

# ***Beatus* de Facundus: um estudo da ornamentalidade das cores<sup>1</sup>**

Fabiana P. Favoreto<sup>2</sup>

Prof. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira<sup>3</sup>

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o emprego das cores em um grupo de miniaturas do *Beatus* de Facundus, também conhecido como *Beatus de Fernando I e Sancha*, produzido no reino de Leão no século XI. Iremos demonstrar, aqui, como as cores – um dos elementos ornamentais mais marcantes nessas imagens, sobretudo nas faixas do fundo – não são um elemento acessório à composição e nem apenas uma questão de ordem estilístico-formal, mas pertencem e participam ativamente das funções que as imagens desempenham naquele manuscrito iluminado com grande luxo. Utilizamos-nos do conceito de *ornamentalidade* conforme proposto pelo teórico da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne, a fim de melhor sublinharmos como as cores se articulam e se entremeiam ao discurso das imagens.

Palavras-chave: *Beatus* de Facundus – cores – ornamentalidade.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the use of colors on some images of the “*Beatus of Facundus*”, also known as the “*Beatus of Fernando I and Sancha*”, produced in the kingdom of Leon in the XI century. We want to demonstrate here that the colors, one of the most important ornamental aspects on these images, specially on the strips of the background, are neither a secondary element nor just a case of stylistic-formalist option, but they take part, actively, to the functions the images accomplish in this highly expensive manuscript. We use the concept of *ornamentalité* (ornamentality) proposed by the art theorist and medievalist Jean-Claude Bonne in order to explain how colors work along with the discourse of the images.

Keywords: *Beatus* of Facundus – color – ornamentality.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no XIII Congresso Internacional de Filosofia Medieval. Vitória: UFES, 2011.

<sup>2</sup> Estudante de graduação de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista de Iniciação Científica – UFES

<sup>3</sup> Orientadora. Professora do Departamento de História, USP.

## I. O *Beatus* de Facundus

O termo *Beatus* refere-se a uma série de manuscritos cujo protótipo foi elaborado por um monge anônimo do mosteiro de Liébana (e por isso conhecido como Beato, ou *Beatus*, dando nome às obras<sup>4</sup>), no século VIII, e, posteriormente, copiado inúmeras vezes. De acordo com um levantamento de 1985, o total de *beati* cuja existência pode se comprovar chega a trinta e quatro manuscritos, datados desde o final do século IX ao XIII, dentre os quais vinte e três encontram-se conservados e os restantes, perdidos.<sup>5</sup>

O *Beatus* de Facundus, assim conhecido pelo nome de seu escriba, também é designado por *Beatus* de Fernando I e Sancha, em referência ao casal real de Leão que o encomendou em 1047. Todos os *Beati* são obras compósitas, que recorrem a citações de pensadores considerados autoridades sobre o tema do Apocalipse, como Isidoro de Sevilha, Ticônio e Primasio, resultando em algo parecido com o que depois veio a chamar-se de *Catena áurea*.<sup>6</sup> Os *Beati* englobam essencialmente o livro do Apocalipse de São João com comentários, além de excertos e comentários do Livro de Daniel.

Compreende-se a importância que tinha o Apocalipse no contexto da Península Ibérica a partir das fontes eclesásticas normativas: o IV Concílio de Toledo, realizado em 633, prescrevia no Cânone XVII sua leitura obrigatória desde a Páscoa até Pentecostes; e outros cânones conciliares da época visigoda, que ainda estavam em plena vigência na Alta Idade Média, também incluíam a leitura do Apocalipse na liturgia hispânica.<sup>7</sup> Mas é importante lembrar que já desde o século III eram frequentes os comentários ao Apocalipse, como os de Victorino de Pettau e os de Ticônio, entre outros. A importância crescente do livro do Apocalipse, ao longo da Idade Média, apresenta-se como um dos motivos para a feitura dos *Beati*.

Além disso, cabe sublinhar que, durante toda a obra, o Beato insiste no tema da pregação, revelando a importância da obra como material teológico de apoio à liturgia. Mas havia outro fator que influenciara na realização de tal obra: o milenarismo. Em sentido estrito, tratava-se de uma doutrina originada a partir de uma interpretação literal do capítulo vinte do Apocalipse, versículos um a seis,

---

<sup>4</sup> Neste texto, utilizaremos a palavra Beato em referência ao abade “compilador” do protótipo e o termo *Beatus* em alusão aos manuscritos de sua obra, sendo o plural de *Beatus*, *Beati*.

<sup>5</sup> ESCOLAR, Hipólito. *Los manuscritos: historia ilustrada del libro español*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996. p. 102.

<sup>6</sup> A *Catena Áurea* é uma compilação de comentários sobre os Evangelhos realizados por “Padres da Igreja” (Bispos, doutores, teólogos, apologetas e presbíteros dos primeiros séculos do cristianismo), em modo de exposição ou comentário, como a *Catena Áurea* de São Tomás de Aquino, do século XIII.

<sup>7</sup> ESCOLAR, Hipólito, op.cit., p. 101.

onde se afirmava a vinda de um período de mil anos em que reinaria a paz e que logo depois o mal seria libertado por um breve tempo, antes do fim dos tempos. Beato afirmava que a data específica para o fim do mundo era o ano 800, tema explorado no capítulo IV dos *Beati*.<sup>8</sup>

No entanto, a idéia de que o fim do mundo estaria diretamente ligado à produção das cópias do *Beatus* de Liébana é questionada por muitos autores, como Jean-Claude Bonne, uma vez que todas as cópias de que se tem notícia são posteriores ao ano 800, chegando até o século XIII. Desse modo, outro elemento passa a destacar-se como impulsionador das cópias, principalmente em se tratando do *Beatus* de Fernando I e Sancha: a beleza estética e a riqueza das imagens.

A feitura minuciosa de elementos como os entrelaçados, o uso abundante de ouro, como em nenhum outro *Beatus*, e o brilho das cores tornaram esta obra digna de um encargo real. O luxo do códice mostra-se como reflexo da riqueza do reinado de Fernando I (1037-1065) que reuniu boa parte dos reinos cristãos peninsulares e pontuou o começo de uma recuperação e desenvolvimento destes territórios após as guerras de resistência ao domínio muçulmano entre o século X e início do século XI. Esta renovação significou não apenas uma recuperação econômica, mas o estímulo as empresas artísticas, aumentando significativamente o número de doações que, posteriormente, viriam a formar o tesouro real de Leão. Fernando I buscou tornar a cidade de Leão um dos maiores centros de mecenato artístico por onde passariam os peregrinos a caminho do Santuário de Santiago de Compostela. Não apenas a cidade, mas as obras que nela se ostentavam transformavam-se num símbolo de autoridade.

Fernando I empenhava-se em fazer crescer seu reino, tanto territorial quanto economicamente. Seu comprometimento com Leão era tão intenso que escolheu esta cidade para abrigar futuramente seu corpo após sua morte, em San Isidoro de León. Ele poderia ter elegido o monastério de Oña, devido à sua origem (Navarra), ou o monastério de São Pedro de Arlanza, por ter herdado de seu pai o condado de Castela, mas escolheu Leão, em honra à sua Coroa. No entanto, apesar de todo seu comprometimento e esforço em tornar Leão um reino próspero, foi recebido pelo povo leonês com certa hostilidade, como um intruso que havia matado seu cunhado e rei legítimo, Bermudo III, irmão de Sancha. Desse modo, a presença de Sancha foi de grande importância, como mediadora entre o rei navarro e o povo de Leão.

Esta situação de consolidar sua posição como rei de Leão durou até por volta da época em que encomendou o *Beatus* de Facundus, um símbolo de poder e de riqueza. Segundo Joaquín Yarza Luaces, nenhum monarca da coroa asturiana ou da leonina esteve interessado especialmente na

---

<sup>8</sup> WILLIAMS, John et al. *Beato de Fernando I y Sancha*. Barcelona: M. Moleiro, 2006, p. 22.

encomenda de manuscritos mais ou menos luxuosos, exceto por Alfonso III, rei de Leão em 866, que encomendou, por exemplo, o Diurnal, um saltério de uso particular.<sup>9</sup> É possível que Fernando I, assim como Alfonso III, tenha querido constituir uma biblioteca. Mas o *Beatus* era um códice espetacular, que havia quarenta anos não era copiado. “(...) sin duda sería una obra de prestigio que enlazaba con el deseo de ofrecer una imagen leonesa a sus súbditos y a su iglesia”.<sup>10</sup> A data de encomenda também não era casual. Alfonso III encomendou a Cruz da Vitória em 908 para doá-la à igreja de San Salvador, em Oviedo, exatamente cem anos depois de Alfonso II ter doado a Cruz dos anjos como relíquia à mesma igreja em Oviedo. E em 1047 completavam-se dez anos que Fernando I fora coroado na catedral de Leão, após a morte de seu cunhado em campo de batalha.

Portanto, o encargo do *Beatus* pelo casal real carregava em si uma importância mais do que artística e religiosa, reafirmava seu poder enquanto reis de Leão. Em razão de demonstrar a riqueza dos comitentes, o códice deveria ser igualmente rico, o que influenciou no caráter ornamental da obra. Um elemento que revela essa influência é a presença do labirinto no fólio 7, que carrega a dedicatória ao reis Fernando I e Sancha de Leão e Castela (ver figura 1).

No que tange ao estudo que ora propomos, dois fatores tornaram este códice um excelente objeto para reflexão: a encomenda real e o fato de se tratar do texto do Apocalipse. É importante sublinhar que no período compreendido entre os séculos X e XI, este *Beatus* foi o único realizado por um encargo real, e não monástico, o que denota sua particularidade e o grande investimento econômico na feitura, que, como já dissemos, contribuiu para a riqueza ornamental deste manuscrito. Além disso, o Apocalipse, por ser o livro mais imagético das Escrituras, justifica o grande número de miniaturas, que traçam uma narração gráfica paralela e dialogante com o texto. Assim, estes dois fatores tornaram as 114 miniaturas deste *Beatus* uma rica fonte de estudo sobre o funcionamento da ornamentação.

---

<sup>9</sup> YARZA LUACES, Joaquín. “La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha”. In: WILLIAMS et al., 2006, p. 59-90, p. 72.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 77.

## II. A ornamentação e o ornamental

É comum encontrarmos referências às imagens medievais como compondo uma “Bíblia dos iluminados”. No entanto, essa expressão, apropriada de uma carta do papa Gregório Magno, escrita em um contexto preciso, em que havia um questionamento do uso de imagens por alguns religiosos, além de não dar conta de todo o pensamento de seu autor, tampouco consegue abarcar a grande complexidade e o alto grau de funcionalidade das imagens medievais<sup>11</sup>.

Ademais, se limitarmos a funcionalidade imagética no medievo às três funções básicas extraídas a partir do pensamento de Gregório Magno – ensinar, recordar e comover<sup>12</sup> – em que categoria estaria a produção artística sem intencionalidade didática, desprovida de explícitos valores morais e de caráter narrativo? É uma generalização que não comporta a dimensão estética da produção medieval, criando uma hierarquia que põe à margem, por exemplo, a ornamentação, tão importante para aquelas manifestações.

Na história da arte tradicional, a ornamentação medieval, apesar de não ser ignorada, mantém-se presa a uma concepção unicamente decorativa, além de ser pensada como subordinada ao objeto queorna e, por isso, tratada como gênero inferior, em que os valores ornamentais passam por extrínsecos e supérfluos à composição.

Com o intento de evidenciar a importância da ornamentação como elemento fundamental e não acessório à composição, este estudo aborda especificamente a função ornamental nas miniaturas do *Beatus* de Facundus. Assim, torna-se importante frisar que o ornamento, bem como a ornamentação, aqui são pensados em termos de motivos, ou seja, temas e ideias recorrentes que estabelecem um padrão; unidades essencialmente formais e eventualmente repertoriáveis dentro de uma tradição artística, ou transferíveis de uma a outra. Estas unidades são, geralmente, formadas por repetições, variações ou combinações diversas, de composições que se inscrevem geralmente em zonas muito determinadas de objetos, de imagens ou de monumentos (molduras, partituras, superfícies de preenchimento, etc.).

---

<sup>11</sup> Ver a esse respeito, entre outros, BASCHET, Jérôme. “Introdução: a imagem-objeto”, in: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p.7-26.

<sup>12</sup> PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Uma arqueologia da história das imagens". In: Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural, 2004, Vitória. GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>

No entanto, o ornamental foge a este domínio de motivos, determinando-se como *modus operandi*, ou seja, o modo de funcionamento da ornamentação. De acordo com as elaborações do teórico da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne, as quais norteiam este estudo, pode-se afirmar que o ornamental não possui valor intrínseco e é antes de tudo um modo de tratamento estético da imagem. Sua primeira função é a de celebração, seja qual for a capacidade do ornamento de cumprir outras funções. Porém, quando articulado a um suporte, adquire valor e exerce outras funções – decorativa, iconográfica, simbólica, expressiva, sintáctica, emblemática, ritual, mágica, etc. Assim, o ornamento difunde-se e adapta-se às ordens e às funções a que lhe é pedido celebrar (o que é melhor descrito pelo termo “ornamental”).

Outro conceito cunhado por Bonne de que fazemos grande uso é o de ornamentalidade, entendida como modo e qualidade (sendo o ornamental mais da ordem da função). Ultrapassa-se, assim, uma abordagem tradicional do ornamento – tanto iconográfica, em que ele é tratado apenas como signo, quanto estilística, em que ele é visto só como motivo que deve ser classificado segundo filiações. O ornamental coloca, portanto, o seu peso estético a serviço de um sentido, que pode permanecer potencial, pois um motivo de ornamentação não constitui em si um signo ou símbolo motivado, nem mesmo compõe a estrutura funcional da imagem. No entanto, no interior de uma tradição, ao ser combinado com outros, e ao exprimirem assim as necessidades de emblematizar e de celebrar uma ordem identificável numa determinada sociedade, o ornamento torna-se fundamentado. Dentro dessa tradição artística, o ornamento vem a ser um instrumento que demonstra a fecundidade desta tradição, pela riqueza de variações formais e de combinações aos quais os motivos e temas se emprestam. Devido ao fato deste motivo não possuir valor intrínseco, ele pode trocar de valor e posição mesmo sem mudar de forma, depende da intencionalidade e do diálogo que estabelece com a composição da imagem.

Nota-se que em poucos casos um motivo de ornamentação era transposto para outros espaços-tempo e culturas junto de valores que adquiriram na cultura de origem, pois estes valores, fossem eles simbólicos, figurativos, ou rituais, por exemplo, relacionam-se com o contexto histórico-cultural específico em que tal motivo de ornamentação foi utilizado anteriormente. É mais comum encontrar a transposição apenas formal de elementos ornamentais, que passam a adquirir outros valores e exercer outras funções de acordo com a intencionalidade e o contexto em que foi inserido. Mas é possível também que motivos ornamentais fossem transpostos não apenas em sua forma, mas também carregando valores simbólicos, como é o caso da cor púrpura no fólio 6 (figura 4), que examinaremos mais adiante.

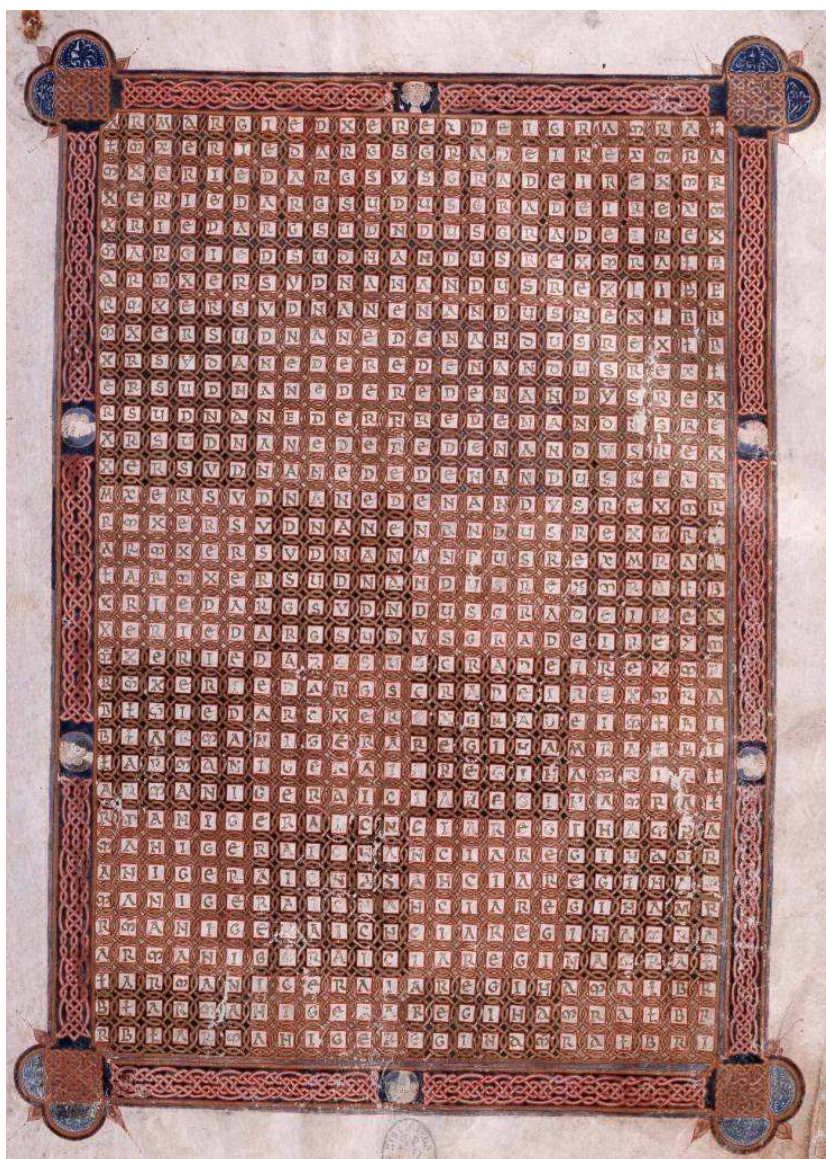
Apesar de os *Beati* serem cópias elaboradas a partir do protótipo elaborado pelo Beato de Liébana, não se sabe qual o referencial específico de cada um dos manuscritos, pois cada obra foi originária de outra cópia anterior. Logo, cada manuscrito possui o seu próprio conjunto de imagens por vezes com algumas similaridades iconográficas e estilísticas. No *Beatus* de Facundus, o miniaturista buscou demonstrar com excelência a complexidade das imagens, interpretando-as e utilizando outros motivos ornamentais que passam a ser motivados dentro desta estrutura. Segundo Jean-Claude Bonne, o miniaturista não se passa por criador, mas um intérprete desta tradição<sup>13</sup>.

Portanto, na arte medieval, o ornamental não se reduz simplesmente ao decorativo, ele pode atuar tanto num segundo plano, por exemplo, quando o valor simbólico ou iconográfico é mais forte que o ornamental, bem como ocupando um lugar suficientemente central na arte, constituindo a própria obra e participando ativamente do discurso da imagem, ou ainda adquirindo funções diversas, dependendo do contexto. Segundo Jean-Claude Bonne, o ornamental possui um caráter de onipresença, de transversalidade, ou seja, a possibilidade de atravessar graus e formas diversas, fluindo entre a representação e a abstração, pois combina e modula os motivos figurativos ou simbólicos como se fossem elementos puramente formais e quase sem semântica, assim como o faz com elementos geométricos (abstratos)<sup>14</sup>. Desse modo, o ornamental é formal quando exclui a ideia de signo, como podemos perceber nos entrelaços do fólio 7 (figura 1), em que o ornamental, apesar de adquirir função estrutural ao organizar os nomes dos doadores, é puramente formal. Pode também ter caráter figurativo ou abstrato, mesmo quando não se reduz ao signo ou ao símbolo, como no fólio 205 (figura 2), em que as estrelas que compõem a faixa que separa o espaço celeste do terrestre são elementos figurativos que não adquirem valor simbólico. Portanto, a ornamentalidade funciona em tensão com a representação, muitas vezes se articula com a representação e participa da estruturação interna, sendo determinada e semantizada por ela.

---

<sup>13</sup> BONNE, Jean-Claude. De l'ornemental dans l'art médiéval (VII<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle). Le modèle insulaire". In: BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude. (org.), 2006, p. 207-247, p.217.

<sup>14</sup> BONNE, Jean-Claude. op.cit.p.209.



(a)



(b)

Figura 1. Fólio 7, Labirinto (a), detalhe da dedicatória (b)



### III. A ornamentalidade das cores no *Beatus* de Facundus

Ao todo, o *Beatus* de Facundus possui cento e quatorze miniaturas, muitas ocupando a página inteira, e outras, duas páginas. A maioria tem o fundo da imagem dividido em bandas horizontais de cores intensas e de grande luminosidade. Nota-se que a cor é um elemento marcante nas miniaturas deste *Beatus*. Segundo Hipólito Escolar, nos manuscritos moçárabes, como é o caso deste *Beatus*, “[...] El color tiene un gran protagonismo: llena los fondos, a veces divididos en franjas, anima los trajes y los rostros y reina en los motivos decorativos.”<sup>15</sup>

A importância da cor neste manuscrito, que pode ser inferida através de sua simples visualização, pode ser considerada como um símbolo de status, de posição e prestígio de seus comitentes e detentores. O ornamental confere valor ao objeto e às imagens contidas neste objeto, mas também aos seus comitentes e detentores, no caso, Fernando I e Sancha. Pelo fato de se tratar de um encargo real, este manuscrito possui feitura minuciosa de elementos ornamentais, como os entrelaçados, o abundante uso de cores, vivas e intensas, além do ouro - elementos que enriqueciam o manuscrito, e tornavam-no digno do prestígio dos monarcas.

O uso das cores é particularmente marcante nas faixas de fundo – onde elas não só se destacam por sua diversidade, o que enobrece ainda mais as imagens, mas também por desempenharem funções que vão além da estética: por exemplo, na estruturação das imagens. É preciso atentar para as qualidades e propriedades das cores que se combinam nas imagens, como a saturação, o contraste e a energia, além de outros fatores, como a quantidade de cores, sua localização, seu valor figurativo, simbólico, sintático, etc., características que interferem no funcionamento e na significação da cor enquanto elemento ornamental.

Nesse sentido, as faixas de fundo, caracterizadas por sua cor saturada, fazem uso de suas propriedades plásticas para participarem da composição da imagem, pois estas cores as tornam mais planas e acentuam o contraste com a textura linear e cromática dos elementos figurativos, como na figura 2. As linhas coloridas presentes nas vestes dos personagens destacam o rigor das pregas e membros, como também acentuam de modo rítmico as superfícies, numa quebra de continuidade.

Além de participarem estruturalmente da composição das imagens, as cores podem também possuir uma carga simbólica – lembrando que sua simbologia não é fixa, pelo contrário, é mutável e por

---

<sup>15</sup> ESCOLAR, Hipólito. *Los manuscritos: historia ilustrada del libro español*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996. p. 106.

este motivo, de acordo com Pastoureau, é possível trilhar uma história das cores, de sua construção social. Como dito anteriormente, o ornamento não possui valor intrínseco senão quando associado a um suporte, assim como as cores, em seu caráter ornamental, não devem ser pensadas fora de uma associação a um conjunto. Segundo Pastoureau “[...] Un color jamás viene solo; no encuentra su razón de ser, no adquiere su sentido hasta que no se lo asocia se lo opone a uno o más colores diferentes.”<sup>16</sup> Torna-se necessário um conjunto de elementos para que todas as funções que a cor possui em potencialidade possam ser exercidas em plenitude.

Assim, para que o ornamental participe da construção da imagem, adquira vários graus e formas, como a figurativa, é necessário atentar-se para três condições principais citadas por Jean-Claude Bonne.<sup>17</sup> A primeira condição dá-se no respeito da ornamentação pelas características funcionais e plásticas da obra que orna, pois quando um ornamento é articulado a um suporte, este já possui, de antemão, uma funcionalidade própria, à qual é destinado, bem como propriedades plásticas. No *Beatus* de Facundus, por se tratar de um manuscrito, ele possui em sua plasticidade a planeza das páginas, diferente do volume de uma escultura, por exemplo. Podemos perceber essa relação de adequação nas faixas de fundo que compõem grande parte das miniaturas aqui analisadas, pois suas cores saturadas e sem sombra não tendem a se expandir para além do espaço da página. Elas estão em acordo e intensificam a planaridade do fólio (ver figura 2 ou 4), bem como a moldura, que contribui na delimitação da imagem dentro a página. É importante dizer que a planaridade da página não significa a planaridade da imagem, pois esta pode possuir diversos planos que diferenciam a posição de cada conjunto de figuras e o fundo. Em relação à funcionalidade do objeto que orna, a ornamentação enobrece, enriquece esteticamente não apenas a imagem, mas também o objeto-suporte, como a presença de cores vibrantes nas faixas de fundo e, como na imagem 4 os entrelaçados ornamentais em ouro que conferem grande valor à todo o manuscrito, principalmente por se tratar da primeira miniatura deste *Beatus*.

A segunda condição trata-se da concordância ou interferência das marcas gráficas e cromáticas ornamentais com a construção figurativa da imagem e, por conseguinte, com sua identificação iconográfica. Mas a ornamentalidade pode assumir essa identificação de modo eventual, ou seja, as cores, os traços e os motivos ornamentais não podem se reduzir simplesmente ao signo figurativo. Dependendo da imagem, os motivos mostram-se primeiramente enquanto elementos ornamentais,

---

<sup>16</sup> PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006, p.130.

<sup>17</sup> BONNE, Jean-Claude. Penser en couleur: à propôs d’une apocalyptique du X siècle. In: Andrea von et SCHMITT, Jean-Claude (org). *Die Methodik der Bildintrepretation*. Göttingen: Wallstein, 2002, v.2, p.355-379, p.363.

pois *a priori* qualificam e depois descrevem, principalmente as cores das faixas de fundo das miniaturas no *Beatus*, que são vibrantes e sem contornos.

A terceira e última condição relaciona-se ao modo de composição da imagem, algo que comentamos anteriormente e que é nomeado por Jean-Claude Bonne como *all-over*, ou seja, a ornamentalidade investe-se por todo o espaço ou em qualquer das partes da imagem, em estruturas rítmicas, lineares ou cromáticas que envolvam também as figuras do fundo. Desse modo, a ornamentalidade tende a desindividualizar os elementos, logo, entra em tensão com a qualidade de figuração que tende ao movimento contrário, de individualização das figuras. A ornamentação cria dentro da imagem graus de hierarquia, pois uma de suas funções é dar valor às imagens e, como a ornamentalidade é onipresente, atravessa todos os graus da imagem, cria diferentes patamares de valores dentro da composição.

No fólio 205 (figura 2), as faixas de fundo auxiliam no discurso narrativo da imagem enquanto suas cores participam de um diálogo com as cores dos outros elementos, imprimindo marcas, destacando mensagens, conteúdos e criando hierarquias. O destaque maior recai sobre o cordeiro, não apenas por sua posição central, no topo do Monte Sião, mas também pelo contraste entre a faixa mais escura, a azul marinho, e a cor mais clara da imagem, a branca do cordeiro. A partir do ornamental, criam-se planos de importância de elementos. Nesta imagem percebe-se como a verticalidade da imagem do Monte Sião aponta para os quatro Evangelistas antropomorfos, intensificada pela cruz sustentada pelo cordeiro e pela ornamentação na base dos quatro Evangelistas.

Esta imagem, do Cordeiro sobre o Monte Sião, fornece uma clara diferenciação entre o ornamento e o ornamental, a qual se localiza na qualidade funcional da ornamentalidade. Apresenta-se como motivo o tema estrela e como elemento ornamental as estrelas que se localizam especificamente na faixa que separa o espaço celeste do terrestre. O motivo ornamental não possui um valor por si só, mas quando articulado sobre esta faixa, intensifica a separação dos elementos, auxiliando no discurso da imagem. Estas mesmas estrelas poderiam localizar-se dentro do espaço celeste, como na figura 3 (fólio 230v), mas a sua localização vem a ornamentar e auxiliar estruturalmente o discurso proposto de antemão pela presença da faixa já em destaque pelo contraste com as cores mais escuras que a circundam. As estrelas, apesar de serem um elemento figurativo, não desempenham, nesta imagem, um papel iconográfico.

Logo, nota-se que

(...) les valeurs ornementales constituent une dimension interne et dynamique de l'art (médiéval) qui, sans nécessairement exclure le sens, n'est plus fondamentalement de l'ordre

du sens (mieux vaudrait sans doute parler de signification) – une dimension esthétique dont il s’agit de préciser les fonctions qui ne sont pas seulement décoratives (...) <sup>18</sup>



Figura 2. Fólio 205, A visão do Cordeiro sobre o Monte Sião <sup>19</sup>.

Vale lembrar que a cor, enquanto ornamento, não é da ordem dos signos ou símbolos, mas pode exercer essa funcionalidade, como a cor branca do cordeiro que além de destacá-lo, remete à pureza. Mas a cor pode ser mutável em seus simbolismos não apenas em caráter temporal e geográfico, como também de acordo com o próprio contexto da imagem em que se insere, a partir

<sup>18</sup> “os valores ornamentais constituem uma dimensão interna e dinâmica da arte (medieval) que, sem necessariamente excluir o sentido, não é mais fundamentalmente da ordem do sentido (sem dúvida, seria melhor falar de significação) – uma dimensão estética em questão de esclarecer as funções que não são somente decorativas”. BONNE, Jean-Claude. op. cit., p.214, tradução nossa.

<sup>19</sup> Esta imagem é referente ao livro do Apocalipse XIV, 1-5

das relações que se estabelecem no interior da composição, seja com elementos representacionais, abstratos ou com outras cores.

Una de las mayores virtudes del *Beato de Fernando I y Sancha* reside en el uso del color. Se ha querido buscar un simbolismo en su distribución y empleo, pero no responde a ninguna realidad, igual que tampoco pretende recurrir a uno u otro tono cuando quiere conseguir efectos ópticos de relieve o profundidad. (...) <sup>20</sup>

Ao atentar para a funcionalidade ornamental, faz-se necessário não inferir generalizações quanto às cores, pois é comum na cultura ocidental contemporânea atribuir significados específicos e fechados para cada cor, sem ater-se ao contexto em que ela é empregada. Por exemplo, de modo geral, já desde a Alta Idade Média tem-se a ideia de que o azul é sinônimo de luz, refere-se ao céu, e logo ao sagrado. Mas se pensarmos somente por esse âmbito, no fólio 230v (figura 3), seria contraditório termos o céu celeste, azul, onde habita o cordeiro, e existir ao mesmo tempo uma besta de cor azul. Portanto, as cores nas imagens podem se apresentar como desprovidas de justificação iconográfica evidente, seja ela figurativa ou simbólica, sendo essencial extrapolar a função de significado, o que justifica várias escolhas pelos iluminadores<sup>21</sup> do *Beatus* de Facundus que não se explicam pela simbologia ou pela iconografia.

Não existe nada intrinsecamente sagrado dentro das cores, é na sua associação às figuras e às faixas de fundo que elas podem adquirir esse alcance no códice que elas ornaram. As funções estruturantes e efeitos estéticos das cores casam-se estreitamente.

---

<sup>20</sup> YARZA LUACES, op. cit., p. 82

<sup>21</sup> Yarza Luaces op. cit. p.81, sustenta a ideia de que as ilustrações foram trabalhadas por dois miniaturistas diferentes. O trabalho do primeiro ocupa os fólhos 6 a 17 e o segundo ocupa o restante das miniaturas do códice.



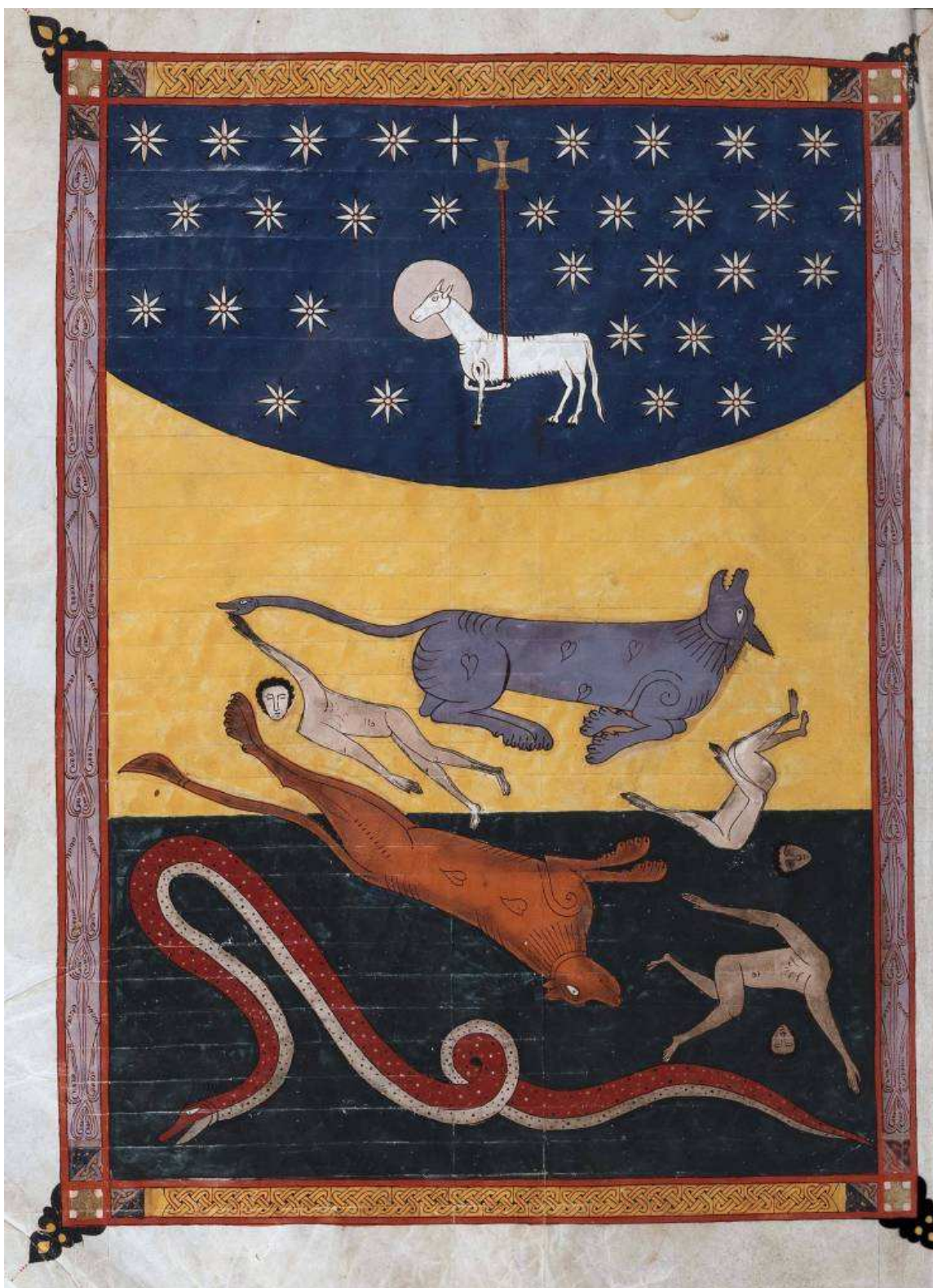


Figura 3. Fólio 230v, o cordeiro vence a besta, o dragão e o falso profeta<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Esta imagem refere-se ao livro do Apocalipse XVII, 14-18



No que tange ao conteúdo simbólico da ornamentação, retomamos aqui a questão da transferência da ornamentação. No fólio 6 (figura 4), nota-se esse deslocamento não apenas formal, mas de valor no que diz respeito ao uso da cor púrpura, símbolo de caráter imperial, pois segundo a tradição romana, esta cor corresponderia ao imperador celeste ou terrestre. Os imperadores Otonianos recuperaram essa tradição e o rei de Leão, também, provavelmente por seu intermédio. O uso da púrpura é ainda enfatizado por se tratar da primeira miniatura do *Beatus* de Facundus.



(a)



(b)

Figura 4. Fólio 6, letra Alfa (a) e detalhe do entrelaçamento em ouro (b).

No fólio 112v (figura 5), tem-se um claro exemplo da relação entre a ornamentação, os valores simbólicos e composição estrutural da imagem. A miniatura refere-se ao texto do apocalipse IV, 1-6:

**1** Depois disso, tive uma visão: vi uma porta aberta no céu, e a voz que falara comigo, como uma trombeta, dizia: ‘Sobe aqui e mostrar-te-ei o que está para acontecer depois disso’. **2** Imediatamente, fui arrebatado em espírito; no céu havia um trono, e nesse trono estava sentado um Ser. **3** E quem estava assentado assemelhava-se pelo aspecto a uma pedra jaspe e sardônica. Um halo, semelhante à esmeralda, nimbava o trono. **4** Ao redor havia vinte e quatro tronos, e neles, sentados, vinte e quatro Anciãos vestidos de vestes brancas com

coroas de ouro na cabeça. **5** Do trono saíam relâmpagos, vozes e trovões. Diante do trono ardiam sete tochas de fogo, que são os Sete Espíritos de Deus. **6** Havia ainda diante do trono um mar límpido como cristal. Diante do trono e ao redor, quatro Animais vivos cheios de olhos na frente e atrás.<sup>23</sup>

A organização espacial da imagem segue, como podemos ver, as indicações textuais, localizando o trono ao centro e ao redor deste os 24 anciãos. Em geral, algumas cores e elementos formais são evocados pelo texto e a ornamentação se justifica pelo valor mimético, como as sete tochas de fogo, os raios e as ondulações que indicam o mar. Há duas instâncias com funcionalidades e características formais próprias a serem consideradas, a ornamentação e o texto. Neste fólio, apesar da descrição das vestes dos anciãos como sendo de cor branca, símbolo de pureza, a imagem mostra-as diferentemente, o que reforça a crítica à visão tradicional de que o ornamento está subordinado ao objeto que ornamenta, ou ao texto do qual se origina. Não seguir a descrição do texto do Apocalipse é colocar o valor estético e estrutural do ornamental em primeiro lugar, antes do valor simbólico e do iconográfico. Percebe-se, ao contrário, a cor enquanto ornamento, exercendo funções como a relação de contraste que destaca determinados elementos e cria relações de hierarquia entre as figuras da imagem. O medalhão de cor malva ao centro ajuda na estruturação da imagem, destacando e enobrecendo o Cristo sentado ao trono. Nota-se que o uso da cor e das formas não é ao acaso. Talvez se os anciãos estivessem de fato representados com vestes brancas, o contraste que surgiria entre as faixas de fundo e suas vestes poderia trazê-los ao primeiro plano, deixando Deus num plano secundário, o que seria inadmissível em uma representação medieval.

Portanto, o ornamental não é uma operação externa ao objeto ou um simples acessório de beleza, ele visa tomar posse da matéria, articular-se com seu suporte e dele fazer parte. Como um advérbio, modulador, não possui autonomia de funcionamento, depende da relação que estabelece com o suporte e a proposição, sendo que o ornamental pode ocupar um lugar suficientemente central na arte ao fornecer modos de estruturação estética e simbólica, como também determinações semânticas ou sintáticas.

---

<sup>23</sup> BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Revisada por Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave-Maria, 2002.





Figura 5. Fólio 112v, Visão de Deus entronizado, anciãos e mar de vidro

Na figura 5, fôlio 112v, o ornamental atua estabelecendo estas relações acima descritas. Mas, antes, é necessário esclarecer algumas questões de ordem iconográfica. Como cita a passagem do Apocalipse em questão, “Imediatamente fui arrebatado em espírito”, tem-se representado João na banda inferior, deitado, aparentemente dormindo. De sua boca sai uma linha ondulada que conduz até o círculo e representa o caminho do espírito que sai da boca de João e se encontra em forma de ave diante do Senhor. Esta linha, juntamente com os “raios” que saem deste círculo, são motivos ornamentais e se ecoam formalmente entre si, além de estabelecerem relações de ordem semântica, uma vez que todos frisam e põem em destaque não apenas o círculo, mas principalmente Aquele que está dentro dele. Há também uma determinação sintáctica na medida em que há diferenças de quantidade e tamanho entre estas linhas. A ornamentalidade pode também, neste caso, exercer valor iconográfico, como dito em relação à linha ornamentada que sai da boca de João, e às outras linhas que saem do trono, que representam os relâmpagos, vozes e trovões. Estes motivos ornamentais ainda exercem função simbólica, pois são o poder de Deus de falar, julgar e castigar. Percebe-se, portanto, que nesta imagem o valor iconográfico e simbólico se conjugam com o ornamental.

De toda forma, as cores e as formas utilizadas na construção das imagens não servem apenas como complemento secundário, como uma coloração ou elemento decorativo, mas conferem um ritmo e uma organização sintáctica em relação aos valores figurativos e simbólicos, não sendo, portanto, um ornamento externo e supérfluo. A divisão do fundo em faixas coloridas corresponde, também, para fora da determinação possível de lugar (celeste, intermediário, terrestre), a graus de ação, principalmente estabelecidos pelo contraste – como, por exemplo, ao destacar elementos. Ou seja, há uma articulação entre as faixas de fundo e as figuras, constituindo-se também como meio pelo qual a ação ocorre.

Portanto, dois dos aspectos mais importantes desse “trabalho do ornamental”, através das cores, são de ordem estético – afinal, trata-se de uma encomenda real, logo com importante e variada utilização de pigmentos coloridos – e sintáxico – as cores são usadas para criar contrastes, ressaltar determinados elementos e também evocar determinadas passagens do texto bíblico. E a ornamentalidade cromática das figuras e do fundo produz uma desnaturalização tanto do lugar (*locus*) quanto da ação (*storia*), pois o que é representado na imagem torna-se pertencente ao sagrado, enobrecido e honrado pela presença do ornamental.

## Referências

BASCHET, Jérôme. "Introduction: l'image-objet". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p.7-26.

BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VII<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle). Le modèle insulaire". In: BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude. (org.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Op. cit., p. 207-249.

ESCOLAR, Hipólito. *Los manuscritos: historia ilustrada del libro español*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006.

\_\_\_\_\_. *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 2006.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Uma arqueologia da história das imagens". In: GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>

WILLIAMS, John et al. *Beato de Fernando I y Sancha*. Barcelona: M. Moleiro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana: The Apocalypse in the Middle Age*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992. 5 v.

YARZA LUACES, Joaquín. *La miniatura Medieval em la Península Ibérica*. Murcia: Nausicaä, 2007.