragem da terra d’ultramar”. A existência de matéria-prima tão boa e abundante, pode ser uma justificação para que o vermelho continue a ser, nas Espanhas, a cor principal, não acompanhando o triunfo do azul na Europa medieval, a partir dos inícios do século XIII³⁷. Este códice é justamente considerado o expoente da iluminura em Portugal, pela abundância e riqueza dos seus ornatos. A presença do ouro, cuidadosamente brunido e picotado, criando brilho e textura, utilizado com evidente liberalidade, mas também da cor variada na paleta e nos matizes, a que se deve juntar o desenho executado com mestria, em especial no primeiro estilo, tornam este livro um objecto faustoso, uma obra própria de reis. A sua escrita e as suas imagens já não constituem, como no passado, uma grafia dirigida aos olhos do espírito, mas à sensibilidade, ao prazer dos sentidos, pelo brilho, pela cor, pela forma e pela volumetria que a aproxima do real. É nesse sentido, que as imagens da Crónica, herdeiras da tradição medieval, anunciam já um tempo novo, não apenas pela sua utilização enquanto promotoras da figura e do poder do rei, mas, também, na forma de abordar a cor e as técnicas da sua aplicação, distantes dos velhos receituários, e no tratamento da figuração, participando das inovações da pintura, então arte maior. Habitado a bons e belos livros, como o seu Livro de Horas, que veio de Flandres, D. Duarte, o possuidor inicial deste livro da Crónica, poderia ser, também, o encomendador da sua iluminura. As semelhanças decorativas com a cópia do *Leal Conselheiro* poderão ir um pouco mais longe e deverão ser aprofundadas noutras direcções: a moda, o vestuário e até o retrato. O facto de alguma figuração evidenciar características físicas particulares, leva-nos a não descartar a suspeita de que o iluminador retratista possa ter utilizado intencionalmente, como modelos, as personagens que o rodeavam. A galeria de retratos, iniciada com o de D. João I, teve continuidade na pintura – nos *Painéis da Veneração de S. Vicente* –, mas também na iluminura, na *Crónica da Guiné* – onde se vê representado D. Duarte ou como, tradicionalmente se diz, D. Henrique – e, provavelmente, também na cópia da Crónica da Academia das Ciências. Estou convencido que há algumas semelhanças que podem ser mais um indício a colocar esta obra na rota da corte de D. Duarte e no tempo da regência do Infante D. Pedro³⁸. ●

36. Ex.s – fl.155r. – (cena do touro) rei com manto vermelho; fl. 160r – o rei mouro de Toledo com manto vermelho; fl. 182 r – o rei Pedro III de Aragão com manto escarlate e verde; fl.185v. Afonso III de Aragão, veste de vermelho e azul; Jaime II de Aragão, veste de vermelho; fl. 266r – A rainha veste de vermelho e o conde de Lara, o amante, de escarlate; fl 287 v, fundo de medalhão vermelho; fl.318r. Afonso X, de escarlate.

37. Ver PASTOUREAU, M., *Figures et couleur...*, p. 16.

38. O desenvolvimento deste estudo será feito na dissertação de doutoramento sobre a iluminura em Portugal nos séculos XIV e XV a apresentar na UNL – FCSH.

e elle passou o portu de muyadal. e chegou
 alyuu lozar que chuman ac fiesnedas.
 e hy enfeimou de morte. e morreu sob hua
 arinheira. e leuajono acolledo. e for forte
 pado na cegria de santa maria. E esto e
 for na epa de mil e cento e noueceta e an
 quo annos. **Como hernou dom sancho
 e dom fernando filhos deste emperador.**



Dito o emperador. soubeo seu filho dom fernando. e temendoosse de seu yrmãodo sancho. foyse pa leon receber o reino que lhe deya seu padre. Outrossi dom sancho tanto qo soube. foyse de lecca pa colledo. e for logo alçado por rey de castella. Este dom sancho filho do emperador en viuendo seu padre. for casado con dona branca filha delhey de nauassa. e ouue della huu filli que chamaspõ tom a fonsõ. E logo e começo de seu hernado. demandou acoz rey de dyagon e de nauassa que lhe fizessem uassalagen como faziam a seu padre. E elles disseron que lhe prazia e fererõno assi. Desy comecou de andar p sua tija mur amado de seus uassaloz. Este rey en sua vida non que meyrinho e sua teija. Ca se alquu mal epa feito e alquu lozar. aesse cuna ateca di teija epa se tor naua elle de mur maa guisa. en tal maneira que cadahuu guardaua sua teija de dampno. assi que non auia mestra meyrinho. De concelho outrossi de tal guisa eram auisados. que non auian mestra outroz juizee senon elles meesmos.

Como elhey dom fernando de leon se foy por en poder delhey dom sancho seu yrmãodo. e do que ambe ouuerõm:

169
Duta aestoria que elhey do fernando de leon foy u mur bo rey. mac tjaaga maacz conse lheyre. aqual coupa he muito empenquel acoz rae. ca muytoz delles foron perdidos per maacz conselhays como este ouueja de seer. que mizquyon con elle o conte dom paco. e outroz muy boz fidalgoz do seu senhorio. e elle per maao conselho tomou lheyre ac tjaaz que auia. Quandoosse o conte dom paco e os outroz urron desherdados. foronse pa elhey dom sancho. e contayon lly como seu yrmãodo llyre tomaya ac teija que llyre deya seu padre o emperador. Adhe dom sancho pesou desto muyto. e sacou logo sua hoste e foyse pa sam fagundo. e fez seuer o que elhey tomaya ao con te e acoz outroz fidalgoz. E deulhe elhey en tanto vynte mil marauudye en que se manteuessem. Quando elhey do soube como vynta seu yrmãodo. ouue delle muy gram medo. e tomou conselho con seue rices homees que maneyra tee pn en ello. Selles disseron lly que se fosse por en poder de seu yrmãodo e feresse todo o que el quisesse. Elhey dom fernando ferco assi. ca ueo hy con muy pou ca companhia. Estando elhey dom sancho peja se assentar aa mesa. enthou elhey dom fernando de sospeta pello paco. Elhey dom sancho quando ouuo se cebeuho muy ben. Elhey dom fernando vynta mal uestido e acaloca apoluora di. E elhey dom sancho pesou dello muy to. E ferco logo enchar em banco e lauay acaloca e uesty outroz panos. e ssepuho ataa que foy conegido de todo. desy assce touho apar de sy aamesa. Depois q coz rae ambe comeron apaytonse en hua camaya. Espuntou elhey do sancho a seu yrmãodo. qual fora a paron por que se foyse en hua maneyra. Sel rey dom