

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENAN NEGRÃO DE QUEIROZ

ARTE MONUMENTAL E DECORATIVA NA PENÍNSULA IBÉRICA MEDIEVAL: O
USO DA TRADIÇÃO ANDALUZA NO DISCURSO DE LEGITIMAÇÃO DO PODER
RÉGIO DE PEDRO I DE CASTELA

CURITIBA

2025

RENAN NEGRÃO DE QUEIROZ

ARTE MONUMENTAL E DECORATIVA NA PENÍNSULA IBÉRICA MEDIEVAL: O
USO DA TRADIÇÃO ANDALUZA NO DISCURSO DE LEGITIMAÇÃO DO PODER
RÉGIO DE PEDRO I DE CASTELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marcella Lopes
Guimarães

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Queiroz, Renan Negrão de

Arte monumental e decorativa na Península Ibérica medieval: o uso da tradição andaluza no discurso de legitimação do poder régio de Pedro I de Castela. / Renan Negrão de Queiroz. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marcella Lopes Guimarães.

1. Pedro I, Rei de Castela e Leão, 1334-1369. 2. Arte islâmica. 3. Poder (Ciências sociais). 4. Ibérica, Península (Espanha e Portugal). I. Guimarães, Marcella Lopes, 1974-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RENAN NEGRÃO DE QUEIROZ**, intitulada: **Arte monumental e decorativa na Península Ibérica medieval: o uso da tradição andaluza no discurso de legitimação do poder régio de Pedro I de Castela**, sob orientação da Profa. Dra. MARCELLA LOPES GUIMARÃES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica

26/08/2025 19:41:40.0

MARCELLA LOPES GUIMARÃES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/08/2025 11:26:40.0

JAIME ESTEVÃO DOS REIS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

Assinatura Eletrônica

27/08/2025 10:18:53.0

FLAVIA GALLI TATSCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado força, saúde e disposição para empreender este trabalho.

Agradeço à UFPR, pelo compromisso com o ensino público e de qualidade e por ser agente de transformação social na minha vida e de tantas outras pessoas. Defender a universidade pública e gratuita é um dever de todo cidadão. Agradeço ao corpo docente e secretaria do Programa de Pós-Graduação em História pela dedicação e por proporcionar um espaço de discussões, práticas e relações que guardarei com carinho.

Agradeço à minha orientadora, a Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, por ter aceitado o desafio de me orientar, por ter me apoiado na realização desta pesquisa e por ter ajudado a me desenvolver como pesquisador. Você confiou e acreditou no meu trabalho quando ainda era uma intenção, e soube conduzir todo o processo com muito profissionalismo e generosidade. Obrigado por tudo.

Agradeço à Profa. Dra. Flavia Galli Tatsch e ao Prof. Dr. Jaime Estevão dos Reis pela atenção e disponibilidade na leitura deste trabalho, e pelo precioso direcionamento que me fez enxergar outras perspectivas e enriquecer esta pesquisa.

Agradeço à minha mãe, Marlene Negrão, por ter sempre me incentivado a estudar e trabalhado muito para que eu tivesse as melhores oportunidades. Agradeço pela dedicação e pelo carinho, pelos ensinamentos e por ter sido mãe e pai. Se cheguei até aqui, é por sua causa. Agradeço à minha avó, Lourdes Lourenço Negrão, pela oportunidade de ter convivido com alguém tão inteligente e tão especial. Agradeço às minhas irmãs, somos a primeira geração da nossa família, formados em cursos superiores. Agradeço aos meus sobrinhos, e reforço o compromisso de tornar a continuidade dos estudos uma realidade para as próximas gerações da nossa família.

Agradeço ao Rafael pelo incentivo para iniciar este mestrado, pelo apoio incondicional em todos os momentos difíceis, pela parceria e por sempre estar ao meu lado, sempre estar comigo.

Agradeço à Nikita, Mariana e Danilo, pela amizade, pela parceria e por toda ajuda que tornou possível minha chegada até aqui. Agradeço à Roberta e ao Murilo pelo exemplo, pela competência e pela inspiração que me geram tanta admiração.

Eis aqui uma descrição do Paraíso, que foi prometido aos tementes: lá, há rios de água impoluta; rios de leite de sabor inalterável; rios de vinho deleitante para os que o bebem; e rios de mel purificado; ali terão toda a classe de frutos, com a indulgência do seu Senhor.

Surah Muhammad (47:15)

RESUMO

A presente dissertação investiga como o Palácio de Pedro I de Castela (1334-1369), no Real Alcázar de Sevilha erigido entre 1356 e 1366, constituiu um instrumento de propaganda política fundamentado na arte monumental e decorativa de matriz islâmica. A hipótese orientadora propõe que, ao apropriar-se conscientemente dos códigos visuais da tradição andaluza - especialmente os da corte nacérida de Granada -, Pedro I articulou um discurso de legitimação do poder que transcendeu as fronteiras religiosas e culturais da Península Ibérica do século XIV. Com base em uma abordagem metodológica ancorada na História Conectada, o estudo examina as relações de intercâmbio entre cristãos e muçulmanos e as formas simbólicas resultantes desse contato, incorporando os conceitos de hibridização, cultura compartilhada e circulação artística e de ideias. O *corpus* analítico concentra-se no conjunto de imagens do Salão dos Embaixadores e no Pátio de Montaria do Real Alcázar de Sevilha, concebidos sob orientação direta de Pedro I e em estreita colaboração com Muhammad V de Granada. A investigação considera, ainda, a produção textual de Pero López de Ayala, chanceler de Castela e cronista oficial que desempenhou papel central na construção da imagem negativa de Pedro I após a ascensão da dinastia Trastâmara. A contraposição entre a retórica anti-petrista das *Crónicas de los Reyes de Castilla* e a materialidade palaciana permite uma leitura crítica das estratégias de representação e construção - e destruição - da imagem do rei. A análise do programa decorativo de Pedro I revela a apropriação deliberada de dispositivos estéticos islâmicos - como a configuração espacial da *qubba* e a epigrafia em árabe - como forma de emular a sofisticação da corte nacérida e afirmar uma autoridade inteligível tanto a cristãos quanto a muçulmanos, em um contexto favorável no sul peninsular durante o período de disputas contra seu meio-irmão, Henrique de Trastâmara (1332-1379) pelo trono de Castela. A partir da comparação com os programas artísticos de Afonso X e Afonso XI, bem como com a iconografia palaciana de Muhammad V em Alhambra, esta pesquisa demonstra que a arte não apenas ornamentou o poder, mas constituiu seu próprio discurso. Ao problematizar os limites dos termos "arte mudéjar" e "reconquista", este estudo contribui para repensar as categorias da historiografia da arte ibérica medieval, propondo uma leitura crítica das manifestações visuais como produto de redes culturais conectadas.

Palavras-chave: Arte islâmica. Legitimação de poder. Propaganda política. Pedro I de Castela. Real Alcázar de Sevilla.

ABSTRACT

This dissertation examines how the palace of Pedro I of Castile (1334–1369) within the Real Alcázar of Seville, erected between 1356 and 1366, operated as an instrument of political propaganda grounded in monumental and decorative art of Islamic matrix. The central hypothesis argues that, through the deliberate appropriation of Andalusí visual codes - especially those of the Nasrid court of Granada -, Pedro I articulated a discourse of legitimation that crossed religious and cultural boundaries in fourteenth-century Iberia. Anchored in a Connected History framework, the study analyzes circuits of exchange between Christians and Muslims and the symbolic forms generated by these contacts, drawing on the concepts of hybridity, shared culture, and the circulation of artistic forms and ideas. The analytical corpus focuses on the image ensembles of the Salón de Embajadores and the Patio de la Montería, both conceived under Pedro I's direct oversight and in close collaboration with Muhammad V. The investigation also considers the textual production of Pero López de Ayala, Castile's chancellor and official chronicler, whose narratives were instrumental in shaping the later Trastámara-era denigration of Pedro I. Juxtaposing the anti-Petrine rhetoric of the *Crónicas de los Reyes de Castilla* with the Alcázar's material program enables a critical reading of strategies for representing, constructing, and dismantling royal image. The analysis demonstrates the purposeful adoption of Islamic aesthetic devices - such as the spatial logic of the qubba and Arabic epigraphy - to emulate the sophistication of the Granada court and to assert an authority legible to both Christian and Muslim audiences amid the Southern Peninsular context of Pedro I's contest with his half-brother, Enrique de Trastámara (1332–1379). Through comparison with artistic programs under Alfonso X and Alfonso XI, as well as with Muhammad V's palatial iconography at the Alhambra, the dissertation argues that art not only adorned power but constituted a political discourse in its own right. By problematizing the categories "Mudejar art" and "Reconquista," it contributes to a critical reappraisal of medieval Iberian art historiography, advancing a reading of visual manifestations as products of connected cultural networks.

Keywords: Islamic art. Legitimation of power. Political propaganda. Pedro I of Castile. Real Alcázar of Seville.

RESUMEN

La presente disertación investiga cómo el Palacio de Pedro I de Castilla (1334-1369), construido en el Real Alcázar de Sevilla entre los años 1356 y 1366, constituyó un instrumento de propaganda política fundamentado en el uso del arte monumental y decorativo de matriz islámica. La hipótesis orientadora propone que, al apropiarse conscientemente de los códigos visuales de la tradición andalusí - en especial los desarrollados en la corte nazarí de Granada -, Pedro I articuló un discurso de legitimación del poder que trascendía las fronteras religiosas y culturales de la Península Ibérica del siglo XIV. Desde una metodología anclada en la Historia Conectada, este estudio examina las relaciones de intercambio entre cristianos y musulmanes y las formas simbólicas resultantes de dicho contacto, incorporando los conceptos de hibridación, cultura compartida y circulación artística y de ideas. El *corpus* analítico se centra en el conjunto de imágenes del Salón de Embajadores y en el Patio de la Montería del Real Alcázar de Sevilla, ambos concebidos bajo la orientación directa de Pedro I y en estrecha colaboración con Muhammad V de Granada. La investigación contempla además la producción textual de Pero López de Ayala, canciller de Castilla y cronista oficial que desempeñó un papel central en la construcción de la imagen negativa de Pedro I tras el ascenso de la dinastía Trastámara. La confrontación entre la retórica antipetrista de las *Crónicas de los Reyes de Castilla* y la materialidad palaciega permite una lectura crítica de las estrategias de representación y de construcción - y destrucción - de la imagen del rey. El análisis del programa decorativo demuestra la apropiación deliberada de dispositivos estéticos islámicos - como la configuración espacial de la qubba y la epigrafía árabe - como medio para emular la sofisticación de la corte nazarí y afirmar una autoridad inteligible tanto para cristianos como para musulmanes, en un contexto favorable en el sur peninsular durante el periodo de disputas con su medio Hermano, Enrique de Trastámara (1332-1379), por el trono de Castilla. A partir de la comparación con los programas artísticos de Alfonso X y Alfonso XI, así como con la iconografía palaciega de Muhammad V en la Alhambra, esta investigación demuestra que el arte no solo ornó el poder, sino que constituyó su propio discurso. Al problematizar los límites de las categorías “arte mudéjar” y “reconquista”, el estudio contribuye a replantear las nociones historiográficas tradicionales sobre el arte ibérico medieval, proponiendo una lectura crítica de las manifestaciones visuales como producto de redes culturales interconectadas.

Palabras-clave: Arte islámico. Legitimación del poder. Propaganda política. Pedro I de Castilla. Real Alcázar de Sevilla.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Salão dos Embaixadores, vista interna. Sevilha, Espanha	15
Figura 2: Fachada do Pátio de Montaria. Sevilha, Espanha	16
Figura 3: Real Monastério de Santa Clara de Tordesilhas, Espanha.....	32
Figura 4: Sepulcro de Juana de Castro, Catedral de Santiago de Compostela, Espanha.....	39
Figura 5: Detalhe dos relevos de heráldica presentes no sepulcro de Juana de Castro, Catedral de Santiago de Compostela, Espanha	39
Figura 6: Estátua orante de Pedro I de Castela, século XV	46
Figura 7: Poemas de Ibn al-Khatib gravados no arco de entrada do Salão de Comares, em Alhambra de Granada, Espanha	63
Figura 8: Poema de Ibn Zamrak gravado na Fachada da Torre de Comares, em Alhambra de Granada, Espanha	64
Figura 9: Pátio dos Leões, Alhambra de Granada, Espanha	65
Figura 10: Pátio das Donzelas antes das obras de recuperação dos jardins medievais, Sevilha, Espanha.....	66
Figura 11: - Pátio das Donzelas, Real Alcázar de Sevilha, Espanha.....	66
Figura 12: Exterior da abóbada da Sala dos Reis	67
Figura 13: Cena dos dez nobres nacéridas, na Sala dos Reis	69
Figura 14: Vista da abóbada central, em relação aos outros elementos de arte decorativa do complexo da Sala dos Reis	71
Figura 15: Mosaico de piso do século VIII, pertencente ao complexo de Khirbat al-Mafjar, Palestina.....	75
Figura 16: “ <i>La mirada hacia el Éden</i> ” (cena da fonte), abóbada norte da Sala dos Reis.....	78
Figura 17: “ <i>La del juego de ajedrez</i> ” (cena do jogo de xadrez), abóbada sul da Sala dos Reis	80
Figura 18: Mesquita de Cutubia, Marrocos	87
Figura 19: Mesquita de Tinnel, Marrocos	87
Figura 20: Palácio Ducal de Veneza, Itália	93
Figura 21: Vista de Jerusalém, de Marino Sanuto, o Velho, presente no livro <i>Secretorum Fidelium Crucis</i> , c.1307	94
Figura 22: Planta baixa e vistas transversais do Grande Ivã do Cairo	95
Figura 23: Muqarnas da Mesquita do Shah ou do Iman Khomeini, Isfahan, Irã.....	96
Figura 24: Muqarnas do Salão dos Embaixadores, no Real Alcázar de Sevilha, Espanha	96

Figura 25: Salão dos Embaixadores ou Salão da Meia Laranja, Real Alcázar de Sevilha, Espanha.....	99
Figura 26: Vista geral do Palácio de Pedro I em Astudillo, Espanha.....	101
Figura 27: Vista do pátio do Mosteiro Real de Santa Clara de Tordesilhas, Espanha	101
Figura 28: Alcázar da Porta de Sevilha, Espanha.....	102
Figura 29: Palácio Gótico de Afonso X, interior, Real Alcázar de Sevilha, Espanha.....	105
Figura 30: Pátio do Cruzeiro, Real Alcázar de Sevilha, Espanha	106
Figura 31: Pátio do Cruzeiro, Real Alcázar de Sevilha, Espanha	106
Figura 32: Mausoléu Samânida, século X. Bukhara, Uzbequistão	110
Figura 33: Comparação entre a planta do Salão dos Embaixadores e da Sala Duas Irmãs, do Palácio dos Leões da Alhambra, Espanha	113
Figura 34: Manuscrito Hadith Bayad wa Riyad, fólio 10	116
Figura 35: Mesquita Omíada de Damasco, século VIII. Damasco, Síria.....	116
Figura 36: Vista do teto do claustro de San Fernando, Monastério de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, Espanha	118
Figura 37: Inscrição epigráfica pertencente ao Pátio de Montaria, Real Alcázar de Sevilha, Espanha.....	121
Figura 38: Detalhe da Fachada de Montaria, Palácio de Pedro I, Real Alcázar de Sevilha, Espanha.....	122
Figura 39: Vista geral da Fachada de Montaria, Palácio de Pedro I, Real Alcázar de Sevilha, Espanha.....	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.....	95
---------------	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A CRISE NOBILIÁRQUICA DE SUCESSÃO AO TRONO DE CASTELA	27
2.1	A BATALHA DE SALADO E A MORTE DE AFONSO XI.....	27
2.2	ORIGENS DA PELEJA DE PEDRO I E HENRIQUE DE TRASTÂMARA.....	31
2.3	A PENÍNSULA IBÉRICA NO CENTRO DA GUERRA DOS CEM ANOS.....	35
2.3.1	Branca de Bourbon, a primeira esposa	36
2.3.2	Juana de Castro, a segunda esposa	37
2.3.3	Maria de Padilha, a única esposa.....	40
2.4	DA GUERRA DOS DOIS PEDROS À BATALHA DE NÁJERA.....	41
2.5	A MORTE DE PEDRO I, O CRUEL.....	43
3	A IMAGEM DO REI	49
3.1	FRONTEIRAS PERMEÁVEIS: HIBRIDIZAÇÃO E CULTURA COMPARTILHADA.....	49
3.2	CIRCULAÇÃO ARTÍSTICA E DE IDEIAS.....	52
3.3	PROPAGANDA POLÍTICA COMO INSTRUMENTO DE PODER.....	54
4	ARTE MONUMENTAL E DECORATIVA: O DISCURSO DE LEGITIMAÇÃO DE PODER RÉGIO ATRAVÉS DA TRADIÇÃO ARTÍSTICA ANDALUZA	58
4.1	PEDRO I E MUHAMMAD V	58
4.1.1	Muhammad V e o golpe de estado	59
4.1.2	A ascensão e queda de <i>El Bermejo</i>	60
4.1.3	Circulações artísticas e de ideias entre as cortes de Castela e Granada.....	62
4.1.4	A propaganda política de Muhammad V - as pinturas da Sala dos Reis.....	67
4.2	REDES DE CONVERSAÇÃO COMPARADAS.....	88
5.	O PALÁCIO DE PEDRO I COMO FONTE MATERIAL	98
5.1	CALIGRAFIA ÁRABE DE TRADIÇÃO CORÂNICA E ESTÉTICA ISLÂMICA: PARA QUEM ERA A MENSAGEM?	114

5.1.1	Epigrafia como discurso de poder	114
5.1.2	Epigrafia conectada: Sevilha e Granada, capitais do mundo.....	123
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
7.	FONTES	131
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

1 INTRODUÇÃO

A escrita desta dissertação é o resultado da pesquisa que se iniciou na minha graduação de Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Federal do Paraná. No momento da produção do meu trabalho de conclusão de curso intitulado “Cores nobres, cores divinas: azul e dourado no contexto sociocultural e político da arte cristã e muçulmana do medievo ibérico”, surgiu a necessidade de aprofundar meus estudos em história medieval, fato que me colocou em contato com a efervescência política da Península Ibérica e com a tradição andaluza da arte monumental e decorativa através das disciplinas de História Medieval I e História Medieval II, ambas da graduação de História da Universidade Federal do Paraná. Ao investigar as fontes textuais produzidas no século XIV, me deparei com uma narrativa de legitimação de poder expressa através da arte, o que despertou meu interesse pela história de Pedro I de Castela (1334-1369), o contexto histórico em que o rei - de alcunha o “Cruel”¹- viveu, e as disputas com seu meio-irmão, Henrique de Trastâmara [*Enrique de Trastâmara*]² (1334-1379) pelo trono castelhano. Como um entusiasta e admirador da cultura e arte islâmicas, tópicos que foram explorados anteriormente em meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais, minha motivação por aprofundar os conhecimentos na circulação artística e de ideias entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica medieval encontrou um terreno fértil nesta pesquisa. Dessa motivação pessoal e acadêmica, emergiu a pergunta que orienta esta dissertação: como o Palácio de Pedro I de Castela, no Real Alcázar de Sevilha, expressa a

¹ A difusão da alcunha o “Cruel” [*el Cruel*] decorre, em grande medida, da narrativa hostil de Pero López de Ayala nas “*Crónicas de los reyes de Castilla*”, redigidas ao serviço e sob a égide da dinastia Trastâmara após 1369. Na Crónica del rey don Pedro, Ayala estrutura o retrato do monarca por meio de uma sequência de episódios apresentados como crueldades, em que citamos o assassinato do meio-irmão Fadrique no Alcázar de Sevilha em 1358, as execuções e punições exemplares de nobres, o tratamento dispensado à rainha Branca de Bourbon [*Blanca de Bourbon*], entre outros fatos, consolidando uma imagem de tirania que serviu de base para a recepção posterior do epíteto.

² Emprega-se, nesta dissertação, a forma vernácula em português para nomes de soberanos ibéricos, como no exemplo de Afonso X para *Alfonso X* ou Henrique de Trastâmara para *Enrique de Trastâmara*, e dos espaços monumentais como a Sala dos Reis para *Sala de los Reyes* ou Pátio dos Leões para *Patio de los Leones*, com indicação do original espanhol entre colchetes na primeira ocorrência. A decisão apoia-se na uniformidade linguística e coerência estilística do texto em português, princípio consagrado pelos manuais de normalização e pela prática editorial acadêmica luso-brasileira; na tradição lexicográfica e historiográfica em língua portuguesa que consagra exônimos para monarcas estrangeiros, facilitando a inteligibilidade para o público-alvo, como no caso de verbetes e sínteses históricas que adotam “Afonso X”; e na rastreabilidade, indicando a manutenção do nome original entre colchetes na estreia do antropônimo, o que assegura a correspondência com as fontes em espanhol sem prejuízo da leitura. Tal procedimento não altera a identificação histórica dos agentes nem “traduções” impropriamente os documentos, apenas vernaculiza a forma de referência pessoal conforme o idioma do trabalho, em linha com o uso corrente em obras de referência e com as normas brasileiras de apresentação de trabalhos.

hibridização e a cultura compartilhada entre muçulmanos e cristãos, dentro de um discurso de poder que ultrapassa as fronteiras religiosas durante o avanço castelhano na Península Ibérica?

Instigado pela questão que se apresenta, proponho a seguinte hipótese, a ser elucidada no decorrer deste texto: com a intenção de se legitimar como sucessor por direito ao trono de Castela, Pedro I empreendeu uma campanha de propaganda política instrumentalizando a arte monumental e decorativa nos moldes da corte nacérida de Granada, transmitindo sua mensagem de afirmação de poder dentro e fora de seu reino. Pedro I, um rei cristão, ampliou laços com aliados nacéridas, se autointitulou sultão na arte epigráfica de seu palácio no Real Alcázar de Sevilha e desenvolveu um discurso inteligível a cristãos e muçulmanos através da arte monumental e decorativa islâmica de herança andaluza.

*

A Península Ibérica do século XIV foi testemunha de fatos históricos que moldaram o cenário político e reconfiguraram a coroa de Castela. Em meio a uma crise nobiliárquica iniciada após a morte do rei Afonso XI [*Alfonso XI*] (1311-1350) no cerco de Gibraltar, em 1350, Pedro I de Castela, filho legítimo do rei Afonso XI e de D. Maria de Portugal (1313-1357), disputou a sucessão ao trono com seu meio-irmão, Henrique de Trastâmara, filho ilegítimo do rei com a senhora Leonor de Guzmán (1310-1351). Esta peleja entre irmãos encontraria seu fim no ano de 1369, na cidade de Montiel, quando Pedro I foi assassinado por Henrique, que se converteu em Henrique II de Castela, dando início à dinastia Trastâmara.

Identificadas as principais figuras desta narrativa, bem como os recortes geográfico e temporal analisados, este estudo investiga de que maneira Pedro I de Castela utilizou a arte monumental e decorativa como instrumento de propaganda política articulando, por meio da linguagem visual, um discurso de poder eficaz em um contexto de conflitos internos e negociações externas. Tomamos como objeto de estudo o conjunto de imagens do Salão dos Embaixadores [*Salón de los Embajadores*] (Figura 1) - e sua configuração *qubba* - e a epigrafia presente na Fachada do Pátio de Montaria [*Patio de la Montería*] (Figura 2) , ambos pertencentes ao Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha [*Palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla*], por se tratar de sua mais sofisticada expressão palatina, concebida com intencionalidade política para representar visualmente a autoridade do rei em uma linguagem comum a diferentes públicos. Como demonstra Antonio Almagro Gorbea (2000), o Salão dos Embaixadores e o Pátio de Montaria foram notadamente construídos sob as ordens de Pedro I e sofreram poucas alterações durante os séculos, fato que viabiliza a análise proposta por este estudo. Estes espaços constituem a culminação do programa palatino do rei, erguidos justamente no momento de aproximação com Muhammad V (1339-1391) de Granada,

funcionando como espaços diplomáticos cuja linguagem visual transcende barreiras culturais e afirma a posição régia em múltiplas esferas de recepção.

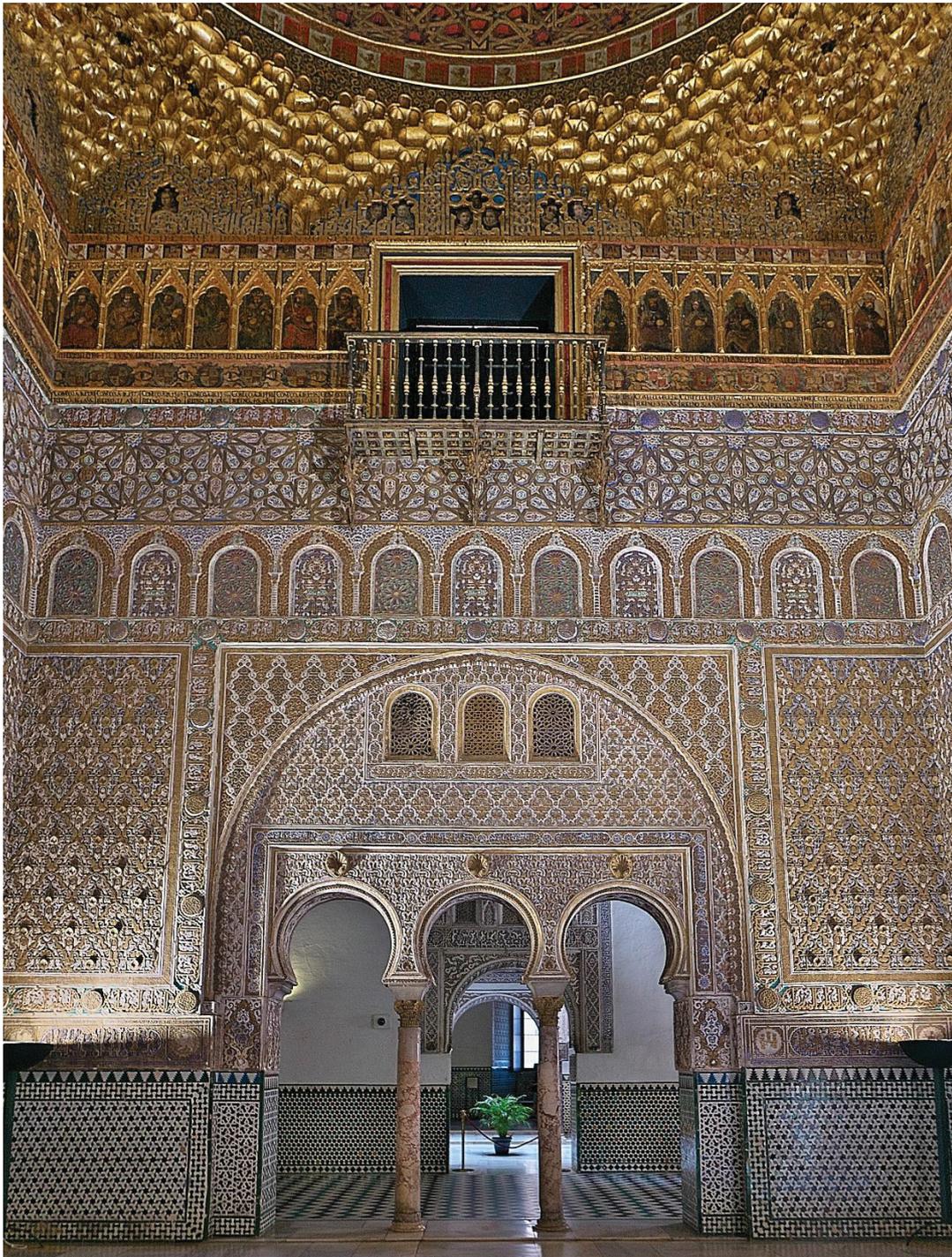


Figura 1: Salão dos Embaixadores, vista interna. Sevilha, Espanha

Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Sal%C3%B3n_de_Embajadores%2C_Real_Alc%C3%A1zar_de_Sevilla.jpg



Figura 2: Fachada do Pátio de Montaria. Sevilha, Espanha

Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Patio_de_la_Monteria_Palace_Pedro_I_Alcazar_Seville_Spain.jpg

Para contextualização histórica, utilizamos, como fonte documental primária, as “*Crônicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Henrique II, Don Juan I y Don Henrique III*”, escritas por Pero López de Ayala (1332-1407), figura proeminente na corte castelhana e agente nos assuntos políticos de Castela. López de Ayala atuou durante a crise que sucedeu a morte de Afonso XI, foi Chanceler Maior de Castela e Camareiro Maior do rei Pedro I, e manteve seu prestígio na corte no período que se seguiu à ascensão de Henrique II, tendo sua trajetória intelectual e diplomática atravessado os reinados de Pedro I, Henrique II, Juan I e Henrique III. A escolha de uma fonte produzida por uma voz anti-petrista justifica-se pela atuação política de Ayala no cenário da guerra civil castelhana, e suas crônicas apontam para a construção da propaganda anti-petrista encabeçada por Henrique de Trastâmara. A figura de Pedro I foi tratada por López de Ayala com ambivalência calculada. Nos primeiros anos do reinado, enquanto o autor ainda estava a serviço do rei castelhano, seu tom era relativamente neutro, inclusive reconhecendo a legitimidade dinástica de Pedro I:

*Luego que el Rey Don Alfonso finó en el real de Gibraltar, segun dicho avernos, todos los Señores é Caballeros que estaban con él en el dicho real, é asi todos los de los Regnos de Castilla é de León después que lo sopieron, tomaron por su Rey é su Señor al Infante Don Pedro su fijo primero **legítimo heredero**, fijo de la Reyna Doña Maria su muger, fija del Rey Don Alfonso de Portugal.* (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.11)

Contudo, a partir de sua adesão à causa de Henrique de Trastâmara, López de Ayala reconfigurou o retrato do monarca castelhano como tirano, cruel e desmedido, atribuindo-lhe episódios de violência e traição como instrumentos de um programa retórico de deslegitimação. A retórica usada pelo cronista construiu um Pedro que feriu os valores nobiliárquicos, executou parentes e desrespeitou pactos - ou seja, rompeu com os códigos que sustentavam o ideal de rei cristão. Ao fazer isso, López de Ayala reinterpretou episódios de política interna e guerra civil como sinais de degeneração pessoal, e não como disputas estruturais. O autor foi coevo dos fatos que narrou, e escreveu suas crônicas financiado pela nova dinastia de Trastâmara, atento e com rigor na escolha dos fatos que compuseram sua obra, tendo como objetivo ressaltar a animosidade e o caráter cruel de Pedro I, para justificar o regicídio cometido por Henrique de Trastâmara. Ao aderir à causa de Henrique de Trastâmara, o autor reconfigurou o discurso de legitimidade real que anteriormente pertencera a Pedro I e alçou seu meio-irmão ao patamar de enviado divino ordenado por Deus para restaurar a ordem e resgatar o reino de Castela do caos ao qual havia sido submetido. As crônicas de López de Ayala nos auxiliaram tanto naquilo que o que dizem, quanto naquilo que calam. Somada à fonte textual, este estudo recorreu ao

conjunto de imagens do Palácio de Pedro I e do Salão dos Embaixadores³, estruturas integrantes do Real Alcázar de Sevilha, investigando-os como fonte material. Este estudo também utiliza acervos digitais de sites, artigos e livros especializados. Dois aspectos direcionaram esta pesquisa: a arte monumental como artifício de memória e legitimação do poder régio, que tem na materialidade e na presença no espaço seu elemento discursivo mais potente, e a arte decorativa, restrita, nesta pesquisa, à investigação da caligrafia árabe de tradição corânica com escritas em árabe e em castelhano, de caráter propagandístico e que se comunicava com um entorno de tradição islâmica⁴ presente nos territórios do Sul da Península.

Como abordagem teórico-metodológica para a análise do reinado de Pedro I de Castela, ampliamos nosso horizonte de investigação tendo como referencial a História Global, ao mesmo tempo em que observamos a especificidade das conexões entre as culturas em questão, por meio da História Conectada

Em sua obra *“What Is Global History?”* (2016), Sebastian Conrad propõe uma abordagem que transcende as fronteiras nacionais, enfatizando a interconectividade e os entrelaçamentos históricos como elementos centrais para compreender o passado global. Conrad (2016) argumenta que a história global surgiu da observação de que as ferramentas tradicionais da historiografia, centradas no Estado-nação, tornaram-se insuficientes para analisar os processos históricos. O autor critica o "nacionalismo metodológico", que limita a análise histórica às fronteiras territoriais e resulta em uma linguagem universalista que privilegia a experiência europeia e produz uma visão parcial do mundo. A história global, segundo Conrad, não se confunde com a história mundial ou a história transnacional. Ela se distingue por seu foco nas estruturas de integração global e nas transformações estruturais que moldam o mundo como um todo. A História Global⁵, portanto, busca romper com o conceito centro-periferia, ampliando o escopo geográfico e sociocultural da análise histórica. Ela propõe incluir narrativas não dominantes e dissidentes, destacando as conexões e interdependências entre diferentes regiões e grupos sociais.

³ Disponíveis no site <https://www.alcazarsevilla.org/>.

⁴ A religião, como fator distintivo e identitário das culturas da Península Ibérica, tem uma dimensão retórica, em que a oposição à religião do outro é fator de endosso do poder real, mas não se resume a uma dicotomia “cristianismo x islamismo”. A teia de relações entre os dois povos criou condições para que a conveniência das alianças políticas apertasse e afrouxasse muito mais por conta de disputas de poder, do que por fidelidade à religião. Lembremo-nos que Pedro I esteve em conflito durante seu reinado contra o reino de Aragão, que também era cristão, e manteve relações próximas e alianças com Muhammad V, um sultão muçulmano.

⁵ Reconhecemos, no entanto, a necessidade de um olhar crítico sobre a História Global, sobretudo pelas dificuldades resultantes deste tipo de análise. Amplitude de recortes geográficos e temporais, bem como acesso às suas fontes e interpretações distintas de contextos culturais são alguns dos pontos sensíveis ao se aplicar essa metodologia.

A abordagem metodológica da História Global nos municiou para compreendermos a emergência de tensionar o termo “*Arte Mudéjar*”, que encerra em si a arte produzida no medievo, nos territórios do que hoje conhecemos como Espanha. Segundo a pesquisadora Bellén Cuenca Abellán (2023), a concepção do termo “*Arte Mudéjar*” aconteceu no século XIX, momento de afirmação dos estados nacionais, tendo como elemento unificador de legitimação a história de um passado glorioso e, sobretudo, cristão. No caso de França e Inglaterra, a arte gótica⁶ alcançou o esplendor nas suas construções de pedra, com vitrais que se erguiam por vários metros e iluminavam as catedrais, proporcionando uma experiência metafísica de contato com o Deus cristão. Segundo Cuenca Abellán (2023), ao olhar para o passado ibérico dos reinos que comporiam o estado moderno espanhol, o que se via era arte islâmica. Como afirma a autora D. Fairchild Ruggles (2004), mudéjar deriva do árabe *Mudayyin*, que significa tributário, aquele que não emigra e permanece submetido ao poder invasor, ainda que conserve elementos de sua cultura, como a religião, legislação e costumes. Outro significado da palavra mudéjar é “domesticado”, termo basilar da ideia de arte “executada” por muçulmanos ou utilizando a tradição dos ofícios muçulmanos, e “demandada ou idealizada” por cristãos⁷. Evidenciamos a conexão com o conceito de “Reconquista”, que se propunha a alinhar o discurso com a ideologia predominante da época, momento em que a historiografia espanhola enaltecia seu histórico cristão e conquistador e se esforçava para criar uma ideia de nação pautada nas glórias do passado. Coetânea ao momento de cunho do termo “mudéjar”, a Guerra Hispano-Marroquina

⁶ O vocábulo “gótico” foi consagrado no Renascimento italiano como rótulo pejorativo, associado aos “Godos” que teriam “arruinado a Antiguidade Clássica”. Humanistas e artistas empregaram-no para desqualificar a “*maniera tedesca*”, isto é, as formas medievais vistas como bárbaras e não-romanas. Giorgio Vasari popularizou esse uso em suas *Vite* (1550-1568), contrapondo a “ordem dos Godos” ao ideal classicista que pretendia restaurar, razão pela qual o termo passou a significar “anti-clássico” mais do que um estilo definido. Entre o fim do século XVIII e o XIX, a palavra foi revalorizada: antiquários e teóricos sistematizaram o campo, enquanto Eugène Viollet-le-Duc (1854-1868) interpretou a arquitetura gótica como racional e construtivamente lógica. Por “arte gótica” entende-se o conjunto de práticas construtivas e visuais que, emergindo no norte da França a partir de meados do século XII, se distingue do românico pela adoção sistemática do arco ogival, da abóbada de ogivas e do arcobotante, recursos que permitem maior verticalidade, aligeiramento das paredes e ampliação dos vãos para vitrais. De acordo com Erwin Panofsky (1957), do ponto de vista semântico, o gótico organiza uma estética da luz e um espaço inteligível por partes articuladas, em paralelismo com a forma mentis da escolástica - método analítico, distinções e síntese -, de modo que a estrutura da catedral espelha a estrutura do argumento escolástico. Enquanto fenômeno europeu, não constitui um “estilo nacional”, mas uma gramática transregional que assume variantes locais conforme programas régios e eclesiais. O contexto histórico que possibilita o surgimento do gótico como estilo artístico está relacionado à urbanização, à expansão das ordens mendicantes e à crescente institucionalização do poder; nesse horizonte, Le Goff (1993) destaca que o ciclo gótico participa de um novo regime de tempo de trabalho e de uma economia do sagrado que reconfigura relações entre cidade, Igreja e monarquia, dotando a arquitetura de função simbólica e política para a produção de consenso e autoridade.

⁷ O apagamento ou distorção do passado islâmico da Península Ibérica se configura como uma narrativa política inserida em um contexto mais amplo, europeu, branco e cristão. Importante salientar que tais disputas narrativas nunca arrefeceram. O Oriente Médio (como espaço geográfico nomeado pelo Ocidente) ainda é palco de disputa, e os acontecimentos mais recentes relacionados ao genocídio da Palestina pelo governo de Israel - politicamente alinhado com os governos ocidentais, sobretudo com os Estados Unidos da América - escancaram divergências nunca superadas.

(1859-1860) reinterpretou, na contemporaneidade, as disputas entre cristãos e muçulmanos nos mesmos campos de batalha geográficos de outrora, o que fazia com que toda associação ao mundo islâmico fosse rechaçada com maior veemência. A classificação da arte islâmica como arte mudéjar se baseia na ideia de que as escolhas artísticas eram determinadas pelos demandantes das edificações, os nobres cristãos, que, ao financiar a construção desses palácios, estavam legitimando seu poder com base em um passado próprio, ibérico, mediterrâneo, onde a arte islâmica fora incorporada e refinada. Como aponta Juan Carlos Ruiz Souza (2004), o termo “mudéjar”, apesar de consolidado na historiografia, trata-se de uma fórmula estereotipada, com escassa capacidade explicativa, que impõe uma categoria que, longe de esclarecer, frequentemente obscurece a compreensão das dinâmicas artísticas medievais ibéricas. Essa conceituação cristalizou uma leitura segundo a qual a arte islâmica em território cristão seria resultado de um artesanato residual, subordinado às ordens e ao gosto dos comitentes cristãos, desprovida de agência cultural ou de significado político. Ruiz Souza (2004) defende que a classificação da arquitetura como “mudéjar” muitas vezes ignora a continuidade técnica e simbólica da tradição andaluza, reduzindo suas manifestações a um papel decorativo, o que favorece a construção de uma história da arte “higienizada”, na qual a alteridade islâmica é neutralizada ou assimilada à identidade nacional espanhola. Para o autor, é necessário pensar de outra maneira Al-Andaluz e a Espanha, rompendo com os esquemas interpretativos elaborados no século XIX e revendo criticamente os paradigmas nacionais, religiosos e estéticos que sustentaram a historiografia tradicional.

Sendo assim, neste estudo optamos por não utilizar o termo “mudéjar” para nos referirmos à arte monumental e decorativa. O termo, quando utilizado, está relacionado aos muçulmanos que continuaram habitando territórios cristãos, às expensas do pagamento de tributos. Assumimos, pois, que o nosso objeto de estudo se trata de um exemplar sofisticado de *arte islâmica*. A arte monumental e decorativa em questão preconiza um deslocamento geográfico em que as barreiras territoriais são ampliadas pela ação voluntária do uso de uma arte “unificadora”, familiar e inteligível aos habitantes do Sul da Península Ibérica e que atende às intenções de fortalecimento do poder régio de um rei cristão. A permeabilidade cultural resultou em hibridização, o que desenvolveu uma cultura compartilhada entre ambos os povos, e instituiu uma linguagem simbólica comum no Sul da Península Ibérica.

Complementamos nossa abordagem metodológica amparados pela História Conectada, que compartilha similaridades com a História Global ao propor uma perspectiva historiográfica que rompe com os modelos tradicionais baseados em narrativas nacionais ou imperiais isoladas. Em seu livro “*Connected History: Essays and Arguments*” (2022), Sanjay Subrahmanyam

defende que a história deve ser escrita a partir de conexões, interações e circulações entre diferentes espaços e sociedades, sobretudo no contexto do mundo moderno e pré-moderno. A abordagem da História conectada surge como uma crítica tanto ao paradigma nacionalista quanto às limitações dos modelos comparativos tradicionais.

Segundo o autor, a proposta não é simplesmente comparar, mas entender como os processos históricos estão interligados, como determinados fenômenos só fazem sentido quando observados através de redes de circulação, trocas culturais, políticas e econômicas. Subrahmanyam (2022) discute que o conceito surge também como resposta às limitações das histórias globais construídas desde perspectivas eurocêntricas. Ele argumenta que a história conectada permite ir além do olhar que toma o Ocidente como centro de irradiação de processos históricos, propondo uma pluralidade de centros com múltiplas direções e confluências.

A História Conectada nos possibilitou explorar as complexas relações entre Castela e outros reinos cristãos, como Aragão, Portugal, França e Inglaterra, bem como as interações com o mundo islâmico, representadas, sobretudo, pelo Reino de Granada. Essa abordagem revelou como os conflitos políticos, as alianças matrimoniais e as trocas culturais transcenderam as fronteiras “nacionais”, criando uma rede de conexões que moldou a Península Ibérica e a Europa. Redes relacionais reconfiguraram as fronteiras, e a desterritorialização abriu a possibilidade de investigarmos temas pouco valorizados pela historiografia eurocêntrica. A ampliação das fontes para a produção monumental e decorativa tem como objetivo apontar as circulações artísticas e de ideias plasmadas na cultura material, e apresentar outras concepções sobre temas já investigados, ou espaços geográficos tradicionalmente disputados pelas narrativas nacionalistas europeias do século XIX. Como maneira de viabilizar seu uso metodológico, a História Conectada faz uso dos conceitos de reciprocidade e *hibridização*, sendo este último utilizado para compreender como a *cultura compartilhada* desenvolvida na Península Ibérica possibilitou as *circulações artísticas e de ideias* entre as cortes cristãs e muçulmanas no período analisado. Tal encadeamento de conceitos contribuiu para que a *propaganda política* de legitimação do poder régio de Pedro I de Castela pudesse ser erigida através da arte monumental e decorativa. Nesta dissertação, optamos por manter no original as citações em castelhano e por traduzir para o português as passagens em inglês e francês. A decisão atende aos critérios metodológicos de pertinência temática, uma vez que o objeto incide sobre a Coroa de Castela, para a qual a preservação do castelhano reforça a aderência histórica e filológica dos termos; inteligibilidade, uma vez que, dada a proximidade linguística entre o português e o castelhano, a compreensão de leitura é preservada sem necessidade de mediação; e pela uniformidade discursiva, quando, ao traduzir o material em inglês e francês, assegura-se

coesão estilística do texto principal, reduzindo ruídos de leitura e riscos de ambiguidades terminológicas. Para os textos traduzidos, mantemos notas de rodapé indicando os originais.

Na primeira parte deste estudo, fizemos um apanhado do contexto histórico e dos fatos que forjaram Pedro I como rei, centrando as atenções na crise nobiliárquica que sucedeu a morte de Afonso XI. Durante sua infância e adolescência, Pedro I presenciou a predileção de seu pai pelos filhos que teve com a senhora Leonor de Guzmán, dez, no total, e os favores do rei aos seus meios-irmãos, fato determinante para os atos desencadeados quando ascendeu ao trono. Quando declaramos *predileção*, estamos conscientes de que, para essa noção, convergem injunções pessoais, coletivas, emocionais e políticas que incidem sobre os também declarados *favores*, que se desdobram em consequências sociais e políticas, mas que também retornam aos agentes para reforçar disputas e ressentimentos.

Após a morte de Afonso XI, Pedro I e Henrique de Trastâmara disputaram o trono em um cenário desfavorável para Pedro I em vários aspectos. Um ano após a morte de seu pai, em 1351, surgem os primeiros descontentamentos com seu reinado por parte de seus meios-irmãos, ocasionados pelo assassinato da amante do rei, Leonor de Guzmán, a mando da rainha Maria de Portugal. Diante desta circunstância, Pedro I buscou uma aliança com a corte francesa, e assinou o contrato de matrimônio com Branca de Bourbon [*Blanca de Borbón*] (1339-1361), sobrinha do rei de França, no ano de 1352. Casaram-se no ano seguinte, em 1353, mas Pedro I abandonou a rainha consorte apenas três dias após o matrimônio. Ao optar por sua amante, Maria de Padilla (1334-1361), Pedro I desatou uma segunda onda de descontentamento entre a nobreza, que passou a angariar mais adeptos à causa de Henrique de Trastâmara, em um momento em que o rei diminuía os privilégios nobiliárquicos e centralizava o poder em suas mãos. Na política externa, Pedro I enfrentava relações tensas com o papado, sendo sua conduta em relação a Branca de Bourbon alvo de represálias por parte do Papa Inocêncio VI (1282?-1362), em um contexto de instabilidade interna na Igreja, marcado pela transferência da residência papal para a cidade francesa de Avignon.⁸ Na busca pela legitimação como rei, Henrique de Trastâmara aliou-se com o reino de França e de Aragão, enquanto Pedro I aliou-se à Inglaterra, e a disputa entre os irmãos culminou na primeira Guerra Civil Castelhana (1366-

⁸ Denomina-se “Papado de Avignon” (1309-1377) a transferência da residência pontifícia de Roma para Avignon, iniciada sob Clemente V (1264-1314), eleito em 1305, quando, após os choques entre Bonifácio VIII (1255-1303) e Felipe IV de França (1268-1314) e a instabilidade urbana romana (1303-1309), em que a cúria se instalou às margens do Ródano. Ao longo de sete pontificados, estruturou-se uma administração centralizada, ergueu-se o Palácio dos Papas [*Palais des Papes*] e consolidou-se a diplomacia pontifícia transmediterrânica. Avignon foi adquirida pela Santa Sé em 1348 através de Joana I de Nápoles (1326-1382), reforçando a autonomia territorial do papado. O retorno à Roma deu-se com Gregório XI (1329-1378) no ano de 1377. A morte do pontífice em 1378 precipitou o Cisma do Ocidente (1378-1417), com linhas rivais em Roma e Avignon.

1369). Neste contexto, a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), entre Inglaterra e França, teve desdobramentos políticos no território da Península Ibérica. Após perder o apoio do “Príncipe Negro”, Eduardo III de Inglaterra (1330-1376), por não cumprir com o pagamento estipulado pelo apoio militar, Pedro I perdeu força. Ato seguido, Henrique de Trastâmara retornou para Castela, apoiado pela França e por Aragão, e assassinou seu meio-irmão em Montiel, no ano de 1369.

Na segunda parte desta dissertação investigamos a construção da propaganda política de legitimação do poder régio empreendida por Pedro I, a partir da articulação dos conceitos de *hibridização, cultura compartilhada, circulação artística e de ideias, e propaganda política*. Segundo Oleg Grabar (1987; 1996) a hibridização é um fenômeno central na formação das expressões culturais e artísticas, resultado da interação entre tradições distintas. Seus discursos de poder devem ser compreendidos como produto de cruzamentos culturais e de processos contínuos de adaptação e ressignificação entre as culturas.

O conceito de cultura compartilhada, entendido como o conjunto de valores, crenças, práticas e símbolos socialmente reconhecidos e transmitidos por um grupo, constitui base fundamental para a coesão e construção de sentidos comuns no interior das formações políticas e culturais. No contexto da Península Ibérica medieval, tal conceito funcionava como um espaço de mediação simbólica entre diferentes matrizes civilizacionais - cristãs, islâmicas e judaicas - operando tanto na manutenção de hierarquias quanto na produção de linguagens híbridas. Essa abordagem ganha maior densidade quando articulada à perspectiva da história conectada proposta por Subrahmanyam (2022), para quem os processos históricos não devem ser lidos de forma isolada, mas como parte de redes transregionais de contato e intercâmbio. Segundo o autor, a circulação de ideias, pessoas e objetos em múltiplas direções cria zonas de contato onde significados são renegociados e novas formas culturais emergem.

As circulações artísticas surgem como um conceito central para repensar a história da arte, ao destacar os processos dinâmicos de trocas e conexões transculturais, em oposição a enfoques nacionais. Thomas DaCosta Kaufmann et al. (2016) ressaltam que essas circulações evidenciam a interconexão e o multiculturalismo presentes nas trajetórias de estilos, objetos e agentes. Na Península Ibérica medieval, essas trocas entre cristãos, muçulmanos e judeus⁹, especialmente entre as coroas de Castela e Granada, envolveram processos ativos de adaptação

⁹ Embora o reinado de Pedro I tenha sido marcado por políticas que, em determinados momentos, beneficiaram as comunidades judaicas - como sua proteção legal e a presença de judeus em funções administrativas -, a presente dissertação opta por concentrar-se nas estratégias visuais e simbólicas associadas à tradição andaluza da arte islâmica.

e ressignificação estética, refletidos na arquitetura e nas práticas artísticas. María Rosa Menocal (2003) destaca que essa cultura prosperava na convivência de ideias contraditórias e na incorporação ampla do estilo islâmico pelos cristãos, criando uma complexa rede simbólica que ultrapassava a circulação de formas, evidenciando a agência dos sujeitos envolvidos.

Por fim, Norberto Bobbio (1998) define a propaganda política como instrumento de legitimação, capaz de articular símbolos, narrativas e estratégias comunicativas para consolidar e justificar o poder diante dos governados. Assim, a análise integrada desses conceitos nos permitiu compreender como Pedro I mobilizou estratégias ancoradas em uma cultura compartilhada e na circulação de repertórios ideológicos e artísticos, para construir seu programa de propaganda política através da criação da imagem do rei.

Na terceira e quarta parte deste estudo, nos concentramos na análise do uso da arte como elemento discursivo e de legitimação do poder régio, e na integração dos elementos de tradição andaluza - reconhecidos como signos de sofisticação cortesã e de cultura elevada -, na construção da narrativa propagandística de poder. Em meio à efervescência cultural da Península Ibérica de tradição islâmica, um estilo artístico único, distinto do que podemos encontrar na arte monumental e decorativa presentes em outros sítios europeus medievais, aflorou nos antigos domínios de Al-Andaluz¹⁰. Segundo Ruiz Souza (2012), o estilo desenvolvido no contexto ibérico resultou de séculos de saber acumulado, inicialmente trazido da Península Arábica e reconfigurado por meio da adaptação a técnicas e materiais locais. Tal sofisticação estética impressionou os conquistadores cristãos, que optaram por preservar as construções existentes sob um novo ordenamento simbólico, substituindo os signos religiosos e heráldicos islâmicos por referências cristãs. Em vez de destruir essas edificações, promoveram sua reinterpretação funcional, incorporando modelos e elementos estilísticos posteriores que respondiam às novas exigências de representação do poder.

Analisamos, portanto, os elementos presentes no Salão dos Embaixadores bem como a epigrafia árabe presente no Pátio de Montaria, partes fundamentais do Palácio de Pedro I. O Salão dos Embaixadores foi utilizado como salão do trono do rei, com a função de receber

¹⁰ O mapa da Península Ibérica começou a ser alterado no ano de 711, quando os muçulmanos vindos do Norte de África chegaram à Europa, entraram em confronto com os visigodos e saíram vitoriosos. De acordo com Menocal (2003), a conquista muçulmana da Península Ibérica deu-se em um contexto de expansão territorial do Islã, uma Europa Ocidental fragmentada após a queda do Império Romano do Ocidente, disputas internas entre os visigodos e consequentes disputas entre os governos árabes. De Tariq até o primeiro emir Abderrahman, aos poucos os territórios da antiga Hispânia foram se tornando interessantes para os muçulmanos, que desenvolveram um governo próprio desvinculado do poder central de Damasco, fazendo florescer Al-Andaluz. A expansão muçulmana abarcou o centro sul da Península, e do norte montanhoso das Astúrias partiriam as forças cristãs no intuito de conquistar os territórios. Ao longo dos séculos, cristãos e muçulmanos estiveram imbricados em disputas de domínios e estabeleceram relações que alteraram a história e a geografia do espaço e da cultura ibérica.

figuras de importância política de sua época. A sala quadrada remonta à *qubba* muçulmana, criando um microcosmos representativo da terra, com a cúpula simbolizando o universo. Outrossim, analisamos a conexão de Pedro I com Afonso X, na construção do Palácio Gótico e no Pátio do Cruzeiro, ambos no complexo sevilhano, apontando aproximações entre as intenções propagandísticas dos monarcas. Para alcançar suas ambições políticas e consolidar-se como rei, Pedro I recorreu à tradição monárquica castelhana marcada pela demonstração de poder por meio da monumentalidade. Estabelecemos, dessa forma, conexões entre os discursos de poder erigidos pelos monarcas Afonso X, o “Sábio” [*Alfonso X, el “Sabio”*] (1221-1284) e Pedro I de Castela. Entre 1252 e 1260, Afonso X aproveitou o espaço do Real Alcázar de Sevilha para construir o Palácio Gótico e o Pátio do Cruzeiro. Pedro I, por sua vez, retomou o mesmo símbolo de autoridade para edificar seu Palácio, entre 1356 e 1366, e promover seu discurso propagandístico. Afonso X intencionava, com a construção de seu palácio, firmar o triunfo do ideário cristão frente a um passado de tradição islâmica, com construtores trazidos de Burgos que realizaram uma edificação em pedra e integraram elementos da arte gótica como símbolo da cristandade. Apropriando-se das práticas utilizadas por seus antepassados, Pedro I, com a intenção de legitimar seu poder e fortalecer sua imagem, solicita ao seu aliado, o sultão Muhammad V de Granada, o envio de alarifes para edificar sua propaganda política pautada na arte. Pedro I assimilou a arte monumental e decorativa islâmica como ponto de contato com a maioria dos muçulmanos que viviam há séculos no sul da península, em um movimento distinto ao de Afonso X. Ampliamos nossa investigação ao analisarmos a propaganda política de Muhammad V na pintura da Sala dos Reis [*Sala de los Reyes*], pertencente ao complexo da Alhambra. No conjunto das três abóbadas em território muçulmano observamos como as narrativas não textuais se conectam com os ideais cavaleirescos, de amor cortês e cultura de corte da Europa cristã. Notamos um diálogo claro entre as estratégias de propaganda política dos dois monarcas, em um período de aliança que favorecia as circulações artísticas e de ideias.

Tendo como objetivo geral desta pesquisa entender o Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha como uma narrativa de poder e dominação que transcende fronteiras étnicas e religiosas, na intenção de discursar para cristãos e muçulmanos dos territórios conquistados, ampliamos nossa lente sobre outros assuntos que são imprescindíveis para o entendimento deste tema. A análise das circulações artísticas e de ideias nas cortes cristãs e andaluzas na construção do Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha e em Alhambra de Granada, da perspectiva da criação de discursos de legitimação do poder e dominação na arte monumental e decorativa, através da caligrafia e do uso da língua árabe e da tradição corânica, signos inteligíveis para a

população no sul da península, é o ponto de conexão entre História e Arte que pretendemos analisar.

Orientado pela linha de pesquisa de Cultura e Poder, este estudo se justifica pela investigação da construção simbólica do discurso de legitimação do poder de Pedro I de Castela por meio da arte monumental e decorativa, em continuidade a uma tradição já praticada por seus antepassados. Pedro I, em meio à crise nobiliárquica instaurada após a morte de seu pai, Afonso XI, disputou com seu meio-irmão, Henrique de Trastâmara, o título de rei. Tendo nos reinos do sul uma posição política mais favorável, Pedro I estabeleceu alianças com Muhammad V, governante de Granada, e se apropriou conscientemente dos símbolos comuns no sul da península, gerados pela cultura compartilhada entre ambos os reinos.

Esta dissertação também ganha relevância ao propor uma abordagem que coloca a arte no centro da análise. Ao tensionar o uso convencional do termo "*Arte Mudéjar*", frequentemente empregado para designar as manifestações artísticas de tradição andaluza em solo espanhol, este estudo defende, com base na literatura especializada, o pertencimento de tais manifestações ao campo da *arte islâmica*. Ao deslocar o foco da leitura exclusivamente política para uma perspectiva que reconhece os códigos visuais e as materialidades como formas legítimas de expressão do poder régio, esta dissertação contribui para uma compreensão mais abrangente e crítica da propaganda política no medievo ibérico. Ao investigar como a arte monumental e decorativa foi mobilizada como instrumento de propaganda política na construção da imagem régia de Pedro I, esta dissertação procurou demonstrar que tais expressões visuais não apenas ornamentam o discurso do poder, mas são o próprio discurso, fundado em linguagens compartilhadas entre cristãos e muçulmanos.

2 A CRISE NOBILIÁRQUICA DE SUCESSÃO AO TRONO DE CASTELA

2.1 A BATALHA DE SALADO E A MORTE DE AFONSO XI

No dia 30 de outubro de 1340, a ribeira do Salado, nas proximidades da cidade de Cádiz, presenciou a vitória das hostes castelhanas e portuguesas sobre os exércitos merínidas e nacéridas, fato determinante para o fortalecimento dos reinos cristãos, e para - um século e meio após o sucedido -, sua total dominação sobre os territórios da antiga Al-Andaluz¹¹.

*

Os antecedentes deste conflito são uma demonstração do cenário político turbulento em que se encontrava a Península Ibérica na baixa Idade Média, enleada por séculos de disputas. Tal instabilidade era marcada por dinâmicas de poder fragmentadas, nas quais o exercício da autoridade régia coexistia com estruturas senhoriais concorrentes, dificultando a centralização do poder político. Os conflitos que acometiam os reinos eram de ordem interna, envolvendo as pugnas de sucessão e as tramas ardis da corte, e externas, no conflituoso movimento de restauração¹² territorial dos reinos cristãos, que tinham por objetivo libertar os moçárabes¹³ e legitimar as monarquias política e religiosamente através do vínculo com os antigos reinos visigodos que existiam na região e combate ao inimigo muçulmano.

Ao assumir o poder em 1325, Alfonso XI dissolveu a *Hermandad General*¹⁴ e iniciou campanhas contra os nacéridas e os merínidas. Conforme registrado na *Gran Crónica de*

¹¹Al-Andaluz foi o nome dado à Península Ibérica durante o período de dominação muçulmana, que se estendeu de 711 a 1492. Após a invasão do território por Gibraltar, liderada por Tariq Ibn Ziyad e vitória sobre o rei visigodo Roderico, alguns anos se passaram até que a região, muito deslocada do centro de poder de Damasco, despertasse o interesse dos muçulmanos. No ano de 756, após muitas adversidades ocorridas no Califado Omíada, Abd al-Rahman chegou à península e estabeleceu uma dinastia que governou a região, e, no ano de 773 proclamou a independência de Damasco, fundando o Emirado de Córdoba. Em meio a conflitos e revoltas internas, Abd al-Rahman III, no ano de 929 apregoou-se califa e deu início ao Califado de Córdoba, declarando independência religiosa de Bagdá. No início do século XI eclodiu a guerra civil dos partidários e contrincantes que disputavam o trono. Resultado disso foi a divisão do califado em reinos menores, chamados taifas. Com um governo descentralizado e os cofres públicos comprometidos com o financiamento dos esforços bélicos, os reinos viram crescer as campanhas cristãs de reconquista de territórios, o que culminou na derrocada da região até sua total dominação no ano de 1492.

¹²O termo “Reconquista” é impreciso em sua definição, uma vez que os territórios reclamados como herança cristã tinham, temporal e historicamente, uma presença muçulmana muito maior. Este processo não deve ser compreendido como um empreendimento uniforme ou linear, mas como um conjunto de ações de caráter político, militar e simbólico que variavam conforme os interesses dos diferentes reinos cristãos e seus contextos locais. Cabe ressaltar que o termo surgiu em meio às correntes nacionalistas espanholas do século XIX que buscavam reescrever um passado de glória da Espanha através, também, de seu passado cristão, o que acarretou o apagamento histórico sistemático da cultura islâmica e da sua permanência por quase oito séculos na Península Ibérica.

¹³Cristãos hispanos que permaneceram no território dominado pelos muçulmanos e que integraram elementos da cultura árabe em suas vidas, como o idioma, vestimentas, alimentação e edificação de monumentos.

¹⁴A *Hermandad General* foi uma aliança formada por cidades e vilas do Reino de Castela, especialmente na região da Andaluzia, durante a Espanha medieval. Seu principal objetivo era garantir a segurança e a defesa coletiva contra ameaças externas, como invasões muçulmanas dos nacéridas de Granada e merínidas de Marrocos, além de combater a instabilidade interna, como os abusos de poder da nobreza e períodos de crise política, como a

Alfonso XI, fuentes Cronísticas De La Historia De España, (1977), Diego Catalán aponta que o rei liderou ofensivas contra Olvera e fortalezas fronteiriças, consolidando o controle cristão sobre o Estreito de Gibraltar. Segundo Joseph F. O’Callaghan (2011) Alfonso XI também reformulou a estrutura militar, introduzindo, em 1322, a *Orden de la Banda*¹⁵, com o objetivo de fortalecer a cavalaria e promover a lealdade dos nobres. Essas reformas foram essenciais para consolidar o poder régio e preparar o reino para os avanços militares de expansão territorial sobre os territórios de domínio muçulmano. Porém, como afirma O’Callaghan (2011), as disputas internas no reino de Castela comprometeram as forças defensivas de Afonso XI, o que resultou na perda de Gibraltar para os merínidas. O autor afirma que:

No início de 1333, Abull-Hasan, “um rei sábio nas artes da guerra”, enviou seu filho, Abu Malik ‘Abd al-Wahid, com 5.000 soldados para Algeciras. Depois de tomar o Rochedo de Gibraltar e ocupar o estaleiro naval, os merínidas cercaram a cidade. Como Juan Manuel estava devastando o interior de Castela, o rei não pôde resgatar pessoalmente a fortaleza sitiada. Assim, ele ordenou ao seu almirante Alfonso Jofre Tenorio, que tinha quinze galeras e seis naves, que abastecesse Gibraltar com alimentos, enquanto os mestres das ordens militares, vários terratenentes e milícias fronteiriças tentavam romper o cerco. No entanto, o bloqueio merínida era completo, de modo que nenhuma força de socorro podia entrar. Máquinas de cerco atingiram as muralhas, derrubando duas torres. Na mesma época, Muhammad IV, após atacar em vão Castro del Río, a sudeste de Córdoba, capturou o castelo de Cabra. Percebendo a necessidade de uma ação imediata, Alfonso XI, após obter empréstimos de Valladolid, Burgos e Toledo, chegou em Sevilha em 8 de junho. Após alguma resistência inicial, ele também convenceu Juan Manuel a colaborar com ele. João, filho de Afonso IV de Portugal, também se juntou a ele. O exército de socorro provavelmente partiu de Sevilha em 16 de junho, avançando lentamente em direção a Gibraltar, a cerca de 180 km de distância. Quando o rei chegou a Jerez em 18-19 de junho, ainda a quatro dias de marcha de Gibraltar, recebeu a notícia de que os defensores haviam se rendido após um cerco de cinco meses e foram autorizados a partir. (O’CALLAGHAN, 2011, p.162-163. Tradução feita pelo autor.)¹⁶

minoridade de Fernando IV e Alfonso XI. Essas associações tinham caráter militar e administrativo, mobilizando recursos e tropas para proteger as comunidades e apoiar o esforço militar do reino. Elas também contribuíam para a manutenção da ordem pública e representavam uma forma de organização comunitária que complementava o poder real em tempos de instabilidade. Após a maioridade de Afonso XI, o rei passou a ver a *Hermandad* como um desafio potencial à sua autoridade.

¹⁵ A criação da *Orden de la Banda* por Afonso XI em 1332 representa um importante instrumento para a centralização do poder régio em Castela no século XIV. Diferentemente das antigas ordens militares religiosas, que funcionavam como comunidades monásticas com responsabilidades coletivas na defesa de fortalezas, a *Orden de la Banda* foi concebida como uma ordem de cavalaria composta por vassalos pessoais do rei, comprometidos a prestar serviço exclusivo e leal ao monarca. Essa estrutura permitiu a Afonso XI estabelecer um vínculo direto com a nobreza cavaleiresca, reduzindo a autonomia dos senhores feudais e fortalecendo a autoridade real. Como afirma O’Callaghan (2011, 2014), a cavalaria servia como um meio político eficaz para controlar a aristocracia, vinculando os cavaleiros diretamente ao rei por meio de compromissos formais e simbólicos. No contexto de fragmentação política e disputas internas que marcaram o reinado de Afonso XI, a *Orden de la Banda* inseriu-se em um projeto mais amplo de centralização do poder régio, que incluía reformas legislativas como o Ordenamento de Alcalá, destinadas a unificar o direito e limitar o poder senhorial. O autor indica que a criação da ordem não apenas fortaleceu a lealdade dos nobres, mas também promoveu ideais cavaleirescos que legitimavam a autoridade do rei enquanto líder militar e representante da ordem social.

¹⁶ Trecho original: “*At the beginning of 1333, Abū l- Hasan, “a king wise in the ways of war,” dispatched his son, Abū Mālik ‘Abd al- Wāhid, with 5,000 soldiers to Algeciras. After taking the Rock of Gibraltar and occupying the shipyard, the Marinids encircled the town. As Juan Manuel was ravaging the Castilian countryside, the king could not personally rescue the beleaguered fortress. Thus, he commanded his admiral Alfonso Jofre Tenorio, who had fifteen galleys and six naves, to supply Gibraltar with food, while the masters of the military orders, several*

Diante dessa ameaça à Cristandade e da iminência da perda de territórios em caso de derrota, Afonso XI recorreu ao auxílio de seu sogro, Afonso IV de Portugal (1291-1357). Conforme afirma O’Callaghan (2011), ao tornar a senhora Leonor de Guzmán como sua amante, o rei de Castela marginalizou a rainha consorte, e as relações entre Afonso XI e Afonso IV se deterioraram. De acordo com José Juan del Solar Ordóñez (2008), a aliança entre Portugal e Castela foi firmada em meio a tensões familiares, que colocaram Afonso XI na posição de solicitar à sua esposa, Maria de Portugal, que intercedesse junto ao pai para obter seu apoio militar. O autor afirma que, após selarem a aliança, Afonso IV acudiu ao auxílio do rei de Castela e enviou-lhe tropas para robustecer as forças defensivas comandadas por Afonso XI, que também contou com embarcações enviadas pelo reino de Aragão. Em conselho, determinaram que Afonso IV lutaria contra as forças granadinas, e que Afonso XI ficaria responsável por combater os exércitos merínidas. Na manhã do dia 30 de outubro, pouco após às 9h da manhã, e com o sol contra o exército inimigo, as tropas cristãs aviaram-se e iniciaram o ataque. A desvantagem geográfica e de efetivos em relação aos exércitos muçulmanos foi superada, e, ao final do dia, na Ribeira do rio Salado, a vitória das hostes cristãs sobre os muçulmanos encheria os cofres dos reinos de Portugal e Castela com o butim reunido e renovaria o moral dos exércitos e de toda a cristandade europeia, em uma réstia do passado que rememorava Carlos Martel em Poitiers.

De acordo com O’Callaghan (2011), após o triunfo na batalha do Salado, Afonso XI ordenou o envio de uma embaixada para Avignon, para comunicar seu feito ao Papa Benedito XII (1285 - 1342) e melhorar sua imagem em relação ao seu caso com Leonor de Guzmán, fonte de reprimendas feitas pelo pontífice, que, no ano de 1333 declarou que todo infortúnio recaído sobre Castela se dava como penitência divina ao rei por sua relação pecaminosa: “*examina tu conciencia y mira si no te habla nada acerca de esa concubina a que hace tanto tiempo estás demoniadamente apegado en detrimento a tu salvación y de tu gloria*” (apud SOLAR ORDÓÑEZ, 2008, p.71). Foi através deste ato propagandístico que Afonso XI personificou o ideal de líder que a cristandade necessitava para combater o inimigo muçulmano. Com isso, Afonso XI fortaleceu o espírito cruzadístico e reforçou a ideia da missão divina dos

magnates, and frontier militias attempted to break the siege. Nevertheless, the Marinid blockade was complete, so no relieving force could enter. Siege engines battered the walls, knocking down two towers. About the same time, Muhammad IV, after vainly assaulting Castro del Río, southeast of Córdoba, captured the castle of Cabra. Realizing the need for prompt action, Alfonso XI, after obtaining loans from Valladolid, Burgos, and Toledo, arrived in Seville on 8 June. After some initial resistance, he also persuaded Juan Manuel to collaborate with him. João, the son of Afonso IV of Portugal, also joined him. The relieving army probably set out from Seville on 16 June, moving slowly toward Gibraltar, about 110 miles away. When the king reached Jerez on 18–19 June, still four days’ march from Gibraltar, he received word that the defenders had surrendered after a siege of five months and were allowed to leave”. (O’CALLAGHAN, 2011, p.162-163)

reinos cristãos de recuperarem a Península Ibérica, resultando na elaboração do discurso ideológico de fortalecimento da monarquia castelhana. Do lado muçulmano, as consequências da derrota marcaram o fim das tentativas de intervenção norte africanas na Península Ibérica. Segundo O’Callaghan (2011),

Quando as tropas que ocupavam o acampamento do emir desceram a colina apressadamente para resgatar seu rei, gritando “Real, real, pelo bom rei Dom Afonso”, os mouros viram-se cercados por todos os lados. Gritando “Benemerin”, Abu l-Hasan tentou em vão reuni-los, mas eles fugiram em pânico. Com medo da morte, “ele colocou sua honra sob os pés” e juntou-se à fuga, deixando suas esposas e filhos nas mãos do inimigo. (...) Enquanto os castelhanos e os merínidas ainda estavam em combate, Yūsuf I abandonou o campo de batalha. Vendo isso, o emir gritou: “Olhem para aquele louco, aquele rei covarde de Granada derrotado pelo rei de Portugal.” Ibn al-Khatīb, o vizir de Yusuf I, que participou da batalha e cujo pai morreu naquele dia, comentou que as forças de Granada estavam prestes a derrotar Afonso IV, quando reforços chegaram para repelir o ataque. Tanto Afonso XI quanto Afonso IV perseguiram o inimigo até o rio Guadamecí, a cerca de oito quilômetros do campo de batalha. (O’CALLAGHAN, 2011, p.182. Tradução feita pelo autor.)¹⁷

O’Callaghan (2011) aponta que enfraquecimento do reino nacérida de Granada e a consequente perda de territórios estratégicos, como Algeciras, no ano de 1344, forçaram o governante granadino a assinar uma trégua de dez anos com Castela, além do pagamento de tributos e vassalagem ao reino cristão. No entanto, passados cinco anos da assinatura do documento, Afonso XI quebrou o acordo e armou novamente um cerco contra Gibraltar, e Yusuf I desempenhou papel importante na liderança da contraofensiva. Em meio à lide, um surto de Peste Negra assolou a península, ceifando a vida do rei de Castela no dia 26 de março (uma Sexta-Feira Santa) do ano de 1350. Yusuf I, em um gesto de respeito ao rei morto, permitiu que as tropas castelhanas se retirassem e conduzissem o corpo de Afonso XI de volta para casa, na altura de seus trinta e nove anos, conforme relatado na *Crónica de los Reyes de Castilla*, de López de Ayala:

E los Moros que estaban en la villa é castillo de Gibraltar, desde sopieron que el Rey Don Alfonso era muerto, ordenaron entre sí que ninguno non fuese osado de facer ninguno movimiento contra los Christianos, nin volver pelea: é estovieron quedos, é decian entre sí, que aquel dia moriera um noble Rey, é grand Príncipe del mundo, por el qual, non solamente los Christianos eran honrados, mas aun los Caballeros Moros guerreiros por él avian ganado grandes honras, é eran presciados de sus Reyes. E el día que los cristianos partieron de su real de Gibraltar, con el cuerpo del rey don Don Alfonso, todos los Moros de la villa de Gibraltar salieron fuera de la villa, et estuvieron

¹⁷ Trecho original: “As the troops who had occupied the emir’s camp hastened down the hill to rescue their king, yelling “Real, real, for Good King Don Alfonso,” the Moors found themselves engulfed on all sides. Shouting “Benamarin,” Abū l- Hasan tried in vain to rally them, but they fled in panic. In fear of death, “he put his honor under his feet” and joined the flight, leaving his wives and children in enemy hands. (...) While the Castilians and the Moroccans were still engaged, Yūsuf I abandoned the battlefield. Seeing that, the emir shouted: “Look at that madman, that cowardly king of Granada routed by the king of Portugal.” Ibn al- Khatīb, the vizier of Yūsuf I, who took part in the battle and whose father fell that day, commented that the Granadan forces were about to overcome Afonso IV, when reinforcements came up to repel the attack. Both Alfonso XI and Afonso IV pursued the enemy as far as the Guadamecí River about five miles from the battlefield.” (O’CALLAGHAN, 2011, p.182).

muy quedos, et non consintieron que ninguno dellos fuese a pelear, salvo que miraban cómo partían dende los Christianos” (LÓPEZ DE AYALA, 1779, p.11)

Após a morte do rei, ascendeu ao trono seu filho legítimo, Pedro I de Castela, com a idade de 15 anos, como aponta O’Callaghan (2011). Sob o reinado de Pedro I, o programa de expansão militar e territorial da coroa de Castela sofreu uma inflexão significativa, marcada por uma série de instabilidades políticas que interromperam momentaneamente o processo de conquista empreendido desde Fernando III. As disputas sucessórias, os conflitos internos entre facções nobiliárquicas e a crescente tensão diplomática com os reinos vizinhos - como Aragão e Portugal -, redirecionaram o foco da monarquia castelhana para a consolidação do poder interno. No campo das relações entre os reinos muçulmanos do Marrocos e de Granada, o tratado de paz firmado entre Yusuf I e Pedro I, no ano de 1350, causou um resfriamento entre os nacéridas e os merínidas, pelo envolvimento de Yusuf I nas disputas políticas decorrentes da derrota na batalha do Salado.

2.2 ORIGENS DA PELEJA DE PEDRO I E HENRIQUE DE TRASTÂMARA

Utilizando o butim reunido após a vitória na batalha do Salado, Afonso XI ordena a construção de um palácio chamado “*Pelea de Benimerín*”¹⁸ (Figura 3), na vila de Tordesillas, em Vallavolid, em comemoração ao seu triunfo neste conflito. Construído sobre um antigo palácio muçulmano, serviu de residência para sua amante, Leonor de Guzmán, e, após sua morte, coube seu filho legítimo, Pedro I, a incumbência de concluí-lo. No ano de 1363, Pedro I entregou o palácio às suas filhas Beatriz e Isabel que o converteram no Monastério de Santa Clara. A construção de monumentos como emblemas da força monárquica foi um ponto de conexão entre Pedro I e Afonso XI.

*

¹⁸ O termo Benimerín também é usado para se referir aos Merínidas, a quem o nome dado ao palácio faz referência, e não contra os “*moros*” como habitualmente são nomeados os muçulmanos nas fontes cristãs. Há, neste caso, uma divisão entre os merínidas e os nacéridas, o que indica que as relações entre Castela e Granada eram, apesar de conflituosas, mais controláveis e cooperativas. Atuaram sobre essa relação a proximidade do reino de Granada e os tratados de trégua assinados em diversas ocasiões.



Figura 3: Real Monastério de Santa Clara de Tordesilhas, Espanha

Disponível em: <https://www.patrimoniacionacional.es/visita/real-monasterio-de-santa-clara-de-tordesillas> Consulta em 12 de junho de 2025.

De acordo com López de Ayala (1776), Pedro I de Castela nasceu no ano de 1334, no monastério de *Santa María la Real de Las Huelgas*, na cidade de Burgos. Foi o segundo filho de Afonso XI e de Maria de Portugal, nascendo após o herdeiro ao trono, Fernando, já haver falecido. O matrimônio arranjado de seus pais, como consequência do Tratado de Alcañices, de 1297, era negligenciado pelo rei, sobretudo por sua relação com Leonor de Guzmán, de conhecimento da corte e fruto de grande humilhação para a rainha. Pedro I cresceu Real Alcázar de Sevilha, e a criação do futuro rei ficou a cargo de sua mãe. Seu reinado teve início com a morte de seu pai, em meio às dificuldades impostas por epidemias mortais, convulsões populares e guerras que afetavam a sociedade castelhana. Nos meses que sucederam sua ascensão ao trono, Pedro I foi acometido por uma séria enfermidade que quase o levou a morte. López de Ayala descreve, em suas Crônicas como a corte começou a se organizar para resolver o problema de sucessão, em que a legitimidade do novo monarca era o ponto central da disputa:

Estando el Rey Don Pedro en Sevilla este dicho año que el Rey Don Alfonso su padre finó en el mes de agosto ovo una grand dolencia, de la qual cuidaron que non podría escapar, ca llegó á punto de morir: sobre lo qual ovo em la Corte gran bollicio é muchos consejos entre todos los Señores que estaban estonces en Sevilla sobre quien regnaria em Castilla é en León, por quanto el Rey Don Pedro non avia fijo nin hermano legítimo heredero de los dichos Regnos. (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.26)

Após sua recuperação, Pedro I envia uma carta para a cidade de Múrcia, comunicando seu reestabelecimento e ordenando cerimônias laudatórias pela sua recuperação e castigar os desordeiros que tramaram enquanto ele padecia. Esse movimento indica o tom impositivo adotado pelo rei, que durante seu reinado perseguiu e tratou com severidade seus oponentes políticos. A carta anuncia que:

Don Pedro, por la graçia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Gallizia, de Sevilla, de Cordova, de Murçia, de Jahen, del Algarbe, de Algezira e senior de Molina, al conçeio e a los alcalles e al meryno de la cibdat de Murçia e a los omes buenos que avedes de veer fazienda del dicho conçeio, salut e graçia. Porque so cierto que sopiestes de la dolencia que ove agora en Sevilla e vos fizieron saber que estube en gran peligro, sabed que loado a Dios miercoles veynte e cinco dias deste mes de agosto ove muy buen termino e partiosseme la çession e la calentura e esso mesmo jueves e viernes siguientes, en manera que con la merçed de Dios yo so bien guardo e fuera de peligro. E enbiovoslo dezir porque se que tomaredes en ello plazer. Porque vos mando, vista esta mi carta, que fagades proçessiones e limosnas e loedes e gradescades a Dios el bien e la merçed que fizo a mi e a todos los del mi sefiorio con la mi salud. E porque me fizieron entender que algunos que se alboroçavan con estas nuevas a fazer algunas cosas que non devian e que no eran mio serviçio, mandovos que los que fallaredes que esto fizieron, que passedes contra ellos e contra sus bienes como fallaredes por fuero e por derecho. E non fagades ende al, so pena de la mi merçed. Dada en Sevilla, seellada con mio seello de la poridat, veynte e siete dias de agosto, era de mill e trezientos e ochenta e ocho años. Yo Garçia Ferrandez la fiz escrivir por mandado del rey. (1350-VIII-27, Sevilla. Pedro I a la ciudad de Murcia. A.M.M., Cartuário real 1352-1382, Eras, fols. 21 v. - 22 r).

No início de seu reinado, Pedro I foi auxiliado por sua mãe e por João Afonso de Albuquerque (1304-1354), filho de Afonso Sanches (1289-1329), primogênito ilegítimo do rei Dom Dinis (1261-1325) de Portugal. Pelos laços sanguíneos, tinha ligações tanto com a coroa de Portugal, quanto com a coroa de Castela, o que fazia de Albuquerque primo dos reis castelhanos. Desempenhou as funções de alferes do rei Afonso XI (1333-1336), mordomo maior do herdeiro Pedro I e chanceler maior de Castela (1350 e 1353).

A infância de Pedro I foi afetada pelo distanciamento imposto por seu pai, que mantinha uma relação ilegítima com a senhora Leonor de Guzmán, fato que desencadeou consequências políticas, refletidas na corte de Castela, onde muitos nobres consideravam Leonor de Guzmán rainha de fato, mas não de direito. Os filhos de Leonor de Guzmán e Afonso XI acompanhavam o rei em campanhas militares, carregavam os estandartes de Castela, eram proprietários de terras e títulos de nobreza, e estavam no cerco de Gibraltar quando Afonso XI morreu (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.28). Pedro I, apesar de ter tido contato com seus meios-irmãos, e alguns deles terem jurado lealdade, não confiava em seus parentes, e nem na nobreza que apoiou Leonor de Guzmán enquanto seu pai ainda era vivo. Para Leonor, a situação se agravou após a morte de Afonso XI. Na ocasião do cortejo fúnebre que seguia para Sevilha, ao passar pela vila de Medina Sidonia - que havia sido entregue a Leonor de Guzmán por Afonso XI - a amante do rei alegou não poder acompanhá-lo para Sevilha por conta de uma enfermidade. No entanto, López de Ayala alega na Crônica de Pedro I, que Leonor estava *recelosa* com o novo rei e sua mãe, Maria de Portugal:

E Doña Leonor, pasando por la villa de Medina Sidonia, entró en ella, é algunos decian que con muy grand recelo é miedo que avia del Rey Don Pedro que nuevamente regnaba, é de la Reyna Doña Maria su madre del dicho Rey, se pusiera en aquella villa

de Medina Sidonia, por quanto era suya é era muy fuerte. (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.13).

Suas desconfianças se provaram verdadeiras quando, em abril de 1350, mesmo após Henrique, Conde de Trastâmara¹⁹ acordar com Pedro I que nada aconteceria com sua mãe, o rei faltou com sua palavra e ordenou a prisão de Leonor no Real Alcázar de Sevilha. Como afirma López de Ayala (1776), mesmo presa, Leonor conseguiu organizar uma facção contra o novo monarca, encabeçada por seu filho Henrique de Trastâmara, além de negociar seu casamento com Juana Manuel de Villena (1339-1381), herdeira do senhorio de Vizcaya. Este matrimônio, sem autorização real, desagradou profundamente o monarca, o que o levou a endurecer as punições contra Leonor de Guzmán, enviando-a para o Alcázar de Talavera. Em 1351, devido à primeira convocação das cortes de seu reinado, ordenou que Leonor de Guzmán fosse enviada para Valladolid. Nesta ocasião, Pedro se encontrou com seu meio-irmão Fadrique, Mestre de Santiago²⁰ (1334 - 1358), irmão gêmeo de Henrique, que fez seu juramento de lealdade ao rei. No entanto, todos os esforços empregados pelos filhos de Leonor de Guzmán não foram suficientes para salvá-la do rei e da rainha Mãe. Após o período da prisão e toda sorte de punições impostas por ordem da rainha Maria de Portugal, Leonor de Guzmán foi assassinada no ano de 1351. Segundo López de Ayala:

É el Rey mandó á Gutier Fenandez, que tomase á Doña Leonor, é la levase á Talavera: é asi lo fizo, que luego partió dende, é la levó presa á Talavera, é púsola en el alcázar de la dicha villa, que tenia por él un Caballero natural dende, que decían Gutier Garcia de Takvera. E dende á pocos dias envió la Reyna Doña María un su Escribano que decían Alfonso Ferrandez de Olmedo, é por su mandado mató á la dicha Doña Leonor en el alcázar de Talavera. (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.36)

As conseqüências deste ato tornaram as relações entre Pedro I e seus meios-irmãos irreconciliáveis, e a nobreza anti-petrista fortaleceu seu apoio a Henrique de Trastâmara, conforme relatado por Ayala: *“é en estos fechos tales, por poca venganza, recrescen después muchos males é daños, que seria muy mejor escusarlos: ca mucho mal é mucha guerra nasció en Castilla por esta razon.”* (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.37).

¹⁹Henrique de Trastâmara era afilhado de Rodrigo Álvarez das Astúrias, que também foi seu tutor. Após a morte do padrinho, Henrique herdou o condado de Noreña. Henrique também recebeu de seu pai, Afonso XI, o condado de Trastâmara e os senhorios de Lemos e Sarria, ambos localizados na Galícia, assim como as vilas de Cabrera e Ribera. Henrique de Trastâmara se tornou um grande terratenente, com um importante patrimônio e que foi fundamental na constituição da facção nobiliárquica de vassalos que se opuseram ao reinado de Pedro I.

²⁰Fadrique Dom Afonso de Castilla foi o irmão gêmeo de Henrique de Trastâmara. Tornou-se mestre da Ordem de Santiago após a morte de Alonso Meléndez de Guzmán, irmão de sua mãe. Recebeu de seu pai, o rei Afonso XI, o senhorio de Haro e o título de *Adelantado Mayor de la Frontera de Andalucía*, oficial com poderes militares e jurídicos a serviço da coroa de Castela contra o reino de Granada.

2.3 A PENÍNSULA IBÉRICA NO CENTRO DA GUERRA DOS CEM ANOS

Três grandes crises marcaram o reinado de Pedro I: a começar pela Peste Negra, que dizimou Castela e trouxe grande mortandade, miséria e calamidade para o reino. Na esfera da política internacional, o reino de Castela foi o campo de batalha estendido durante os recessos da Guerra dos Cem Anos²¹, travada entre Inglaterra e França, e o descaso do rei em relação ao matrimônio com Branca de Bourbon, sobrinha do rei de França, desatou uma crise com o papado, no contexto da transferência da residência papal para a cidade francesa de Avignon.

Morta Leonor Guzmán e, diante do crescente apoio da nobreza à causa de Henrique de Trastâmara, Maria de Portugal e João Afonso de Albuquerque buscaram fortalecer o poder régio através de uma aliança de cooperação pautada no matrimônio de Pedro I com uma princesa cristã. Georges Minois (2008) afirma que, como reflexo da Crise do final da Idade Média²² e das disputas pela coroa do reino de França, iniciou-se, no ano de 1337 o conflito que ficou conhecido como a Guerra dos Cem Anos. Sendo Castela um poderoso aliado na Península Ibérica, era interessante tanto para França quanto para Inglaterra firmar uma aliança com o reino de Afonso XI, fato que abriu negociações de matrimônio entre as coroas, com Pedro I no centro das discussões. Segundo Minois (2008), os antecedentes destas negociações remontam ao ano de 1335, onde o rei Eduardo III da Inglaterra (1312-1377), com o objetivo de fortalecer as relações políticas com Castela, iniciou as tratativas com Afonso XI para o matrimônio de Pedro I e uma de suas filhas, a princesa Isabel de Inglaterra (1332-1379?). O rei castelhano, na ocasião, recusou o compromisso, visto que Pedro I contava com apenas um ano de idade. No ano de

²¹ Guerra dos Cem Anos é um termo historiográfico criado no século XIX com o objetivo de ordenar a sucessão descontinuada de conflitos entre Inglaterra e França, fruto de hostilidades entre os dois reinos. Na gênese do conflito, encontram-se antecedentes de ordem senhorial, no caso do território da Guyenne, na Occitânia, que pertencia à coroa inglesa (pelo casamento de Henrique II e Leonor da Aquitânia), mas que prestava vassalagem ao reino de França, e de ordem econômica, na disputa do território de Flandres, rico entreposto comercial produtor de tecidos custodiado pelo reino francês, mas com acordos comerciais estabelecidos com a coroa inglesa, produtora da lã, principal matéria-prima na produção têxtil da região. No ano de 1322, o Conde de Nevers, regente de Flandres, prestou obediência ao rei Filipe VI (Filipe de Valois, duque de Orleans), fato que poderia desfavorecer as relações comerciais da Inglaterra na região. Como justificativa para a intervenção inglesa, o rei Eduardo III, neto de Filipe IV, O Belo, reivindicou o trono da França pelo grau de parentesco com o antigo rei francês, uma vez que o filho de Filipe IV, o rei Carlos IV havia morrido sem descendência masculina, fato que coroou seu sobrinho, Filipe de Valois como rei de França.

²² A crise do final da Idade Média refere-se a um conjunto de transformações estruturais que afetaram a sociedade europeia a partir da segunda metade do século XIII e ao longo do século XIV. Entre os principais fatores, destacam-se o esgotamento do modelo feudal de produção, o crescimento demográfico seguido por fomes recorrentes (como a grande fome de 1315-1317), a Peste Negra (1347-1351), as revoltas camponesas, e a intensificação dos conflitos bélicos, como a Guerra dos Cem Anos (1337-1453). A conjugação desses elementos provocou uma instabilidade generalizada nas instituições políticas e religiosas, afetando diretamente os mecanismos de legitimação do poder régio e a organização do território. No caso da Península Ibérica, essas tensões se agravaram em virtude das disputas sucessórias, das guerras internas, do declínio da autoridade nobiliárquica tradicional e da intensificação das campanhas militares contra os reinos muçulmanos remanescentes.

1345, o rei da Inglaterra conseguiu seu objetivo, firmando um acordo matrimonial entre Pedro I e sua filha Juana de Inglaterra (c. 1333-1348), fato que não se realizaria, uma vez que, rumo à Castela e prestes a se encontrar com seu futuro marido, Juana de Inglaterra morreu de peste. Segundo Juan Blas Sitges y Grifoll (1910), após este ocorrido, Maria de Portugal e João Afonso de Albuquerque retomaram a iniciativa de acordar um matrimônio entre as casas de Castela e de Bourbon. A tentativa de negociação de casamento de 1345²³, não foi levada adiante porque a pretendente francesa Branca de Navarra [*Blanca de Navarra*] (1333-1398) casou-se no ano de 1349 com Felipe VI de França (1293-1350). Após a viuvez da rainha consorte, Castela tentou reabrir as negociações, mas Branca de Navarra recusou o pedido, como afirma Sitges y Grifoll (1910). As negociações em busca de um casamento político seguiram, e, durante as cortes de Valladolid de 1351, uma comitiva francesa foi enviada a Castela, com a intenção de oferecer a Branca de Bourbon, filha do duque Pedro I de Bourbon (1311-1356), cunhado do rei João II de França (1319-1364) como esposa ao rei castelhano.

2.3.1 Branca de Bourbon, a primeira esposa

Sitges y Grifoll (1910) indica que a aliança foi firmada no ano de 1352, e o contrato matrimonial acordado no mesmo ano. Nas negociações entre as duas coroas, constava o dote a ser pago pelo rei de França para o reino de Castela (que deveria ser devolvido caso Blanca morresse sem deixar descendência), bem como a outorga das rendas obtidas nos territórios castelhanos de Arévalo, Sepúlveda, Coca e Mayorga para usufruto da rainha consorte. Durante o traslado que levava Blanca de Bourbon e seu séquito até Castela, a comitiva deteve-se em Avignon, sede do papado na França, onde a rainha consorte conheceu o Papa Inocêncio IV. Segundo Sitges y Grifoll (1910), a boda foi celebrada no ano de 1353, em meio ao atraso do pagamento do dote por parte da coroa francesa, o estado de tensão dentro do reino de Castela e o caso amoroso de Pedro I com Maria de Padilla (c.1334-1361). Porém, apenas três dias após o casamento, Pedro I abandonou sua esposa legítima, com quem jamais teve uma vida conjugal.

Durante a guerra civil contra Henrique de Trastâmara, Pedro I enfrentava uma conjuntura econômica complexa e onerosa. Segundo José Manuel Nieto Soria (1990), os conflitos internos agravaram a pressão fiscal sobre as cidades e vilas leais ao rei, ao mesmo tempo em que aumentavam os gastos militares. Para sustentar o esforço de guerra, Pedro lançou mão de empréstimos forçados, aumento de impostos e confisco de bens, medidas que acabaram

²³ Tratativa entre França e Castela para cooperação nas batalhas que ambos os reinos travavam: Castela contra os muçulmanos e França contra Inglaterra (Guerra dos Cem anos).

por gerar descontentamento em setores estratégicos da sociedade castelhana, como as elites urbanas e partes da nobreza. Além disso, como afirma Julio Valdeón Baruque (2002, 2003), a manutenção de alianças internacionais exigiu concessões financeiras substanciais, resultando em maior endividamento da coroa castelhana. Essa sobrecarga fiscal e a instabilidade das receitas do tesouro real fragilizaram sua base de apoio e podem indicar o motivo para, ao dar-se conta que a coroa francesa não tinha efetivos para o pagamento do dote, Pedro I direcionasse sua fúria contra a rainha consorte. Pedro I ordenou a prisão da esposa no castelo de Arévalo, e posteriormente, Branca de Bourbon foi enviada para o Alcázar de Toledo.

De acordo com Sitges y Grifoll (1910), este período foi decisivo na organização da nobreza que se opunha a Pedro I, e encontrou na causa de Branca de Bourbon um argumento de fortalecimento da oposição ao rei. As hostilidades entre Pedro I e o reino de Aragão entrecruzam a história de Branca de Bourbon, o que fez com que Pedro I enviasse a rainha para seu cárcere em Jerez de la Frontera, temendo que ela fosse libertada pelo bando aragonês e se aliasse à sua causa. Branca de Bourbon morreu envenenada²⁴ no ano de 1361, assassinato atribuído à Pedro I, fato que enfraqueceu suas relações com Avignon, pela proximidade que a rainha mantinha com seu aliado, o Papa Inocêncio IV, através de sua correspondência. Os efeitos do abandono de Branca de Bourbon e sua respectiva prisão chegaram a colocar a rainha Dona Maria de Portugal e João Afonso de Albuquerque do mesmo lado de Henrique e Fadrique.

2.3.2 Juana de Castro, a segunda esposa

De acordo com Sitges y Grifoll (1910), no ano de 1354, ainda casado com Branca de Bourbon, Pedro I conhece a viúva Juana de Castro (?-1374), pertencente à nobreza galega e à prestigiosa Casa dos Castros. Filha de Pedro Fernández de Castro (?-1343), Senhor de Lemos, Monforte e Sarria, e mordomo mor de seu primo, o rei Afonso XI, Juana era meia-irmã de Inês de Castro (1325-1355), desafortunada esposa de Pedro I de Portugal. Dona de grande beleza, Juana de Castro cativou Pedro I, que também tinha interesse em um matrimônio com uma senhora de destacada linhagem e que legitimaria um herdeiro ao trono de Castela.

²⁴ Branca de Bourbon encontrou descanso final na Igreja do Monastério de San Francisco, na cidade de Jerez de La Frontera. No ano de 1483, a rainha Isabel, a Católica (1451-1504) ordenou que seus restos mortais fossem depositados aos pés do altar mor da igreja, com todas as honrarias dignas de uma rainha. Isabel também ordenou que uma lápide de mármore fosse colocada no local, com as seguintes inscrições: “*Consagrada a Cristo Sumo Bienhechor y Todo poderoso Señor Nuestro, Doña Blanca Reina de la Españas, hija de Borbón descendiente del ínclito linaje de los reyes de Francia, fue grandemente hermosa de cuerpo y costumbres, mas prevaleciendo la manceba, fue muerta por mandato del rey D. Pedro I el Cruel su marido. Año de Salud de 1361. Siendo ella de 25 años de edad*”. (ELORZA Et. al., 1990, p.50)

Sitges y Grifoll (1910) afirma que, passado pouco tempo de seu encontro inicial, o nobre galego Men Rodriguez de Sanabria (c.1330-c.1375), homem de confiança de Pedro I, organizou o matrimônio entre o rei de Castela e Juana de Castro, após a solicitação real aos bispos Juan Lucero (?-1362) de Salamanca e Sancho Blázquez Dávila (?-1355) de Ávila que declarassem a nulidade do casamento com Branca de Bourbon. Ainda em 1354, Pedro I e Juana de Castro se casaram, e a nova rainha consorte recebeu como dote o Alcázar de Jaén e os castelos de Dueñas e Castrojeriz.

Segundo Sitges y Grifoll (1910), dias após o casamento, sob fortes reprimendas do Papa Inocêncio IV para que voltasse para sua esposa legítima e sob ameaça de excomunhão, Pedro I abandonou Juana de Castro. O casamento gerou um filho, Juan de Castilla (1355-1405), que, após a ascensão de Henrique de Trastâmara, foi encarcerado e viveu grande parte de sua vida preso no castelo de Soria. Após ter sido abandonada por Pedro I, Juana de Castro se refugiou no senhorio de Dueñas, onde viveu até o ano de 1374, sem nunca deixar de usar o título de rainha. Seguido ao seu falecimento, os restos de Juana de Castro foram trasladados para o Panteão Real Compostelano, na Catedral de Santiago de Compostela, na mesma capela onde repousam os restos mortais do rei Afonso IX de Leão e da Galícia (1171-1230).

Sitges y Grifoll (1910) acredita que era desejo de Juana de Castro ser enterrada no mesmo lugar que seu pai, mas a catedral também se tornou um local previsível para receber tão destacada figura galega. Para preservar sua memória, foi construído um sepulcro (Figura 4) em que a rainha coroada repousa. Além das referências heráldicas que aparecem na face que está à vista (Figura 5), o jacente também apresenta um programa iconográfico de conteúdo mariano, oculto pela posição em que o sepulcro se encontra, em um nicho da capela da catedral.



Figura 4: Sepulcro de Juana de Castro, Catedral de Santiago de Compostela, Espanha

Disponível em: <https://www.museocatedraldesantiago.gal/2020/05/17/sepulchre-of-juana-de-castro/> Consulta em 02 de setembro de 2024.



Figura 5: Detalhe dos relevos de heráldica presentes no sepulcro de Juana de Castro, Catedral de Santiago de Compostela, Espanha

Disponível em: <https://www.museocatedraldesantiago.gal/2020/05/17/sepulchre-of-juana-de-castro/> Consulta em 02 de setembro de 2024.

2.3.3 Maria de Padilha, a única esposa

No ano de 1352, na cidade de Gijón, o rei Pedro I de Castela conheceu a jovem Maria de Padilha, filha de Juan García de Padilla (?-c.1351) e sua esposa María González de Henestrosa (?-c.1356). Como afirma Sitges y Grifoll (1910), sua família, pertencente à pequena nobreza castelhana, era possuidora de propriedades nos territórios da bacia do Douro e nas proximidades do município de Astudillo, Palencia. Maria de Padilla foi apresentada a Pedro I por seu tio, Juan Fernández de Henestrosa (?-c.1359), homem de confiança do rei de Castela, que tinha como objetivo de obter o favor real através da proximidade de rei com sua sobrinha. A jovem havia sido criada na casa de Isabel Téllez de Meneses (c.1324-1370), esposa de João Afonso de Albuquerque, no mesmo período em que este último negociava o matrimônio entre Pedro I e Branca de Bourbon. Albuquerque era um nobre português que gozava de muito prestígio na corte, e havia interesse de sua parte em estreitar as relações com o monarca castelhano para obter favores reais que o beneficiassem.

De acordo com Sitges y Grifoll (1910), no mesmo ano, Pedro I e Maria de Padilla iniciaram um relacionamento, em que o rei ofereceu à sua amante o senhorio de Huelva, convertendo-a em *Doña* Maria de Padilla. A amante real acompanhou o rei em suas campanhas militares e nas sucessivas mudanças de cidades, durante os anos em que estiveram juntos, e, em 1356, outorgou e assinou a fundação do Convento de Santa Clara de Astudillo. De acordo com López de Ayala (1776), no ano de 1361, Maria de Padilla faleceu, de “*su dolencia*”, uma enfermidade que não se tem registro de sua causa. Estando Pedro I longe de Maria de Padilla, relatam as crônicas que chorou amargamente, e ordenou que fossem realizados duelos cerimoniais em Castela para honrar sua memória. Pedro I cumpriu com o desejo de Maria de Padilha, sepultando-a no Convento de Santa Clara de Astudillo.

Desta relação, nasceram Beatriz de Castela (1353-1367), que foi prometida ao herdeiro da coroa de Portugal, Fernando, para selar uma aliança entre os dois reinos - fato que não se consumou -, Constanza de Castela²⁵ (1354-1394), que se casou com o nobre inglês João de

²⁵ Constanza de Castela foi mãe da rainha Catarina de Castela, esposa de Henrique III cujo matrimônio unificou as casas de Borgonha e Trastámara. No dia 8 de julho de 1388, foi firmado o Tratado de Bayona entre Juan de Gante e Juan I de Castela, estabelecendo a reconciliação dinástica após a guerra fratricida protagonizada por Pedro I e Henrique de Trastámara. Através deste tratado, Constanza de Castela e Juan de Gante renunciaram aos direitos sucessórios ao trono de Castela em favor do casamento entre sua filha, Catarina de Castela, com Henrique III, filho de Juan I de Castela. No ano de 1423, Catarina de Castela foi juramentada Princesa de Astúrias. O título cumpria com a função de nomear o herdeiro ao trono castelhano e indicar o infante que estaria na primeira posição de sucessão ao trono de Castela. O Principado se configura como senhorio jurisdicional de maior grau que o rei pode outorgar, e foi feito aos moldes do Principado de Gerona, em Aragão. Após a unificação espanhola, ocorrida com o matrimônio de Isabel I de Castela e Fernando II de Aragão, o Príncipe de Astúrias também recebe o título de

Gante (c.1340-1399), duque de Lancaster, Isabel de Castela (1355-1392), que se casou com Edmundo de Langley (1341-1402), duque de York e Afonso de Castela (1359-1362), que faleceu na primeira infância. Como afirma López de Ayala (1776), após a morte de Maria de Padilla, no mesmo ano de 1361, Pedro I reuniu as cortes em Sevilha e declarou que havia se casado com ela em segredo, por temor aos distúrbios que pudessem ocorrer no conflituoso início de seu reinado. Para corroborar com sua afirmação, Pedro I apresentou como testemunhas Juan Fernández de Henestrosa e Diego García de Padilla (c.1330-1369) - tio e irmão de Maria de Padilla -, Juan Alonso de Mayorga e o abade de Santander, Juan Pérez de Orduña. Os documentos que atestam a veracidade deste casamento não foram conservados, e podem não ter existido ou ter sido destruídos por Henrique de Trastâmara, visto que asseguravam aos filhos de Pedro I e Maria de Padilla o direito à sucessão do trono de Castela.

Este movimento realizado por Pedro I de Castela se assemelha muito à Declaração de Cantanhede²⁶, proclamada no ano anterior por seu tio, o rei Pedro I de Portugal para legitimar seus filhos com Inês de Castro. Após ter sido reconhecida como rainha, os restos mortais de Maria de Padilla foram trasladados à Capela Real da Catedral de Sevilha, figurando no panteão dos reis e rainhas de Castela.

2.4 DA GUERRA DOS DOIS PEDROS À BATALHA DE NÁJERA

À medida em que a disputa pelo trono de Castela se intensificava, Pedro I se envolveu em um novo conflito: a “Guerra dos dois Pedros” (1356-1369), travada contra o rei de Aragão, Pedro IV, o Cerimonioso (1319-1387). Das alianças comerciais e navais com Gênova - e seu envolvimento na Guerra dos Dois Pedros - até a batalha de Nájera, contra as hostes de Henrique de Trastâmara, Pedro I perdeu paulatinamente seus aliados internacionais. A vitória em Nájera não garantiu a manutenção da aliança com a Inglaterra, e Pedro I, acuado, rumou para Montiel.

*

Em meio ao processo de fortalecimento do poder régio no Sul da Península, Pedro I entrou em combate contra Pedro IV de Aragão, o Cerimonioso, e as disputas territoriais entre

príncipe de Gerona, duque de Montblanch, conde de Cervera e senhor de Balaguer, pela rama de Aragão, e príncipe de Viana, pela rama de Navarra.

²⁶ A declaração de Cantanhede, emitida pelo rei Pedro I de Portugal no dia 12 de junho do ano de 1360 na igreja de Cantanhede, constitui o juramento formal através da qual o monarca afirmou ter se casado com a nobre galega Inês de Castro em Bragança, no ano de 1353, em um mês e dia não especificados que escapavam à sua memória, em uma cerimônia religiosa clandestina que foi celebrada pelo cônego Gil Cabral, com a presença de um dos criados do rei como testemunha.

os dois reinos deflagaram o conflito que ficou conhecido como a Guerra dos dois Pedros. Segundo Rubén Sáez Abad (2008), os antecedentes deste conflito foram, em grande parte, o resultado das prolongadas disputas territoriais entre Castela e Aragão pelo controle do Reino de Murcia desde a conquista de Afonso X, no ano de 1266, por se tratar de um importante entreposto comercial e uma abertura para o Mediterrâneo. Como desdobramento da Guerra dos Dois Pedros, O reino de Valência também figurou como objeto de disputa por ser igualmente valioso pelo acesso ao mediterrâneo e a crescente atividade comercial que havia se estabelecido na região. No decorrer da guerra, Castela promoveu incursões no Reino de Valência, espaço criado pelo rei aragonês Jaime I, o Conquistador (1208 - 1276) após a tomada da taifa de Balansiya, no ano de 1238 e anexado ao Reino de Aragão no século XIII.

Sáez Abad (2008) afirma que, frente às crescentes tensões entre os reinos de Castela e Aragão, a cidade de Gênova representou um papel importante no conflito. A República de Gênova era uma das principais potências marítimas e comerciais do século XIV, servindo, ao lado da República de Veneza, como acesso de mercadorias do Oriente Próximo na Europa Ocidental. Pedro I tinha interesse no apoio naval fornecido pela cidade de Gênova, que contava com galés de mercenários que seriam utilizadas para reforçar sua força de combate marítima, enquanto Gênova tinha interesse em ampliar o controle sobre as rotas marítimas mediterrânicas e aceder aos principais portos castelhanos. De acordo com o autor:

Tras sobrepasar el Estrecho de Gibraltar, la flota aragonesa entró en el puerto de Sanlúcar de Barrameda para repostar durante los últimos días de julio o los primeros de agosto. Allí encontró dos naves de mercaderes piacentinos y las tomó prisioneras. Sucedió que por casualidad también se encontraba en aquel lugar el Rey Pedro I de Castilla contemplando la pesca del atún con almadraba. Ante la flagrante violación de las leyes de hospitalidad, el monarca castellano le pidió a Perellós que liberase las presas, pues se encontraban ancladas en un puerto bajo su jurisdicción. (SÁEZ ABAD, 2008, p.24-25)

Os desdobramentos desse evento contribuíram para que Pedro I declarasse guerra a Aragão, mas o contexto de disputas pela prevalência na península foram o motivo principal do conflito. Sáez (2008) afirma que:

Sin embargo, el enfrentamiento entre Castilla y Aragón tenía hondas raíces y no se debía tan sólo a un acontecimiento puntual. Suponía una guerra por el dominio peninsular y Sanlúcar tan sólo había sido la chispa que había hecho estallar una pugna que se encontraba latente. La lucha entre las dos potencias peninsulares enlazaba con otros conflictos más amplios a lo largo del Mediterráneo, pues Aragón mantenía alianzas con Venecia mientras Castilla lo hacía con Génova. (SÁEZ ABAD, 2008, p.25-26)

Assim como a disputa pelo trono de Castela entre Pedro I e Henrique de Trastâmara, a Guerra dos Dois Pedros também se desenvolveu com interferências de Inglaterra e França. Ao iniciar a lide contra Pedro IV, Pedro I se viu forçado a dividir a atenção e os recursos entre o combate contra seu meio-irmão e a defesa das fronteiras orientais dos avanços aragoneses.

No ano de 1367 ocorreu a Batalha de Nájera, um dos sucessos mais importantes no contexto da disputa entre os irmãos. Castela tinha o apoio da Inglaterra, com um exército comandado por Eduardo de Woodstock, o Príncipe Negro (1330-1376), enquanto Henrique de Trastâmara recebia o apoio da França e do Reino de Aragão. López de Ayala (1776) narra que Henrique de Trastâmara desprezou a geografia do campo de batalha e sua vantagem, e que as hostes trastamaristas foram surpreendidas pelas petristas, gerando uma série de deserções, incluindo a fuga de Don Telo, como aponta Marcella Lopes Guimarães (2004). López de Ayala (1776) narra uma batalha encarniçada e faz menção aos assassinatos perpetrados por Pedro I. Após uma penosa vitória do bando petrista, Henrique de Trastâmara conseguiu fugir e se refugiou na França, e a demonstração de coragem ao enfrentar seu meio-irmão e o poderoso exército inglês no campo de batalha dotou-o de prestígio frente à nobreza que apoiava a sua causa, em uma guerra de narrativas que acontecia paralelamente aos conflitos campais.

Apesar da vitória na Batalha de Nájera, os desdobramentos desta campanha foram decisivos para Pedro I. Sáez Abad (2008) afirma que o rei castelhano não cumpriu com o que havia combinado com o Príncipe Negro, na cessão de territórios castelhanos e no reembolso econômico frente ao dispendioso investimento realizado pelo inglês. Após o rompimento da aliança com a Castela por parte da Inglaterra, Pedro I ficou sem provisões e sem apoio internacional para levar adiante um enfrentamento contra seu meio-irmão.

2.5 A MORTE DE PEDRO I, O CRUEL

Pedro I morreu no dia 22 de março de 1369, vítima de uma emboscada articulada pelo oficial francês Bertrand du Guesclin (c.1315-1380) que o entregou ao seu meio-irmão e oponente Henrique de Trastâmara. Duas narrativas discursivas permearam os conflitos que resultaram no fratricídio regicida: a legitimação de poder de Pedro I no Sul da Península e a detração da imagem de Pedro I promovida por Henrique de Trastâmara. Os últimos anos de Pedro I, narrados na crônica de López de Ayala, enfatizam a perspectiva da sua animosidade e desmesura. A alcunha o “Cruel” ampliou seu alcance, sobretudo após a morte de Pedro I em Montiel.

*

Após a retirada das forças inglesas, Henrique de Trastâmara reorganizou suas forças junto aos adeptos à sua causa, que neste momento contava com a nobreza nortenha, integrantes do clero castelhano, o Reino de Aragão e de França. Em um cenário de desvantagem para os partidários de Pedro I, Henrique também ganhou adeptos entre a nobreza que outrora apoiara a causa petrista, sobretudo pelas promessas de Henrique na manutenção dos benefícios nobiliárquicos frente às reformas impostas por Pedro I que centralizavam o poder nas mãos do rei. Segundo López de Ayala (1776), Pedro I, encontrava-se com as finanças fortemente prejudicadas, por conta das dívidas que tinha assumido com a guerra, e tentou novamente receber o apoio da Inglaterra, mas seu pedido foi negado. No ano de 1369, as hostes comandadas por Henrique de Trastâmara marcharam para Montiel, onde Pedro I havia se refugiado. Sitiado no Castelo de Montiel, Pedro I, através de seu homem de confiança Men Rodríguez de Sanabria, negociou uma fuga com o oficial francês Bertrand du Guesclin, em troca de territórios e dinheiro. Du Guesclin traiu a confiança de Pedro I, enviando-o na noite do dia 22 de março para uma tenda, diretamente para o encontro de Henrique de Trastâmara. Após a luta corporal, Pedro I foi ferido de morte por seu meio-irmão, agora, Henrique II, rei de Castela. Ao assassinar seu meio-irmão, Henrique de Trastâmara cometeu o mesmo crime do qual acusava Pedro I. A legitimação deste ato exigiu uma narrativa legalizadora, construída por López de Ayala. Cabe ressaltar que a proclamação de Henrique de Trastâmara ocorreu no ano de 1366, com o apoio de mercenários franceses liderados por Bertrand du Guesclin e aliados aragoneses, enquanto Pedro I ainda estava vivo e continuava a disputar o trono. Identificamos nas palavras de López de Ayala a existência de dois reis agindo simultaneamente. Ao narrar os momentos finais da vida de Pedro I em sua crônica e mencionar seus crimes, o cronista recorre ao discurso bíblico para encontrar justificativa moral à punição infringida a Pedro I e legitimar a ação de Henrique de Trastâmara. O cronista afirma que:

E luego que llegó el rey don Pedro, e le detovieron en la posada de Mosén Beltrán, como dicho avemos, sópolo el rey don Henrique, que estaba ya apercebido e armado de todas sus armas, e el bacinete en la cabeza, esperando este fecho. E vino allí armado, e entró en la posada de Mosen Beltrán. E así como llegó el rey don Henrique, travó del rey don Pedro. E él non le conocía, ca avia grand tiempo que non le avia visto. E dicen que le dixo un caballero de los de Mosén Beltrán: «Catad que este es vuestro enemigo». E el rey don Henrique aun dudó si era él. E dicen que dixo el rey don Pedro dos veces: «Yo só, yo só». E estonces el rey don Henrique conoscióle, e firiole con una daga por la cara. E dicen que amos a dos, el rey don Pedro e el rey don Henrique cayeron en tierra, e el rey don Henrique le firió estando en tierra de otras feridas. E allí morió el rey don Pedro a veinte e três días de marzo deste dicho año [de 1369]. E fue luego fecho grand ruido por el real, una vez diciendo que era ido el rey don Pedro del castillo de Montiel, e luego otra vez cómo era muerto.

E morió el rey don Pedro en edad de treinta e cinco años, e siete meses, ca nasció año del Señor de mil e trecientos e treinta e tres, e regnó año del Señor de mil e trecientos e sesenta e nueve, e de la Era de César mil e quatrocientos e siete años. E así vivió el rey don Pedro treinta e cinco años e siete meses, segúnd que dicho avemos, ca se complieron los sus treinta e cinco años en agosto, e finó mediado marzo adelante en el outro año. E fue el rey don Pedro asaz grande de cuerpo, e blanco e rubio, e ceceaba un poco en la fabla. Era muy cazador de aves. Fue muy sofridor de trabajos. Era muy temprado e bien acostumbrado en el comer e beber. Dormía poco, e amó mucho mugeres. Fue muy trabajador en guerra. Fue cobdicioso de allegartes oros e joyas, tanto que se falló después de su muerte que valieron las joyas de su câmara treinta cuentos en piedras preciosas e aljófar e baxilla de oro e de plata, e en paños de oro e de plata en Sevilla en la torre del Oro, e en el castillo de Almodóvar setenta cuentos (...). E mato muchos en su regno, por lo qual le vino todo el daño que avedes oído. Por ende diremos aquí lo que dixo el profeta David: «Agora los Reyes aprended, e sed castigados todos los que juzgades el mundo». Ca grand juicio e maravilloso fue este e muy espantable.

El rey don Pedro regnó en paz sin otro le tomar su título, diez e seis años cumplidos del día que el Rey don Alfonso su padre finó en el Real de Gibraltar en el mes de marzo, segund dicho avemos, año del Señor de mil e trecientos e cincuenta años, fasta que el rey don Henrique entró en el Regno, e se llamó Rey en Calahorra en el mes de marzo, años del Señor de mil e trecientos e sesenta e seis, e de la Era de César de mil e quatrocientos e quatro años. E regnó tres años en contienda con el rey don Henrique (LÓPEZ DE AYALA, 1776, p.556, 557).

Pedro I recebeu sepultura no Castelo de Montiel, tendo seus restos mortais enviados para a Igreja de Santiago Apóstolo, na cidade de Puebla de Alcocer, anos depois. No ano de 1446, Constanza de Castilla (?-1478), filha de Juan de Castilha (1355-1405) e neta de Pedro I, através da permissão real outorgada pelo rei Juan II de Castela (1405-1454), trasladou os restos mortais de seu pai e seu avô para o Convento de Santo Domingo El Real, onde era priora. María Estela González de Fauve et al. (2001) e María del Pilar Rábade Obradó (2006), afirmam que Constanza, na intenção de reabilitar a linhagem da qual fazia parte, deu sepultura adequada aos seus antepassados, e os restos de Pedro I permaneceram neste sítio até sua demolição, no ano de 1869. Após essa data, os restos mortais de Pedro I e seu filho, Juan, bem como uma escultura policromada em alabastro “Estátua orante de Pedro I de Castela²⁷” (séc. XV) (Figura 6), foram enviados para o Museu Arqueológico Nacional de Madrid. Enquanto a escultura permanece custodiada pelo Museu, os restos mortais de Pedro I e Juan foram enviados para a Capela Real da Catedral de Sevilha, onde permanecem no panteão dos monarcas castelhanos até os dias atuais. Segundo Rafael Cómez Ramos (2006), durante o reinado dos reis católicos, podemos

²⁷ De acordo com Cómez Ramos (2007), a escultura orante foi uma incumbência dos Reis Católicos, que demonstraram especial interesse na preservação da memória dos monarcas castelhanos que os precederam. Cómez Ramos (2007) afirma: “*Es ésta una estatua orante y genuflexa en alabastro, vestida de armadura, cota de malla y manto real con flores de oro sobre fondo azul ya desaparecido, que mandaron esculpir los Reyes Católicos en 1504 y cuyo anónimo escultor debió conocer las estatuas orantes del príncipe don Alfonso, hijo de los Reyes Católicos, en la Cartuja de Miraflores, y el de Juan de Padilla, procedente del monasterio de Fres del Val, hoy en el Museo Arqueológico de Burgos*”. (Id., Museo Arqueológico Nacional. Edad Media, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991, Salas XXIV-XXV, p. 104 in CÓMEZ RAMOS 2007)

observar o interesse na preservação da memória dos antecessores das casas reais de Castela, como nos dois pontos mencionados neste texto: a sepultura com as honrarias reais dadas a Branca de Bourbon, na Igreja do Monastério de San Francisco, na cidade de Jerez de La Frontera, com uma lápide ordenada pela Rainha Isabel de Castela, e a escultura orante de Pedro I, que ficava em seu sepulcro, no Convento de Santo Domingo El Real, na cidade de Madrid, cuja ordem para execução presume-se ter sido da mesma Isabel de Castela. Esses movimentos podem ser compreendidos pela via da estruturação de um poder régio fortalecido e unificado, onde a imagem detratada de Pedro I começou a ser reformulada, enfocando sua luta pela centralização do poder nas mãos do rei, que teria desdobramentos na historiografia do século XIX.



Figura 6: Estátua orante de Pedro I de Castela, século XV

Disponível em:
[https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MANT&txtSimpleSearch=Convento%20de%20Santo%20Domingo%20El%20Real&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedSelecti&MuseumsSearch=MANT%7C&MuseumsRolSearch=36&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional%20\(Colecci%F3n%20Tesoros%20del%20MAN\)\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MANT&txtSimpleSearch=Convento%20de%20Santo%20Domingo%20El%20Real&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedSelecti&MuseumsSearch=MANT%7C&MuseumsRolSearch=36&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional%20(Colecci%F3n%20Tesoros%20del%20MAN)]). Consulta realizada em 19 de agosto de 2024.

Se os fatos escolhidos por López de Ayala (1776) para constarem em sua crônica nos apresentam um Pedro desmedido, que comete barbaridades e precisa ser contido por uma força capaz de restabelecer a ordem em Castela, o cronista Joaquín Guichot y Parody (1878) reivindica um Pedro diferente, enfatizando outros aspectos da personalidade do rei, como seu apreço pela justiça e pela arte. De acordó com o cronista:

Este fué el rey D. Pedro I de Castilla. Providente en la paz; grande en la guerra; recto e inflexible en la administración y justicia, que él distribuía por su misma mano en la puerta de su palacio; religioso en el templo y celoso del esplendor del culto; artista en esa joya de arquitectura mudéjar que se llama el Alcázar de Sevilla, en cuyo embellecimiento pensaba hasta cuando reposaba a la sombra de su tienda sobre el campo de batalla; [...] (GUICHOT Y PARODY, 1878, p.24)

Foi durante o século XIX que a imagem de Pedro I, o Cruel, passou a ser reestabelecida nas histórias sobre o rei castelhano. Nas palavras de Guichot y Parody (1878), observamos que a narrativa de seus grandes feitos, expressos na arte monumental e decorativa - sobretudo no Real Alcázar de Sevilla -, ganha destaque, e compreendemos a elaborada construção do discurso de legitimação de poder do monarca castelhano. Pouco antes da publicação do livro de Guichot y Parody (1878), o historiador José Amador de los Ríos (1859) cunhou o termo mudéjar – que consta em seu discurso de ingresso na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, intitulado “*El estilo mudéjar en arquitectura*” - para referir-se à produção artística e arquitetônica praticada pelos muçulmanos que permaneceram nos territórios cristãos após a “Reconquista”. Conforme mencionado no início desta dissertação, este termo apresenta problemas e não será utilizado para categorizar a arte monumental e decorativa produzida na Península Ibérica no recorte analisado. Porém, é importante reconhecer o esforço em nomear e iniciar a análise científica deste tipo de herança artística espanhola, que culminou nos estudos que hoje podem problematizar seus termos e propor outras formas de abordagem.

Não podemos afirmar, como mencionado anteriormente por Guichot y Parody (1878), que Pedro I pensasse no embelezamento de seu palácio no Alcázar de Sevilha mesmo no campo de batalha, tampouco atribuir ao rei castelhano o epíteto de artista. O que nos apontam as fontes materiais que investigaremos nos capítulos seguintes é que a arte estava no centro do programa de governo de Pedro I, e o elemento propagandístico que exaltava a imagem do rei, estratégia utilizada pelos seus predecessores, ganhou uma roupagem distinta na apropriação da arte islâmica como símbolo de poder, assimilada e compreendida com pertencente à coroa castelhana e que dialogava com o entorno do sul da península.

Apresentamos, neste capítulo inicial, o contexto histórico do reinado de Pedro I de Castela a fim de compreendermos as motivações políticas que levaram à incorporação consciente da arte islâmica em sua estratégia de legitimação régia. As tensões internas, os conflitos dinásticos e a aliança com Muhammad V de Granada apontam para um uso deliberado da linguagem artística andaluza como símbolo de poder. Esse panorama fundamenta o método desta pesquisa, orientado pela História Conectada, que nos permite analisar, nos capítulos seguintes, como a arte monumental e decorativa do Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha operou como ferramenta de propaganda política.

3 A IMAGEM DO REI

3.1 FRONTEIRAS PERMEÁVEIS: HIBRIDIZAÇÃO E CULTURA COMPARTILHADA

A formação da arte islâmica não pode ser compreendida como uma simples continuidade estilística das tradições da Antiguidade Tardia que a precederam, mas como um processo de apropriação seletiva e reorganização semântica de formas visuais disponíveis nos territórios conquistados. O tipo de arte monumental e decorativa desenvolvida durante a dominação muçulmana se caracteriza também pelo emprego de técnicas e conhecimentos tradicionais aprimorados no território de Al-Andaluz e aplicados nas construções cristãs dos séculos seguintes. Neste contexto, temos a figura fundamental do artífice, denominado alarife²⁸, mudéjar ou moçárabe²⁹, conhecedor da tradição construtiva, da fatura dos tijolos, artefatos em madeira, gesso e ladrilhos policromados. Um fator importante para o desenvolvimento deste estilo característico foi o uso de materiais mais acessíveis, que viabilizaram a construção das edificações devido à sua abundância, economia e rapidez de execução. De acordo com Cómez Ramos (2012), dos materiais utilizados, o tijolo se tornou essencial, tendo seu uso não apenas na formação da estrutura das paredes, mas como objeto decorativo em padrões intrincados construídos no exterior das edificações. Nas fachadas dos edifícios também eram aplicados ladrilhos vidrados em cores, destacando a tradição peninsular da azulejaria. Outro material que os muçulmanos conheciam - e dominavam técnicas de execução e emprego - era o gesso, utilizado como acabamento nos interiores das edificações. Como afirma Marie-José Mondzain (2013), as placas de gesso eram ricamente decoradas com motivos corânicos, integrando elementos cristãos de tradição bizantina, românica e gótica.

No campo simbólico, Grabar (1987) observa que a arte do início do Islã não surgiu de uma necessidade religiosa, mas da necessidade de um novo poder político se afirmar visualmente. Este argumento desloca o centro da análise para a dimensão política da imagem, evidenciando que a produção artística surge, antes de tudo, como instrumento de construção da autoridade. Assim, os códigos visuais da arte islâmica se definem por sua capacidade de absorver, transformar e reconfigurar os códigos visuais herdados do mundo bizantino, sassânida e mediterrâneo. Essa característica revela a importância da arte como linguagem de poder construída em espaços de convivência e conflito entre distintas tradições.

²⁸ Do árabe *al-arif*: artesão, aquele que executa uma construção; mestre de obras, arquiteto ou construtor.

²⁹Do árabe *musta'rib*: arabizado. Diz-se dos cristãos ibéricos que viveram sob o domínio de Al Andalus, que adotaram elementos da língua e cultura árabe.

Como defende Grabar (1992), os objetos artísticos devem ser observados dentro de uma lógica de mediação: eles não representam apenas uma forma estética ou religiosa, mas funcionam como instrumentos de comunicação simbólica entre instâncias de poder, territórios e comunidades. Grabar (1992) argumenta que a ornamentação tem papel ativo na criação de sentidos, e que sua recorrência em diferentes tradições visuais atesta a existência de uma linguagem compartilhada, ainda que produzida sob gramáticas distintas. Desse modo, o aparato decorativo não se configura apenas como adorno, mas como uma estratégia de elaboração do discurso visual de poder que atravessa culturas e se adapta aos seus interlocutores.

No caso específico da relação entre Castela e Granada, o uso de modelos artísticos derivados da tradição islâmica por parte da monarquia castelhana evidencia não apenas um processo de apropriação, mas a instrumentalização política de uma linguagem visual compartilhada. A cultura material que circulava entre ambas as cortes incluía objetos de luxo, têxteis e manuscritos que funcionavam como veículos de prestígio. Na Península Ibérica medieval, os contatos entre cristãos e muçulmanos propiciaram a formação de espaços simbólicos ambíguos, nos quais elementos da arte islâmica foram reinterpretados e ressignificados em contextos cristãos.

No cerne desse processo está o conceito de hibridização, resultante das dinâmicas de contato e de circulação entre comunidades diversas, cujas fronteiras não são estanques, mas permeáveis às práticas culturais alheias. Para Grabar (1987), como visto anteriormente, a arte islâmica é o resultado de um processo híbrido no qual o legado das culturas conquistadas foi remodelado por uma visão de mundo diferente e um novo senso de autoridade. Com base nisso, autor propõe o conceito de hibridização como chave interpretativa para entender como a arte islâmica se constitui como um espaço de negociação de sentidos entre herança e inovação, entre tradição e ruptura. Essa abordagem oferece ferramentas conceituais para a análise da produção artística em contextos de convivência entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica, sobretudo na relação entre Castela e Granada, marcada por alianças instáveis, trocas diplomáticas e uma cultura compartilhada que gera um repertório visual comum.

A abordagem metodológica aqui adotada, portanto, é tributária dessas reflexões. O conceito de hibridização foi mobilizado como categoria analítica que permitiu investigar como os objetos artísticos se tornaram meios de intermediação cultural e ideológica. Como propõe Grabar (1987), a linguagem das formas se move através dos contextos sem a necessidade de manter sua originalidade ou intenção inicial. Isso implica reconhecer que os artefatos visuais circulavam entre os mundos islâmico e cristão, ao mesmo tempo em que eram ressignificados a partir das necessidades políticas e sociais de seus novos contextos de recepção. A arte, neste

quadro, opera como um campo de tradução onde a autoridade, a devoção e o poder se projetam e se disputam.

A adoção deste conceito como ferramenta da abordagem metodológica se justifica diante do objeto de estudo escolhido, no qual a arte monumental e decorativa erigida por Pedro I de Castela revela um programa de legitimação ancorado em códigos visuais provenientes da tradição islâmica. Ao apropriar-se de formas e modelos originários da herança andaluza, o rei castelhano se inscreve em uma lógica de comunicação transfronteiriça, na qual a visualidade atua como linguagem de poder. Longe de ser expressão de uma identidade isolada, a arte favorecida e financiada por Pedro I reflete a complexidade de um mundo interconectado, onde Sevilha e Granada funcionavam como polos dinâmicos de uma mesma tessitura estética.

Essa perspectiva é aprofundada por Julie Marquer (2019). A autora argumenta que, mais do que uma simples assimilação de formas islâmicas pela arte cristã, o que se observa nos palácios do rei castelhano é um sistema de produção visual enraizada em práticas de negociação intercultural. Segundo Marquer (2019), essa hibridização se constrói em contextos históricos específicos, nos quais alianças políticas, acordos diplomáticos e fluxos de objetos e pessoas produzem zonas de contato cultural capazes de gerar novas formas visuais. A autora destaca, por exemplo, o uso intencional da epigrafia árabe na ornamentação do Alcázar de Sevilha como parte de um programa iconográfico voltado à legitimação do poder régio em moldes andaluzes. Esses elementos são tomados como signos codificados que remetem a uma autoridade reconhecida e que são mobilizados estrategicamente em um novo campo semântico.

A cultura compartilhada, por sua vez, constitui o estágio concomitante ao processo de hibridização, manifestando-se como uma plataforma comum de códigos visuais, significados simbólicos e práticas artísticas que atravessam fronteiras. No contexto da arte islâmica, Grabar (1987) indica que a cultura compartilhada não implica valores idênticos, mas cria um espaço no qual diferentes comunidades, mesmo em oposição política ou religiosa, reconhecem e adotam elementos formais e simbólicos que pertencem a um repertório visual inteligível acessível a todos os seus participantes. Essa perspectiva é fundamental para a análise do objeto deste estudo, uma vez que permite compreender que a adoção de elementos decorativos islâmicos em espaços cristãos - como nos palácios de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha - se dá pela inserção em um circuito de significações comuns para ambas as culturas. A cultura compartilhada, nesse sentido, deve ser entendida como o resultado de uma gramática visual que emerge da convivência prolongada e da necessidade de comunicar poder e autoridade em termos compreensíveis. O conceito desloca a análise da arte medieval ibérica de uma abordagem centrada na oposição entre culturas para uma leitura baseada na convergência de

códigos, na seleção de modelos e na construção de uma estética reconhecível e eficaz tanto para os emissores quanto para os receptores da mensagem visual.

3.2 CIRCULAÇÃO ARTÍSTICA E DE IDEIAS

A partir da compreensão da hibridização como processo dinâmico de troca cultural, conforme proposto por Grabar (1987), e da noção de cultura compartilhada como um campo comum onde práticas, repertórios visuais e modelos ideológicos se sobrepõem entre sociedades distintas, chegamos ao terceiro conceito utilizado na elaboração desta pesquisa: a análise das circulações artísticas e de ideias. Se a hibridização nos permite entender a assimilação e a transformação dos códigos visuais entre culturas, e a cultura compartilhada explica a constituição de um universo simbólico inteligível entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica, a circulação de objetos e ideias torna-se o mecanismo operacional que dá forma e sustentação a essas trocas. Em outros termos, as circulações de ideias e materiais constituem os canais por onde a arte, os modelos de poder e os emblemas de autoridade se deslocam, são apropriados e ressignificados por diferentes agentes históricos.

Eva Rose Hoffman (2001, 2007), ao tratar da “portabilidade” como uma forma de difusão de objetos, técnicas e repertórios entre o mundo islâmico e o cristão, argumenta que essas transferências não devem ser vistas como imitações, mas como processos de apropriação seletiva e criativa. Para a autora, a portabilidade é mais do que o transporte físico de objetos, é uma maneira de reconfigurar significados em novos contextos de recepção. Isso implica reconhecer que os artefatos circulavam munidos de uma carga simbólica que podia ser adaptada às necessidades políticas, espirituais ou estéticas dos contextos que os recebiam. Essa perspectiva nos auxilia na compreensão de como Pedro I se apropriou de elementos visuais próprios do Al-Andaluz para comunicar seu poder régio. Nesse sentido, a circulação de motivos arquitetônicos, decorativos e epigráficos foi acompanhada pela circulação de valores e associados à tradição artística islâmica. Essa ideia é corroborada por Flávia Galli Tatsch (2020) que evidencia como a circulação de objetos de prestígio entre centros artísticos do Mediterrâneo implicava em deslocamentos de significados e renegociações culturais. A autora enfatiza que essas circulações transculturais contribuíram para a formação de uma cultura visual comum no Mediterrâneo entre os séculos X - XIII, rompendo com as tradicionais divisões geográficas, hierárquicas e estilísticas. Ao analisar o percurso de artefatos islâmicos de luxo, a autora argumenta que a circulação não apenas transporta objetos, mas transfere sistemas de valores. Exemplos incluem olifantes, caixas e póxides, que eram usados como presentes diplomáticos,

dotes ou relicários, e que carregavam elementos iconográficos compartilhados entre culturas islâmicas, bizantinas e cristãs.

Avinoam Shalem (2011) também contribui para esta abordagem ao destacar que a circulação de objetos artísticos no Mediterrâneo medieval estava ancorada em sistemas de circulação transregionais, muitas vezes mediados por relações religiosas, rotas comerciais e práticas devocionais comuns. O autor afirma que a circulação de objetos artísticos torna visível a presença de uma linguagem visual comum que transcende fronteiras políticas e religiosas. Esta linguagem visual comum faz referência ao que este estudo denomina cultura compartilhada.

Como destaca Menocal (2003), a cultura medieval ibérica florescia ao sustentar simultaneamente ideias contraditórias, nutridas por intercâmbios entre cristãos, muçulmanos e judeus. A circulação de saberes e formas se deu por meio da movimentação de tributos, objetos, artífices e intelectuais, promovendo reconfigurações estéticas em novos contextos políticos e religiosos. Conforme a autora explica, os cristãos absorveram diversos aspectos do estilo islâmico - da filosofia à arquitetura religiosa - não apenas sob domínio muçulmano, mas especialmente após terem conquistado o controle político desses territórios, consolidando um imaginário visual moldado por camadas de apropriação e preservação.

O conceito de circulação artística, nesse sentido, desloca o foco da análise da história da arte para além de categorias “nacionais”. DaCosta Kaufmann et al. (2016) reitera que estudar tais fluxos demanda atenção às rotas dos objetos, das técnicas e de seus agentes, considerando os múltiplos pontos de contato entre tradições. Isso implica uma abordagem que priorize a agência dos interlocutores, as negociações visuais e os rearranjos simbólicos, ao mesmo tempo em que tensiona a noção de “influência”. A circulação artística e de ideias, portanto, não pressupõe assimilação unilateral, mas constitui uma via de mão dupla marcada por mediações e reelaborações. Aplicado à Península Ibérica do século XIV, esse modelo revela como a construção de repertórios visuais esteve imbricada em redes políticas e simbólicas de larga escala. Entre Castela e Granada, essas interações não resultaram apenas em importações decorativas, mas em reorganizações estruturais dos códigos visuais.

Analisamos, portanto, a apropriação seletiva de elementos artísticos islâmicos na construção do Palácio de Pedro I de Castela, no século XIV, como forma de erigir de uma imagem régia em diálogo com os modelos de Granada. Nesse processo, a circulação de repertórios artísticos, como os dispositivos arquitetônicos, a caligrafia árabe e os programas decorativos não operaram apenas como recurso estético, mas como linguagem política e simbólica. A análise dessas transferências artísticas, portanto, exige considerar os circuitos que

possibilitaram a mobilidade desses códigos, bem como as reconfigurações de sentido que os transformaram em instrumentos de legitimação e autoridade no contexto castelhano. Ao examinar essas circulações à luz da hibridização e da cultura compartilhada, esta pesquisa busca demonstrar que o Palácios de Pedro I não era apenas um espaço de representação do poder do rei cristão, mas também o testemunho de uma cultura visual comum, articulada na fronteira fluida das reminiscências de Al-Andaluz.

3.3 PROPAGANDA POLÍTICA COMO INSTRUMENTO DE PODER

Para compreendermos o reinado de Pedro I e a instrumentalização da arte como discurso distintivo de poder, utilizamos como principal conceito a propaganda política, com a definição do autor Norberto Bobbio, em seu livro “Dicionário de Política” (1983). O contexto bélico da Castela do século XIV criou as condições necessárias para que, ao mesmo tempo em que Pedro I firmava seu poder nos territórios de Castela, também acenava para aliados de reinos vizinhos, destacadamente o Reino de Granada. Esse movimento é explicado por Bobbio ao afirmar que:

A Propaganda apresenta duas direções principais: uma interna, a da Propaganda voltada para o sistema político, e outra externa, a da Propaganda utilizada nas relações entre os Estados. Os esforços orientados para o exterior têm por objeto sobretudo a opinião pública - ou alguns dos seus setores - num ou em vários países; em tempo de paz, eles visam criar ou robustecer sentimentos de amizade ou solidariedade e, por vezes, também, a inculcar respeito; em todo o caso, o que se pretende é influir, com a intenção presumível de exercer, por este meio, pressões sobre os governantes. Em tempo de guerra, o fim principal é o de enfraquecer o inimigo, provocando a sua desagregação e confusão, minando-lhe a coragem e debilitando-o nas suas estruturas internas. (BOBBIO, 1983, p. 1018)

A propaganda política, enquanto ferramenta de comunicação e persuasão, foi elemento fundamental para a construção e manutenção do poder no medievo ibérico. Segundo Jacques Le Goff (1993), a propaganda política na época medieval pode ser entendida como um mecanismo de assujeitamento consentido, ou seja, uma forma de obter a adesão dos súditos por meio da manipulação de símbolos, discursos e práticas que legitimassem a autoridade do governante. François Foronda (2006) complementa esta ideia ao afirmar que a propaganda política medieval não se limitava à imposição de ideias, mas buscava moldar a opinião pública, promovendo um vínculo entre o poder e a sociedade por meio de narrativas que reforçassem a legitimidade do monarca.

Ao darmos enfoque na propaganda política como eixo de análise, observamos que essa ferramenta foi utilizada de forma recorrente e atendia às necessidades de cada contexto sociopolítico nos reinados castelhanos. Para compreendermos melhor como a propaganda política foi utilizada pela monarquia castelhana, mencionamos como os reis Fernando III (1201-

1252), Afonso X (1221-1284), Afonso XI (1311-1350) e Henrique de Trastâmara (1334-1379) utilizaram diferentes estratégias para consolidar seus programas de governo, adaptando-os às circunstâncias específicas na criação da imagem do rei.

Fernando III, conhecido como o “Santo”, utilizou a propaganda política com apelo religioso como base para legitimar sua autoridade e consolidar a união dos reinos de Castela e Leão. Segundo Nieto Soria (2003), Fernando III promoveu uma monarquia fundacional, que vinculava sua autoridade à missão divina de expansão territorial e defesa da fé cristã. A figura de Santiago foi central em sua propaganda, simbolizando a proteção divina sobre suas campanhas militares e reforçando sua imagem como defensor da cristandade. Além disso, sua política de reintegração territorial foi acompanhada por uma narrativa que exaltava sua santidade e compromisso com a fé, criando um vínculo entre sua autoridade política e religiosa.

Afonso X, o Sábio, por sua vez, empreendeu uma campanha de produção jurídica como forma de propaganda política. Sua obra jurídica, as *Siete Partidas*, foi um marco na construção de um modelo de monarquia na qual o rei era apresentado como legislador e administrador da justiça. Segundo Nieto Soria (2003), as Partidas afirmavam a exclusividade do rei na função de governar, vinculando sua autoridade ao compromisso cristão. Afonso X também utilizou a arte como instrumento de propaganda, promovendo as Cantigas de Santa Maria.

Avançando no tempo, observamos que Afonso XI, pai de Pedro I, enfrentando um cenário de fragmentação política e resistência da nobreza, utilizou a cavalaria como instrumento de propaganda política para consolidar seu poder. A criação da *Ordem de la Banda* foi uma estratégia para vincular os cavaleiros diretamente ao rei, por meio de laços de vassalagem que reforçavam sua autoridade. Sua investidura cavaleiresca em Santiago de Compostela foi um ato simbólico que, segundo Nieto Soria (2003), reafirmava sua autoridade divina e política, remontando a Fernando III, e vinculando sua figura à proteção do apóstolo Santiago. Afonso XI utilizou cerimônias elaboradas - como sua coroação e investidura -, para reforçar sua independência e autoridade frente à nobreza, criando uma narrativa que exaltava sua posição como líder legítimo e defensor da cristandade, em um movimento de centralização do poder.

Henrique de Trastâmara, líder da facção anti-petrista, empreendeu uma campanha difamatória contra Pedro I, buscando enfraquecer a legitimidade do reinado de seu meio-irmão. A estratégia de Henrique de Trastâmara consistiu em criar uma imagem de Pedro I como um tirano³⁰, cujos atos desmedidos justificavam sua deposição. Pedro I foi acusado de cometer atos

³⁰ O conceito de "tirano" tem suas raízes na Grécia Antiga, onde designava um governante que ascendia ao poder de forma ilegítima, frequentemente apoiado pelas classes populares contra a aristocracia tradicional. No contexto da campanha difamatória de Henrique de Trastâmara contra Pedro I de Castela, o termo "tirano" pode ser aplicado

de crueldade, como o assassinato de membros da nobreza e o favorecimento de judeus em sua corte. Segundo Valdeón Baruque (1968) e Enrique Cantera Montenegro (2019) Henrique de Trastâmara se aproveitou do antijudaísmo vigente na Europa medieval para endossar sua narrativa difamatória e se aproximar da alta nobreza nortenha, que já demonstrava insatisfação com as políticas centralizadoras de Pedro I. A propaganda de Henrique de Trastâmara o apresentava como a única alternativa viável para restaurar a ordem e a justiça no reino de Castela. López de Ayala (1776) descreve Henrique de Trastâmara como um líder justo e piedoso, em contraste com a imagem de Pedro I como um governante cruel e tirânico. Essa construção narrativa foi essencial para angariar apoio político e militar, permitindo que Henrique se declarasse rei e convocasse cortes da nobreza que legitimariam sua causa. Pero López de Ayala, cronista e partidário de Henrique de Trastâmara, desempenhou um papel central na campanha de propaganda contra Pedro I. Suas crônicas documentaram os eventos do conflito e moldaram a imagem histórica de Pedro I, consolidando a alcunha de o “Cruel”. López de Ayala descreve Pedro I como um governante que cometia atos de extrema violência, como o assassinato de sua esposa, Branca de Bourbon, e o extermínio de nobres que se opunham ao seu governo. Esses relatos, embora parcialmente tendenciosos, foram fundamentais para justificar a deposição de Pedro I - e consequente assassinato - e a ascensão de Henrique de Trastâmara ao trono.

Conforme apresentado, o uso da propaganda política para legitimação e manutenção do poder era uma estratégia recorrente na monarquia castelhana. O que difere Pedro I de seus antepassados e de seu meio-irmão são os símbolos apropriados e reconfigurados na criação de seu discurso de poder. A partir da análise conduzida por Marquer (2023), observamos que, enquanto Fernando III, Afonso X e Afonso XI recorreram prioritariamente a símbolos da fé cristã como narrativas de poder para legitimar a autoridade régia, e Henrique de Trastâmara construiu sua propaganda de justificativa para assumir o trono com base no ataque à legitimidade de seu meio-irmão - e que, em uma esfera mais ampla se caracterizou como uma narrativa difamatória à sua memória. Pedro I desenvolveu uma comunicação visual consciente e deliberada com seus interlocutores, na qual a ornamentação palaciana funcionava como dispositivo de soberania capaz de ultrapassar as fronteiras. Seu discurso de poder não se estruturava pela imposição de um ideal gótico de realeza cristã, mas pela mobilização de uma linguagem visual híbrida, construída deliberadamente a partir de códigos islâmicos.

para descrever como Henrique utilizou a retórica da ilegitimidade e da crueldade para desacreditar Pedro I, explorando ressentimentos sociais e políticos para justificar sua própria ascensão ao poder.

O conceito de propaganda política, no contexto do reinado de Pedro I, deve ser interpretado como um dispositivo complexo que transcende os modelos tradicionais de comunicação textual e iconográfica. A gramática visual do poder petrista mobiliza os conceitos de hibridização, cultura compartilhada e circulação artística e de ideias como operadores ativos da construção simbólica da autoridade. Em consonância com os princípios da história conectada, tais práticas revelam a permeabilidade entre esferas cristãs e islâmicas na Península Ibérica do século XIV, evidenciando que a propaganda não se resumia à persuasão ideológica, mas se realizava como processo de tradução cultural e negociação estética. Pedro I, ao instrumentalizar artisticamente essas dinâmicas, elaborou uma política visual singular, na qual o poder se inscreve na arte monumental e decorativa, operando como discurso performativo de soberania.

4 ARTE MONUMENTAL E DECORATIVA: O DISCURSO DE LEGITIMAÇÃO DE PODER RÉGIO ATRAVÉS DA TRADIÇÃO ARTÍSTICA ANDALUZA

4.1 PEDRO I E MUHAMMAD V

O reinado de Pedro I pode ser analisado a partir do colaboracionismo desenvolvido entre o rei castelhano e o Emirado de Granada. Granada vivia sob um regime de instabilidade em que as disputas pelo trono nacerida culminaram na deposição de Muhammad V (1339-1391), no ano de 1359, através de um golpe perpetrado por seu primo Muhammad VI, El Bermejo (1332-1362). Com o apoio de Pedro I, Muhammad V foi reentronizado no ano de 1362, e a proximidade entre os governantes favoreceu as circulações artísticas e de ideias entre Granada e Castela. Essa aproximação foi sustentada por uma série de tratados e alianças que remontam à ascensão de Pedro I em 1350. Uma das primeiras ações do monarca castelhano foi a assinatura de uma trégua com Yusuf I de Granada (1318-1354) e com o sultanato Merínida, inaugurando o que Miguel Ángel Ladero Quesada (1989) denominou de “paz insólita” entre os dois reinos (LADERO QUESADA, 1989, p. 157). Essa conjuntura permitiu o livre trânsito de pessoas e mercadorias entre Castela e Granada, com exceção de cavalos, armas e trigo, como atestado por documentos diplomáticos atribuídos ao próprio monarca, como afirma Luis Vicente Díaz Martín (1997). O ambiente de estabilidade diplomática também favoreceu a mobilidade de artistas e arquitetos entre as cortes, dando início a uma intensa cooperação cultural entre ambas as monarquias (GUMIEL CAMPOS, 2020, p. 357-358).

*

O Emirado de Granada foi o último território sob domínio muçulmano na Península Ibérica, um remanescente da antiga Taifa de Granada³¹ (1013-1090) que ocupava uma posição privilegiada entre os reinos cristãos do norte da península e o Sultanato Merínida ao sul do estreito de Gibraltar. Para a manutenção de sua independência, Granada articulava alianças com

³¹Após a desintegração do Califado de Córdoba, o território de Al-Andaluz foi fragmentado em vários reinos independentes, chamados taifas (do árabe, grupo ou agrupamento). As lutas internas e entre os reinos de taifas causaram, desde o século XI, o debilitamento das unidades políticas muçulmanas, e o reino cristão de Castela aproveitou-se deste enfraquecimento para fortalecer suas fronteiras e pôr em prática seu processo de expansão e domínio territorial. A Taifa de Granada foi fundada no ano de 1013, por Zawiben Ziri as-Sinhayi (proveniente da dinastia berbere ziríia, governante do Califado Fatímida do norte da África). Os vários conflitos e pugnas pela manutenção e detenção do poder culminaram, no ano de 1086, na cessão da cidade de Algeciras às tropas do Emir Almorávida Yúsuf ibn Tašufín (1010-1106), encabeçada pela coalisão das taifas de Granada, Málaga, Almería e Badajoz, que tinha como objetivo combater a expansão do reino cristão de Castela e Leão. Após a vitória contra castelhanos e leoneses na Batalha de Zalaca neste mesmo ano, os almorávidas constataram a instabilidade na governança da taifa de Granada e iniciaram as manobras que efetivaram a tomada do poder no ano de 1090. MENOCA, María Rosa. *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. New York, USA: Little, Brown and Company, 2002.

seus vizinhos, aliando-se com um ou com outro de acordo com os seus interesses, ora pagando tributos ao reino de Castela, ora enviando tropas para apoio militar ao Sultanato Merínida³².

4.1.1 Muhammad V e o golpe de estado

No ano de 1354, após o assassinato do governante de Granada Yusuf I, ascendeu ao trono seu filho e sucessor, o jovem Muhammad V, de dezesseis anos. Pela pouca idade do novo governante, os assuntos de estado ficaram a cargo, sobretudo, do vizir Ibn al-Khatib (1313-1375). No ano de 1359, Muhammad VI, de alcunha El Bermejo (1332-1362) - primo e cunhado de Muhammad V -, orquestrou um golpe de estado em favor de Ismail II, meio-irmão de Muhammad V. De acordo com Bárbara Boloix Gallardo (2013), El Bermejo recebeu apoio financeiro de Maryam (?-1360), mãe de Ismail II e concubina de Yusuf I, e o plano foi colocado em prática no mês do Ramadã, em data calculada como auspiciosa pelos astrólogos da corte nacérida.

Segundo Rafael G. Peinado Santaella (2001), no momento do golpe, Muhammad V encontrava-se fora da fortaleza de Alhambra e buscou refúgio na cidade de Guadix, ao sul de Granada. Após tentativas frustradas de recuperar o trono, foi conduzido ao exílio na cidade merínida de Fez. Segundo Guimarães (2024), Muhammad V foi acompanhado por um grupo composto por seus familiares mais próximos, funcionários palacianos e um contingente de cavaleiros nacéridas encarregados da proteção da corte, além de artesãos e intelectuais, dentre eles, Ibn al-Khatib. O vizir, capturado e com seus bens confiscados, obteve autorização para unir-se ao sultão deposto graças às boas relações que mantinha com o soberano merínida Abu Salim Ibrahim (1335-1361). Em suas crônicas, Ibn al-Khatib descreveu a fragilidade de Ismail II e denunciou a influência política de concubinas ambiciosas na corte nacérida, com alusão direta à figura de Maryam. Como observa Pablo Gumiel Campos (2020), Ibn al-Khatib desempenhou papel central na mediação com o sultão merínida e na posterior reaproximação com Pedro I. O exílio de Muhammad V em Fez, além de reconfigurar os equilíbrios dos reinos muçulmanos na Península, consolidou vínculos com a cultura merínida e fortaleceu as relações diplomáticas com Castela.

³²Assim como observamos nos reinos cristãos, as disputas pelo poder eram uma constante nos territórios muçulmanos, estando no cerne da própria dissolução do Emirado de Córdoba. A prática de firmar alianças de acordo com os interesses políticos intensificou a colaboração entre Castela e Granada, reforçada pela proximidade entre os dois territórios e a cultura em comum que ambos compartilhavam. SANTAELLA, Rafael G. P. *Historia del reino de Granada: de los orígenes a la época mudéjar (hasta 1502)*. Granada: Universidad de Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2001.

4.1.2 A ascensão e queda de *El Bermejo*

Após a entronização de Ismail II - de apenas 20 anos -, o poder de El Bermejo aumentou ao ponto de ser mais poderoso do que o próprio sultão. Segundo Emilio García Gómez (1988) e Peinado Santaella (2001), diante do entrave que Ismail II havia se convertido, El Bermejo, arquitetou um novo golpe de estado e ordenou a execução de Ismail II por meio de decapitação. O irmão de Ismail II também foi executado da mesma forma, fato que garantia a não contestação da legitimidade da governança de El Bermejo por nenhum membro da realeza nacérida. Durante seu reinado, a política externa praticada por El Bermejo com o Sultanato Merínida se deu com a negociação da retenção de Muhammad V em Fez em troca da prisão de dois príncipes merínidas exilados em Granada que requeriam o trono Merínida. Nas relações com os cristãos, El Bermejo abandonou os tratados de alianças com Castela e cessou o pagamento dos tributos, além de aliar-se à coroa de Aragão no contexto da Guerra dos Dois Pedros.

García Gómez (1988) afirma que, após a vitória na batalha de Nájera, Pedro I pressionou Abu Salim Ibrahim para que permitisse o retorno de Muhammad V para Granada, ameaçando atacar os territórios merínidas na península. Após consentimento do sultão Merínida, Pedro I e Muhammad V lançaram juntos ofensivas contra El Bermejo, e no ano de 1362, El Bermejo obteve uma vitória significativa na Batalha de Guadix. Nesta ocasião, mais de dois mil homens foram feitos prisioneiros, dentre eles o irmão de Maria de Padilla, Diego Garcia de Padilla. Em uma tentativa de aplacar os ânimos de Pedro I, El Bermejo ordenou o retorno em segurança de Diego e outros cavaleiros à Castela, no que pode ser entendido como um movimento de aproximação com o rei castelhano.

O ato não abrandou Pedro I, que seguiu com a campanha até a captura da cidade de Málaga, uma das principais cidades do emirado. Neste mesmo ano, diante da perda de territórios e de prestígio com seus súditos, El Bermejo abandonou Granada e Muhammad V retornou à cidade, sendo aclamado como sultão.

Na tentativa de recuperar o trono de Granada, El Bermejo e sua comitiva entraram em Sevilha buscando apoio junto a Pedro I. García Gómez (1988) afirma que El Bermejo ofereceu ao rei castelhano, em troca pelo seu apoio para destronar novamente Muhammad V, vassalagem do reino de Granada, além dos tesouros que havia levado como forma de pagamento pela aliança. Pedro I permitiu a permanência da corte de El Bermejo em Sevilha, mas, após um jantar oferecido ao séquito granadino, o rei castelhano aprisionou El Bermejo e sua comitiva e se apoderou de todas as riquezas trazidas pelo governante nacérida. Esse cabedal era de grande valia, uma vez que Pedro I havia comprometido grande parte das finanças de Castela na

manutenção da guerra contra Henrique de Trastâmara e contra Pedro IV de Aragão. El Bermejo foi assassinado pelas próprias mãos de Pedro I, que atribuiu ao rei granadino os revezes da disputa que travou com Pedro IV de Aragão, como pode ser observado na crônica de Ayala:

Luego que el rey don Pedro llegó a Seuilla, enbio por todos los sennores e caualleros de su reno, ca queria començar a fazer guerra al rey de Granada, que dizian el Bermejo, por que auia sanna del, diciendo que por la guerra que el le queria fazer quando estaua en la guerra de Aragon ouo el rey de fazer la pleytesia con el rey de Aragon contra su voluntad [...] He el rey dixo a todos los suyos que el auia de ayudar al rey Mahomad, rey de Granada que era su vasallo e le daua parias e que el otro que se llamaua rey Bermejo le auia echado de su regno contra razon e contra derecho, e començosse la guerra. (López de Ayala, 1776, p.332)

Pascual de Gayangos (1843) nos apresenta o mesmo sucesso narrado por Ibn al-Khatib, em sua obra "A Fonte Completa da História de Granada", escrita em 1369, com uma abordagem diferente de como Ayala narrou o acontecido. De acordo com Ibn al-Khatib:

Foi como de ele tivesse se atirado na boca de um tigre faminto, sedento por sangue; pois assim que o cão infiel (Don Pedro) lançou os olhos sobre os inúmeros tesouros que Muhammad e os chefes trouxeram consigo, concebeu o plano perverso de assassiná-los e apropriar-se de suas riquezas"³³ (IBN AL-KHATIB 1369 *apud* GAYANGOS, 1843, p. 361).

Todo o séquito de El Bermejo pereceu do mesmo destino, sendo os comandantes mais próximos decapitados e o restante da comitiva envenenada. As cabeças de El Bermejo e seus comandantes foram enviadas para Granada e utilizadas como demonstração de poder por Muhammad V. O episódio da prisão e execução de El Bermejo em Sevilha demonstra a disposição de Pedro I em instrumentalizar os bens e símbolos do poder nacérida em benefício de sua própria causa régia. Como observa Gumiel Campos (2020), o confisco das riquezas trazidas por El Bermejo foi fundamental para financiar a guerra contra Henrique de Trastâmara, em um momento em que as finanças castelhanas estavam profundamente comprometidas. A entrega das cabeças de El Bermejo e seus oficiais a Muhammad V simbolizou não só a restauração do sultão granadino, mas também a consolidação da aliança entre os dois monarcas.

³³ Trecho original: *He might just as well have thrown himself into the mouth of a hungry tiger thirsting for blood; for no sooner had the infidel dog cast his eye over the countless treasures which Mohammed and the chiefs who composed his suite brought with them, than he conceived the wicked design of murdering them and appropriating their riches.* (IBN AL-KHATIB 1369 *apud* GAYANGOS, 1843, p. 361)

4.1.3 Circulações artísticas e de ideias entre as cortes de Castela e Granada

O retorno de Muhammad V ao poder marcou o início de um período de estabilidade política e de intensa colaboração com Pedro I. Essa parceria não se restringiu ao campo militar, mas alcançou dimensões culturais e artísticas significativas. Como comprova Gumiel Campos (2020), o rei castelhano buscou conscientemente imitar e competir com a sofisticação da corte granadina, promovendo obras no Alcázar de Sevilha que seguem modelos arquitetônicos diretamente inspirados nos palácios da Alhambra. Segundo Díaz Martín (1997), é comprovado pelo registro murciano que menciona que Maḥomat, filho do mestre Aly, e seu irmão foram destacados para reparos³⁴, fato que registra a presença de arquitetos e engenheiros muçulmanos na corte de Pedro I, empregados em tarefas de engenharia e construção a mando de Muhammad V. Tal intercâmbio indica certo grau de confiança mútua que caracterizou a relação entre os dois soberanos. No campo das artes, Muhammad V continuou o legado de seu pai, Yusuf I, e o período de seus reinados é considerado o apogeu do Emirado de Granada e da dinastia nacérida. Fizeram parte de sua corte, além de Ibn al-Khatib, seu discípulo, o poeta Ibn Zamrak (1333-1393) e o Ibn Khaldun (1332-1406), que atuou como embaixador do emirado.

Alhambra de Granada foi a obra de arte monumental onde os sultões alcançaram a excelência, e o uso da epigrafia na arte decorativa transformou a fortaleza em um grande livro em formato de palácio. De acordo com Marquer (2019), Muhammad V empreendeu grandes esforços na reforma do Palácio de Comares, a reconstrução do Mexuar e a construção do Pátio dos Leões. Seguindo a tradição andaluza da caligrafia árabe, Muhammad V adornou as paredes de Alhambra com a poesia epigráfica de Ibn al-Khatib (Figura 7) e Ibn Zamrak (Figura 8), elementos que seriam emulados por Pedro I em seu palácio no Real Alcázar de Sevilha.

³⁴ ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA, Cartas Reales. Disponível em: MOLINA MOLINA, Ángel-Luis. *Documentos de Pedro I, rey de Castilla (1350-1369)*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, CSIC, 1978. Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia. Para o mapeamento na série de DÍAZ MARTÍN, ver v. IV s.v. “Aly/Ali (maestre)”. DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente (comp.). *Colección documental de Pedro I de Castilla (1350–1369)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997-1999.

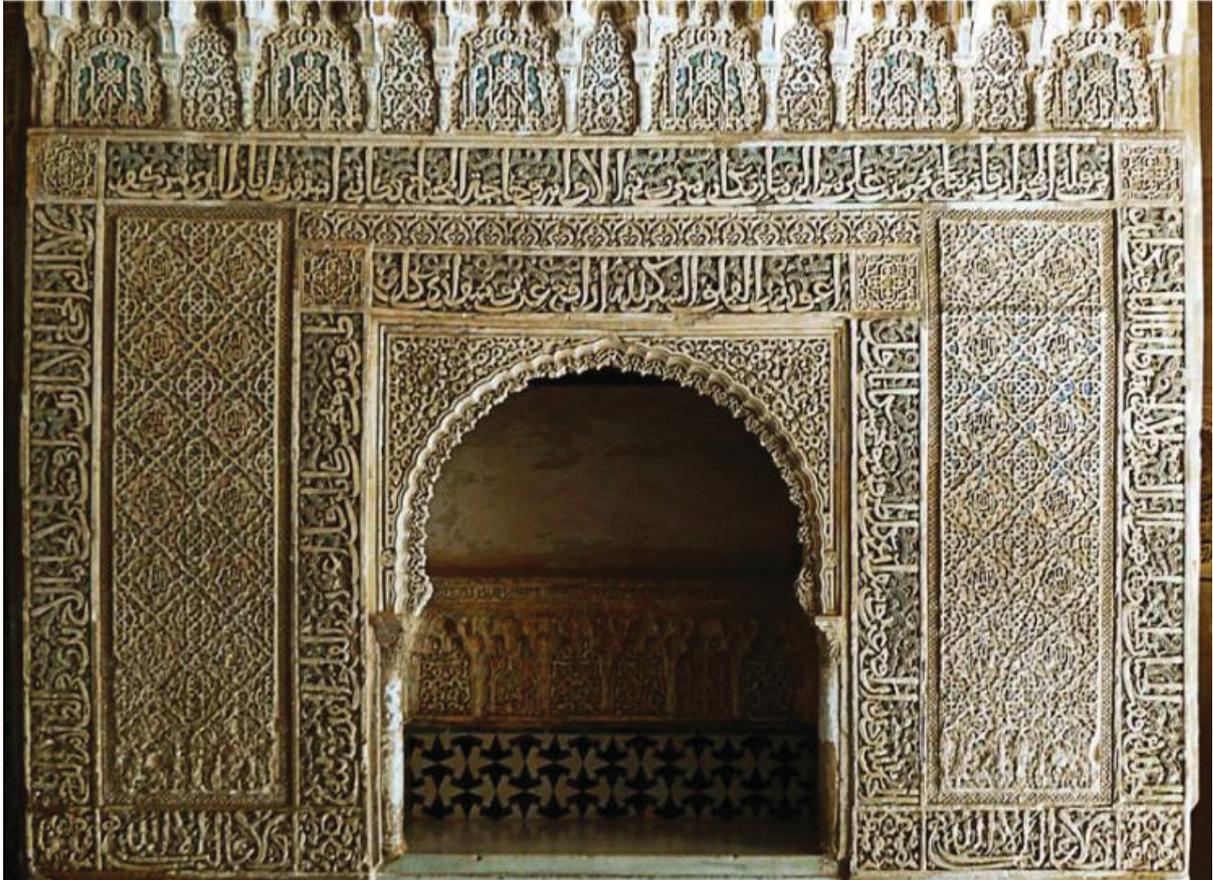


Figura 7: Poemas de Ibn al-Khatib gravados no arco de entrada do Salão de Comares, em Alhambra de Granada, Espanha

Disponível em: *Arquitectura y Literatura: Poesía sobre las paredes de la Alhambra de Granada (España) IES Turaniana. Roquetas de Mar (Almería) España. Fotografía: Manuel Raya Hidalgo. Consulta realizada em 1 de setembro de 2024.*

Transcrição do poema de Ibn al-Khatib no Salão de Comares, em Alhambra de Granada:

Lado direito:

*Con mis alhajas y mi corona a las más bellas aventajo,
y hasta mí descienden los astros del zodiaco.*

*El jarrón de agua parece en mí un devoto
de pie ante la alquibla del mihrab orando.*

*Mi generosidad en todo momento
sacia la sed y atiende al necesitado.*

*Es como si yo siguiera las huellas de la dadivosidad
proveniente de la mano de mi señor Yusuf I*

*Luna llena permanezca él brillando en mi cielo,
como en las tinieblas resplandece el plenilunio.*

Lado esquerdo:

*Los dedos de mi artífice mi tejido bordaron
después de engarzar las joyas de mi corona.
A un trono nupcial me asemejo, incluso lo supero,
y a los novios la felicidad aseguro.
Quien a mí viene quejándose de sed,
mi fuente le da agua dulce, clara y sin mezcla.
Soy como cuando aparece el arco iris
con el sol de nuestro señor Yusuf I.
Que siga siendo lugar de reunión protegido
mientras la casa de Dios reúna peregrinos.³⁵*



Figura 8: Poema de Ibn Zamrak gravado na Fachada da Torre de Comares, em Alhambra de Granada, Espanha

Disponível em: *Arquitectura y Literatura: Poesía sobre las paredes de la Alhambra de Granada (España) IES Turaniana. Roquetas de Mar (Almería) España. Fotografía: Manuel Raya Hidalgo. Consulta realizada em 1 de setembro de 2024.*

Transcrição do poema de Ibn Zamrak na Fachada da Torre de Comares, em Alhambra de Granada:

*Mi posición es una corona, mi puerta la frente: en mí al Occidente envidia el Oriente.
Muhammad V me ha encomendado que con premura abra a la victoria que llama
pues aguardando estoy a que él aparezca como el horizonte a la mañana revela.
¡Hizo Dios tan buena su obra como buenos son su carácter y su figura!³⁶*

³⁵ Disponível em: GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.

³⁶ Disponível em: GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. 2. ed. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1996.

Muhammad V ordenou o envio de alarifes para Castela, para edificarem o programa propagandístico de legitimação de poder de Pedro I, onde as circulações artísticas e de ideias entre as duas cortes evidenciam a permeabilidade cultural e assimilação de elementos artísticos islâmicos pela corte de Castela. O Pátio dos Leões (Figura 9), construído entre 1377 e 1390 guarda semelhança com o Pátio das Donzelas, construído por volta de 1364 no complexo do Real Alcázar de Sevilha. Embora pouco evidentes na atualidade, as semelhanças entre os espaços são de ordem funcional e estrutural. Conforme afirma Almagro Gorbea (2007), ambos espaços tinham como função a emulação do paraíso edênico, em que a água estava no centro, um espaço para meditação e conexão espiritual. Há indícios de que, na sua planta original, o Pátio dos Leões era cercado de vegetação. Tal afirmação encontra respaldo nas escavações realizadas no Pátio das Donzelas, que revelaram estruturas originais de fontes e pomares após as escavações iniciadas no ano de 2002, momento em que o pátio tinha uma pavimentação feita em mármore e uma fonte central (Figura 10). No ano de 2005, as obras de restauro do jardim original foram concluídas e pudemos apreciar novamente seu desenho medieval (Figura 11).



Figura 9: Pátio dos Leões, Alhambra de Granada, Espanha

Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Patio_de_los_Leones._Alhambra_de_Granada._Spain.JPG
G. Consulta realizada em: 5 de setembro de 2024.



Figura 10: Pátio das Donzelas antes das obras de recuperação dos jardins medievais, Sevilha, Espanha

Disponível em: Almagro Gorbea. *"La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas."* Apuntes del Alcázar, nº 44, pp. 44-67. Escola de Estudos Árabes, CSIC, Granada. Consulta realizada em 5 de setembro de 2024.



Figura 11: - Pátio das Donzelas, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.org/salas-del-real-alcazar/patio-de-las-doncellas-maidens-courtyard/>. Consulta realizada em 5 de setembro de 2024.

4.1.4 A propaganda política de Muhammad V - as pinturas da Sala dos Reis

“Un pueblo vecino de otro, que le supera considerablemente, no puede menos que copiarle y remedarlo en gran manera. Esto pasa hoy día entre los Andaluces por sus relaciones con los Gallegos, siendo de ver en cuanto se les asemejan en los trajes y atavío, usos y costumbres, llegando hasta el extremo de poner imágenes y simulacros en las paredes de sus casas, en sus edificios y aposentos. Quién observe esto con ojos de sabiduría, no podrá menos de estimarla como indicios de extranjería superioridad y predominio. Pero el imperio pertenece a Dios”. (KHALDUN, apud SIMONET Y BACA, 1894, p.56).

*

As circulações artísticas e de ideias entre as cortes de Granada e Castela são mais visíveis na assimilação de elementos islâmicos nos palácios de Pedro I de Castela, conforme afirma Marquer (2019), mas é possível notar como as referências cristãs da pintura foram empregadas na construção das abóbadas da Sala dos Reis no Palácio dos Leões, no complexo de Alhambra, destacando o programa iconográfico como propaganda política da corte nacérida de Muhammad V. O conjunto de três abóbadas apresenta pinturas figurativas que dialogam com a arte produzida em grandes centros cristãos, como Burgos, Avignon, Florença e Palermo, e são um caso único na arte decorativa de Granada, sendo realizadas utilizando métodos de fatura comuns tanto para cristãos quanto para muçulmanos. As imagens foram pintadas sobre couro de cavalo tencionado e tratado sobre uma falsa abóbada - em formato de barco invertido - feita de madeira de cedro ou de álamo (Figura 12). O couro recebeu uma camada de cal e caseína, técnica utilizada na pintura a têmpera desenvolvida em grande escala no medievo europeu.



Figura 12: Exterior da abóbada da Sala dos Reis

“Constructivamente constan de un armazón de madera en forma de casco de barco invertido cuyo anverso se cubrió con varias piezas de piel curtidas y fijadas a la madera”. Texto extraído do site “Alhambra y Generalife”. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Consulta realizada em 6 de setembro de 2024.

Esta composição indica que o gótico europeu³⁷, difundido nas cortes da Europa central e Inglaterra, permeava a corte granadina, principalmente através do tráfego comercial nos portos de Málaga e Almería. Os fluxos de bens de luxo, como as sedas e cerâmicas nacéridas, que conectava os portos granadinos com Gênova e Florença também foi responsável pelos fluxos humanos e de artesãos especializados que aperfeiçoavam seu ofício através das viagens e do contato com faturas artísticas características de cada região.

Uma análise mais atenta das três composições nos indica que o uso da arte como propaganda política era frequente tanto nas cortes cristãs como muçulmanas. Através dos esforços de restauração realizados entre os anos de 2001 e 2018 pelo Patronato de la Alhambra y el Generalife de Granada, e apoiado por um extenso estudo nos campos histórico e arqueológico, fixou-se entre os anos de 1378 e 1382 a data de execução das pinturas, período de governança de Muhammad V e posterior à morte de Pedro I. Muhammad V, após retornar do exílio no Marrocos, iniciou um processo de reafirmação da tradição islâmica, um movimento de islamização que pode ser observado na indumentária retratada na pintura central (Figura 13). Esta informação é corroborada por García Gómez no livro *“Foco de una antigua luz sobre la Alhambra desde un texto de Ibn al-Jatib em 1362”* (1988). O autor recorre aos escritos de Ibn Khatib, ao afirmar que:

También cambió radicalmente Muhammad V outro símbolo régio: el cubrecabezas del soberano. Antes de él, no lo habría, o sería un simulacro o variante de la corona cristiana (el tay islámico), de siempre aborrecida por los musulmanes. Em realidade, señala un passo más en la arabización. (GARCÍA GÓMEZ, 1988, p.28).

No artigo *El jardín pintado: las pinturas de la Sala dos Reis del cuarto de los leones* (2020), a autora Carmen Rallo Gruss apresenta as pinturas da Sala dos Reis como uma intenção de propaganda política de Muhammad V em representar uma elite nacérida próspera, com elevada cultura de corte e que se conectava com o restante da Europa. Essa retórica imagética se contrapõe à realidade da Granada daquele momento: débil militarmente, mantendo certa independência em um contexto de tensões tanto com os reinos cristãos vizinhos quanto com os reinos muçulmanos do Norte da África e com recursos financeiros suficientes para a prática comercial e a manutenção de suas fronteiras. Temos, porém, que analisar as pinturas como um todo, parte integrante do complexo do Palacio dos Leões, um edifício erigido por Muhammad V com um propósito claro, como afirma Rallo Gruss (2020): *“su propia exaltación (de*

³⁷ Utilizamos o termo “gótico europeu” como referência para o tipo de construção imagética e métodos de produção desenvolvidos em centros cristãos como França e Inglaterra, sobretudo no uso da pedra como matéria-prima base das construções da arte monumental e decorativa (no caso das esculturas). No que diz respeito à pintura, destacamos o cânone do fundo dourado presente tanto em miniaturas quanto nos ícones religiosos de tradição bizantina.

Muhammad V), la demostración de su poder, de su genealogía y de su legitimación, como medio de propaganda y representación de la dinastía nazarí.” (RALLO GRUSS, 2020, p. 133).



Figura 13: Cena dos dez nobres nacéridas, na Sala dos Reis

“Sobre la piel se aplicaron las distintas capas pictóricas y las decoraciones doradas. Los alarifes, artífices de estas bóvedas combinaron conocimientos de carpintería y de tratamiento de la piel con técnicas de pintura mural.”. Texto extraído do site “Alhambra y Generalife”. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Consulta realizada em 6 de setembro de 2024.



Detalhe central da Figura 13, vestida de vermelho, e dos brasões nas duas extremidades da abóbada central.

As pinturas das abóbadas da Sala dos Reis, localizadas no Palácio dos Leões da Alhambra, são representações da hibridização cultural que extrapolava as fronteiras geográficas

na Península Ibérica. Propomos um diálogo com Manuel Parada López de Corselas, que em seu artigo "*Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra: Paraíso vegetal-astral, retrato au vif y virtud caballeresca*" (2021), investiga como os três eixos centrais que permeiam essas pinturas: o jardim paradisíaco, a virtude cavaleiresca e a simbologia astral.

A pintura principal do conjunto representa dez dignatários nacéridas trajados com distintas indumentárias sobre um fundo dourado. Não há nenhum documento do período em que as pinturas foram feitas que atestem com segurança as identidades dos homens retratados, tampouco se se trata de reis, altos dignatários, sábios ou sacerdotes. O que podemos inferir é que as insígnias de poder régio - como brasões e espadas - estão presentes em cada uma das figuras representadas, o que nos indica que é provável se tratar dos dez monarcas nacéridas até Muhammad V, sejam legítimos ou ilegítimos. A escolha pela localização das pinturas nas abóbadas ovais (derivação da abóbada circular) denota a importância e a centralidade da narrativa no espaço arquitetônico. Como veremos adiante, a cúpula é a representação material da presença imaterial da divindade, conectada com a abóbada celeste, um paralelo entre os domínios de Deus e do sultão (CABANELAS RODRÍGUEZ, 1988, p.83). Além dos brasões dispostos nas extremidades da composição, abaixo de cada figura há um brasão menor com uma faixa diagonal, que representa a dinastia nacérida. O fundo dourado conversa diretamente com a arte sacra medieval, uma associação do divino com a raridade e luminosidade do ouro, e a conexão da abóbada com o firmamento pode ser observada pela faixa de estrelas que divide a imagem de maneira longitudinal. O refinamento da imagem é percebido tanto na representação das indumentárias como na elaboração dos rostos, com olhos e bocas detalhados, o que levou o francês Antoine de Lalaing, presente na comitiva de Felipe, o Belo, em visita à Alhambra em 1502, a dizer que "*en el techo de esta habitación están pintados al vivo todos los reyes de Granada desde largo tiempo*" (LALAIN, 1502 *apud* GARCÍA MERCADAL, 1929, p.162). Enquanto a imagem apresenta uma dimensão narrativa que nos foge, seja por não sermos coetâneos ao período da sua execução, seja por não termos as referências documentais que poderiam contextualizá-las, a dimensão monumental, com o objetivo de impressionar o espectador que a observa desde a sua complexidade e integrada à arquitetura do palácio permanece como uma memória da intenção propagandística e de legitimação de poder de Muhammad V e da dinastia nacérida. A Figura 14 é uma amostra da pintura em seu contexto, que só possui significado em sua completude enquanto coexiste com os outros elementos decorativos que a complementa, assim como a relação entre as cenas das três abóbadas e o restante da arte monumental e decorativa do espaço.



Figura 14: Vista da abóbada central, em relação aos outros elementos de arte decorativa do complexo da Sala dos Reis

Muqarnas, arcos em ferradura, estuque e ladrilhos policromados completam a composição. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/notas-prensa/la-alhambra-licita-la-restauracion-de-las-yeserias-interiores-de-tres-alcobas-de-la-sala-de-los-reyes> Consulta realizada em 6 de março de 2025.

José Miguel Puerta Vilchez (2012) argumenta que a luz que banha o palácio cria um espaço astral-místico, onde o sultão personifica a ordem divina. Esta dimensão astral-mística das pinturas da alcova central constitui um dos aspectos mais complexos do programa iconográfico da Sala dos Reis, revelando a sofisticada articulação entre poder político e cosmologia na cultura visual nacerida. López de Corselas (2021), desenvolve uma análise desta dimensão astral, estabelecendo conexões entre as representações pictóricas e a tradição neoplatônica e hermética que permeava tanto o pensamento islâmico quanto o cristão medieval. O autor identifica nas auréolas luminosas que envolvem as figuras régias uma referência visual ao conceito de *sidus* (astro), presente na literatura clássica e medieval, segundo o qual o governante virtuoso, após sua morte, é transformado em astro celeste, alcançando uma forma de imortalidade cósmica. Esta concepção encontra paralelos na poesia áulica³⁸ de Ibn al-Khatib e Ibn Zamrak, que frequentemente comparam Muhammad V a um astro resplandecente que ilumina seu reino com justiça e sabedoria. A disposição circular das figuras na composição

³⁸ O termo “poesia áulica” refere-se à produção literária vinculada às cortes medievais, caracterizada por temas como amor cortês, virtude cavaleiresca, exaltação do poder régio, produzidos em linguagem refinada, destinada a elites letradas. Na Península Ibérica, a poesia áulica muçulmana, produzida em cortes como Granada e Córdoba, destacou-se pela fusão de elementos árabes, persas e locais, incluindo a temática da descrição idealizada da natureza como um assunto central nas suas produções.

pictórica reforça esta leitura astral, sugerindo uma representação do firmamento celestial onde os soberanos nacéridas, transformados em astros, continuam a exercer sua influência benéfica sobre o reino. Esta interpretação cosmológica é complementada pela análise arquitetônica de Puerta Vílchez (2017), que demonstra como a própria estrutura do Palacio dos Leões, com sua cuidadosa manipulação da luz natural através de aberturas estrategicamente posicionadas e superfícies refletoras, cria um ambiente onde a luz adquire qualidades quase sobrenaturais, transformando o espaço palaciano em uma representação microcós mica da ordem celestial. O autor argumenta que neste espaço astral-místico, o sultão é apresentado como um ser intermediário entre o divino e o terreno, capaz de harmonizar as forças cósmicas e garantir a prosperidade do reino, concepção que se alinha com a teoria política islâmica medieval, que concebia o governante ideal como "sombra de Deus na terra" (*zill Allah fi'l-ard*). Desta forma, as pinturas da alcova central, longe de serem meras representações naturalistas, constituem um sofisticado dispositivo visual que articula cosmologia, teologia política e memória dinástica para legitimar o poder nacérida em um período de crescente pressão externa e instabilidade interna.

As abóbadas laterais "*La mirada hacia el Éden*" e "*La del juego de ajedrez*", que serão apresentadas adiante, mantêm relação com a abóbada central ao referenciar o arco celeste na faixa central da composição. Composta por imbricadas ilustrações e cenas sobrepostas, a conexão com as narrativas cristãs trovadorescas e de amor cortês se fundem com a imagem do "*Paraíso terrenal, Paraíso prometido para la reunión de los monarcas granadinos, glorificación de su estirpe, bendecida por Alá para ser habitantes del "Jardín Feliz", los "Jardines del Edén", los "Jardines de las Delicias"*" (PUERTA VÍLCHEZ, 2013, p.277). Como veremos mais adiante, a epigrafia utilizada nos espaços palacianos muçulmanos era, em essência, corânica, laudatória a Alá e ao sultão. No Alcorão é possível encontrar inúmeras menções ao paraíso, às fontes de água e aos jardins onde os fiéis receberiam o justo descanso. Dessa forma, é possível elencar chaves de leitura que se conectam com as narrativas tradicionais da cultura islâmica, e outras que são mais comuns nas narrativas cristãs. Elegemos as seguintes chaves de análise para as imagens das abóbadas laterais, a serem aprofundadas a seguir: a água e o jardim, presentes na tradição islâmica, e o amor cortês e os ritos cortesãos - a caça e o duelo -, típicos da tradição cristã.

Rios do paraíso: a água, o jardim e a poesia árabe na leitura das imagens “*La mirada hacia el Éden*” e “*La del juego de ajedrez*”, da Sala dos Reis. Abaixo, excerto do poema de Al-Buhturi (820 - 897), intitulado *A bela bênção*:

Sobre ela, jorram impetuosas torrentes de água
 como cavalos de corrida soltos em seus portões.
 É como se lingotes de prata fundida e alva fluíssem em seus riachos:
 se os ventos tempranos soprarem sobre ela,
 ela lhe revelará uma joia como um colar de pérolas polidas.
 O nascer do Sol às vezes a faz rir,
 enquanto os respingos da chuva, às vezes, a fazem chorar.
 Quando contempla as estrelas, em seus flancos, à noite,
 Você imagina que o firmamento foi construído sobre ela.³⁹

O trecho acima, pertencente ao poema intitulado *A bela bênção* (861), foi escrito pelo poeta Al-Buhturi para honrar os feitos do califa abássida Al-Mutawakkil (822-861), após seu assassinato. No poema, Al-Buhturi destaca a grandeza da piscina al-Birka al-Já'fariyya, construída durante o governo de Al-Mutawakkil na cidade de Samarra. O refinamento nas palavras de Al-Buhturi anima a piscina e seu elemento principal, a água. As ondulações produzidas pelo vento são comparadas a um colar precioso, que reluz, e o reflexo das estrelas reconstrói o firmamento em seu espelho d'água. Para realizarmos a leitura das imagens das abóbadas laterais “*La mirada hacia el Éden*” e “*La del juego de ajedrez*”, da Sala dos Reis, é necessário antes compreendermos a relação entre os elementos água, jardim e poesia na cultura islâmica.

A água desempenha um papel central na cultura islâmica, tanto em sua dimensão prática quanto simbólica. Como afirma Robert Hillenbrand (1999), no Alcorão, a água é frequentemente referenciada como fonte de vida e bênção divina, sendo descrita como um dos maiores presentes de Deus à humanidade. A Surah Al-Anbya, 21-30 do Alcorão questiona:

³⁹ Excerto do poema “A bela bênção” retirado do livro *Rivers of Paradise* (2009) de Sheila Blair e Jonathan M. Bloom. Nota-se que, no excerto presente no livro, foram omitidos dois versos entre os versos 3 e 4. Restitui os versos faltantes para dar mais sentido ao texto: “1 Torrents of water pour into it rushing; 2 Like horses let loose from their race gates; 3 It is as if ingots of white molten silver are flowing in its streams; 4 The Sun's eyebrow sometimes makes it laugh; 5 While the spattering of rain sometimes makes it cry; 6 When the stars gaze at themselves in its sides at night; 7 You would think a firmament had been built into it.”

Para uma tradução mais próxima do significado, utilizamos o original em árabe, o que difere em alguns pontos com o texto em inglês referenciado acima. Texto disponível no endereço: <https://www.joacademy.com/e-school/lesson/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D9%83%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1-987> Consulta em 9 de abril de 2025.

“Não veem, acaso, os incrédulos, que os céus e a terra eram uma só massa, que desagregamos, e que criamos todos os seres vivos da água? Não creem ainda?”, destacando a importância da água como elemento essencial para a criação. Neste âmbito, Sheila Blair e Jonathan Bloom (2009) afirmam que a água também é associada ao paraíso, simbolizando abundância, pureza e paz, além de representar a recompensa eterna para os justos. Essa visão paradisíaca contrasta com as regiões áridas onde o Islã surgiu, tornando a água um símbolo de salvação e renovação espiritual. No contexto religioso, a água é indispensável para os rituais de purificação, como as abluções⁴⁰, que precedem as orações e outros atos de adoração. Esses rituais não apenas têm uma função prática de limpeza, mas também representam a purificação espiritual, conectando o fiel a Deus. A prática de distribuir água gratuitamente, por meio de estruturas como os *sabils*⁴¹, é considerada um ato de caridade e generosidade, reforçando valores de cuidado comunitário e devoção.

Os jardins islâmicos eram uma expressão física do conceito de paraíso descrito no Alcorão. Projetados para evocar tranquilidade, contemplação e beleza, eles combinam elementos naturais e arquitetônicos em um elaborado projeto racionalizador que demandava conhecimentos técnicos em matemática e engenharia. A água desempenhava um papel fundamental nesses espaços, fluindo em canais, fontes e piscinas que simbolicamente representam os rios do paraíso. Ruggles (2011) afirma que esses jardins, conhecidos como jardins quadripartidos, eram organizados em quatro partes divididas por canais de água, representando os quatro rios mencionados no Alcorão, onde corriam água, leite, mel e vinho. Além de sua função estética, os jardins islâmicos incorporavam tecnologias hidráulicas avançadas, como canais e fontes, para garantir o fluxo constante de água, mesmo em regiões áridas, como afirmam Blair e Bloom (2009). Esses sistemas mantinham a funcionalidade dos jardins e simbolizavam o controle humano sobre a natureza, transformando paisagens desérticas em oásis de beleza e vida.

Os autores também reforçam que, durante o desenvolvimento do Islã, os Omíadas e os Abássidas tiveram abordagens distintas em relação aos conceitos de jardins e arquitetura, refletindo suas visões de poder e espiritualidade. Durante o período Omíada (661-750), houve uma intensa atividade arquitetônica, sendo deste período a construção da Grande Mesquita de

⁴⁰ A ablução no Islã é um ritual de purificação chamado *wuḍūʿ*, em árabe. É uma prática que consiste em lavar partes do corpo, normalmente antes de rezar ou ler o Alcorão.

⁴¹ Sabil é um termo árabe que se refere a uma fonte pública de água na tradição arquitetônica islâmica. Oferecer água gratuitamente e para todos faz parte dos preceitos islâmicos e é considerado um gesto de caridade.

Damasco. Apesar disso, a relação com os jardins formais⁴² foi menos evidente. Os mosaicos da Grande Mesquita retratavam paisagens naturais e edificações inspiradas em tradições romanas e bizantinas, mas não eram jardins islâmicos propriamente ditos. Palácios como Khirbat al-Mafjar (Figura 15) apresentavam elementos decorativos luxuosos voltados para o deleite interno, sem integração significativa com jardins externos. Essa abordagem reflete uma visão mais tradicional e austera, que remonta às práticas árabes pré-islâmicas e à memória das paisagens desérticas que compunham o imaginário dos tempos antigos.



Figura 15: Mosaico de piso do século VIII, pertencente ao complexo de Khirbat al-Mafjar, Palestina

A imagem representa gazelas e um leão, a poucos quilômetros de Jericó, na Cisjordânia. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Khirbat-al-Mafjar> Consulta realizada em 9 de abril de 2025.

Já os Abássidas (750-1258) transformaram os jardins em símbolos de poder e espiritualidade. Em Samarra, complexos palacianos incorporaram jardins formais divididos em quatro partes por canais de água. Além disso, criaram reservas de caça com lagos artificiais e

⁴² Jardim formal é o termo utilizado para se referir a jardins construídos de forma racional, e que apresentam características geométricas e simétricas em seu desenho. O estilo possui raízes na tradição persa da ordenação da natureza na elaboração de um espaço que figurasse como o paraíso.

pavilhões que integravam arquitetura, paisagem e tecnologia hidráulica. Ruggles (2000) afirma que a poesia abássida exaltava os jardins como reflexos do Paraíso, destacando o papel do califa como criador de paisagens superiores às da natureza.

A poesia árabe desempenha um papel fundamental na concepção e apreciação dos jardins islâmicos. Segundo Yasser Tabbaa (2021), poetas como Ibn Khafaja (1058-1138/9) e Ibn Zamrak (1333-1393) exaltaram a beleza dos jardins: Ibn Khafaja descreveu os jardins como dançantes⁴³ e "torcidos como braceletes"⁴⁴, em referência ao movimento da água e sua integração com a vegetação; já Ibn Zamrak, em sua poesia dedicada aos jardins da Alhambra, enfatizou a água como elemento que dá vida ao espaço e reflete a luz, criando uma atmosfera celestial. O autor também afirma que a poesia árabe pré-islâmica, especialmente os *qasidas*⁴⁵, frequentemente evocava paisagens desérticas e oásis, refletindo a transitoriedade das comunidades árabes em seu passado nômade. Blair e Bloom (2009) afirmam que, durante o período Abássida, os jardins assumiram um papel central na arquitetura e na poesia, sendo utilizados como símbolos de poder e controle do califa, como exemplificado nos palácios de Samarra e na poesia de al-Buhturi.

A partir do século XII, devido ao aumento da construção de fortificações e cidadelas, a Península Ibérica islâmica experimentou uma transformação significativa na arquitetura dos jardins e fontes, adaptando-as às limitações de espaço e recursos impostos por essas estruturas

⁴³ Poema "The Dancing Garden", de Ibn Khafaja, retirado do livro *Rivers of Paradise* (2009) de Sheila Blair e Jonathan M. Bloom: With shiny flowers, its sides are blown / by a wind that twists its branches and spreads its perfume. / A black-eyed youth drank wine in it / traversing it from darkness of night till the break of dawn. / Its flowers are a necklace, the branches sidelocks / the trunk a wrist and the bay a bracelet / In a garden whose shady groves resemble darkened lips. / from which peak flowers as white as teeth / A tree danced in it, having drunk the earth. / Pigeons cooed and the breeze clapped.

⁴⁴ Poema "Twisted like a Bracelet", do mesmo autor, retirado do livro *Rivers of Paradise* (2009) de Sheila Blair e Jonathan M. Bloom. / By God, a river flowing on level ground / better tasting than the lips of a beauty / Meandering like a twisted bracelet, resembling, / with flowers flanking it, a galaxy in the sky
So placid you would think it liquid silver / flowing through a green dress / With tree branches drooping into its banks / like eyelashes surrounding deep blue eyes. / Oftentimes did I drink wine in it / a golden sunset on silvery waters. Um elemento interessante e presente na cultura islâmica ibérica era certa permissividade diante do consumo de álcool, fato que contraria os preceitos do Islã.

⁴⁵ A *qasida* é uma forma poética clássica da tradição árabe pré-islâmica e islâmica, caracterizada por sua estrutura monorrítmica e métrica quantitativa rigorosa, composta por uma série de dísticos chamados *bayt* (plural *abyāt*), em que cada verso encerra um sentido completo, funcionando como “contas de um colar de pérolas” que se articulam para desenvolver um tema central. Tradicionalmente, a *qasida* é dividida em três partes principais: o *nasīb*, uma introdução nostálgica que evoca a amada ou o lugar perdido; o *rahīl*, que descreve a viagem pelo deserto ou cenas de cavalaria; e o *madīh*, o elogio ao personagem ou patrocinador, frequentemente um líder tribal ou governante. Essa composição longa e formalizada servia como meio de propaganda e afirmação do poder político e social, consolidando a posição do poeta na corte e exaltando valores da cultura beduína e aristocrática. A *qasida* aborda temas variados, que vão desde a exaltação da coragem, honra e virtude, até reflexões éticas, ascéticas e religiosas, sendo utilizada também em contextos de devoção e louvor espiritual, como na famosa *Qasida al-Burda* dedicada ao Profeta Muhammad.

defensivas. Sistemas hidráulicos avançados, como noras e saqiyas⁴⁶, eram utilizados para elevar a água, enquanto canais e aquedutos distribuíam o recurso para diferentes áreas.

Construídos durante o período nacerida (1238 - 1492), os jardins de Alhambra, em Granada, refletiam a sofisticação técnica e estética da cultura islâmica, além de simbolizar o ideal de Paraíso descrito no Alcorão como os “jardins, abaixo dos quais correm os rios”⁴⁷. A água desempenhava um papel central nesses jardins, fluindo por canais e fontes que conectavam os diferentes espaços do complexo, criando uma experiência sensorial que combinava elementos visuais, sonoros e olfativos, como observado anteriormente. Segundo Tabbaa (2021), as fontes, conhecidas como *salsabils*, criavam efeitos visuais e sonoros, com água fluindo suavemente sobre superfícies inclinadas de mármore. Ruggles (2000) corrobora essa afirmação, ao destacar que a água em Alhambra era manipulada de forma a criar uma experiência sensorial única, onde o som e o movimento reforçavam a conexão espiritual e estética com o espaço. Essa abordagem, como afirma Tabbaa (2021), ficava mais evidente no Pátio dos Leões, onde uma fonte central, cercada por doze esculturas de leões, distribuía água para canais que percorriam o pátio, criando um ambiente de serenidade. Ibn Zamrak exaltou a beleza e a fluidez da água em um poema inscrito na borda da fonte do Pátio dos Leões: "Prata derretida que flui entre joias, uma como a outra em beleza, branca em pureza" (TABBAA, 2021, p. 45)

Além de sua função estética, os jardins da Alhambra também desempenhavam um papel político e social, como afirma Ruggles (2000). Jerrilynn Dodds (1992) complementa essa informação ao afirmar que os jardins eram uma extensão do palácio, projetados para refletir o controle e a autoridade do governante sobre a natureza e seu domínio. A disposição dos jardins, com terraços elevados e vistas panorâmicas salientava a ideia de supremacia e controle, enquanto sua beleza e sofisticação impressionavam os visitantes e funcionavam como propaganda política.

Para a análise das abóbadas laterais “*La mirada hacia el Éden*” (Figura 16) e “*La del juego de ajedrez*” (Figura 17), selecionamos um caminho possível de leitura da narrativa visual, embasada pelas chaves de leitura mencionadas anteriormente. Também utilizamos a *aula* “*Charlas temáticas del Museo de la Alhambra. Las pinturas de la sala de los Reyes. Estilo,*

⁴⁶ Uma roda persa ou saqiya é um dispositivo mecânico para extrair e elevar água por meio de baldes, jarras ou conchas presas diretamente a uma roda vertical ou a uma correia acionada pela referida roda. A roda vertical é sustentada por um eixo de transmissão em uma roda horizontal, que é tradicionalmente acionada pela tração animal (bois, burros, etc.). Como não utiliza energia hidráulica, a roda persa é diferente de uma nora e de qualquer outro tipo de roda d'água.

⁴⁷ Surah Al-Baqarah 2-15: “Anuncia (ó Muhammad) os fiéis que praticam o bem que obterão jardins, abaixo dos quais correm os rios. Toda vez que forem agraciados com os seus frutos, dirão: Eis aqui o que nos fora concedido antes! Porém, só o será na aparência. Ali terão companheiros imaculados e ali morarão eternamente.”

iconografía y significados”, palestra pelo pesquisador Manuel Zafra Jiménez (2024) para o *Patronato de Alhambra y el Generalife de Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, como documentação complementar e mais recente sobre o tema e que nos auxiliou na construção da análise. Zafra Jiménez (2024) afirma que não há registros que corroborem uma narrativa textual por trás das pinturas, mas há conexões com a poesia áulica, em que podemos identificar temas como amor cortês, virtude cavaleiresca e exaltação do poder régio. A proposta de leitura de Zafra Jiménez (2024) se baseia, além das imagens, na composição ao redor das abóbadas, no conjunto arquitetônico e na função das salas quando as pinturas foram produzidas. Estima-se que as salas serviram como aposentos particulares da corte de Muhammad V, funcionando como biblioteca. A ascensão do comércio também é um fator que explica as circulações comerciais e artísticas que propiciaram o intercâmbio de referências entre as cortes cristãs (destacando-se Gênova, Veneza, Avignon e Castela), e a Granada de Muhammad V.



Figura 16: “*La mirada hacia el Éden*” (cena da fonte), abóbada norte da Sala dos Reis

Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Consulta realizada em 6 de setembro de 2024.



Detalhe central da Figura 16, a fonte é carregada de significados. Podemos observar a presença central da água, que se divide em dois sentidos (direita e esquerda); traçamos conexões com a fonte da juventude ou fonte dos enamorados, e sua relação com o amor cortês e erotismo.



Detalhes das cenas de caça presentes na Figura 16: 1. Caça ao urso; 2. Caça ao javali; 3. Caça ao leão. As cenas 1 e 2 flanqueiam a cena da fonte, e a caça, como atividade aristocrática e cavaleiresca é traduzida como manifestação de homenagem diante da conquista amorosa. As indumentárias representadas na composição indicam as circulações de artefatos entre as cortes cristãs e Granada. Observamos cavaleiros cristãos e muçulmanos dividindo a composição. A produção têxtil se destaca pela exuberância das roupas, e pelas cores escolhidas para sua representação.



Detalhe da cena central oposta à fonte, presente na Figura 16. A narrativa visual indica uma sequência para leitura, partindo da fonte da juventude ou dos enamorados como elemento

central. A oferta da caça para a dama diante do castelo acontece nos dois lados da cena, que possui outra fonte como elemento central (destacada em amarelo).



Detalhes das cenas da oferta da caça presentes na Figura 16: 1. Cavaleiro muçulmano oferece o javali para uma dama cristã; 2. Cavaleiro cristão oferece o urso para uma dama cristã. A imagem do “Castelo do Amor” indica o espaço narrativo do desenlace do amor cortês, e a dama aparece acompanhada pelas donzelas ou pajens.



Figura 17: “*La del juego de ajedrez*” (cena do jogo de xadrez), abóbada sul da Sala dos Reis

Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Consulta realizada em 6 de setembro de 2024.



Detalhe “o jogo de xadrez”, presente na Figura 17. O jogo de xadrez foi introduzido em Al-Andaluz vindo da Pérsia, e adquiriu, no mundo árabe, o status de exercício intelectual e reflexo das virtudes cortesãs, sobretudo da prudência e previsão. Ademais, assumiu uma dimensão simbólica como metáfora da inteligência, estratégia política e harmonia (terrenal e celeste), valores refletidos na arte e na literatura islâmica. A cena do jogo de xadrez da abóbada sul do Palácio dos Leões está inserida em um programa iconográfico que funde elementos islâmicos e cristãos que refletem a permeabilidade cultural da corte nacírida e seu contato com o gótico europeu. A cena pode ser lida como um elemento de propaganda política em que a alegoria do equilíbrio e da diplomacia na vida palaciana da corte nacírida são tão valorizados quanto a força militar. As personagens dispostas ao redor do tabuleiro sugerem a função socializante do jogo na vida cortesã, como espaço de encontro, educação e exibição virtudes aristocráticas. Cabe ressaltar que o tabuleiro de xadrez sintetiza a sociedade medieval, com representantes da nobreza, clero, exército e população comum.



Detalhes das cenas de caça presentes na Figura 17: 1. Caça ao leão; 2. Caça ao urso; 3. Caça à cervo. As cenas 1 e 3 flanqueiam a cena do jogo de xadrez, e, como visto na composição da abóbada “La mirada hacia el Éden”, a caça novamente compõe a narrativa e assume papel de destaque na narrativa não textual. Tais representações, habituais na iconografia dos reinos cristãos europeus, foram assimiladas pela corte nacírida como emblemas de poder, destreza e

legitimidade dinástica. A caça, em particular, era considerada uma atividade régia por excelência, associada tanto ao adestramento militar como ao desfrute estético da natureza.



Detalhe da justa cavaleiresca presente na Figura 17: nesta cena, um cavaleiro muçulmano fere um cavaleiro cristão enquanto é observado por uma dama (talvez o motivo da disputa) que está na janela da torre do castelo. A justa era uma prática de origem europeia, mas que, no contexto da corte nacérida de Granada, foi assimilada como símbolo de poder inteligível para os reinos cristãos com os quais dialogavam. A justa era mais do que um espetáculo esportivo: funcionava como ritual de afirmação do status aristocrático, treinamento militar e exibição pública de coragem, honra e destreza. Na corte nacérida, a equitação e o manejo de armas eram reconhecidos como virtudes essenciais do governante e da elite guerreira. Na pintura, a justa é representada com grande dinamismo: os cavalos estão em movimento, as lanças prestes a se cruzar. O detalhamento das armaduras e dos arreios revela o apurado rigor técnico dos artistas e as trocas provenientes das circulações artísticas do gótico europeu. A inclusão da justa cavaleiresca no programa iconográfico da Sala dos Reis não é casual: ela reforça a imagem da corte nacérida como centro cosmopolita de poder, refinamento e excelência militar. Ao lado de cenas de lazer intelectual (como o jogo de xadrez) e de caça, a justa compõe um retrato idealizado da vida aristocrática, onde força física e inteligência se entrelaçam. A cena dialoga com a literatura cortesã granadina, na qual torneios e justas são frequentemente metáforas para disputas amorosas, políticas ou espirituais.



Detalhe do homem selvagem com a dama presente na Figura 17: um homem selvagem toma uma dama pelos braços, enquanto um cavaleiro fere o peito do homem selvagem com uma lança. Na mesma cena podemos observar que a dama segura uma corrente, que prende um leão que está adormecido. Uma leitura possível desta cena é que o homem selvagem simboliza as forças indomadas da natureza, o instinto, a barbárie e a ameaça à ordem social e cortesã. Seu contraponto é o cavaleiro que intervém, e representa o ideal de cavalaria como defensora da ordem, da justiça e da honra. A dama com o leão acorrentado oferece uma gama maior de interpretações, sendo recorrente a leitura do controle e soberania sobre instintos animais.

É importante destacar nas pinturas das abóbadas como a indumentária assume um papel de importância na compreensão das imagens e a quais aspectos da organização social do medievo ela se refere. A autora Carmen Bernis Madrazo (1956) nos oferece uma visão detalhada sobre a indumentária na Idade Média, e como as circulações de artefatos entre as cortes ibéricas se refletem na indumentária representada nas pinturas das abóbadas. As vestimentas das mulheres eram uma combinação das tradições locais, observadas nos trajes islâmicos e moçárabes, e estilos provenientes de outros países cristãos e com referências bizantinas. Segundo a autora, o século XIII experimentou uma pequena “revolução industrial têxtil”, fomentada pela ascensão comercial e nascimento da burguesia. Desde a antiguidade tardia, Oriente Próximo e Bizâncio já eram conhecidos pela confecção de tecidos luxuosos, e, com os fluxos comerciais mediterrânicos, outros centros de produção têxtil começaram a se desenvolver na Europa. Bernis Madrazo (1956) afirma que em Al-Andaluz, tecidos de seda e lã começaram a ser produzidos, e estavam entre os principais artigos de comercialização produzidos na Granada de Muhammad V. O destaque dado para a indumentária nas pinturas nos aponta que as vestimentas refletiam as circulações de modismos entre as cortes que comercializavam esses artefatos, e a estética dos vestidos femininos das cortes cristãs era

associada à sofisticação e desejada pela corte nacérida. A autora corrobora com a informação de que os trânsitos de artefatos criaram uma rede em que podemos observar - nas imagens produzidas no período - uma concordância estética entre territórios distantes geograficamente. As cores utilizadas nas pinturas também são um indicativo de poder: podemos considerar que as paletas de cores dos artesãos que pintaram as abóbadas eram restritas, mas a representação das indumentárias em cores sólidas destaca uma posição social que só era alcançada pelos mais altos estratos da sociedade. Importante considerar os aspectos visuais das pinturas, com especial atenção ao uso de cores, à representação de vestimentas e adereços, e à organização espacial das figuras. Segundo Michel Pastoureau (2010), as cores na Idade Média não eram meramente decorativas, mas elementos políticos carregados de significados simbólicos e sociais. O uso de cores vibrantes, como o dourado e o vermelho - cores da dinastia nacérida - bem como o custoso azul nas pinturas da Sala dos Reis, reflete a riqueza e o poder de Granada. A representação detalhada das vestimentas e adereços, por sua vez, indica circulações de objetos entre os mundos cristão e islâmico, que refletem modos e costumes da época, evidenciando, novamente, a hibridização cultural que se fazia perceber na Península Ibérica.

As duas pinturas sobre couro situadas nas alcovas laterais da Sala dos Reis têm sido objeto de diversos estudos, conforme aponta López de Corselas (2021). Ana Echevarría Arsuaga (2008), por exemplo, já havia explorado a possível função deste espaço como biblioteca e seu reflexo nas pinturas servindo "como espelhos de príncipes" um código de conduta inserido em um contexto moralizante que ajudaria a conduzir à reta vida e, conseqüentemente, ao jardim do paraíso no pós morte corânico. Ruiz Souza *apud* , Giese e Varela Braga (2018) por sua vez, propõe que os temas cavaleirescos de amor cortês teriam relação com o sufismo⁴⁸, uma prática difundida na corte de Muhammad V e descrita por Ibn al-Khatib, como via amorosa de ascensão a Deus, uma "conexão entre o amor terreno e o amor divino". O autor enfatiza a relação entre o espaço físico do palácio e a busca espiritual, fato que se reflete nos poemas de Ibn Zamrak e na organização dos espaços palatinos.

Segundo Rallo Gruss (2020), as cenas de amor cortês e cavaleirescas destas pinturas, ambientadas em uma eterna primavera, se relacionavam com a imagem do jardim feliz, uma

⁴⁸ O sufismo (*tasawwuf*), vertente mística do Islã, enfatiza a busca pela proximidade divina por meio de práticas ascéticas, meditação e êxtase espiritual, integrando elementos neoplatônicos e herméticos à tradição islâmica. Sua relação com o Islã ortodoxo é dialética: enquanto se apoia em fundamentos corânicos, critica o legalismo excessivo, priorizando a experiência interior (*ma'rifa*) sobre o ritualismo. Na Península Ibérica medieval, sobretudo durante o governo de Muhammad V de Granada (1354-1391), o sufismo floresceu como parte do projeto cultural nacérida, que promoveu cruzamentos entre mística islâmica, filosofia greco-árabe e arte cortesã. A corte granadina integrou conceitos sufis à poesia e à arquitetura, como evidenciam as inscrições da Alhambra, que associam a beleza material à transcendência divina.

emulação do paraíso corânico. A autora desenvolve uma análise iconográfica detalhada destas cenas, identificando elementos que remetem simultaneamente à tradição islâmica do jardim paradisíaco (*rawdā*), à iconografia cristã do *hortus conclusus* e ao do jardim do amor. Rallo Gruss (2020) destaca a presença de elementos vegetais estilizados, como árvores frondosas e flores diversas, que criam um ambiente de abundância e fertilidade, características essenciais do paraíso tanto na tradição islâmica quanto cristã. Puerta Vílchez (2017), por sua vez, analisa a poesia epigráfica presente nos muros do palácio, demonstrando como os versos de Ibn Zamrak e Ibn al-Khatib transformam o espaço arquitetônico em uma metáfora viva do paraíso corânico, onde "os jardins do Éden, sob os quais correm os rios" (Alcorão, 9:72) encontram sua materialização terrena. A água, elemento essencial nesta concepção paradisíaca, desempenha um papel fundamental na funcionalidade do complexo palaciano e em sua dimensão simbólica, representando a pureza, a vida e a benevolência divina, aspectos amplamente explorados na tradição poética andaluz que celebrava a Alhambra como um microcosmo do paraíso celestial, onde a engenhosidade humana e a graça divina conviviam em perfeita harmonia. As fontes representadas nas pinturas, com sua água cristalina jorrando continuamente, estabelecem um paralelo visual com a fonte do Palácio dos Leões, no pátio adjacente, criando uma continuidade simbólica entre o espaço arquitetônico real e o espaço pictórico idealizado. Esta interrelação entre arquitetura, água e representação pictórica demonstra a sofisticação conceitual do programa decorativo da Alhambra, onde diferentes meios expressivos convergem para criar uma experiência sensorial e intelectual totalizante que transcende as fronteiras entre o terreno e o celestial.⁴⁹

Carmen Vallejo Naranjo (2014), investiga a tradição literária nacérida com o objetivo de encontrar semelhanças com as cenas cavaleirescas características das cortes cristãs. Para tanto, a autora cita obras dedicadas a Muhammad V, como o “*Regalo de los espíritus y blasón de los andalusíes*”, de Ibn Hudayl (1329 - 1409), refundida na “*Gala de caballeros, blasón de paladines*”, dedicada a Muhammad VII, demonstrando a continuidade e a adaptação da tradição cavaleiresca na corte nacérida. Como mencionado anteriormente, as circulações artísticas não eram estáticas, sofrendo modificações e adaptações ao longo do tempo, refletindo mudanças

⁴⁹ Este trabalho faz uma análise pontual da composição das pinturas da Sala dos Reis, no Palácio dos Leões. No entanto, sabemos que as pinturas possuem significado pelo que representam (em suas dimensões imagética e simbólica), e por fazerem parte do complexo da Alhambra. Utilizamos a mesma abordagem ao analisar imagens ou elementos escultóricos em monumentos cristãos medievais, conscientes que para a análise ser completa, ela prescinde de uma análise do todo, e que elementos como posição, suporte, artefatos circundantes, entre outros, determinam o entendimento iconográfico e iconológico das imagens. Como exemplo, podemos citar a importância da água para a cultura religiosa islâmica, que é representada imageticamente na fonte da pintura e na fonte do Pátio dos Leões. Temos, portanto, uma costura de significados, uma mensagem reiterativa em várias mídias que complementa o significado total do complexo, e não apenas da pintura.

políticas e culturais. A autora também menciona a característica cosmopolita da corte de Muhammad V e sua premência no âmbito diplomático. Neste sentido, o “fasto cavaleiresco” significava um meio de expressão propagandístico das pinturas da Sala dos Reis, elemento fundamental para compreender sua função no contexto político do reino nacerida durante o segundo reinado de Muhammad V (1362-1391). Vallejo Naranjo (2014), em sua análise iconográfica, demonstra como as cenas de justas, caçadas e encontros amorosos representadas nas pinturas refletem o gosto estético da corte granadina, assim como constituem uma sofisticada estratégia de legitimação política em um período de intensas relações diplomáticas com os reinos cristãos peninsulares. A autora estabelece paralelos entre as pinturas da Alhambra e manuscritos iluminados produzidos nas cortes cristãs, como o *Libro de la Montería* de Alfonso XI e o *Libro del Caballero Zifar*, evidenciando a circulação artística e de ideias e de modelos iconográficos e literários entre ambientes culturais aparentemente antagônicos. Esta circulação de modelos é interpretada como parte de uma estratégia consciente de Muhammad V para posicionar Granada como um centro cultural sofisticado, capaz de dialogar com as cortes cristãs em termos de igualdade simbólica, apesar de sua frágil condição militar e política. O “fasto cavaleiresco” representado nas pinturas, com seus torneios, caçadas e cenas cortesãs, funcionaria como uma linguagem visual compartilhada entre as elites islâmicas e cristãs, facilitando a comunicação diplomática e reforçando a imagem de Muhammad V como um soberano refinado e poderoso, digno de respeito e reconhecimento internacional. Esta interpretação destaca a magnificência da corte nacerida e o papel de Muhammad V como patrono das artes e das ciências, aspectos que contribuíram significativamente para a sobrevivência política do reino de Granada em um contexto geopolítico adverso.

A arquitetura da Sala dos Reis guarda semelhanças com outros dois monumentos islâmicos: o mihrab⁵⁰ das mesquitas de Cutubia (Figura 18) e de Tinmel (Figura 19), localizadas no antigo território Merínida e frequentadas por Muhammad V no período de seu exílio, como afirma Echevarría Arsuaga (2008). A Sala dos Reis foi construída utilizando o mesmo plano, com tetos cobertos, falsas abóbadas e telhados retangulares, posicionados lado a lado. As conexões não eram apenas formais, uma vez que abarcavam técnicas construtivas que faziam parte do *métier* dos alarifes que circulavam entre as cortes. Cómez Ramos (2012) afirma que, ao adotar métodos construtivos mais baratos e que pudessem ser realizados de maneira mais

⁵⁰O mihrab é uma estrutura arquitetônica semicircular ou retangular embutido na parede da qibla nas mesquitas, indicando a direção de Meca, para onde os muçulmanos se voltam durante as orações. Frequentemente, é ornamentado com inscrições corânicas e arabescos, representando uma das partes mais decoradas da mesquita.

rápida, Muhammad V acelerou o seu próprio programa de construção e propaganda política em Alhambra, e atingiu um nível de sofisticação que seria emulado pelo rei cristão.



Figura 18: Mesquita de Cutubia, Marrocos

Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9_Koutoubia#/media/Fichier:MoroccoMarrakech_KoutoubiaMosqueTop.jpg. Consulta realizada em 9 de setembro de 2024.



Figura 19: Mesquita de Tinmel, Marrocos

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tinmel#/media/Ficheiro:Tin_Mal_Mosque4_\(js\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tinmel#/media/Ficheiro:Tin_Mal_Mosque4_(js).jpg). Consulta realizada em 8 de setembro de 2024.

Notamos, a esta altura, que a proximidade entre Pedro I de Castela e Muhammad V criou as condições necessárias que favoreceram as circulações artísticas e de ideias entre ambos os reinos, e a cultura compartilhada na Península Ibérica - de fato, formalmente mais relacionada com a cultura islâmica - fosse permeada e se apropriasse também do gótico

européu. Marquer (2019) sinaliza que, ao analisarmos os elementos da arte islâmica presentes no programa propagandístico de Pedro I, devemos considerar também que as referências do gótico europeu coexistiam nesses espaços, e, mesmo que a arte islâmica fosse preponderante e há tempos assimilada pela corte castelhana, Alhambra é um exemplo de que a arte islâmica ibérica não era estanque.

De acordo com Carro Martín (2013), o projeto propagandístico de poder nacérida se desenvolveu em maior escala do que o projeto de Pedro I pelas condições distintas que os dois monarcas experimentaram. Pedro I buscava legitimar-se como rei de Castela pelo direito de sucessão ao trono de seu pai em um confronto direto contra seu meio-irmão, e usou a mesma estratégia, de seus antepassados, dando um sentido de continuidade à sua dinastia (também) através da edificação de monumentos. Muhammad V fez o mesmo ao continuar o trabalho de seu pai, Yusuf I, em Alhambra, em um cenário conturbado nos primeiros anos de seu reinado, mas que, apesar das tensões internas e externas, experimentou um período de significativa constância e paz. Almagro Gorbea (2007) e Marquer (2011) coincidem ao afirmarem que, analisando as conexões entre os dois programas propagandísticos e seus contextos, podemos observar que as circulações artísticas e de ideias estavam compreendidas em uma rede de conversação muito mais ampla e que superava as divisas territoriais.

4.2 REDES DE CONVERSAÇÃO COMPARADAS

Ao mesmo tempo em que o complexo de Alhambra é um caso único em todo ocidente, podemos observar que sua construção transita entre a tradição islâmica e as inovações observadas nas pinturas de estilo gótico europeu e na arquitetura das mesquitas merínidas ao sul de Gibraltar. Para iniciarmos a análise da arte monumental e decorativa como elemento de legitimação do poder régio de Pedro I, faz-se necessário investigar um cenário mais amplo, das redes de conversação que conectavam a arquitetura islâmica nos principais centros de poder cristãos no mediterrâneo do século XIV.

O conceito de rede de conversação desenvolvido pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, define o sistema contínuo e interativo de comunicação entre indivíduos, por meio do qual significados, realidades sociais e relacionamentos interpessoais são (re)formulados e sustentados. Não se trata apenas de troca de informações, mas de um entrelaçamento de linguagens e emoções, formando uma rede de interações que produz sentido, subjetividade e conhecimento. Essa rede é autopoietica, ou seja, se auto constitui e se mantém

por meio das próprias conversações. Dentro de uma rede de conversação, os participantes compartilham informações, sincronizam ações, cultivam entendimentos mútuos e se tornam agentes em suas interpretações do ambiente circundante. Essa noção ressalta o papel crítico da linguagem e da comunicação como componentes essenciais na formação de estruturas sociais e culturais.

De acordo com Maturana e Varela (1984), a rede de conversação implica o reconhecimento da legitimidade do outro, sendo o espaço onde se constrói a convivência, a cultura e a aprendizagem. Quando não há o reconhecimento recíproco, o que se instala não é a linguagem, mas a imposição ou a ruptura da convivência. “A objetividade entre parênteses”, proposta pelos autores, implica justamente o abandono da noção de verdade como correspondência e a adoção de uma postura que compreende o conhecer como um ato de coemergência com o outro. O conhecimento emerge do viver juntos, em redes de interações consensuais. Os autores afirmam que “todo fazer do ser humano, na medida em que é humano, ocorre na linguagem” (MATURANA; VARELA, 1984, p. 231). Essa linguagem, porém, não é concebida como representação do mundo exterior, mas como o espaço relacional no qual se configuram domínios consensuais de ação. Assim, a realidade humana - para além de um dado objetivo -, é entendida como uma construção subjetiva que se dá na convivência: a linguagem não representa o mundo, mas cria domínios de existência compartilhados. Conhecer, portanto, é participar de uma rede de conversações, e isso é mais amplo e abrangente do que o ato de processar informações externas.

*

Desde a morte do profeta Muhammad (570-632) - cuja liderança havia unificado as tribos árabes sob uma única fé e um propósito comum -, os califas que o sucederam iniciaram um processo de expansão territorial, conquistando extensas áreas, que, na época da dinastia Omíada (661-750), se estendiam da Península Arábica e partes da Ásia Central e da Índia - na porção oriental, até o Norte da África e Península Ibérica - na porção ocidental. Segundo Crego Gómez (2022) o historiador Ibn Khaldun (1332-1406), no seu livro *Muqaddimah* (1377), a expansão do Islã pode ser compreendida através da unidade social e cultural, e do poderio militar das tribos árabes, reforçadas pela adoção da fé islâmica e pelas práticas de convívio com outros povos e fés distintas. O conceito de *āṣabiyyah*⁵¹ - sentimento de grupo e solidariedade

⁵¹Aṣabiyyah deriva da raiz árabe “‘aṣaba” que significa “ligar” ou “unir”, indicando uma forma de coesão que une os membros de um grupo, seja ele um clã, uma tribo ou uma comunidade mais ampla. Esse conceito pode ser

social - presente de forma mais pronunciada nas comunidades nômades, foi o fator de coesão determinante para consolidação do poder e conexão de todas as pontas do grande território dominado pelo Islã. A cultura islâmica atingiu seu apogeu durante a dinastia Abássida (750-1258), e Bagdá, sua capital, tornou-se o centro do poder islâmico do Oriente, grande polo econômico ligado ao comércio e com uma requintada cultura de corte. O desenvolvimento abássida também pode ser observado, segundo Khaldun, nas políticas de tolerância religiosa que autorizavam as práticas de outras religiões nos territórios dominados pelo Islã através do pagamento de tributos, mesmo que em alguns califados específicos, essa prática não tenha sido respeitada totalmente⁵².

No entanto, no ano de 1258, o exército mongol, liderado por Hulagu Khan (1217-1265), neto de Genghis Khan (1162-1227), avançou sobre a capital do Califado Abássida, fato que deu início ao evento conhecido como cerco de Bagdá. Superior militarmente e com um contingente de soldados que excedia as forças defensivas islâmicas, o exército mongol invadiu a cidade e aprisionou o califa Al-Musta'sim (1213-1258), que pereceria no contexto deste conflito. Bagdá foi saqueada e parcialmente destruída, e a perda de relevância política do Califado Abássida na região forçou o deslocamento do centro de poder islâmico para a cidade do Cairo, governada pelo sultanato Mameluco, que se tornaria a nova capital islâmica do Oriente.

Durante o século XIV, o Cairo se converteu em uma metrópole próspera e um destacado centro político e econômico, um entreposto estrategicamente situado na conexão das regiões de África, Ásia e mediterrâneo, favorecendo o comércio e as trocas de mercadorias. A cidade também se desenvolveu culturalmente, e a Universidade de al-Azhar (988), fundada no século

entendido como a coesão social que fortalece as relações entre os indivíduos dentro de um grupo específico, aumenta fundamentalmente sua capacidade de operar coletivamente enquanto buscam metas e objetivos compartilhados. Essas metas podem abranger uma variedade de atividades, incluindo - mas não se limitando -, a defesa do grupo contra ameaças externas, a expansão das fronteiras territoriais em benefício do grupo ou a consolidação e manutenção do poder político sobre uma região específica. No livro *Muqaddimah*, de Ibn Khaldun, o conceito de *āṣabiyyah* surge como uma estrutura crítica por meio da qual se pode elucidar a intrincada dinâmica que governa a ascensão, estabelecimento, florescimento e eventual declínio de várias dinastias e civilizações ao longo da história. Ibn Khaldun afirma que a *āṣabiyyah* serve como a força motriz que impulsiona grupos sociais a ascenderem a posições de poder e a construir estruturas políticas duradouras que possam resistir ao teste do tempo. Nos estágios iniciais, tribos e comunidades nômades que estão ligadas por relações de sangue ou por lealdade tribal exibem uma sensação formidável de *āṣabiyyah*, que lhes confere um grau extraordinário de força e determinação necessárias para a conquista e o governo. No entanto, à medida que o tempo passa e essas comunidades fazem a transição para entidades mais estáveis com riqueza crescente, assentadas em cidades, sobretudo, a coesão social, outrora robusta, tende a experimentar um declínio, o que acaba abrindo caminho para a deterioração gradual e o eventual colapso das dinastias estabelecidas.

⁵² No caso da conversão para o Islã, os tributos deixavam de ser pagos. Essa política de agregação dos povos dominados, somadas às práticas de conversão durante o processo de expansão, foram responsáveis pela rápida aderência à fé islâmica nos territórios conquistados, expandindo-se, após a queda do Califado Abássida, para a África Central.

X durante o Califado Fatímida (Egito, de 969 a 1171), era o destino de estudiosos do mundo islâmico que obtiveram progressos significativos na medicina, astronomia e arquitetura. Pela via mediterrânea, a cidade do Cairo mantinha uma intensa rede de relações comerciais com as cidades italianas, destacando a cidade de Veneza. A mobilidade de pessoas e bens de consumo observada nessa via, fez de Veneza, segundo o historiador de arte Giuseppe Fiocco (1965)⁵³, um *suque*⁵⁴ *colossal*, um emaranhado policromático que rememorava os grandes mercados de cidades como Cairo e Damasco. E, na sinuosidade das ruas de Veneza, a arquitetura é um testemunho das circulações artísticas e de ideias experimentadas neste período de intensa troca comercial.⁵⁵

A historiadora da arte Deborah Howard (1991), pesquisadora da arte de Veneza e do Vêneto e das relações entre a Península Itálica e o Mediterrâneo Oriental, ao propor uma análise das circulações artísticas e de ideias entre Veneza e o Cairo⁵⁶, reconhece na arquitetura da cidade italiana, nos chama a atenção para o desafio de examinar edificações e alçá-las ao grau de fonte histórica material, e que exige a que busca elementos irrefutáveis da presença material do objeto de estudo - reconhecendo que o “monumento”, concebido como símbolo de poder, é modificado de acordo com os interesses das forças que o possuem e sucedem sua edificação. Para analisar os vestígios islâmicos na arquitetura veneziana, Howard (1991)⁵⁷ antecipa alguns dos problemas que podem ser enfrentados, mencionando as heranças romanas e bizantinas presentes na região da Península Itálica e que também tiveram ação sobre o desenvolvimento da arte islâmica:

É claro que se pode argumentar que qualquer cidade medieval próspera era compacta, populosa e cosmopolita, que os ricos tecidos orientais e os objetos de luxo eram apreciados em toda a Europa e que os cenários pitorescos e os ornamentos intrincados não eram exclusivos de Veneza. Também pode ser apontado, com alguma justificativa, que as cidades europeias que estavam de fato sob o domínio muçulmano, como Sevilha, Granada e Palermo, passaram a parecer mouras de uma forma óbvia e reconhecível. Pode-se argumentar, também, que a civilização veneziana estava fortemente imbuída

⁵³ *Apud* HOWARD, 1991.

⁵⁴Do árabe *sūq*, que significa feira, mercado, centro comercial. São admitidas as variações *soco* ou *azoque*. É a raiz etimológica da palavra açogue.

⁵⁵ Durante a passagem da Alta Idade Média para a Baixa Idade Média, a Europa experimentou o chamado Renascimento comercial e Urbano Medieval. Com o desenvolvimento das cidades e a crescente demanda por mercadorias, o comércio ampliou sua atuação através das rotas marítimas e das feiras. No mediterrâneo, as cidades de Veneza e Gênova se destacaram pelo intenso comércio marítimo com o Oriente Próximo e com o Império Bizantino. A notoriedade econômica das cidades se expandiu para o campo da política, sobretudo com seu apoio financeiro à Quarta Cruzada, que teve como consequência o saque de Constantinopla e o aumento de poder das cidades italianas.

⁵⁶ Howard, Deborah. *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*. New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 2000.

⁵⁷ Howard, Deborah. *Venice and Islam in the Middle Ages Some observations on the question of architectural influence*. SAHGB Publications Limited. *Architectural History*, Vol. 34 (1991), pp. 59-74

da bizantina e que muitas das características da arquitetura islâmica também eram compartilhadas pelo patrimônio artístico bizantino, e que, de fato, surgiu dele. Seguindo fios ainda mais longos, não podemos ignorar o fato de que o legado helênico-romano em todo o mundo mediterrâneo oriental dotou todas as culturas visuais da região com um repertório comum de motivos decorativos e tipos de construção. (HOWARD, 1991, p.59-60. Tradução feita pelo autor)⁵⁸

Ao analisarmos o período de intensificação das relações comerciais de Veneza com o Oriente próximo, tendo como ponto de partida a Quarta Cruzada (1202 - 1204) - que se iniciou como uma tentativa de recuperar Jerusalém do domínio muçulmano através da conquista do Egito, mas que culminou com a tomada de Constantinopla, e posterior estabelecimento de colônias venezianas no Império Bizantino - notamos o surgimento de elementos islâmicos na cidade, presentes na arte monumental. Veneza despontou como potência mediterrânica, como afirma Howard (1991), aumentando suas relações comerciais com o Oriente, em um cenário favorecido pela Pax Mongolica, que dava certa segurança para os viajantes que empreendiam viagens em busca de novas rotas comerciais. A Sereníssima tornou-se uma parceira comercial do Egito, ao mesmo tempo em que era alvo de represálias do papado em relação às negociações realizadas com os muçulmanos. Essa característica dúbia da cidade que, sendo cristã, estava envolvida nas lutas de conquista de Jerusalém, mas que manteve as redes comerciais com as nações islâmicas abertas, criou condições para que a assimilação da cultura bizantina e islâmica fossem mais bem aceitas e almeçadas pela elite veneziana. Um exemplo de arte monumental em que as circulações artísticas e de ideias são percebidas, é o Palácio Ducal de Veneza (Figura 20), construído entre 1340 e 1361, que possui elementos romanos, lombardos e árabes. A conexão mais interessante está na afinidade formal entre o Palácio Ducal e a descrição da mesquita de Al-Aqsa, que consta no livro *“Liber Secretorum Fidelis Crucis”*, escrito pelo literato, geógrafo e viajante veneziano Marino Sanuto Torsello, O Velho (c.1270-c.1343), entre os anos de 1306 e 1307. No detalhe da ilustração (Figura 21), é possível observar a inscrição *“Domus Salomonis”*, que identificava a mesquita como sendo, erroneamente, o Palácio do Rei Salomão bíblico. De formato retangular, com colunas na planta baixa e janelas no frontão, a similaridade é de ordem estética e funcional, assimilando de maneira consciente o estilo de

⁵⁸ Trecho original: *“It could, of course, be argued that any thriving medieval city was compact, crowde and cosmopolitan, that rich oriental textiles and luxury objects were prized throughout Europe, and that picturesque skylines and intricate ornament were not exclusive to Venice. It could also be pointed out, with some justification, that those european cities that were actually under Moslem domination, such as Seville, Granada and Palermo, came to appear Moorish in a far more obvious and recognizable way. One could protest, too, that Venetian civilization was strongly imbued with Byzantine influence, and that many of the characteristics of Islamic architecture were also shared by indeed grew out of, the Byzantine artistic heritage. Tracing the threads still further back, we cannot ignore the fact that the Hellenic-Roman legacy across the whole of the eastern Mediterranean world endowed all the region's visual cultures with a common repertoire of decorative motifs and building types.”*. (HOWARD, 1991, p.59-60)

construção atribuído às descrições bíblicas. Como efeito, o Oriente despertava no imaginário dos cristãos o exotismo próprio dos longínquos lugares conhecidos apenas através das narrativas dos viajantes, e a arte monumental associada à cidade de Jerusalém era um misto das tradições romana, árabe e hebraica, o que poderia conduzir a equívocos. Esta imprecisão, como afirma a autora, é observada na edificação tomada pelos cruzados e viajantes ocidentais como sendo o Templo de Salomão, mas que, na realidade, se tratava de um complexo arquitetônico Omíada. A escrita do livro de Sanuto ocorre alguns anos antes da construção do Palácio Ducal, e sua recepção na corte veneziana respalda os intensos trânsitos de informações entre a Península Itálica medieval e o Oriente Próximo.



Figura 20: Palácio Ducal de Veneza, Itália

Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Ducal_\(Veneza\)#/media/Ficheiro:\(Venice\)_Doge's_Palace_facing_the_sea.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Ducal_(Veneza)#/media/Ficheiro:(Venice)_Doge's_Palace_facing_the_sea.jpg). Consulta realizada em 10 de junho de 2024.

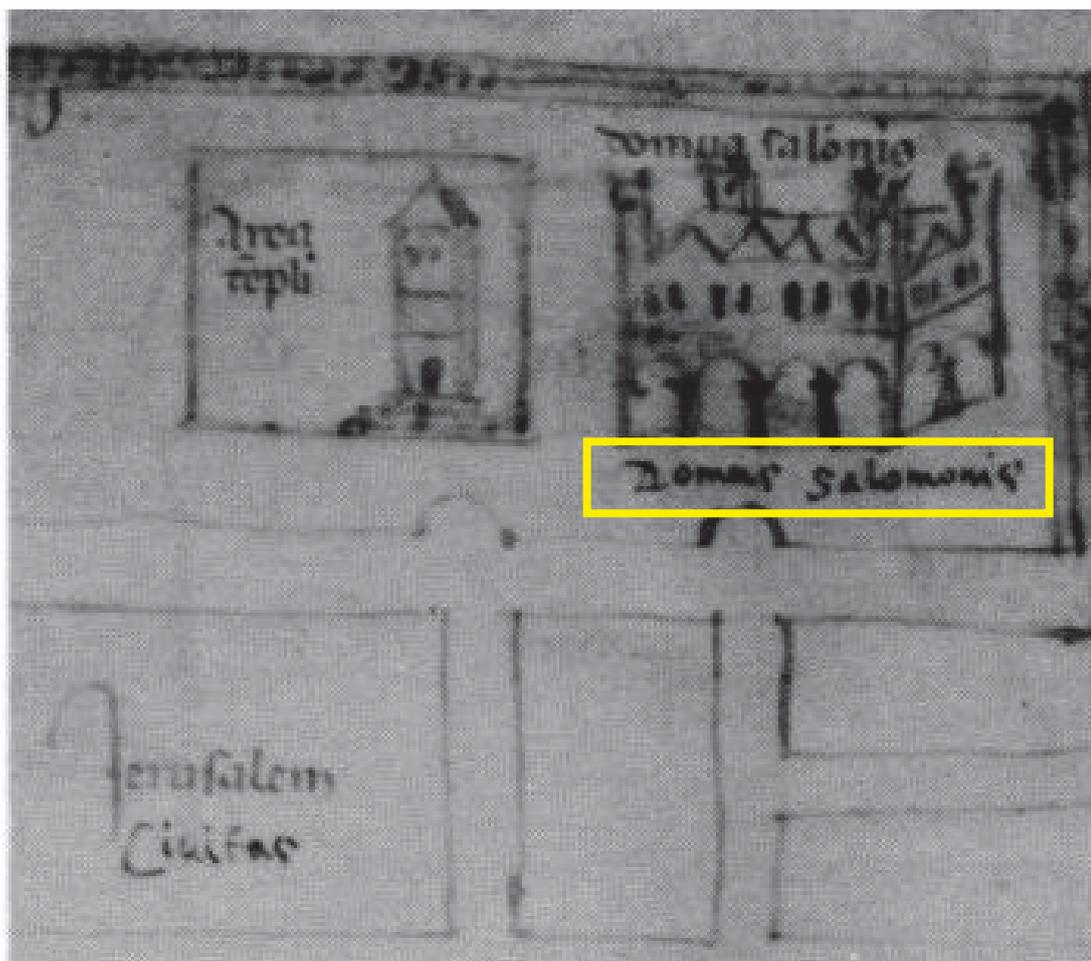


Figura 21: Vista de Jerusalém, de Marino Sanuto, o Velho, presente no livro *Secretorum Fidelium Crucis*, c.1307. No detalhe, pode-se observar a descrição “*Domus Salomonis*”. Consulta realizada em 3 de junho de 2024.

Também podemos notar correspondências entre a arquitetura do Palácio Ducal com o *al-Iwan al-Kabir* (Grande Ivã do Cairo), construído no início do século XIV pelo sultão mameluco Al-Nasir Muhammad (1285-1341). Nasser Rabbat (1989) indica que a edificação funcionou como salão do trono e palácio de justiça, e possuía planta retangular (Figura 22), com colunas na planta baixa, seguindo com janelas na parte superior e uma cobertura abobadada ricamente adornada com muqarnas⁵⁹ (Figuras 23 e 24). A caligrafia esculpida ao estilo *Thuluth*, adornava as paredes e descrevia os títulos e feitos do sultão Al-Nasir Muhammad.

⁵⁹ As muqarnas são um elemento arquitetônico e decorativo característico da arte islâmica, reconhecidas por sua complexidade geométrica e sua capacidade de transformar superfícies arquitetônicas em formas tridimensionais. As muqarnas consistem em pequenas unidades prismáticas, que se repetem e se organizam em padrões entrelaçados, oferecendo uma transição visual entre diferentes partes de uma estrutura arquitetônica, como a passagem de uma base quadrada para uma cúpula circular. As muqarnas também possuem um significado espiritual e que reflete o conceito de *tawhid*, a unicidade divina, ao descrever visualmente um cosmos em harmonia

Rabbat (1989) afirma que o Grande Ivã do Cairo foi construído durante o governo do sultão Saladino (1174-1193), e reconstruído⁶⁰ em duas ocasiões: em 1315 e 1334, pelo sultão An-Nassir Muhammad (1284-1341). A edificação foi destruída no início do século XIX sob as ordens do governador do Império Otomano no Egito, Muhammad-Ali (1769-1849). Desta edificação, considerada uma das mais impressionantes do seu tempo, restam apenas os relatos e os desenhos realizados durante as comitivas francesas que acompanharam Napoleão na campanha do Egito, entre 1798 e 1801, presentes na série “Description de l’Egypte⁶¹”.

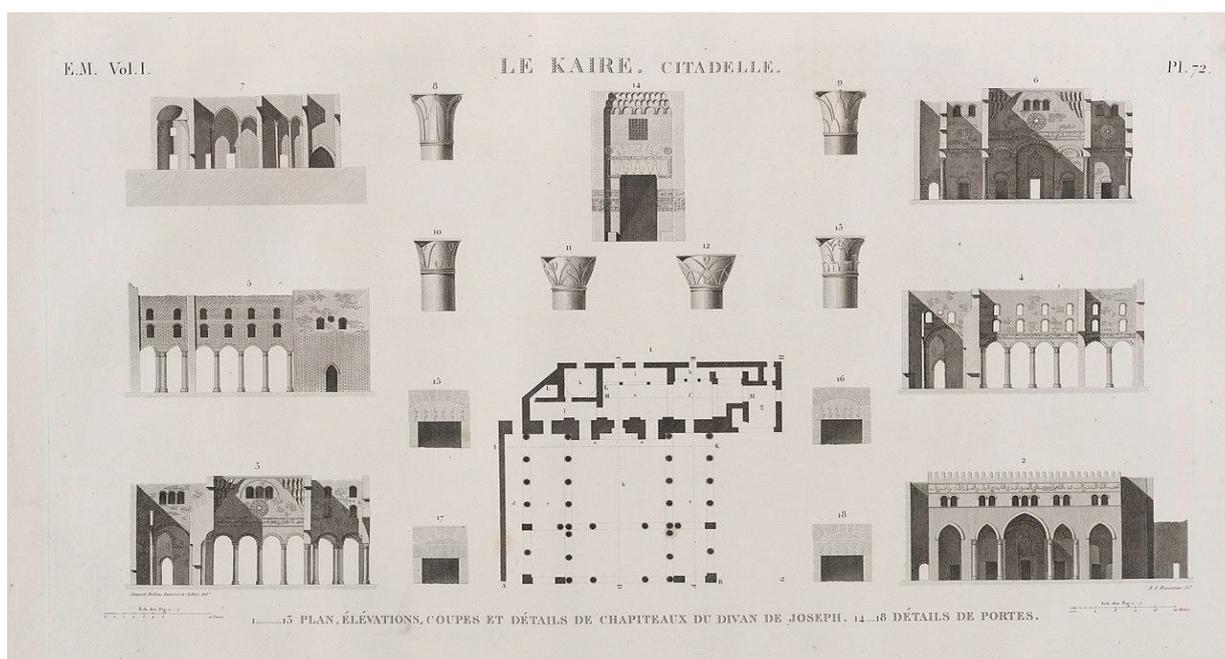


Figura 22: Planta baixa e vistas transversais do Grande Ivã do Cairo

Plano, elevações, cortes e detalhes da edificação do “Divã de José”⁶², 1809. Consultada da Biblioteca Pública de Nova York. Domínio público. Consulta realizada em 3 de junho de 2024.

e equilíbrio. Sua forma tridimensional interage com a luz, criando sombras e reflexos que alteram constantemente a percepção do espaço, evocando a beleza efêmera e a natureza espiritual do universo.

⁶⁰ Durante o governo do sultanato Mameluco, a demolição e posterior reconstrução dos complexos arquitetônicos dos sultões que ascendiam ao poder sobre os cimentos dos palácios de seus antecessores, caracterizava-se como uma demonstração de poder, em que as edificações ficaram, ao longo do tempo, cada vez maiores e mais imponentes.

⁶¹ A Descrição do Egito, é uma coleção de relatos de observações e pesquisas conduzidas no Egito durante a expedição do exército francês, sob o comando do Imperador Napoleão Bonaparte. Sua compilação foi o resultado de contribuições nas disciplinas de arquitetura, agricultura, linguística, música, indumentária, sociologia, medicina, história natural e representações cartográficas. A obra foi organizada no contexto iluminista, feita aos moldes da Enciclopédia, em que se pode observar um rigor metodológico de pesquisa que constituem a base da egiptologia moderna.

⁶² Durante a dominação otomana no Egito, ocorreu a corruptela do nome do grande Ivã, que passou a ser chamado de Diwan do Sultão Al-Ghuri (c.1441-1516). No século XVIII, passou a ser conhecido como Diwan de Yusuf, que foi traduzido pelos pesquisadores franceses que compunham as comitivas napoleônicas como Divan de Joseph.



Figura 23: Muqarnas da Mesquita do Shah ou do Iman Khomeini, Isfahan, Irã

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Mezquita_Shah%2C_Isfah%C3%A1n%2C_Ir%C3%A1n%2C_2016-09-20%2C_DD_64.jpg. Consulta realizada em 10 de agosto de 2024.

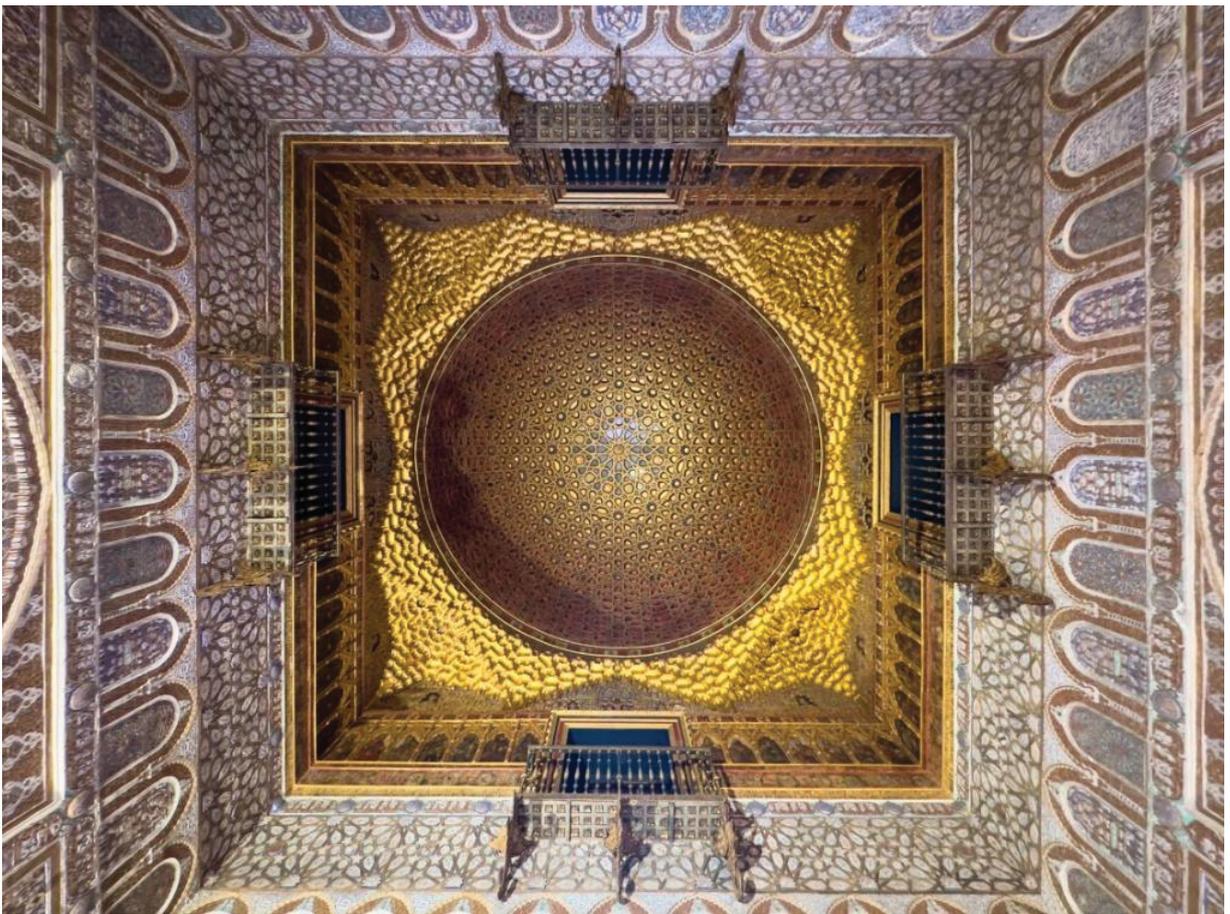


Figura 24: Muqarnas do Salão dos Embaixadores, no Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Disponível em: <https://blog.archtrends.com/wp-content/uploads/2023/03/Sevilha-010-1-1120x840.jpg>. Consulta realizada em 10 de agosto de 2024.

A aplicação do conceito desenvolvido por Maturana e Varela (1984) oferece uma perspectiva que amplia a análise da arte monumental e decorativa nas redes de conversação mediterrânicas⁶³. Podemos observar as circulações artísticas e de ideias motivadas pela mobilidade presente no comércio e a identificação da cultura de corte desenvolvida na Península Arábica e, posteriormente, no Norte da África, como exemplos de requinte e status social reconhecidos, estabelecendo um diálogo inteligível àquele contexto e com os viajantes que aportavam na cidade, e que tinham na fé islâmica seu elemento unificador.

⁶³ A Península Ibérica esteve sob domínio muçulmano direto, e a arte monumental e decorativa produzidas neste espaço geográfico evidenciam, mesmo após a conquista dos territórios pelas monarquias cristãs, uma forte assimilação dos elementos da estética islâmica. As redes de conversação estabelecidas entre a Veneza cristã com o Cairo muçulmano nos possibilitam a compreensão do fenômeno da arte islâmica assimilada pela Europa cristã no período medieval em um contexto mais amplo, para além da Península Ibérica, e denotam que os elementos estilísticos islâmicos não apenas permeavam a arte monumental e decorativa do ocidente cristão, como cumpriam várias funções, sejam pragmáticas - como atribuição de funcionalidades distintas às diferentes áreas dos palácios -, na transmissão de mensagens - de familiaridade para viajantes oriundos de grandes centros comerciais do Oriente Próximo, ou de demonstração de poder e status social, como a que investigamos no nosso objeto de estudo.

5. O PALÁCIO DE PEDRO I COMO FONTE MATERIAL

Ao construir seu discurso de poder amparado pela arte monumental e decorativa, Pedro I reafirma a tradição dos monarcas ibéricos e emula os feitos de seu pai, Afonso XI, declarando-se herdeiro legítimo da coroa de Castela. Pedro I iniciou sua atuação como construtor ao concluir a obra de Afonso XI no Real Monastério de Santa Clara, em Valladolid, mas foi em Sevilha - cidade de sua infância e base de seu poder político - que seu projeto de arquitetônico atingiu o ápice.

*

Aplicamos o conceito de redes de conversação como complemento para a análise da propaganda política de Pedro I de Castela através da arte monumental e decorativa voltada para a sua legitimação como monarca. Ao analisarmos a sociedade como um sistema autopoietico de interações comunicativas, compreendemos que a propaganda régia e arte monumental e decorativa não são apenas instrumentos de imposição simbólica, mas elementos integrantes de uma rede dinâmica de conversações. Nessa rede, a linguagem - expressa em discursos, cerimônias, imagens e arquitetura - atua como meio de coordenação de ações e emoções, promovendo a construção de significados partilhados sobre poder, legitimidade e identidade régia. Os palácios - em diálogo com as tradições islâmicas presentes na região -, por sua vez, funcionam como marcos materiais dessas conversações, criando narrativas sobre o monarca ao mesmo tempo em que são signos inteligíveis à comunidade política e social e que contribuem para a construção e legitimação do poder régio. Dessa forma, a análise baseada na rede de conversação evidencia que a afirmação de Pedro I como monarca não se deu por mera imposição, mas emergiu do entrelaçamento contínuo de linguagens, práticas e reconhecimentos.

É na Península Ibérica, onde as circulações artísticas e de ideias foram intensas e a presença material da cultura islâmica configurou um caso singular no contexto medieval europeu (HOWARD, 1991, p. 60), que iniciamos a análise da arte monumental e decorativa a partir dos elementos que compõem o Salão dos Embaixadores (Figura 25), no Real Alcázar de Sevilha, e que sustentam o discurso de legitimação régia de Pedro I.

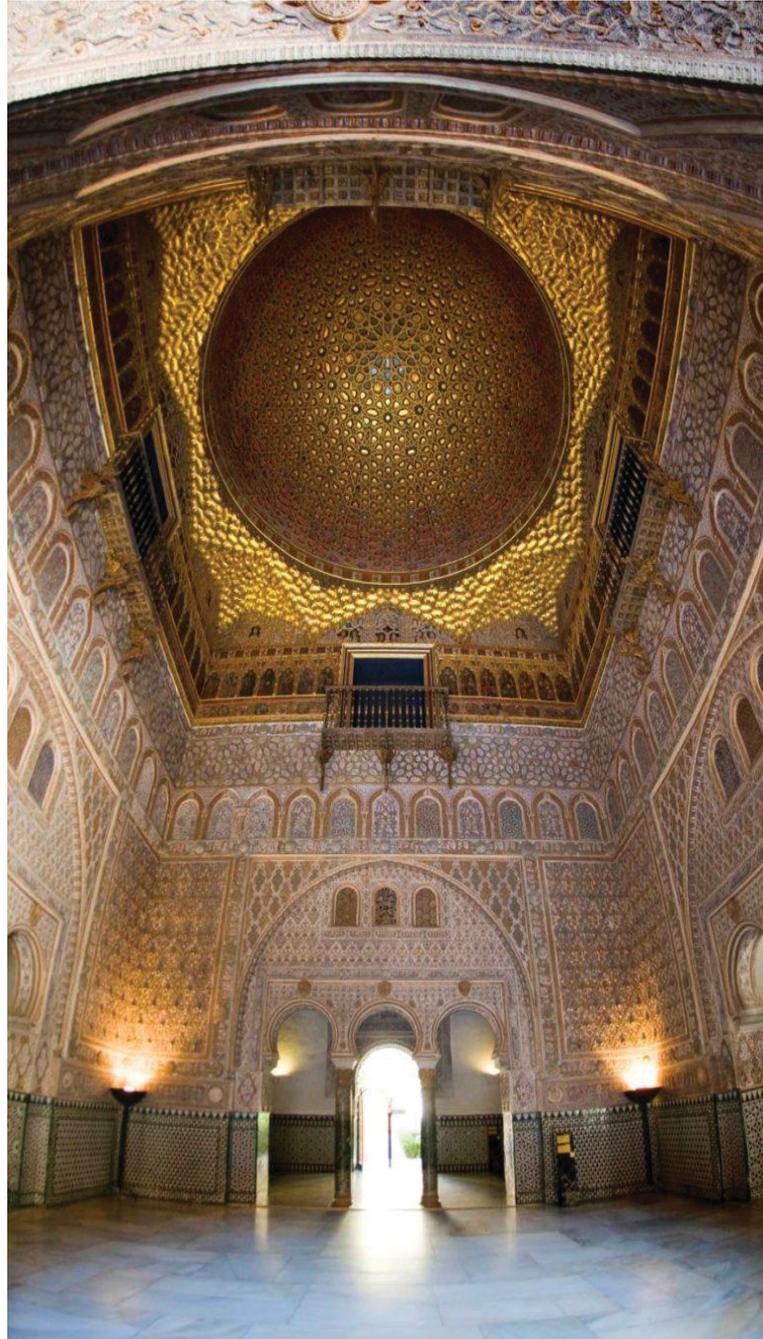


Figura 25: Salão dos Embaixadores ou Salão da Meia Laranja, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.org/salas-del-real-alcazar/salon-de-embajadores-hall-of-ambassadors/>
Consulta realizada em 15 de julho de 2024.

Apesar do Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha representar o ápice do uso da linguagem artística islâmica como instrumento de propaganda política, sua edificação não ocorreu de maneira isolada, e deve ser compreendida como parte de um programa arquitetônico mais amplo que articulava diferentes palácios construídos ou reformados ao longo do território

castelhano. O Palácio de Pedro I em Astudillo (Figura 26), o Mosteiro Real de Santa Clara de Tordesilhas (Figura 27) e o Alcázar da Porta de Sevilha (figura 28) em Carmona revelam, ainda que em menor escala, a adoção de formas e repertórios decorativos de matriz andaluza, indicativos da construção de um discurso de poder fundado na hibridização estética. Essas edificações compartilham características arquitetônicas que antecedem e prefiguram as soluções mais sofisticadas adotadas em Sevilha, como a presença de portadas monumentais, pátios centrais com arcarias, inscrições epigráficas em árabe e o uso extensivo do ataurique⁶⁴, que configuram uma linguagem visual associada à tradição islâmica da arte palatina. Para identificarmos esse programa arquitetônico, elencamos no Quadro 1 suas principais características arquitetônicas e funções políticas:

Quadro 1. Fonte: o autor.

Localização	Data de construção	Elementos arquitetônicos	Função política
Astudillo - Palência (Figura 26)	c. 1353 - 1355	Primeira fachada provisória: portal tripartido de pedra e tijolo; hall elevado sobre a entrada.	Protótipo: testa a fórmula portada + sala-mirador que se tornará mais grandiosa em obras posteriores.
Tordesilhas - Valladolid (Figura 27)	1354 - 1361	Pátio retangular com quatro pórticos; entrada rem pedra branca sob um tejaro ⁶⁵ colorido.	Residência real de María de Padilla - mas já apresenta Pedro I como senhor do vale do Douro; o eixo visual em direção ao rio simboliza o comando territorial.
Carmona - província de Sevilha (Figura 28)	provavelmente no final da década de 1350	Alcázar dentro de um Alcázar: pátio interno quase do mesmo tamanho que o de Sevilha.	Um palácio com torre de vigia no topo de uma colina - proclamando publicamente o controle de Pedro I sobre o corredor do Guadalquivir.
Real Alcázar de Sevilha	1364 - 1366	Fachada monumental em pedra; Pátio de Montaria como espaço cerimonial; Pátio das Donzelas com jardins islâmicos; três <i>qubbas</i> em forma de cúpula, (mais famosa é a do Salão dos Embaixadores).	Obra mais completa. Cada visitante atravessava uma sequência de portões que emolduravam a imagem do rei; inscrições internas universalizavam o poder real, mas permaneciam seguramente ilegíveis para a maioria dos castelhanos.

⁶⁴ Ataurique é um motivo ornamental vegetal estilizado característico da arte islâmica, amplamente utilizado em superfícies arquitetônicas e objetos decorativos. Seu traçado, frequentemente composto por entrelaçamentos de folhas, ramos e volutas simétricas, não busca representar a natureza de forma realista, mas evoca uma estética idealizada da criação divina.

⁶⁵ Tejaroz é um elemento arquitetônico tradicional das construções islâmicas na Península Ibérica, consistindo em um beiral ou cobertura em saliência, geralmente em madeira, projetado para proteger portas, janelas ou inscrições murais da ação da chuva e do sol.



Figura 26: Vista geral do Palácio de Pedro I em Astudillo, Espanha

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_general_palacio_Pedro_I,_Astudillo.jpg.
Consulta realizada em 27/08/2024.



Figura 27: Vista do pátio do Mosteiro Real de Santa Clara de Tordesilhas, Espanha

Detalhe para a fachada do antigo Palácio de Pedro I em Tordesilhas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_Real_de_Santa_Clara_de_Tordesilhas#/media/Ficheiro:Atrio_de_las_Claras.jpg. Consulta realizada em 27 de agosto de 2024.



Figura 28: Alcázar da Porta de Sevilha, Espanha

Disponível em: <https://turismo.carmona.org/wp-content/uploads/2019/03/alcazarpsevilla.jpg>. Consulta realizada em 03 de junho de 2025.

Como antecedentes para explicar o processo de assimilação da arte monumental e decorativa islâmica, o autor da Ruiz Souza (2004) defende que dito processo se instaura a partir da conquista de Reino de Toledo. O autor afirma que:

Psicológicamente debió ser esencial la conquista del reino de Toledo a finales del siglo XI po Alfonso VI. Junto a su dimensión histórica, debió suponer el inicio de la asimilación y gestión de todo un paisaje monumental islamizado. (RUIZ SOUZA, 2004, p.21)

No século XIII, conforme aponta Ruggles (2004), Sevilha foi a cidade que se consolidou como sede da corte castelhana e tornou-se um centro privilegiado para o florescimento das artes e das ciências sob o reinado de Afonso X. Foi nesse contexto que a cidade foi escolhida como palco das assembleias régias responsáveis pela promulgação de parte do corpo jurídico das *Siete Partidas*. O autor observa que, durante o reinado de Sancho IV (1284-1295) e Afonso XI, Sevilha experimentou um crescimento econômico e uma abertura para o comércio, pela localização estratégica da cidade no rio Guadalquivir, que permitia o acesso ao Oceano

Atlântico e às rotas comerciais do Mediterrâneo. Durante o reinado de Pedro I, Sevilha foi eleita como palco para a construção de sua autoridade simbólica por meio da arte monumental e decorativa, em razão de seu valor estratégico e simbólico, bem como pelo apoio mais expressivo que que o Sul da Península oferecia à causa petrística no contexto do conflito dinástico contra Henrique de Trastâmara.

A escolha de Sevilha como sede da corte e como espaço de representação das ações políticas e simbólicas da monarquia castelhana no século XIII, conforme apontado por Ruggles (2004), está diretamente ligada à consolidação de uma identidade régia que buscava se afirmar por meio da ocupação e da reconfiguração do espaço urbano. Nesse contexto, o projeto arquitetônico implementado por Afonso X adquire centralidade, pois traduz em linguagem material as pretensões políticas do monarca. O Palácio Gótico (Figura 29) e o Pátio do Cruzeiro (Figuras 30 e 31), construídos entre 1252 e 1260 e localizados no Real Alcázar de Sevilha, foram dotados de elementos visuais e protocolares que se adequavam ao programa de governo afonsino. O rei Afonso X ordenou a reconfiguração do palácio que se especula ter sido a residência privada dos antigos califas almoádas⁶⁶, em um espaço próprio para receber sua corte. A este palácio foi designada uma nova funcionalidade, de acordo com o novo modelo de residência real cristã, com elementos e métodos construtivos do gótico inseridos no plano arquitetônico islâmico.

A edificação do Palácio Gótico de Afonso X, no interior do Real Alcázar de Sevilha, insere-se em um momento de afirmação política e simbólica da monarquia cristã castelhana sobre os territórios recém-conquistados do Al-Andaluz. O gesto de Afonso X, para além de uma simples escolha estilística, foi uma afirmação de soberania, destinada a marcar a substituição da ordem islâmica pela autoridade régia cristã. Ruggles (2004) aponta que

No século XIII, Afonso, o Sábio, escolheu o estilo gótico para a renovação do Alcázar porque era um sinal visível da diferença religiosa e cultural. (...) Ao escolher o estilo gótico, Afonso, o Sábio, identificou-se com o norte cristão, a Reconquista e, particularmente, com o caminho de peregrinação para Santiago. (RUGGLES, 2004, p.87).

⁶⁶ Segundo Almagro Gorbea (1999): *Las dimensiones, forma y originalidad de este palacio permiten suponer que nos encontramos ante la residencia principal de los califas almohades en su capital de al-Ándalus. Junto con el Patio de la Casa de Contratación, constituyen los mejores ejemplos conservados de arquitectura palatina almohade. Esto justificaría que la gran construcción y reforma realizada por Alfonso X tras la conquista de la ciudad en 1248 tuviera por objeto precisamente este edificio. Este patio es el de mayor tamaño de los conocidos en al-Ándalus, y sus dimensiones condicionaron el empleo y modo de disponer todos los elementos que conformaban este espacio de dimensiones tan vastas y que sin embargo intentó mantener su carácter esencial de espacio interior e intimista característico de toda residencia musulmana.*

Nesse contexto, o gótico, com sua verticalidade, abóbadas ogivais e austeridade ornamental, funcionava como linguagem de poder cristão, ligada à tradição da Europa Central e ao discurso de legitimidade dinástica apoiado na cristandade europeia. Em contraste, cerca de um século mais tarde, Pedro I de Castela erigiu seu palácio no mesmo complexo do Real Alcázar de Sevilha, utilizando os cânones formais da arquitetura islâmica andaluza. Arcos polilobulados, inscrições em árabe e motivos geométricos cobrem as superfícies, e a integração entre os espaços interiores e os pátios ajardinados remete diretamente ao imaginário arquitetônico de Al-Andaluz. A opção por essa linguagem arquitetônica representava, para Pedro I, uma estratégia de afirmação imagética e política. Ao apropriar-se da linguagem do outro, o rei castelhano não apenas reafirmava sua autoridade sobre o território conquistado, mas também se apresentava como um soberano cosmopolita, capaz de dominar e reconfigurar a arte monumental e decorativa de origem islâmica, convertendo-a em uma ferramenta política de legitimação e reinvenção da alteridade.

A permanência de Sevilha como centro político ao longo do século XIV confirma a relevância estratégica e da cidade para a monarquia castelhana. Assim como Afonso X, Pedro I também escolheu Sevilha e o Real Alcázar como cenário para a construção de sua imagem régia, articulando um discurso de poder ancorado na monumentalidade arquitetônica e na ornamentação decorativa. Ao reinscrever seu programa de legitimação nas mesmas estruturas que haviam servido ao projeto afonsino - adaptando-as a novas exigências políticas e estéticas -, Pedro I reafirma a continuidade dinástica ao mesmo tempo em que redefine os contornos simbólicos de sua autoridade. Enquanto o palácio de Afonso X projeta uma ruptura com o passado islâmico e uma vinculação com o mundo gótico europeu - sinalizando a cristianização material do espaço palatino -, o palácio de Pedro I opera por meio da continuidade formal, através da assimilação da linguagem artística empregada e familiar ao entorno. Ambos os projetos expressam, cada um à sua maneira, a tentativa de legitimar o poder régio em um espaço simbólico, mas o fazem com estratégias distintas: Afonso X, pela oposição e substituição; Pedro I, pela apropriação e reelaboração. O primeiro busca apagar a presença muçulmana, o segundo a incorpora, como uma aliança simbólica com reino aliado de Granada. Ambos os edifícios compartilham o mesmo espaço arquitetônico, mas exprimem visões políticas e culturais contrastantes sobre a relação entre o cristianismo castelhano e o legado andaluz. Em comum, contudo, está a instrumentalização da arte monumental e decorativa como meio de construção simbólica da monarquia, revelando como os palácios abrigam, encenam e narram o poder régio.

A localização e a planificação do Palácio de Pedro I sugerem que sua construção dialoga com o Palácio Gótico de Afonso X, tendo, cada um deles, uma função específica. O Palácio de Pedro I, de proporções menores, se tornou a residência real do monarca - como indica López de Ayala (1776) -, enquanto o Palácio Gótico assumiu a funcionalidade protocolar de sediar as audiências e cerimônias da corte castelhana.



Figura 29: Palácio Gótico de Afonso X, interior, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Configuração atual. Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.info/en/gothic-palace-and-patio-cruise.html>. Consulta realizada em 15 de julho de 2024.



Figura 30: Pátio do Cruzeiro, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Configuração atual. Disponível em: https://www.ataral.es/inventario.php?id=patio-del-crucero#&gid=2&pid=C303_i16. Consulta realizada em 15 de julho de 2024.



Figura 31: Pátio do Cruzeiro, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Simulação da configuração no período Almoáda. Almagro Gorbea, A. (Dir.), *ATARAL, Atlas de Arquitectura Almohade*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponível em: https://www.ataral.es/inventario.php?id=patio-del-crucero#&gid=2&pid=C303_i16. Consulta realizada em 15 de julho de 2024.

O palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha, conforme analisado por Almagro Gorbea (2007; 2013), alcançou o ápice do programa arquitetônico do monarca castelhano, sendo considerado o projeto mais ambicioso e sofisticado do seu reinado. Todos os edifícios palatinos erigidos por Pedro I seguem um modelo organizacional em torno de um pátio retangular com pórticos em todos os lados, com salões alongados e alcovas nos extremos. Almagro Gorbea (2023) descreve os principais elementos constituintes destas edificações:

En cada lateral del patio hay una crujía ocupada por un salón de proporciones alargadas y con una alcoba en cada extremo de planta sensiblemente cuadrada. A los salones se accede por un arco desde la galería del patio y a las alcobas por puertas ubicadas en el centro de los testeros del salón. A ambos lados del arco de entrada al salón suele haber ventanas geminadas para la iluminación de éste. Sobre esta tipología genérica se producen variaciones ya que no todos los salones están acompañados de alcobas pues los espacios correspondientes a éstas pueden estar ocupados por los zaguanes o por otras dependencias o zonas de paso. (ALMAGRO GORBEA, 2013, p.12)

Essa disposição se baseou em precedentes andaluzes, mas foi adaptada às novas funções e necessidades, marcando um desenvolvimento próprio dentro do contexto castelhano. O autor indica uma diferença importante no uso desses espaços: enquanto nos palácios islâmicos tais espaços eram voltados à privacidade e contemplação, no projeto de Pedro I adquirem funções cerimoniais e simbólicas diretamente associadas ao exercício da soberania. Almagro Gorbea (2007; 2013) afirma que, no Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha, o elemento mais visível é sua monumental portada central, ricamente decorada e policromada. O autor destaca que essa portada foi cuidadosamente posicionada no eixo das diversas portas que atravessam as muralhas dos recintos, rompendo com o princípio de privacidade típico dos palácios islâmicos. Ao contrário da tradição andaluza, onde os espaços privados eram ocultos, Pedro I projeta sua residência de modo a criar um eixo visual que culmina na fachada do palácio, tornando-a visível desde o exterior e funcionando como autêntico *solio* real, símbolo do monarca. A presença da *qubba*, com acesso direto ao Pátio das Donzelas, é o elemento arquitetônico mais relevante do Salão dos Embaixadores. Essa sala permitia que o monarca fosse visto por seus súditos, ao mesmo tempo em que permitia o controle do espaço a partir de um ponto elevado, reforçando a centralidade do poder régio. Essa estratégia cenográfica transforma a arquitetura em instrumento de comunicação política, tornando visível e inquestionável a autoridade do monarca.

O programa construtivo de Pedro I é apresentado por Almagro Gorbea (2013) como uma clara ferramenta de propaganda política. Em Sevilha, Pedro I construiu um espaço de representação e exaltação da soberania do rei, e a arte monumental tornou-se o elemento

declaratório da legitimidade do seu poder. O palácio era o local onde o monarca governava sem precisar rivalizar com a igreja ou com a nobreza, o que atendia às pretensões do seu programa de governo, uma vez que dava à monarquia premência “absoluta” sobre qualquer outro poder, principalmente da nobreza partidária de seu meio-irmão Henrique de Trastâmara, e que se mostrava como um entrave na consolidação de seu reinado. Esse movimento insere-se no contexto de transformações geopolíticas mais amplas que marcaram a Europa do século XIV, período no qual se intensificaram os esforços das monarquias em consolidar sua autoridade frente ao poder disperso da aristocracia feudal. Opello e Rosow (1999) apontam que

Entre os séculos XI e XV, os reis europeus empenharam-se em construir instituições administrativas permanentes, forças militares profissionais e símbolos visuais de soberania, de modo a afirmar sua supremacia sobre os senhores feudais” (OPELLO; ROSOW, 1999, p. 56).

Tais dinâmicas, visíveis na consolidação do Estado monárquico francês e no fortalecimento da coroa inglesa, também se manifestaram na Península Ibérica, onde reis como Afonso X e Pedro I instrumentalizaram a arquitetura palaciana como recurso de propaganda política. Nesse sentido, Rei Wolfsohn (2015) destaca que:

A centralização régia, ainda que marcada por ritmos e intensidades distintas, constituiu uma tendência transversal aos diversos reinos ibéricos durante os séculos XIV e XV, em oposição direta às estruturas de poder fragmentadas herdadas do sistema feudal. (WOLFSOHN, 2015, p. 28).

Segundo Almagro Gorbea (2007), Pedro I fortalecia as instituições de Estado ao mesmo tempo em que diminuía o poder nobiliárquico, e a escolha dos símbolos identificadores deste novo tipo de monarquia está plasmada na arte monumental:

El reinado de Pedro I de Castilla, pese a su conflictivo desarrollo y su trágico final, es un claro exponente de esa tendencia histórica que pudo incluso haber adelantado acontecimientos en la historia española. No cabe duda de que una de las aportaciones de este reinado más positivas, aunque quizás no suficientemente valorada, es la actividad constructiva, especialmente de residencias reales, que frente a procesos semejantes acaecidos en otros países europeos, en la península contó con la existencia de unos modelos singulares presentes en la arquitectura hispanomusulmana, muchos de los cuales fueron pasando a manos cristianas y algunos de los más sobresalientes se desarrollaron paralelamente y con indiscutible interrelación con las construcciones del monarca castellano. La creación de estos edificios, claros símbolos de un poder real que aspiraba a incrementar su fuerza y autonomía frente a la estructura feudal, constituye una de las páginas más singulares y sobresalientes del arte hispánico. (ALMAGRO GORBEA, 2007, p.246)

Para compreendermos a dimensão do discurso proferido por uma edificação faz-se necessário analisarmos o poder do símbolo no imaginário medieval. A arquitetura palaciana monumental, ao se projetar no espaço, instaura uma relação direta com a percepção do espectador, cuja medida do mundo é o próprio corpo. Merleau-Ponty (2012) afirma que “nosso

corpo não está primariamente no espaço: ele é o espaço” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 171), ou seja, a espacialidade não é exterior ao sujeito, mas constitui a própria forma de sua existência perceptiva. Nesse contexto, a monumentalidade do palácio não é apenas percebida visualmente, mas incorporada, através da orientação, da escala e do movimento. O sujeito, ao experienciar o espaço edificado, organiza a percepção a partir de sua corporeidade, o que confere ao edifício um poder discursivo fundamentado em suas proporções monumentais. Como destaca o autor, “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 169), sendo a espacialidade corporal a condição prévia de toda percepção arquitetônica. A função simbólica do palácio também emerge nesse processo. Ao propor que a espacialidade do corpo é trazida à existência pela ação, o autor revela que é na movimentação do corpo pelo espaço - por corredores, pátios, salões - que se constroem os sentidos de hierarquia e de poder. A percepção do palácio não é neutra: ela é organizada em torno de eixos cerimoniais, acessos visuais controlados e efeitos de escala que afetam diretamente o corpo do observador. Arte monumental e decorativa, nesse contexto, tornam-se expressões encarnadas do poder, configurando-se como uma materialização simbólica e política. Tal percepção é intensificada quando se considera a recepção estética de construções como os palácios hispano-muçulmanos, cujos elementos - como o jogo de luz e sombra, os ornamentos intrincados e o controle dos percursos - são articulados de forma a provocar no corpo do espectador uma experiência que une contemplação e submissão. Nessa perspectiva, a arquitetura torna-se uma extensão sensível do poder, e o corpo do sujeito, um operador da leitura simbólica do espaço. Nesse encontro entre corpo e espaço, os espectadores reconhecem a mensagem de poder inscrita na arquitetura e compreendem para quem ela é dirigida, participando ativamente da construção de sentido. É nesse contexto que parte do reino de Castela assimila e ressignifica a arte islâmica do sul da península, diferenciando-se dos reinos do norte e estabelecendo, por meio da visualidade monumental, alianças e correspondências com o reino de Granada. Como observa Merleau-Ponty (2012), a tradição que se escolhe perpetuar, ou o horizonte cuja distância só existe para o indivíduo, são instaurados por seu próprio movimento existencial. Assim, a arte palaciana, além de comunicar poder, também evidencia a complexa rede de relações e a cultura compartilhada entre as coroas castelhana e nacírida, e atua na experiência sensível dos que habitam e observam esses espaços.

Essa compreensão fenomenológica do espaço monumental onde o corpo atua como mediador perceptivo e existencial, oferece um caminho de análise para abordagem de edifícios cuja função política e simbólica é reforçada pela experiência sensível do observador. A imersão

corporal nos ambientes arquitetônicos permite compreender como determinadas soluções artísticas compõem a espacialidade visível, ao mesmo tempo em que orientam e intensificam a experiência subjetiva do poder. Nesse sentido, o Salão dos Embaixadores e o Pátio de Montaria, ao articularem monumentalidade estrutural e ornamentação islâmica laudatória, operam como espaços de mediação simbólica que ativam no corpo do espectador a percepção da soberania ali encenada e exemplificam os dois elementos centrais que este estudo investiga: arte monumental, caracterizada pela estrutura arquitetônica denominada *qubba*, e a arte decorativa, com as fachadas policromáticas adornadas com caligrafia árabe laudatória do monarca.

*Qubba*⁶⁷ islâmica (Figura 32)



Figura 32: Mausoléu Samânida, século X. Bukhara, Uzbequistão

Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0044.003/--dynastic-politics-and-the-samanid-mausoleum?rgn=main;view=fulltext>. Consulta realizada em 10 de agosto de 2024.

Suas origens não estão bem definidas, entretanto, os autores Tabbaa (2021) e Blair e Bloom (1993) coincidem ao afirmar que a construção abobadada sustentada por uma base

⁶⁷ Do árabe *qubbāt*. A palavra castelhana alcoba - derivada de *qubba* -, foi utilizada para referir-se à sala principal na arquitetura palaciana e, posteriormente, aos cômodos de uma casa.

angular (com variações entre quadrada ou octogonal) poder ser derivada das circulações artísticas e de ideias ocorridas desde o século I entre as culturas do norte do Egito (coptas), Bizâncio e Península Arábica. Retrocedendo um pouco mais no tempo, notamos similaridades formais que sugerem a conexão das cúpulas que recobrem as *qubbas* com edificações mesopotâmicas.

De acordo com Grabar (2005), durante o período de expansão do Islã, este tipo de edificação se tornou um distintivo da cultura islâmica, assumindo características das regiões ocupadas, sobretudo no tipo de material disponível para a sua construção, assim como assimilação de elementos decorativos relacionados aos intercâmbios comerciais praticados com outras culturas, além das referências demandadas pelas dinastias que detinham poder nos períodos que sucederam a expansão islâmica. O autor afirma que, nas primeiras décadas do Islã, a *qubba* tinha por finalidade servir como mausoléu na Península Arábica, ou eremitério dos mestres sufistas no Norte da África e na Península Ibérica. A medida em que passou a ser reconhecida como emblema imagético e representação simbólica da cultura islâmica, teve seu papel ressignificado, convertida em espaços de peregrinação, mesquitas e palácios, sendo este último uma mescla do poder secular com o poder temporal, característica do tipo de organização social em que ambos os poderes estavam centrados na figura do califa.

No contexto sociopolítico do século XI, uma forma particular de desenvolvimento arquitetônico especializado⁶⁸ e pragmático⁶⁹ se concretiza, evidenciando a intrincada interação entre estruturas sociais e infraestrutura física, e que atendia à função propagandística de transmitir uma mensagem monumental embasada em suas proporções nos espaços geográficos em que era edificada, e que expressava, no campo do simbólico, a união entre céu e terra⁷⁰. De acordo com Tabbaa (2021), a cúpula simbolizava a universalidade do Islã, e seu aspecto divino; a base angular correspondia à matéria; ao centro, o poder investido na figura do califa que governava sob os desígnios de Deus. A estrutura era construída em três etapas: a base angular, com quatro ou oito lados; a conexão entre a base angular com a cúpula redonda, composta por

⁶⁸ Durante a expansão do Islã, os prédios do governo precisaram ser construídos de maneira rápida, seguindo os cânones desenvolvidos na Península Arábica somados aos processos, técnicas e materiais assimilados das culturas que eram dominadas ou com as quais os islâmicos mantinham contato. A *qubba* passou a ser integrada aos complexos palacianos como um espaço que servia a uma finalidade específica, como o Salão dos Embaixadores, analisado neste estudo.

⁶⁹ A *qubba* coroada por uma cúpula, além de sua função simbólica, também possuía uma função prática, na manutenção de uma temperatura interna amena.

⁷⁰ Uma das interpretações simbólicas mais significativas das *qubbas* está relacionada à sua forma de cúpula, que simboliza a abóbada celeste. No contexto islâmico, a cúpula é vista como uma representação do céu e, por extensão, da criação divina. A forma circular da cúpula, sem início ou fim, remete à eternidade e à perfeição divina.

paredes onde eram utilizadas muqarnas, e a cúpula, que repousava sobre as paredes, e podia ter distintas configurações, variando de formatos cônicos, esféricos ou com aparência de bulbo. A transição entre base e cúpula não apenas solucionava o problema técnico da passagem, mas expressava simbolicamente a elevação do poder terreno à ordem celeste.

A escolha da *qubba*⁷¹ como elemento arquitetônico utilizado na construção do Salão dos Embaixadores, indica uma assimilação cultural no uso deste elemento tradicional da cultura islâmica e uma conexão com o reino de Granada. A receptividade da construção deve ser analisada levando em consideração estabilidade das relações com o reino de Granada, conquistada através de tratados e alianças entre Pedro I e seu vassalo, o sultão Muhammad V, que possibilitou que a arte monumental que se desenvolveu no período explicitasse correspondências diretas entre os dois reinos. Como prova disso, Almagro Gorbea (2009) indica as similaridades entre o Salão dos Embaixadores e a Sala Duas Irmãs, presente no complexo da Alhambra de Muhammad V. Ambas as edificações possuem uma disposição praticamente idêntica, com *qubbas* ladeadas por uma série de aposentos (Figura 33). Conforme analisado anteriormente, Gumiel Campos (2020) aponta que:

Las relaciones políticas y diplomáticas entre Pedro I de Castilla y Muḥammad V de Granada fueron excepcionales y representaron el caldo de cultivo idóneo para un tránsito cultural entre ambas naciones. Pedro I, probablemente inspirado por su aliado, buscó consolidar en Sevilla una corte que compitiera a nivel intelectual y cultural con la corte nazarí. (...) Este flujo cultural tuvo sin duda unas consecuencias en la arquitectura. Podemos considerar que, gracias al libre tránsito comercial y civil entre ambos reinos, garantizado desde 1350, pudo haber una migración de artistas, artesanos y arquitectos entre ambos lados de la frontera. (GUMIEL CAMPOS, 2020, p.365)

A análise do programa construtivo de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha, em diálogo com outras edificações do monarca e com a tradição palaciana de seus antecessores, evidencia que a arquitetura foi mobilizada como instrumento de propaganda política, capaz de projetar e consolidar a imagem régia em um contexto de intensas disputas dinásticas. Ao incorporar deliberadamente repertórios visuais da tradição andaluza, Pedro I reafirmou sua legitimidade dinástica e reconfigurou os códigos estéticos disponíveis em sua época, transformando-os em signos de soberania inteligíveis tanto para cristãos quanto para muçulmanos. Essa apropriação revela-se parte de uma rede de circulações culturais e diplomáticas no Mediterrâneo, em que a proximidade com Muhammad V de Granada desempenhou papel central. O palácio, nesse

⁷¹ A *qubba* permanece como um emblema imagético da cultura islâmica até os dias atuais. Construído em 1996 na cidade de Curitiba, o Memorial Árabe homenageia a cultura homônima e se localiza na Praça Khalil Gibran. Seu formato é uma releitura da *qubba* islâmica, com uma estrutura quadrada coberta por uma cúpula.

sentido, deve ser lido como um dispositivo de mediação simbólica: nele, a monumentalidade da *qubba*, a epigrafia árabe e os pátios ajardinados funcionam como narrativas materiais que encenam a centralidade do rei, ao mesmo tempo em que comunicam uma linguagem política de alcance transfronteiriço. A experiência sensível do espaço, como destacou Merleau-Ponty (2012), intensifica a encenação da soberania ali representada, fazendo do corpo do observador um operador da leitura simbólica do poder. Assim, a arte monumental e decorativa sob Pedro I transcende a condição de ornamento e se converte em discurso político, reafirmando a hibridização estética como eixo constitutivo da cultura compartilhada na Península Ibérica.

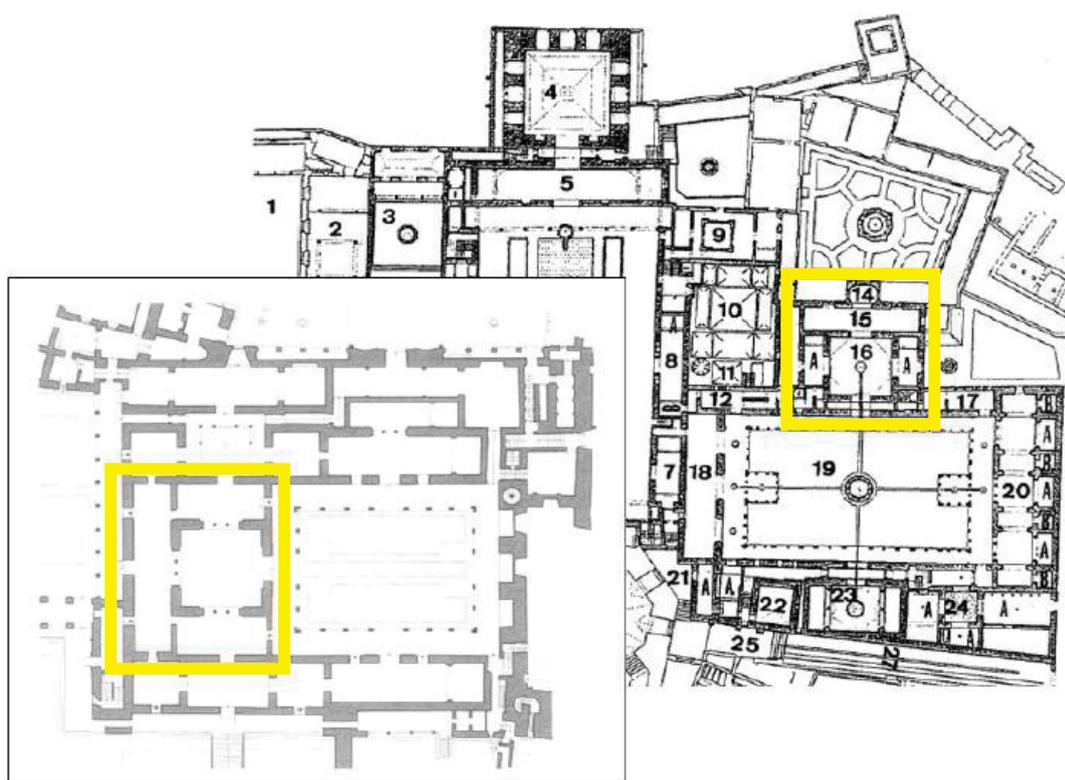


Figura 33: Comparação entre a planta do Salão dos Embaixadores e da Sala Duas Irmãs, do Palácio dos Leões da Alhambra, Espanha

Disponível em: GUMIEL CAMPOS, Pablo. “Las relaciones políticas entre Muhammad V y Pedro I de Castilla y su repercusión en la arquitectura”. In: *Pensando Andalucía. Una mirada transdisciplinar II*, ed. Córdoba Toro & González Zambrano, Granada: 2020, pp. 355–370. Consulta realizada em 23 de junho de 2025.

5.1 CALIGRAFIA ÁRABE DE TRADIÇÃO CORÂNICA E ESTÉTICA ISLÂMICA: PARA QUEM ERA A MENSAGEM?

5.1.1 Epigrafia como discurso de poder

Em meio ao conflito pelo trono de Castela, Henrique de Trastâmara empreendeu uma campanha difamatória contra seu meio-irmão, retratando-o como déspota e herege, sobretudo pelas alianças com o reino muçulmano de Granada e pela tolerância que demonstrava com os judeus. Como consequência, Pedro I se viu compelido a defender sua legitimidade respondendo às acusações direcionadas a ele com uma elaborada construção propagandística, apropriando-se da caligrafia árabe de tradição andaluza para a difusão da mensagem de seu programa de governo.

*

Empreender o esforço para analisar a epigrafia árabe utilizada na propaganda política de Pedro I de Castela só foi possível graças ao trabalho prévio de autores que dominam o idioma e que escreveram extensivamente sobre o tema. As dificuldades para compreensão da língua árabe estão além do emprego gramatical dos termos ou memorização de fonemas que não pertencem à língua portuguesa. O árabe possui um alfabeto distinto e uma ordem de leitura inversa à utilizada pelo alfabeto latino. Diante deste desafio, este estudo pôde avançar tendo como base os trabalhos da autora Julie Marquer sobre epigrafia árabe na especificidade da construção do discurso de poder de Pedro I de Castela.

A escrita árabe se desenvolveu paralelamente ao movimento de expansão do Islã, e a sua difusão e sistematização, ocorridas em meados do século VII, estão ligadas às cópias realizadas do Corão após o falecimento do profeta Muhammad. Segundo a tradição islâmica, a língua escolhida por Deus para transmitir sua palavra ao profeta foi o árabe, o que desde o início da expansão alcançou um lugar de destaque e importância religiosa em dita cultura. À medida que os territórios islâmicos se expandiram, a necessidade de um sistema administrativo eficaz para governar o império tornou-se premente. Como consequência, a língua árabe foi imposta como língua oficial em todas as chancelarias do mundo islâmico por diretriz do califa omíada Abd Al-Malik (646-705). Al-Malik também empreendeu as reformas monetárias (696-697 para cunhagem de moedas de ouro e 698-699 para moedas de prata) que alteraram o uso das imagens figurativas e representações de reis ao estilo bizantino ou sassânida nas moedas cunhadas durante seu governo, para o uso da caligrafia como elemento distintivo da cultura árabe.

Grabar (1987) afirma que o aniconismo presente na tradição islâmica - que, por se tratar de uma religião de livro, guarda similaridades com o judaísmo - não é um preceito apontado claramente no Corão, e a imagem não foi um problema nos inícios do Islã, a exceção da idolatria, prática duramente condenada pelo profeta Muhammad. Por sua vez, os hadiths⁷² abordam o problema da imagem, sob a perspectiva do temor pelo retorno da idolatria e advogam pela condenação dos artistas⁷³, classificados como pessoas sem modéstia que tentam, através da representação de seres humanos e animais, imitar a Deus. Nestes textos, as imagens que têm a sua representação autorizada se relacionam à natureza e a seres inanimados. Grabar (1987) indica que a proximidade do mundo islâmico com seus vizinhos bizantinos e persas, abundantes em referências imagéticas figurativas, teria fomentado o aniconismo islâmico como fator de distinção cultural pelo distanciamento da veneração de imagens, práticas comuns nas duas tradições. Essa postura diante das imagens não está isenta de permeabilidades culturais, e podemos observar que a representação de imagens ocorre no mundo islâmico em momentos e regiões distintas, como no exemplo das pinturas na Sala dos Reis em Alhambra.

No caso da Península Ibérica e Norte da África, a linguagem artística das iluminuras se desenvolveu de maneira particular, e a recepção da imagem - com base na apropriação de cânones da tradição cristã, adaptados à tecnologia e às narrativas da tradição islâmica -, encontrou maior aceitação na corte califal. Observamos na obra *Hadith Bayad wa Riyad* (séc. XIII), atribuída à região de Al-Andaluz do século XIII, uma narrativa visual que corrobora e expande o texto escrito. Segundo Arianna D'Ottone Rambach (2013), a Figura 34 nos mostra uma cena íntima de corte, onde um grupo de mulheres se deleita com a música tocada por um homem - Bayad, em um pátio cercado de muralhas e torres, sob a sombra das laranjeiras. A autora indica que a imagem estava direcionada a uma circulação restrita aos meios onde os livros se propagavam, ao passo que a arte decorativa dos palácios e das mesquitas era constituída sem o uso da imagem figurativa, alcançando uma elaborada estilização de elementos

⁷² Segundo o historiador indiano Muhammad Mustafa Al-A'zami (1932 – 2017), podemos entender o Hadith Profético, também conhecido como Sunnah Profética, como os relatos que compreendem os ensinamentos e ações atribuídos ao Profeta Muhammad, incluindo suas palavras, ações, julgamentos, princípios morais e comportamentais, ocorridos antes ou depois de sua missão profética. Esses relatos servem como um componente crucial da jurisprudência islâmica, classificando-se como a segunda fonte primária de legislação islâmica depois do Corão. A importância do Hadith e da Sunnah está em seu papel de elucidar e expandir as leis e os princípios da Sharia, fornecendo explicações e interpretações detalhadas dos versículos do Corão, preenchendo as lacunas deixadas pelo texto sagrado e esclarecendo seus significados e aplicações pretendidos.

⁷³ Sahih Muslim 2110c, Livro das Roupas e dos Adornos. Capítulo: A proibição de fazer imagens de seres vivos e a proibição de usar imagens que não estejam sujeitas a desrespeito em móveis e similares; os anjos (que a paz esteja com eles) não entram em uma casa na qual haja uma imagem ou um cachorro.

geométricos ou relacionados à flora, como pode ser observado na Mesquita Omíada de Damasco (Figura 35).



Figura 34: Manuscrito Hadith Bayad wa Riyad, fôlio 10

Documento custodiado pela Biblioteca Apostólica da Cidade do Vaticano, sob a assinatura Vat.ar.368, datação entre os séculos XIII e XIV. Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368 Consulta realizada em 29 de julho de 2024.



Figura 35: Mesquita Omíada de Damasco, século VIII. Damasco, Síria

Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-islam/chronological-periods-islamic/islamic-art-early/a/the-great-mosque-of-damascus>. Consulta realizada em 10 de agosto de 2024.

A incorporação da caligrafia árabe à essa estrutura, mesclando versículos corânicos, poemas e mensagens laudatórias das figuras de poder, completava o projeto decorativo da edificação. A condenação do uso das imagens como elementos de embelezamento da arte monumental islâmica nos sugere que a caligrafia árabe assumiu este espaço de representação e se desdobrou em uma linguagem artística particular e de grande prestígio na cultura islâmica.

Foi a partir do século XI que os registros das primeiras inscrições árabes surgiram nos territórios dos reinos cristãos - que não estiveram sob dominação direta muçulmana -, em peças artísticas, têxteis e elementos decorativos em igrejas. As autoras Marquer (2019) e Tatsch (2020) coincidem ao indicarem que o trânsito destes artefatos pode ser explicado, em parte, pela aquisição pacífica através de trocas comerciais e de caráter diplomático, assim como através de butins exibidos como troféus, resultantes da conquista de territórios muçulmanos pelos cristãos.

Marquer (2019; 2020) aponta que as inscrições árabes utilizadas para a ornamentação de edifícios religiosos na região norte e central da Península Ibérica (Burgos, Madrid e Toledo) se tornam mais recorrentes entre os séculos XII e XIII, com destaque para o Monastério de Santa María la Real de las Huelgas (Figura 36), na cidade de Burgos. Ruiz Souza (2004) complementa esta informação, ao afirmar que, a partir do avanço cristão sobre os territórios muçulmanos e sua posterior conquista, muitos edifícios andaluzes - como palácios e mesquitas - foram reaproveitados e, tanto sua funcionalidade quanto seus motivos ornamentais, foram assimilados. Marquer (2019; 2020) indica que, durante o século XIII, os moçárabes da comunidade de Toledo assumiram um papel importante na transmissão do conhecimento árabe frente aos novos conquistadores, uma vez que, ao serem hispanos-muçulmanos, tinham a língua árabe como um sinal identitário e um atributo cultural de diferenciação. Nas construções posteriores, o emprego de alarifes muçulmanos deu continuidade à tradição do uso da caligrafia como elemento funcional e decorativo, em um entorno marcado por uma crescente comunidade cristã arabizada que não possuía conotação islâmica.



Figura 36: Vista do teto do claustro de San Fernando, Monastério de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos, Espanha

Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/blog/projects/torrijos-and-the-tradition-of-arabic-epigraphy-in-castilian-architecture>. Consulta realizada em 27 de agosto de 2024.

Segundo Marquer (2011), há uma repetição de um mesmo tipo de frase associada à soberania, glória, felicidade ou saúde, com adjetivos que se referem à perfeição, eternidade ou permanência. Esta limitação de temas utilizados no emprego da epigrafia árabe pode nos indicar a cristalização de um cânone estilístico com a reprodução de modelos por alarifes especializados, que não precisariam dominar a língua para produzir as cópias. Os trechos em árabe presentes nos palácios de Pedro I foram deliberadamente escolhidos para exaltar os atributos de Deus sem mencionar o profeta Muhammad ou o islã. A maior parte do conteúdo das inscrições em árabe é neutra o suficiente para se adequar tanto a um ambiente muçulmano quanto a um ambiente cristão.

Para ampliarmos nossa investigação, recorreremos a Panofksy (1957), que explica a relação simbiótica entre arte monumental e decorativa no medievo. Compreendemos como

indissociáveis a arte monumental e a arte decorativa, uma vez que a arte decorativa utiliza a arte monumental como suporte, e lhe atribui ou reforça seus significados, cumprindo uma função prática além da estética. Segundo o autor, esta relação encontra paralelos no medievo românico e gótico, ao observarmos os relevos entalhados em pedra nas portadas das basílicas e catedrais, que assumiam um caráter didático, presente nas narrativas não textuais utilizadas como ferramenta de doutrinação cristã. O uso da caligrafia árabe na estrutura palaciana fazia parte de um esquema arquitetônico mais amplo do que apenas cumprir com a função de embelezamento do espaço. A mensagem transmitida estava pautada na representação simbólica da autoridade, e se revelava como elemento constituinte do programa de governo do monarca, ditando a forma como ele construiu a sua imagem perante seus súditos e outras figuras de poder de dentro e de fora de seus domínios.

Pedro I não foi o primeiro monarca cristão que utilizou a caligrafia árabe, como afirma Marquer (2013)⁷⁴. Desde o século XII são observadas mensagens elogiosas e doxologias árabes em edifícios cristãos. A autora afirma que a presença de inscrições árabes nos palácios de Pedro I pode ser atribuída à permeabilidade cultural, evidenciada pelas relações e pela proximidade com o reino de Granada - dinâmica que estimulava a emulação entre as duas culturas. Segundo Marquer (2013)⁷⁵, há três caminhos para abordagem da epigrafia árabe presente nos palácios de Pedro I: o impacto global que o remetente da mensagem pretende transmitir ao receptor; o conteúdo ideológico do discurso epigráfico, que, apesar da dificuldade para ser decifrado, pode oferecer informações sobre a concepção de poder do monarca; e, por fim, o próprio fato de recorrer à caligrafia árabe para representar o poder régio de um monarca cristão autointitulado sultão. Tomamos como base a organização proposta pela autora para análise de nosso objeto de estudo.

Na arte monumental castelhana, como propõe Manuel Ocaña Jiménez (1970), especula-se que as inscrições árabes perderam muito do seu propósito original devido à falta de compreensão da língua árabe. Desde o início das ofensivas cristãs contra os reinos do sul no século XI, a propagação do castelhano e de outras línguas de raízes latinas haviam substituído gradativamente o árabe como língua principal. Durante o reinado de Pedro I, apenas os sultões e alguns embaixadores muçulmanos eram capazes de decodificar essas inscrições. Podemos,

⁷⁴Marquer, Julie. (2014). El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369). *Anales de Historia del Arte*. 23, 2013.

⁷⁵Julie Marquer, “Epigrafia y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)”, *e-Spania* [Online], 13 | juin 2012, Online since 11 June 2012, connection on 01 August 2024. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/21058>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.21058>

desta forma, questionar se as inscrições, ao perderem sua função de transmitir uma mensagem escrita, passaram a servir apenas como elementos decorativos desprovidos de significado. Ocaña Jiménez (1970) afirma que os governantes muçulmanos atribuíam maior importância ao impacto causado pela opulência da caligrafia árabe integrada à arte monumental, do que a sua compreensão por parte de seus súditos. A natureza esplendorosa da caligrafia tinha o poder de conquistar o respeito das pessoas para além das mensagens que exaltavam o califa ou glorificavam a Deus. No caso da escrita cúfica⁷⁶, o autor afirma que, mesmo os alarifes que as reproduziam, faziam mais como um trabalho rotineiro do que compreendendo seu real significado. Como afirma Pastoureau (2009), o paradoxo da escrita ornamental nos afronta com a dificuldade de decifrarmos aquilo que estamos lendo. A escrita ornamental amplia seu alcance para além do significado literal e se refere a um simbolismo conhecido publicamente, presente nos elementos familiares ao seu contexto social e geográfico. A utilização de modelos, forma tradicional de desenvolver os trabalhos artísticos e avaliar as habilidades técnicas dos artesãos medievais, se pautava na cópia e reprodução de cânones estabelecidos, o que respalda a afirmação do autor. Neste contexto, podemos considerar a comunicação em um sentido mais amplo, da palavra que passa a ser símbolo, e é vista antes de ser lida. Pastoureau (2009) indica que sua capacidade discursiva fica em segundo plano, enquanto o símbolo, compreendido pelo receptor como elemento constituinte de uma tradição da qual está familiarizado, traz consigo a mensagem de poder e se faz entender apesar da dificuldade para ser lido. Esta compreensão pode ser corroborada quando analisamos a coesão estilística presente no sul da Península Ibérica, onde os elementos simbólicos que despertam admiração e respeito são compartilhados por ambas as culturas.

Os autores Marquer (2011) e Almagro Gorbea (2009; 2013) concordam que a arquitetura e epigrafia demonstram de forma tangível a grandeza e a autoridade do monarca através da habilidade técnica utilizada na criação da arte monumental e decorativa. Recorrendo à tradição corânica no uso da caligrafia árabe em seu palácio, Pedro I transparece a ideologia que rege seu programa de governo na escolha da arte decorativa presente na Fachada do Pátio de Montaria. Essa representação se manifesta como uma declaração dos princípios do poder

⁷⁶ Segundo a historiadora da arte Sheila S. Blair (2006), a escrita cúfica é o tipo mais antigo de escrita árabe e consiste em uma forma modificada de antigas letras nabateias. Surgiu no final do século VII, no período de formação do Islã, nas proximidades da cidade de Kufa, no Iraque. Acredita-se que teve origem em Al-Hira, que ficava perto de Kufa (Kufa foi estabelecida no ano 18 AH por ordem do companheiro Omar bin Al-Khattab). Todos os Corões que foram copiados antes do século IV AH foram escritos em cúfico, no qual os calígrafos de Kufa se destacaram, e depois se espalharam por todo o Iraque. Também foi utilizada em gravuras nas paredes de mesquitas, palácios, e outros vestígios da arquitetura islâmica.

real, legitimado pela autoridade divina. Marquer (2011) sugere que o monarca tenha realizado uma curadoria minuciosa da seleção de trechos corânicos, onde Deus endossa um rei cristão em meio às hostilidades perpetradas por séculos contra os muçulmanos. Fato é que a Bíblia cristã guarda muitas semelhanças com o Corão, e as inscrições árabes (Figura 37) se misturam perfeitamente a um ambiente cristão, em particular na unção divina dos reis, como afirma Marquer:

*A través de muchas inscripciones, el rey afirma la legitimidad de su poder reconociendo la superioridad divina y amparándose bajo la protección de Dios. Esta idea aparece, por ejemplo, en la frase recurrente escrita en cursiva: “Ya thaqati ya amali anta al-rraya anta al-wali ijtabi-l-jayr ‘amali” (Oh confianza mía, o esperanza mía, tú eres mi esperanza: tú eres mi protector, sella con la bondad mis obras). Además, esta oración dirigida a Dios, rodea la frase de elogio al sultán don Pedro escrita en cúfico, en casi todos los zócalos del palacio: “‘izzli-mawlana al-sultan don bidru ayyadahu Allah” (Gloria a nuestro señor el **sultán Don Pedro** ayúdele Dios). La repetición de esta inscripción que contiene su título y su nombre, “al-sultan dun bidru”, vuelve al soberano omnipresente. Esta omnipresencia del nombre del rey casi desemboca en una “transubstanciación del espacio en cuerpo monárquico” por retomar la expresión de Louis Marin. (MARQUER, 2013, p. 508)*



Figura 37: Inscrição epigráfica pertencente ao Pátio de Montaria, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

“Gloria a nuestro señor el sultán Don Pedro ayúdele Dios”. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Detalle-de-la-fachada-de-la-Monteria_fig4_276036474, de autoria de Julie Marquer. Consulta realizada em 29 de julho de 2024.

A assimilação dos códigos estéticos presentes na epigrafia árabe produzida em Castela se desenvolveu a tal ponto em que a cópia deu lugar a elementos inovadores, como o que se

observa no lema laudatório dos palácios dos sultões nacéridas, emulado na Fachada do Pátio de Montaria (Figuras 38 e 39). A escrita que reproduz a frase *wa la ghalibaila Allah* - “Só Deus é vitorioso” - em letras cúficas, produzida em cerâmica azul e branca, se entrelaça e é espelhada tanto no eixo vertical como horizontal. A ornamentação atua como mensagem e como símbolo, e a comunicação entre Castela e Granada se estreita, em uma declaração política que opera na esfera da estética.

A análise da epigrafia árabe nos palácios de Pedro I evidencia uma operação política refinada, em que os códigos visuais e textuais da tradição islâmica foram incorporados como linguagem de poder em um contexto cristão. As inscrições em árabe cumpriam uma função estruturante na afirmação da autoridade régia, configurando uma estética de soberania que transcendia as fronteiras religiosas e linguísticas. Ao recorrer deliberadamente à caligrafia árabe - desprovida de conteúdos teológicos explicitamente islâmicos -, Pedro I construiu um programa visual que legitimava sua figura como *sultão* - ademais de rei cristão - no sul peninsular, em um momento de instabilidade governamental. A epigrafia árabe, vista antes de ser lida, funcionava como signo de distinção, e meio de comunicação simbólica que articulava poder, fé e estética em um mesmo espaço. Nesse sentido, sua apropriação, recontextualização e difusão nos palácios castelhanos devem ser compreendidas como parte de uma estratégia de monumentalização da imagem régia, inserida em um sistema de emulação cultural entre Castela e Granada, no qual a linguagem ornamental era inseparável da construção ideológica do poder.



Figura 38: Detalhe da Fachada de Montaria, Palácio de Pedro I, Real Alcázar de Sevilla, Espanha

“Gloria a nuestro señor el sultán Don Pedro ayúdele Dios”. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Fachada_del_Palacio_del_rey_don_Pedro.jpg. Consulta realizada em 29 de julho de 2024.



Figura 39: Vista geral da Fachada de Montaria, Palácio de Pedro I, Real Alcázar de Sevilha, Espanha

Disponível

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Patio_de_la_Monter%C3%ADa%2C_02.jpg

em:

Consulta

realizada em 21 de julho de 2025.

5.1.2 Epigrafia conectada: Sevilha e Granada, capitais do mundo

Como visto anteriormente, a assimilação da epigrafia árabe no reino cristão de Castela se deve ao longo processo de permeabilidade entre as duas culturas, em que a contradição do uso dos elementos ornamentais do inimigo presumido pode ser questionada pela percepção de que a herança andaluza era um elemento identitário também para os cristãos que se assentaram em um território arabizado. Tendo como base o que afirma Glick (1969), observamos que o processo de transferência cultural implica perda, inovação, seleção, adaptação e ressemantização, e a epigrafia produzida em Castela pôde sofrer os impactos da perda gradual do domínio da língua árabe entre alarifes muçulmanos, o que pode ter gerado uma pseudoepigrafia. No entanto, exemplos de pseudoepigrafias também podem ser encontradas em contextos islâmicos e de língua árabe, uma vez que a complexidade dessas inscrições não torna a leitura fácil.

A adoção da caligrafia árabe nos palácios de Pedro I de Castela não pode ser dissociada das práticas decorativas consolidadas na corte de Granada, em especial sob o reinado de

Muhammad V, uma vez que a própria Alhambra pode ser entendida como um palácio em forma de livro. Almagro Gorbea (2009) complementa essa ideia ao afirmar que *“la arquitectura palatina nazarí está concebida como un discurso escrito, donde la epigrafía no es adorno, sino parte del lenguaje estructural del edificio”* (ALMAGRO GORBEA, 2009, p.215). A inscrição andaluza era, portanto, simultaneamente decorativa e performativa: transformava a arquitetura em um corpo político no qual o poder se inscrevia. A utilização desse mesmo recurso por Pedro I, em um contexto cristão, evidencia não apenas uma apropriação estética, mas um gesto calculado de emulação simbólica com o modelo granadino. Como aponta Marquer (2013),

Al adoptar la caligrafía árabe en sus palacios, Pedro I manifiesta una voluntad de representar su poder según un código visual compartido en el sur peninsular, que remitía directamente a la legitimidad dinástica y a la bendición divina. (MARQUER, 2013, p.109)

Sob a abordagem da História Conectada, podemos compreender esse fenômeno como um processo de negociação e circulação de formas, significados e estratégias políticas entre dois reinos em constante contato, cujas práticas de legitimação encontraram correspondência em uma gramática visual transfronteiriça.

Ao inscrever seu nome e seus louvores em caligrafia árabe nos muros de seus palácios, Pedro I não apenas subverteu o código estético do ora adversário religioso, ora colaborador estratégico, como também incorporou a forma de fazer propaganda política de Granada em sua construção simbólica de poder real. A escolha do título de “sultão”, expressa em epígrafes cúficas, evidencia uma clara intenção de rivalizar, em termos imagéticos e ideológicos, com a corte nacerida, que fazia da caligrafia uma das mais altas expressões do poder régio. A epigrafia árabe, tanto em Castela quanto em Granada, converteu-se em meio privilegiado de sacralização do espaço e do soberano, funcionando como ponte entre o terreno e o divino. Como afirma Ruiz Souza (2011), *“en los palacios medievales, la imagen del rey no se construye sólo con retratos, sino con espacios, inscripciones y símbolos que reconfiguran la presencia real como omnipresente”* (RUIZ SOUZA, 2011, p. 225). A prática de Pedro I, ao se apropriar da epigrafia árabe em seus palácios, revela, portanto, uma sofisticada estratégia de afirmação de poder, inscrita no horizonte visual compartilhado por cristãos e muçulmanos no espaço ibérico do século XIV.

No século XIV, Sevilha e Granada consolidaram-se como centros irradiadores de poder, arte e linguagem visual no Ocidente islâmico e cristão da Península Ibérica. Ambas as cidades ultrapassaram as fronteiras de seus respectivos reinos e tornaram-se polos de emulação mútua,

onde a arte palatina, a epigrafia e a arquitetura operavam como instrumentos diplomáticos e ideológicos. Granada, sob o reinado de Muhammad V, transformou-se em modelo estético e político por excelência, cujo ápice pode ser observado na Alhambra, concebida como "*espacio total*" onde a palavra escrita em caligrafia árabe se entrelaça à arquitetura para afirmar a autoridade do soberano (ALMAGRO GORBEA, 2009, p. 217). Sevilha, sob Pedro I, apropriou-se desse modelo com sofisticação estratégica, convertendo o Palácio de Pedro I no Real Alcázar em um espaço onde os códigos visuais andaluzes foram reelaborados como marca do poder régio castelhano. Como afirma Ruiz Souza (2011), "*la arquitectura de poder en Castilla no puede entenderse sin Granada, así como Granada no puede aislarse del contexto castellano y mediterráneo*" (RUIZ SOUZA, 2011, p.229). Através da circulação de artesãos, saberes técnicos, fórmulas epigráficas e estruturas palatinas, essas duas cidades tornaram-se centros conectados por uma cultura compartilhada, onde o simbólico e o material se fundem na construção de uma realeza que se queria eterna, abençoada e visivelmente legítima. Nesse contexto, Sevilha e Granada não foram apenas capitais de seus reinos: tornaram-se capitais de um mundo ibérico interdependente, esteticamente entrelaçado e politicamente conectado.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização dessa dissertação constitui um desdobramento da minha trajetória formativa e me instiga a continuar a pesquisa sobre arte islâmica na Península Ibérica, com ênfase na circulação de repertórios entre Sevilha e a corte nacérida de Granada. Ao retomar o ponto de partida indicado na Introdução - minha passagem da Licenciatura em Artes Visuais para a História Medieval, mobilizada pela constatação de que a legitimação do poder se inscreve na cultura material -, reforço um projeto acadêmico que pensa a Arte como documento histórico e a História como chave de inteligibilidade para léxicos visuais e performativos. Essa continuidade aprofunda competências críticas no trato de fontes híbridas e amplia redes transregionais de diálogo, sem perder de vista a coerência com a motivação inicial: investigar, com rigor historiográfico, de que modo a arte monumental e decorativa constrói a política do visível e permite articular conexões entre História e Arte no século XIV.

Este trabalho partiu da seguinte indagação: Como o Palácio de Pedro I de Castela, no Real Alcázar de Sevilha, expressa a hibridização e a cultura compartilhada entre muçulmanos e cristãos, dentro de um discurso de poder que ultrapassa as fronteiras religiosas durante o avanço castelhano na Península Ibérica? A partir dessa pergunta, buscamos compreender como a arte monumental e decorativa revela estratégias de legitimação do poder e construção da imagem do rei em meio às tensões internas e externas enfrentadas durante o reinado de Pedro I de Castela. Para tanto, adotamos a perspectiva da História Conectada como ferramenta metodológica para interpretar as dinâmicas de circulação e intercâmbio entre os universos cristão e muçulmano na Península Ibérica do século XIV. Dessa forma, a História Conectada nos possibilitou compreender os processos históricos a partir das interações transfronteiriças, dos fluxos de saberes e da construção mútua de referências simbólicas. De forma mais ampla, analisamos como os intercâmbios culturais - mobilizados por objetos e pessoas - podem ser identificados no Mediterrâneo como um todo, e as conexões que impulsionaram as circulações artísticas de matriz islâmica ocorreram também em outros locais na Europa, como no exemplo das redes entre Veneza e o Egito mameluco. A análise do Palácio de Pedro I no Real Alcázar de Sevilha, sob essa perspectiva, contribuiu para identificarmos como formas artísticas de matriz islâmica não apenas circularam, mas foram ressignificadas dentro de um projeto régio cristão, articulando elementos locais e externos em uma linguagem política coerente com os interesses de legitimação do monarca castelhano. Essa escolha metodológica nos permitiu também revelar o palácio como um espaço onde convergem culturas, tecnologias e repertórios

iconográficos que, ao serem articulados estrategicamente, respondem a lógicas de poder que transcendem as esferas religiosas.

A trajetória analítica construída ao longo deste estudo se deu através da articulação dos conceitos de hibridização, cultura compartilhada e circulação artística e de ideias, chaves de análise para a compreensão da propaganda política de legitimação de Pedro I. A hibridização, entendida aqui como processo ativo de adaptação e reconfiguração, foi conjugada com uma cultura compartilhada sustentada por séculos de convivência, conflitos e negociações entre cristãos e muçulmanos. A circulação artística e de ideias atuou como mecanismo operacional das trocas que permitiram a apropriação consciente de repertórios islâmicos como parte de uma gramática visual utilizada para projetar a imagem do rei. Ao incorporar formas decorativas, inscrições epigráficas e dispositivos arquitetônicos andaluzes na arte monumental erigida no Real Alcázar de Sevilha, Pedro I converteu códigos visuais tradicionais do Islã em instrumentos de propaganda política, visando legitimar seu poder tanto internamente, em meio à guerra civil contra Henrique de Trastâmara, quanto externamente, no fortalecimento da aliança com Muhammad V de Granada. O Salão dos Embaixadores, núcleo do Palácio de Pedro I, com sua configuração em *qubba* e cúpula dourada, bem como o Pátio de Montaria com suas inscrições em árabe laudatórias e os motivos ornamentais inspirados na tradição nacérida, sintetizam os processos descritos acima. Estes espaços são mais do que recursos estilísticos: constituem dispositivos de representação de autoridade e sofisticação política. A escolha dessa linguagem visual foi deliberada, especialmente em um momento de reaproximação entre Pedro I e Muhammad V, no qual a aliança política encontrou expressão simbólica nos espaços arquitetônicos. Como demonstram Almagro Gorbea (2016) e Boloix Gallardo (2013), a presença de elementos visuais compartilhados entre as cortes de Sevilha e Granada evidencia a articulação consciente de Pedro I com a herança andaluza como forma de diferenciação de seu programa régio frente às escolhas de propaganda política de seu pai, o rei Afonso XI - que utilizou da tradição cavaleiresca -, e de seu antepassado Afonso X - na construção de Palácio Gótico no Real Alcázar de Sevilha, com uso do gótico como demonstração de superioridade cristã. Dessa forma, o Palácio de Pedro I expressa a convergência entre estética e poder, revelando como a arte monumental e decorativa se tornou um meio privilegiado para a construção de um discurso régio que excedeu fronteiras territoriais. Analisamos como a instrumentalização da arte também foi utilizada por Muhammad V como propaganda política através das pinturas da Sala dos Reis, em Alhambra de Granada. Pudemos, dessa forma,

conectar as intenções cosmopolitas de ambos os reis, que utilizaram programas artísticos tradicionais das culturas vizinhas em um momento propício de colaboração entre si.

A análise do programa decorativo e arquitetônico de Pedro I não apenas contribui para a compreensão das estratégias de legitimação do rei castelhano, como também problematiza termos consagrados pela historiografia como “arte mudéjar” e “reconquista”, bem como as fronteiras entre o “islâmico” e o “cristão” na história da arte medieval. As evidências reunidas demonstram que a cultura material não pode ser entendida como reflexo direto de identidades religiosas fixas, mas como resultado de interações complexas em contextos de disputa e negociação. Ao revelar como o poder se manifesta visualmente por meio de uma linguagem compartilhada, esta pesquisa insere-se nos debates contemporâneos sobre as articulações políticas da arte, reforçando a importância de abordagens transversais e conectadas para a análise das manifestações artísticas na Península Ibérica medieval. A hipótese inicial de que - com a intenção de se legitimar como sucessor por direito ao trono de Castela, Pedro I empreendeu uma campanha de propaganda política instrumentalizando a arte monumental e decorativa nos moldes da corte nacérida de Granada, transmitindo sua mensagem de afirmação de poder para dentro e para fora de seu reino -, encontra respaldo nos indícios levantados ao longo desta dissertação, contribuindo para ampliar os marcos interpretativos da historiografia da arte ibérica medieval.

A leitura integrada do Palácio de Pedro I como espaço performativo de soberania permitiu explicitar a conexão entre forma arquitetônica, protocolo e epigrafia monumental. O Salão dos Embaixadores, tomado como sala do trono, organiza uma teatralidade do poder que converte a recepção cortesã em dispositivo de legitimação; a epigrafia árabe na fachada do Pátio de Montaria opera como limiar programático, inscrevendo o acesso ao palácio sob signos de autoridade inteligíveis no Sul Peninsular; e a própria cronologia construtiva (1356-1366) coincide com a inflexão diplomática que estreita a colaboração com Muhammad V, inclusive mediante o recurso a alarifes de Granada. Ao reconstituir esse arranjo, esta dissertação demonstrou que Pedro I não apenas se apropriou dos repertórios andaluzes: tais repertórios também pertenciam à Pedro I, que cresceu em um entorno marcado pela presença islâmica. Dessa forma, a matriz islâmica não comparece como ornamento, mas como linguagem régia, capaz de projetar a imagem da soberania do legítimo rei de Castela na Península Ibérica medieval.

Uma contribuição adicional desta dissertação está no confronto sistemático entre a narrativa cronística marcada pelo movimento antipetrista de Pero López de Ayala (1776), e a evidência material do programa palatino de Sevilha. As *Crónicas* foram empregadas aqui como documento situado, produzido por um protagonista da crise sucessória, cuja escrita oscila do reconhecimento inicial da legitimidade dinástica de Pedro I à construção posterior da imagem do “Cruel”, útil à legitimação de Henrique de Trastâmara. Essa ambivalência foi demonstrada ao reunir a passagem em que López de Ayala atesta a tomada de Pedro I como rei legítimo e, em seguida, a virada retórica que o apresenta como tirano para justificar o regicídio. Essa crítica de fontes, cotejada com a materialidade da arte monumental e decorativa, reforça a conclusão central desta dissertação, de que a cultura material não apenas ornamentou o discurso de Pedro I, ela o materializou. Um segundo ponto, que aprofunda a perspectiva de História Conectada desta dissertação, é a ênfase nas mediações humanas que viabilizaram a linguagem régia de Pedro I. O período que sucede o retorno de Muhammad V ativou redes técnicas e poéticas perceptíveis nos monumentos e na epigrafia: a presença de mestres muçulmanos na órbita castelhana, em um momento em que a corte granadina consolidava um ápice de sofisticação literária e decorativa com Ibn al-Khatib e Ibn Zamrak; tais circuitos explicam a qualidade poética e caligráfica da Alhambra de Granada, que guarda relações formais com o Palácio de Pedro I em Sevilha. Trouxemos, para efeito de compreensão e inscrito em esferas mais abrangentes, a importância da água e dos jardins na cultura islâmica. No horizonte conceitual que estrutura esta dissertação, água e jardins emergem como chaves de leitura para a política do visível no Mediterrâneo islâmico: além de sua centralidade prática - abluções, práticas devocionais e caridade por meio de *sabils* -, a água organiza uma semântica de vida, pureza e bênção divina que se materializa em pátios, canais, fontes e espelhos d’água, instaurando uma experiência sensorial que faz do palácio um microcosmo do paraíso e do governante o mediador dessa ordem. Do esquema quadripartido corânico às inovações hidráulicas das noras, *saqiyas* e aquedutos, que viabilizavam o fluxo contínuo mesmo em contextos áridos, passando pelas composições abássidas de Samarra, o jardim aparece como teologia encenada e tecnologia política do espaço. O uso palaciano do jardim configura-o como extensão de domínio e instrumento de representação de soberania. Nos circuitos andaluzes que ancoram a comparação entre Sevilha e Granada, essa gramática atinge refinamento poético-visual em Alhambra: *salsabils* e canais organizam percursos e vistas, enquanto a poesia de Ibn Zamrak, inscrita junto à fonte dos Leões, transforma o brilho e o fluxo em “prata derretida”, reforçando a copresença de texto, água e arquitetura; por sua vez, a difusão desses léxicos no medievo ibérico - lidos aqui à luz da História Conectada - explica a potência comunicativa dos jardins e das águas no

repertório régio. À luz de Merleau-Ponty, a análise do Real Alcázar de Sevilha mostrou que a eficácia política do programa petrista se dá também na experiência corpórea do espaço, onde monumentalidade, percursos e enquadramentos sensoriais orientam a recepção e produzem reconhecimento de hierarquias. Se o corpo é nosso meio geral de ter um mundo, a espacialidade corporal precede e modela a própria inteligibilidade do palácio, convertendo a *qubba*, os pátios e a epigrafia em operadores de visibilidade régia que agem na movimentação do corpo pelo espaço, em uma espécie de cerimoniais como prática incorporada de poder. Nessa chave fenomenológica, a arquitetura aparece como extensão sensível do poder: ela institui eixos de visão e ritmos de passagem, nos quais a caligrafia árabe reforça a encenação da soberania e torna o observador coautor do sentido, como corpo situado que atualiza, no gesto de ver e deslocar-se, a gramática política do espaço. A discussão se beneficia de uma leitura performativa dos espaços, articulando forma, protocolo e legibilidade social. A análise da *qubba* do Salão dos Embaixadores mostrou que a adoção e ressignificação de uma tipologia islâmica – de forte carga cosmológica e política – serviu à teatralidade da audiência régia, onde a transição técnica-simbólica entre base angular, *muqarnas* e cúpula encenava a passagem do terreno ao celeste; nesse cenário, a epigrafia árabe, vista antes de ser lida, operou como signo de distinção inteligível no Sul Peninsular e compatível com múltiplos públicos, inclusive quando reaproveita lemas nacéridas e fórmulas laudatórias que ancoram o título de “sultán Don Pedro” na Fachada do Pátio de Montaria. Acrescentar esse vetor de recepção - quem vê, de onde, sob que luz e em que rito - reforça a coerência da hipótese central: a gramática arquitetônico-decorativa, longe de ser apenas um ornamento, foi tecnologia de poder ajustada para a diplomacia de 1356-1366.

Concluimos essa dissertação reafirmando que a continuidade dessa pesquisa e produção científica é um compromisso pedagógico: transformar resultados acadêmicos em conhecimento público, ampliando repertórios e mostrando a estudantes, leitores e leitoras que a história da Península Ibérica é mais rica do que a dicotomia “cristão x muçulmano”. Ao persistir na abordagem da História Conectada, na leitura das fontes e na análise da política do visível, pretendemos fomentar um itinerário formativo que una ensino e investigação, incentive novas perguntas e favoreça um olhar crítico sobre os modos como imagens, espaços e textos constroem legitimidades. Esse percurso, que nasce do trânsito entre Artes Visuais e História, aponta para um magistério comprometido com a qualidade da informação, o acesso às fontes e a valorização das trocas mediterrânicas como chave para compreender a complexidade histórica da região.

7. FONTES

Fonte material

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Palacio de Pedro I: ficha geral. Sevilla, Espanha, c. 1356–1366. Conjunto palatino; alvenaria, madeira, estuques e azulejaria; ambientes principais: Salão dos Embaixadores e Pátio da Montaria. Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.org/>. Acesso em: 25 set. 2025.

Fontes documentais

ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA, *Cartas Reales*. Disponível em: MOLINA MOLINA, Ángel-Luis. *Documentos de Pedro I, rey de Castilla (1350-1369)*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, CSIC, 1978. Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia. Para o mapeamento na série de DÍAZ MARTÍN, ver v. IV s.v. “Aly/Ali (maestre)”. DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente (comp.). *Colección documental de Pedro I de Castilla (1350–1369)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997-1999.

IBN AL-KHATIB, *Lisān al-Dīn Muḥammad*. *Al-Iḥāṭa fī akhbār Gharnāta* [A fonte completa da história de Granada]. 1369. Manuscrito. Disponível em: GAYANGOS, Pascual de (trad., notas). *The history of the Mohammedan dynasties in Spain*. Vol. II. London: Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland; W. H. Allen and Co., 1843.

IBN KHALDŪN, ‘Abd al-Raḥmān. *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Translated by Franz Rosenthal. 3 v. Princeton, NJ: Princeton University Press (Bollingen Series, XLIII), 1958–1969.

LÓPEZ DE AYALA, Pero. *Crónica de los reyes de Castilla, don Pedro, don Henrique II, don Juan I, don Henrique III, con las enmiendas del secretario Jerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por don Eugenio de Llaguno Amirola*, Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha, 1779.

Fontes epigráficas e poéticas

ALHAMBRA DE GRANADA. Poemas de Ibn al-Khatib gravados no arco de entrada do Salão de Comares. Disponível em: *Arquitectura y Literatura: Poesía sobre las paredes de la Alhambra de Granada* (España) IES Turaniana. Roquetas de Mar (Almería) España. Fotografia: Manuel Raya Hidalgo.

ALHAMBRA DE GRANADA. Poema de Ibn Zamrak gravado na Fachada da Torre de Comares. Disponível em: *Arquitectura y Literatura: Poesía sobre las paredes de la Alhambra de Granada* (España) IES Turaniana. Roquetas de Mar (Almería) España. Fotografia: Manuel Raya Hidalgo.

Fontes imagéticas

ALCÁZAR DE LA PUERTA DE SEVILLA. Conjunto fortificado da Porta de Sevilha. Carmona, Sevilha, Espanha. Disponível em: <https://turismo.carmona.org/wp-content/uploads/2019/03/alcazarpsevilla.jpg>. Acesso em: 3 jun. 2025.

BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA. Hadith Bayad wa Riyad, fólho 10 (ms. Vat. ar. 368). Cidade do Vaticano, sécs. XIII-XIV. Manuscrito iluminado em árabe. Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368. Acesso em: 29 jul. 2024.

Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Acesso em: 6 set. 2024.

GUMIEL CAMPOS, Pablo. “Las relaciones políticas entre Muhammad V y Pedro I de Castilla y su repercusión en la arquitectura”. In: *Pensando Andalucía. Una mirada transdisciplinar II*, ed. Córdoba Toro & González Zambrano, Granada: 2020, pp. 355–370. Comparação entre a planta do Salão dos Embaixadores e da Sala Duas Irmãs, do Palácio dos Leões da Alhambra, Espanha. Consulta em: 23 jun. 2025.

KHIRBAT AL-MAFJAR. Mosaico de piso com leão e gazelas. Jericó, Cisjordânia, Palestina, séc. VIII. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Khirbat-al-Mafjar>. Acesso em: 9 abr. 2025.

MAUSOLÉU SAMÂNIDA. Mausoléu samânida, séc. X. Bucara, Uzbequistão. Reprodução consultada em: ARS ORIENTALIS (University of Michigan). *Dynastic Politics and the Samanid Mausoleum*. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0044.003/--dynastic-politics-and-the-samanid-mausoleum?rgn=main;view=fulltext>. Acesso em: 10 ago. 2024.

MESQUITA DE CUTUBIA. Marrakech, Marrocos. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9_Koutoubia#/media/Fichier:MoroccoMarrakech_KoutoubiaMosqueTop.jpg. Acesso em: 9 set. 2024.

MESQUITA DE TINMEL. Tinnel, Marrocos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tinnel#/media/Ficheiro:Tin_Mal_Mosque4_\(js\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tinnel#/media/Ficheiro:Tin_Mal_Mosque4_(js).jpg). Acesso em: 8 set. 2024.

MESQUITA DO SHAH OU IMAN KHOMEINI. Muqarnas do portal. Isfahan, Irã. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Mezquita_Shah%2C_Isfah%C3%A1n%2C_Ir%C3%A1n%2C_2016-09-20%2C_DD_64.jpg. Acesso em: 10 ago. 2024.

MESQUITA OMÍADA DE DAMASCO. Damasco, Síria. Reprodução consultada em: KHAN ACADEMY. *The Great Mosque of Damascus*. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-islam/chronological-periods-islamic/islamic-art-early/a/the-great-mosque-of-damascus>. Acesso em: 10 ago. 2024.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA LA REAL DE LAS HUELGAS. Claustro de San Fernando. Burgos, Espanha. Reprodução consultada em: VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (V&A). *Torrijos and the tradition of Arabic epigraphy in Castilian architecture* (blog de projetos). Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/blog/projects/torrijos-and-the-tradition-of-arabic-epigraphy-in-castilian-architecture>. Acesso em: 27 ago. 2024.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. Estátua orante de Pedro I de Castela. Procedente do Convento de Santo Domingo el Real. Madrid, Espanha, séc. XV. Escultura. Disponível em: <https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MANT&txtSimpleSearch=Convento%20de%20Santo%20Domingo%20El%20Real&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedSelecti&MuseumsSearch=MANT%7C&MuseumsRolSearch=36&listaMuseos=%5BMuseo%20Arqueol%C3%B3gico%20Nacional%20%28Colecci%C3%B3n%20Tesoros%20del%20MAN%29%5D>. Acesso em: 19 ago. 2024.

MUSEO DA CATEDRAL DE SANTIAGO. Sepulcro de Juana de Castro. Catedral de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, Espanha. Monumento funerário. Disponível em: <https://www.museocatedraldesantiago.gal/2020/05/17/sepulchre-of-juana-de-castro/>. Acesso em: 2 set. 2024.

PALACIO DE PEDRO I EM ASTUDILLO. Vista geral do conjunto palatino. Astudillo, Palência, Espanha. Reprodução fotográfica consultada em: Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_general_palacio_Pedro_I,_Astudillo.jpg. Acesso em: 27 ago. 2024.

PALÁCIO DUCAL. Conjunto palatino. Veneza, Itália. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Ducal_\(Veneza\)#/media/Ficheiro:\(Venice\)_Doge's_Palace_facing_the_sea.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Ducal_(Veneza)#/media/Ficheiro:(Venice)_Doge's_Palace_facing_the_sea.jpg). Acesso em: 10 jun. 2024.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. Sala de los Reyes: “La del juego de ajedrez”, abóbada sul. Granada, Espanha. Conjunto palatino do Palácio dos Leões, Alhambra. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Acesso em: 6 set. 2024.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. Sala de los Reyes: “La mirada hacia el Edén”, abóbada norte. Granada, Espanha. Conjunto palatino do Palácio dos Leões, Alhambra. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Acesso em: 6 set. 2024.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. Sala de los Reyes: abóbada central, vista em relação aos elementos decorativos adjacentes. Granada, Espanha. Conjunto palatino do Palácio dos Leões, Alhambra. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/notas-prensa/la-alhambra-licita-la-restauracion-de-las-yeserias-interiores-de-tres-alcobas-de-la-sala-de-los-reyes>. Acesso em: 6 mar. 2025.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. Sala de los Reyes: bóvedas com pintura sobre pele: exterior da abóbada. Granada, Espanha. Estrutura em madeira com revestimento por peças de couro curtido; conjunto palatino do Palácio dos Leões, Alhambra. Disponível em: <https://www.alhambra-patronato.es/proyectos/la-restauracion-de-las-bovedas-con-pintura-sobre-piel-de-la-sala-de-los-reyes>. Acesso em: 6 set. 2024.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. Sala de los Reyes: cena dos dez nobres nacéridas. Granada, Espanha. Conjunto palatino do Palácio dos Leões, Alhambra.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Fachada do Palácio de Pedro I: detalhe epigráfico. Sevilla, Espanha. Reprodução consultada em: Wikimedia (via Wikipédia). Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Fachada_del_Palacio_del_rey_don_Pedro.jpg. Acesso em: 29 jul. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Fachada do Palácio de Pedro I no Pátio de Montaria: vista geral. Sevilla, Espanha. Reprodução consultada em: Wikimedia Commons. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Patio_de_la_Monteria_Palace_Pedro_I_Alcazar_Seville_Spain.jpg. Acesso em: 25 set. 2025.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Muqarnas do Salão dos Embaixadores. Sevilla, Espanha. Reprodução consultada em: Archtrends Portobello (blog). Disponível em: <https://blog.archtrends.com/wp-content/uploads/2023/03/Sevilha-010-1-1120x840.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Palácio Gótico de Alfonso X, interior: configuração atual. Sevilla, Espanha. Conjunto palatino. Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.info/en/gothic-palace-and-patio-cruise.html>. Acesso em: 15 jul. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Pátio das Donzelas. Estado anterior à recuperação dos jardins medievais. Sevilla, Espanha. Reprodução consultada em: ALMAGRO GORBEA, Antonio. La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas. Apuntes del Alcázar, n. 44, p. 44–67. Granada: Escuela de Estudios Árabes, CSIC, 2005. Consulta em: 5 set. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Pátio das Donzelas. Sevilla, Espanha. Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.org/salas-del-real-alcazar/patio-de-las-doncellas-maidens-courtyard/>. Acesso em: 5 set. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Pátio do Cruzeiro: configuração atual. Sevilla, Espanha. Conjunto palatino. Reprodução consultada em: ATARAL – Inventario del Patrimonio Cultural de Andalucía. Disponível em: https://www.ataral.es/inventario.php?id=patio-del-crucero#&gid=2&pid=C303_i16. Acesso em: 15 jul. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Pátio do Cruzeiro: simulação da configuração em período almóada. Sevilla, Espanha. Conjunto palatino. Reprodução consultada em: ALMAGRO GORBEA, Antonio (dir.). ATARAL – Atlas de Arquitectura Almohade, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponível em: https://www.ataral.es/inventario.php?id=patio-del-crucero#&gid=2&pid=C303_i16. Acesso em: 15 jul. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA. Salão dos Embaixadores. Sevilla, Espanha. Sala-trono palatina. Disponível em: <https://www.alcazarsevilla.org/salas-del-real-alcazar/salon-de-embajadores-hall-of-ambassadors/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

REAL ALCÁZAR DE SEVILHA. Salão dos Embaixadores: vista interna. Sevilla, Espanha. Reprodução consultada em: Wikimedia Commons. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Sal%C3%B3n_de_Embajadores%2C_Real_Alc%C3%A1zar_de_Sevilla.jpg. Acesso em: 25 set. 2025.

REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS. Fachada do antigo Palácio de Pedro I. Tordesillas, Valladolid, Espanha. Reprodução consultada em: Wikipédia (via Wikimedia Commons). Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_Real_de_Santa_Clara_de_Tordesillas#/media/Ficheiro:Atrio_de_las_Claras.jpg. Acesso em: 27 ago. 2024.

REAL MONASTÉRIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS. Real Monastério de Santa Clara de Tordesillas. Tordesillas, Espanha. Conjunto monástico. Disponível em: <https://www.patrimonionacional.es/visita/real-monasterio-de-santa-clara-de-tordesillas>. Acesso em: 12 jun. 2025.

SANUDO Torsello, Marino. Liber secretorum fidelium Crucis super Terrae Sanctae recuperatione. In: BONGARS, Jacques (ed.). Gesta Dei per Francos, t. II. Hannover: Aubrius, 1611. Ilustração de manuscrito. Consulta em: 3 jun. 2024. NEW YORK PUBLIC LIBRARY, Digital Collections. Planta baixa, elevações, cortes e detalhes do “Divã de José” (Grande Ivã do Cairo). 1809. Domínio público. Disponível em: New York Public Library - Digital Collections, acervo “Description de l’Égypte”. Acesso em: 3 jun. 2024.

WIKIMEDIA COMMONS. Pátio dos Leões, Alhambra de Granada [fotografia]. Granada, Espanha. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Patio_de_los_Leones._Alhambra_de_Granada._Spain.JPG. Acesso em: 5 set. 2024.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AL-ABBADI, Ahmad Mujtar. *El reino de Granada en la época de Muhammad V*. Madrid: Instituto de Estudios Islámicos de Madrid, 1973.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. “*Los palacios de tradición andalusí en la Corona de Castilla: las empresas de Pedro I*”, en Actas del Simposio Internacional El legado de al-Ándalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *El acceso al Alcázar de Sevilla en el siglo XIV: análisis espacial y perceptivo*. EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, Zaragoza, v. 19, n. 23, p. 194-203, 2014.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *El Alcazar de Sevilla en el siglo XIV*, in Ibn Jaldun, el Mediterraneo en el siglo XIV. 2005. Catalogue de l'exposition: Grenade, El Legado Andalusi, p. 398-403, 2006.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *La recuperacion del jardin medieval del Patio de las Doncellas*. 2005. Apuntes del Alcazar de Sevilla, 6, p. 45-67, 2005.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder*. Anales de Historia del Arte, Madrid, v. 23, p. 51-80, 2013.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *Los Palacios de tradición andalusí en la Corona de Castilla: Pedro I*. In: VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel (coord.). *El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los Reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. León: Junta de Castilla y León; Fundación El Legado Andalusi, 2007.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio: *El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano*, en *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia*, XI Congreso de Estudios Medievales. León, p. 333-365, 2009.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio: *El Palacio de Pedro I em Tordesillas: realidad e hipótesis*, en *Reales Sitios*, 2005.
- AL-MAQQARĪ, Aḥmad ibn Muḥammad. *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. Trad. e notas de Pascual de GAYANGOS. Vol. II. London: Oriental Translation Fund, 1843.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca o descripción de sus más celebres monumentos artísticos*, Francisco Álvarez y C^a, Impresores y Editores. Sevilla. 1844
- ARIÉ, R.: *El reino nasrí de Granada (1232-1492)*, editorial Mapfre, Madrid, 1992.
- BAGGIO, Adriana T.; MOCELIM, Adriana; POHLMANN, Janira F. (organizadoras). *Diálogos entre cultura e poder*. Curitiba: Editora CRV, 2022.
- BARCELÓ, Miquel. *La “Reconquista”, un concepto ideológico y político*. In: FUNARI, Pedro Paulo (org.). *Repensando a Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 33–47.
- BARROS, José D’Assunção. *Fontes Históricas – uma introdução aos seus usos historiográficos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 165-196, 1994.

BERNIS MADRAZO, Carmen. *Indumentaria medieval española.* Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1956.

BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. (editores) *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection,* Copenhagen. Boston: McMullen Museum Of Art, Boston College, 2006.

BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. *Rivers of Paradise: water in islamic arte and culture.* New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 2007.

BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture.* Oxford: Oxford University Press, 2009.

BLOOM, Jonathan M. **Architecture of the Islamic West: North Africa and the Iberian Peninsula, 700-1800.** New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 2020.

BLOOM, Jonathan M. **The ‘Qubbat al-Khaḍrā’** and the iconography of height in early Islamic architecture. *Ars Orientalis*, v. 23, p. 135–141, 1993.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). **Dicionário de política.** 11. ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOLOIX GALLARDO, Bárbara. *Las sultanas de la Alhambra: las grandes desconocidas del Reino Nazarí de Granada (siglos XIII-XV).* Granada: Patronato de la Alhambra y del Generalife; Editorial Comares, 2013.

BOLOIX GALLARDO, Bárbara. *Los Reyes de la Alhambra: la construcción de la imagen del poder en la dinastía Nazarí de Granada.* Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/42556225>. Acesso em: 13 jul. 2025.

CABANELAS RODRÍGUEZ, Darío. *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología.* Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988.

CANTERA MONTENEGRO, Enrique. *Los judíos de Castilla ante el cambio de dinastía.* Memoria y Civilización: Anuario de Historia, v. 22, p. 143-161, 2019.

CANTERA MONTENEGRO, Henrique. *La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media.* In: CARRASCO MANCHADO, A. I.; RÁBADE OBRADÓ, M. P. (Coords.). *Pecar en la Edad Media.* Madrid: Sílex, 2008.

CANTERA MONTENEGRO, Henrique. **Los judíos de Castilla ante el cambio de dinastía.** 2019. España: Memoria y civilización 22, p. 143-161, 2019.

CARRO MARTÍN, Sergio (editor) et al. *Islam y propaganda política en la arquitectura de Pedro I de Castilla (1350-1369).* An Interdisciplinary Approach to the Cultures of the Mediterranean Sea, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p. 291-301, 2013.

CATALÁN, Diego (ed. lit.). *Gran crónica de Alfonso XI.* Texto atribuído a Juan Núñez de Villaizán. Madrid: Gredos, 1977.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *El Alcázar de Sevilla en dos ejemplos de dominación cultural: Alfonso X el Sabio y Pedro I el Cruel*. In: *Spanien und der Orient im Frühen und Hohen Mittelalter*. Mainz: Philipp von Zabern, p. 157–164, 1996.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *El Alcázar del Rey Don Pedro*. 2. ed. Sevilla: Diputación de Sevilla (Arte Hispalense), 2006.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *El Alcázar del Rey Don Pedro*. Sevilla: Arte Hispalense, 2ª edición, 2006.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *El rey don Pedro en el Alcázar*. In: GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (Org.). *Pedro I ante la historia y la leyenda: mesa redonda celebrada el 14 de mayo de 1997*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 2006.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *La imagen de poder en Pedro I de Castilla*. e-Spania, n. 3, jun. 2007.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *Los retratos de Pedro I de Castilla*. In: GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (coord.). *El rey don Pedro y su tiempo (1350-1369)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, p. 149-166, 2016.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *Reutilización de materiales antiguos en la arquitectura mudéjar sevillana*, in *História da Construção - Os Materiais*, edited by Arnaldo Souza Melo and Maria do Carmo Ribeiro, 77-88. Braga: CITEM and LAMOP, 2012.

CÓMEZ RAMOS, Rafael. *Reutilización de materiales antiguos en la arquitectura mudéjar sevillana*. In: SOUSA MELO, Arnaldo; RIBEIRO, Maria do Carmo (org.). *História da construção: os materiais*. Braga: CITCEM; LAMOP, 2012.

CONRAD, Sebastian. *What is global history?* Princeton: Princeton University Press, 2016.

CREGO GÓMEZ, Maria. *Al-Andalus en la muqaddima de Ibn Jaldun*. Sevilla: ESPACIO, TIEMPO Y FORMA Serie III Historia Medieval 35, p. 241–264, 2022.

CUENCA ABELLÁN, Bellén. *Reconstruir la historia del islam a través del patrimonio. El legado post-andalusí en la Comunidad Valenciana*. 2023. USA: EHumanistaIVITRA Journal of Iberian Studies, 2023.

D'OTTONE RAMBACH, Arianna. *La storia di Bayad e Riyad (Vat. Ar. 368): una nuova edizione e traduzione*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2013.

DaCOSTA KAUFMANN, Thomas, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel, eds., *Circulations in the Global History of Art*. Burlington, VT: Ashgate, 2016.

DaCOSTA KAUFMANN, Thomas. *Toward a Geography of Art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2004.

DaCOSTA KAUFMANN, Thomas; DOSSIN, Catherine e JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Introduction: Reintroducing circulations: Historiography and the Project of Global Art History**. In: Idem (eds). *Circulations in the Global History of Art*. Londres e Nova York: Routledge, 2015.

DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente (comp.). *Colección documental de Pedro I de Castilla (1350–1369)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997–1999.

DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente. *Un rey sevillano: Don Pedro I de Castilla (1350–1369)*. Sevilla: Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VsrqqADkgXg&t=4056s>

DODDS, D.; GLICK, T.; MANN, V. *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in medieval Spain*. New York: George Braziller, 1992.

DODDS, J.; MENOCA, M. R.; BALBALE, A. K. *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*, New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 2008.

DODDS, Jerrilynn Denise (ed.). *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Harry N. Abrams, 1992.

ECHEVARRÍA ARSUAGA, Ana. *Painting Politics in the Alhambra*. In: ROBINSON, Cynthia; PINET, Simone (org.). *Courting the Alhambra: Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*. Leiden; Boston: Brill, p. 47-66, 2008.

ELORZA GUINEA, José Carlos (coord.); VALDEÓN BARUQUE, Julio (texto); ALONSO CUEVAS, Santiago (fot.). *Las Cortes de Castilla y León: sitios y lugares de celebración*. Fuensaldaña (Valladolid): Cortes de Castilla y León, 1990.

ETTINGHAUSEN, Richard; GRABAR, Oleg; JENKINS, Marilyn. *The Art and Architecture of Islam: 650–1250*. New Haven: Yale University Press, 2001.

FERNANDES, Fátima Regina (coord.). **Identidades e fronteiras no medievo ibérico**. Curitiba: Editora Juruá, 2013.

FERNANDES, Fátima Regina. **Do Pacto e seus rompimentos: os Castro galegos e a condição de traidor na Guerra dos Cem Anos**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FERNÁNDEZ-AGUILERA, Sebastián. *Origen del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos*. *Archivo Español de Arte*, Madrid, v. 88, n. 352, p. 331–348, out./dez. 2015.

FERNÁNDEZ-RUIZ, Cesar. **Ensaio histórico-biológico sobre D. Pedro I de Castilla y Doña Maria de Padilla**. El Real Monasterio y Palacio de Astudillo: recuerdo de um amor egregio. Palencia, 1965.

FORONDA, François. *La guerra civil castellana vista desde Europa: ¿Una cuestión de memoria histórica?* In: DÍAZ DE DURANA, José Ramón; FERNÁNDEZ DE LARREA, Jon Andoni (org.). *La memoria histórica y su utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*. Madrid: Sílex, 2010.

FORONDA, François. **Monarquía y Propaganda: ensayos de historia política en la Castilla bajomedieval**. Madrid: Sílex, 2007.

FORONDA, François. *Sociedad política, propaganda monárquica y régimen en la Castilla del siglo XIII: en torno al Libro de los doze sabios*. Edad Media: Revista de Historia, n. 7, p. 13-36, 2005–2006.

FORONDA, François. *Une image de la violence d'État française: la mort de Pierre Ier de Castille*. In: FORONDA, François; BARRALIS, Christine; SÈRE, Bénédicte (org.). *Violences souveraines au Moyen Âge: travaux d'une école historique*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2010.

FORONDA, François; GENET, Jean-Philippe; NIETO SORIA, José Manuel (org.). *Coups d'État à la fin du Moyen Âge? Aux fondements du pouvoir politique en Europe occidentale*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005.

FORONDA, François; MADELINE, Fanny (colab.). *L'espace de gouvernement en Castille à la fin du Moyen Âge: essai de cartographie*. In: BARBIER, Josiane; CHAUSSON, François; DESTEPHEN, Sylvain (org.). *Le gouvernement en déplacement: pouvoir et mobilité de l'Antiquité à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *Arte mudéjar*. Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1985.

FRIGHETTO, Renan; DA SILVA, Gilvan Ventura; GUIMARÃES, Marcella Lopes (orgs.). *As mobilidades e as suas formas na Antiguidade Tardia e na Idade Média*. Vitória: GM Editora, 2019.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (coord.). *"El rey don Pedro y su tiempo (1350-1369)"*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2016.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra. Desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1988. 263 págs. *Cuadernos De La Alhambra*, 26(26), 287–288.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. 2. ed. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1996.

GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1929.

GAYANGOS, Pascual de. *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. Traduzido por Pascual de Gayangos. Londres: Oriental Translation Fund, 1843.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990.

GLICK, Thomas F. *Islamic and Christian Spain in the early middle ages: Comparative perspectives on social and cultural formation*. Princeton, USA: Princeton University Press, 1979.

GLICK, Thomas F.; PI-SUNYER, O. *Acculturation as an Explanatory Concept in Spanish History*. 1969. *Comparative Studies in Society and History*, 11, p. 136-154, 1969.

GONZÁLEZ DE FAUVE, M. E.; DE LAS HERAS, I. J.; DE FORTEZA, P. *Los cargos eclesiásticos y religiosos como estrategia de recuperación del poder de los descendientes de Pedro I de Castilla*. En *la España Medieval*, Madrid, v. 24, p. 239–257, 2001.

GRABAR, Oleg. *Art and Architecture and the Qur'an*. In *Early Islamic Art, 650-1100*, volume I, *Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005.

GRABAR, Oleg. *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*. Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1996.

GRABAR, Oleg. *The Formation of Islamic Art*. Revised and enlarged ed. New Haven; London: Yale University Press, 1987.

GRABAR, Oleg. *The mediation of ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

GRABAR, Oleg. *The Shape of the Holy. Early Islamic Jerusalem*. United States: Princeton University Press, 1996.

GUICHOT Y PARODY, Joaquín. *Don Pedro I de Castilla*. Sevilla: Imprenta de Girones y Orduña, 1878.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *A polifonia de Nájera (1367)*. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 7, n. 2, p. 182–195, 2015.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Os protagonismos do Cruel e do Cru*, antes dos “favoritos” de Fernão Lopes e Pero López de Ayala. 2004. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 41, p. 107-129, 2004.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Poesia e pensamento em Al-Andaluz*. (no prelo). 2024.

GUMIEL CAMPOS, Pablo. “*Las relaciones políticas entre Muhammad V y Pedro I de Castilla y su repercusión en la arquitectura*”. In: *Pensando Andalucía. Una mirada transdisciplinar II*, ed. Córdoba Toro & González Zambrano, Granada: 2020, pp. 355–370.

GUMIEL CAMPOS, Pablo. *Causas y consecuencias de la maurofilia de Pedro I de Castilla em la arquitectura de los siglos XIV y XV*. Universidad Complutense de Madrid (UCM). *Anales de Historia del Arte*, 2016.

HILLENBRAND, Robert. *Islamic Art and Architecture*. London: Thames & Hudson, 1999.

HOFFMAN, Eva Rose (ed.) *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

HOFFMAN, Eva Rose. *Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century*. *Art History*. Oxford: Blackwell Publishers, v. 24, n° 1, p. 17-50, 2001.

HOWARD, Deborah. *Venice and Islam in the Middle Ages Some observations on the question of architectural influence*. 1991. SAHGB Publications Limited. *Architectural History*, Vol. 34, p. 59-74, 1991.

HOWARD, Deborah. *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*. 2000. New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 2000.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Granada: historia de un país islámico (1232-1571)*. 3. ed. rev. Madrid: Gredos, 1989.

LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média: Tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

M. E. González de Fauve, I. J. de las Heras y P. de Forteza, **“Los cargos eclesiásticos y religiosos como estrategia de recuperación del poder de los descendientes de Pedro I de Castilla”** y M. P. Rábade Obradó, **“Religiosidad y memoria política: las constituciones de la capilla de Pedro I en Santo Domingo el Real de Madrid (1464)”**, en *En la España Medieval*, 24 y 26 (2001 y 2006), págs. 239-257 y 227-261, respect.

MARQUER, Julie. **“La figura de Ibn al-Jaʿfīb como consejero de Pedro I de Castilla: entre ficción y realidad”**, em E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales 12 pp.1-12. 2011.

MARQUER, Julie. **El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)**. 2013. *Anales de Historia del Arte* Vol. 23, Núm. Especial (II), p. 499-508, 2013.

MARQUER, Julie. **Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)**, actes du colloque international Convivencia de lenguas y conflictos de poder en la Edad Media Iberica. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

MARQUER, Julie. **Islam y propaganda política en la arquitectura de Pedro I de Castilla (1350-1369)**. Sergio Carro Martín and al. *Mediterráneos. An Interdisciplinary Approach to the Cultures of The Mediterranean Sea*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

MARQUER, Julie. **Les lettres du Sage de Grenade à Pierre I de Castille (1350-1369)**. *Cahiers du Celec* [En ligne], 14, 2020.

MARQUER, Julie. **Propagande politique et Islam d'Occident sous le règne de Pierre Ier de Castille (1350- 1369)**. *Archéologie et Préhistoire*. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2014.

MARQUER, Julie. **Réflexion autour de l'hybridation culturelle en péninsule ibérique médiévale: l'exemple de Pierre Ier de Castille (1350-1369)**, in **Du transfert culturel au métissage: Concepts, acteurs, pratiques**, organizado por MOLIN, Michel et al. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019.

MARQUER, Julie. **Torrijos and the tradition of Arabic epigraphy in Castilian architecture**. V&A Blog, London, 13 set. 2023.

MARTOS QUESADA, Juan. **Historiografía andalusí: manual de fuentes árabes para la historia de al-Andalus**. Volumen II. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones; Sociedad Española de Estudios Medievales; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984.

MENOCAL, María Rosa. **The ornament of the world: how Muslims, Jews, and Christians created a culture of tolerance in medieval Spain**. Illustrated ed. Boston: Back Bay Books, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. London: Routledge, 2012.

- MINOIS, Georges. *La guerre de Cent Ans: naissance de deux nations*. Paris: Perrin, 2008.
- MOLINA MOLINA, Ángel-Luis. *Documentos de Pedro I, rey de Castilla (1350-1369)*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, CSIC, 1978.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- NIETO SORIA, José Manuel. *La ideología política bajomedieval en la historiografía española*. Hispania, v. 50, n. 175, p. 667-681, 1990.
- NIETO SORIA, José Manuel. *La monarquía fundacional de Fernando III. In: Fernando III y su tiempo (1201-1252): VIII Congreso de Estudios Medievales*. León: Fundación Sánchez-Albornoz, 2003.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *A Reconquista ibérica: A construção de uma ideologia*. 2000. São Paulo: Repositório Institucional da USP (Biblioteca Digital da Produção Intelectual). Historia, Instituciones, Documentos, n. 28, p. 277- 295, 2001.
- NUÑEZ, José Agustín. *Muslim and Christian Granada*. [S.l.]: Edilux, 2002.
- O'CALLAGHAN, Joseph F. *The Gibraltar Crusade: Castile and the Battle for the Strait*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- O'CALLAGHAN, Joseph F. *The Last Crusade in the West: Castile and the Conquest of Granada*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014.
- OCAÑA JIMÉNEZ, Manuel. *El cúfico hispano y su evolución*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1970.
- OCAÑA, Jimenez M. *Panorámica sobre el arte almohade en Espana*. Granada: Cuadernos de la Alhambra, 26, 1990.
- OPELLO, Walter C.; ROSOW, Stephen J. *The nation-state and global order: a historical introduction to contemporary politics*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1999.
- PANOFKSY, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism. An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages*. New York: Meridian Books, 1957.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel. *Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra: paraíso vegetal-astral, retrato "au vif" y virtud caballeresca*. Cuadernos de la Alhambra, nº 50, p. 137-153, 2021.
- PASTOREAU, Michel. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- PASTOUREAU, Michel. *L'Art héraldique au Moyen Age*. Paris: SEUIL, 2009.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa. *"Los Alcázares y palacios hispano-musulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana", Los Alcázares Reales*. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura aúlica cristiana, Antonio Machado Libros, BBVA, 2001.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Al-Andalus y el mundo árabe (711-2011): visiones desde el arabismo*. Granada: Editorial Universidad, 2012.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *La Alhambra como lugar paradisiaco en el imaginario árabe*. Boletín de Arte, Málaga, nº 38, p. 45-60, 2017.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *La construcción poética de la Alhambra*. Revista de Poética Medieval, v. 27, p. 263-285, 2013.

RÁBADE OBRADÓ, M. P. *Religiosidad y memoria política: las constituciones de la capilla de Pedro I en Santo Domingo el Real de Madrid (1464)*. En la España Medieval, Madrid, v. 26, p. 227-261, 2006.

RABBAT, Nasser O. *The Citadel of Cairo: a new interpretation of royal Mamluk architecture*. Leiden: E.J. Brill, 1989.

RALLO GRUSS, Carmen. *El jardín pintado: las pinturas de la Sala de los Reyes del Cuarto de los Leones*. Cuadernos de la Alhambra, Granada, n. 49, p. 129-145, 2020.

RICKMAN, Thomas. *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture from the Conquest to the Reformation*. London: Longman, 1817.

RIOS, Amador de los. (1872). *El estilo mudéjar en Arquitectura*. Discurso Leído en Junta Publica de 19 de Junio de 1859, Discursos leídos en las recepciones y actos publicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859, 1, Madrid, p. 1-73, 1872.

RIOS, Amador de los. *Inscripciones Arabes de Sevilla*. Sevilla, Area de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, Patronato del Real Alcazar, 1998.

RODRÍGUEZ-MORENO, Concepción. *El palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla: estudio y análisis*. 2012. 2 v. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidad de Granada, Granada, 2012.

RUGGLES, D. Fairchild. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.

RUGGLES, D. Fairchild. *Islamic Gardens and Landscapes*. Philadelphia / University of Pennsylvania Press, 2008.

RUGGLES, D. Fairchild. *The Alcazar of Seville and Mudéjar Architecture*. *Gesta*, Cambridge, v. 43, n. 2, p. 87-98, 2004.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “*Castilla y Al-Andalus: Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación*.” Madrid: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 16, 2004.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “*Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV: La aceptación de la herencia de al-Andalus; de la realidad material a los fundamentos teóricos in ‘El siglo XV hispano y la libertad de las artes*.” Madrid: Anales de Historia del Arte (2012).

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “*La Cúpula de Mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra*.” Madrid: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 12 (2000).

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. *Ciencia y virtud en el palacio bajomedieval: el Palacio de los Leones de la Alhambra*. In: USCATESCU, Alexandra; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene

(org.). *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Giese 2018.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. *El Palacio de los Leones de la Alhambra: espacio de virtud del príncipe*. In: GIESE, Francine; VARELA BRAGA, Ariane (org.). *The Power of Symbols: The Alhambra in a Global Perspective*. Bern: Peter Lang, p. 71-82, 2018.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. *El Palacio Especializado y la Génesis del Estado Moderno: Castilla y al-Andalus en la Baja Edad Media*. In: La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano (Actas del III Curso de Historia y Urbanismo Medieval). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, p. 93-128, 2011.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. *Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada: los mensajes más allá de las formas*. Anales de Historia del Arte, Madrid, v. 24 (número extraordinario: VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval), p. 305-331, 2014.

SÁEZ ABAD, Rubén. *La guerra de los dos Pedros, 1356-1369: el conflicto castellano-aragonés*. Madrid: Almena Ediciones, 2008.

SAGGAR, Mohammed Saïd. *Introduction à l'étude de l'évolution de la calligraphie arabe*. 1993. Annuaire de l'Afrique du Nord. tome XXXII. p. 99-106 1993.

SANTAELLA, Rafael G. P. *Historia del reino de Granada: de los orígenes a la época mudéjar (hasta 1502)*. Granada: Universidad de Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2001.

SANUDO Torsello, Marino. *Liber secretorum fidelium Crucis super Terrae Sanctae recuperatione*. In: BONGARS, Jacques (ed.). *Gesta Dei per Francos*, t. II. Hannover: Aubrius, 1611.

SENKO, Elaine Cristina. *Ibn Khaldun: Vida e trajetória de um historiador islâmico medieval*. São Paulo: Editora Ixtlan, 2011.

SHALEM, Avinoam. *The chasuble of Thomas Becket and the question of artistic circulation in the Mediterranean*. In: MEOUAK, Mohamed; DE LA PUENTE, Cristina (ed.). *Connected Stories: Contacts, Traditions, and Transmissions in the First Millennium CE*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011. p. 227-247.

SIMONET, Francisco Javier. *Influencia del elemento indígena en la cultura de los moros del Reino de Granada: estudio destinado al Congreso Científico Internacional de los Católicos, celebrado en Bruselas en septiembre de 1894*. 2. ed. Tánger: Imprenta de la Misión Católica, 1895.

SITGES Y GRIFOLL, Juan Blas. *Las mujeres del Rey Don Pedro I de Castilla*. Madrid: Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Impresores de la Real Casa, 1910.

SOLAR ORDÓÑEZ, José Juan. *Leonor de Guzmán*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Connected histories: Notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia*. 1996. Cambridge: Cambridge University Press, Modern Asian studies, v. 31, n. 3, p. 735-762, 1997.

TABBAA, Yasser. Control and Abandon: *Images of Water in Arabic Gardens and Garden Poetry*. In: TABBAA, Yasser. *The Production of Meaning in Islamic Architecture and Ornament*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

TABBAA, Yasser. *The Medieval Islamic Garden: Typology and Hydraulics*. In: TABBAA, Yasser. *The Production of Meaning in Islamic Architecture and Ornament*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

TABBAA, Yasser. *The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. Seattle: University of Washington Press, 2001.

TATSCH, Flavia Galli. **Mobilidades, conexões, novos contornos:** a circulação de artefatos em marfim nos séculos X-XIII. *Revista de História* (São Paulo), n. 179, e2020a06519, 2020.

VALDEÓN BARUQUE, J. *Los judíos de Castilla y la Revolución Trastámara*. Secretariado de Publicaciones: Universidad de Valladolid, 1968.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara. ¿La primera guerra civil española?* Madrid, Aguilar, 2002.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. *La España medieval*. Madrid: Actas, 2003.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001.

VALLEJO NARANJO, Carmen. *Consideraciones iconográficas sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada*. *Eikón / Imago*, v. 3, n. 1 (5), p. 29–74, 2014.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (ed. 1568). Roma: Newton Compton, 2018.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: B. Bance, 1854-1868.

WOLFSOHN, Rei. *Centralization, De-Centralization & Regionalism in Europe Proceeding the Middle Ages*. City University of New York, 2015.

ZAFRA JIMÉNEZ, Manuel. *Las pinturas de la Sala de los Reyes. Estilo, iconografía y significados*. Charla temática del Museo de la Alhambra, Granada, 2024. YouTube, vídeo, 1 ago. 2024.