

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

A representação dos judeus nas ilustrações da obra *Cantigas de Santa Maria*, do rei Afonso X de Leão e Castela (1252 – 1284).

Porto Alegre

2019

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

A representação dos judeus nas ilustrações da obra *Cantigas de Santa Maria*, do rei Afonso X de Leão e Castela (1252 – 1284).

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dr^a. Cybele Crossetti de Almeida.

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa Stelmach, Yuri Leonardo

A representação dos judeus nas ilustrações da obra
Cantigas de Santa Maria, do rei Afonso X de Leão e
Castela (1252 - 1284) / Yuri Leonardo Rosa Stelmach.

-- 2019.

85 f.

Orientadora: Cybele Crossetti de Almeida.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em
História, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Cantigas de Santa Maria. 2. Imagens. 3. Judeu.
4. Antijudaísmo. 5. Idade Média. I. Crossetti de
Almeida, Cybele, orient. II. Título.

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

A representação dos judeus nas ilustrações da obra Cantigas de Santa Maria, do rei Afonso X de Leão e Castela (1252 – 1284).

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em História.

Porto Alegre, 10 de fevereiro de 2020.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr^a. Cybele Crossetti de Almeida (Orientadora)
Departamento de História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Me. Amanda Basilio Santos
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Rodrigo Laham Cohen
Departamento de História
Universidade de Buenos Aires (UBA)

Aos meus pais, por tudo.

AGRADECIMENTOS

À escola pública, onde desenvolvi o gosto pelo conhecimento e aprendi a importância do estudo. A todas às professoras e aos professores que marcaram minha trajetória escolar.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a todos os seus professores, por tornar possível a realização desta etapa em minha vida.

Ao setor de obras raras da biblioteca Pe. Alberto Antoniazzi, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), pela solicitude com que me receberam no momento de acesso à minha fonte de pesquisa.

À minha orientadora, professora Cybele Crossetti de Almeida, por, desde 2016, orientar-me e compartilhar seus conhecimentos comigo, possibilitando esta pesquisa e incentivando meu interesse pelo medieval.

Aos meus amigos e colegas do Núcleo de Estudos Medievais, por todos os ensinamentos e apoio, tanto na elaboração desta pesquisa quanto nos próximos passos de minha caminhada acadêmica. Em especial, ao Fernando, Paula, Mayquel, Andreli, Zaida, Christian, Amanda. O aprendizado obtido por vocês permitiu o meu amadurecimento enquanto pesquisador.

Aos amigos e amigas que a História me proporcionou, com os quais compartilhei tantos momentos da minha graduação, especialmente ao Lúcio, à Júlia, à Julien, à Bruna, à Paula, à Marina, ao João Camilo e ao Bruno. Obrigado, pessoal.

Ao Christian, parceiro de discussões acadêmicas e devaneios filosóficos e poéticos. Obrigado pela amizade e pelos momentos de sabedoria, regados sempre por um bom café.

Ao meu querido amigo, Samuel, por esses quase vinte anos de amizade e cumplicidade. Tua amizade é essencial.

Aos meus tios, Verônica e Ari, por me acolherem em todos estes anos em que estive em Porto Alegre. Pelo amor, carinho e incentivo, serei sempre grato.

Ao meu primo, Bruno, que, além de um grande amigo, é um exemplo de como ser professor e historiador. Obrigado por tudo, desde o início desta caminhada.

À base de tudo que sou: ao meu amado pai, Inácio, e à minha amada mãe, Clecimar. Vocês são meus primeiros mestres, os quais me ensinaram o que é amar e ser amado. Obrigado por me incentivarem, apoiarem e sempre estarem presentes, em todos os momentos.

Ao meu irmão, Matheus, por toda a amizade, irmandade e amor. A certeza de estarmos sempre presentes um na vida do outro é uma das alegrias da minha vida.

Eduardo, meu namorado, por estar presente em todos os momentos, incentivando-me e mostrando-me que as coisas são possíveis, mesmo quando os obstáculos são muitos. A vida ao

teu lado é uma alegria sem tamanho. Agradeço também aos seus pais, meus sogros, Marco e Vera, por todo o carinho desde o início.

À minha família, esse povo todo conhecido como os “Rosas”: meu padrinho, Pedro, e minha madrinha, Magna; todos os meus tios e tias; meus primos, esses irmãos e irmãs essenciais na minha vida; minha amada avó, Ledi, que acolhe todos e nos ensina, diariamente, a ter força e amor uns pelos outros.

A todos e a todas que, de alguma forma, tornaram esta caminhada possível e menos árdua. Para todas essas pessoas, expresso minhas singelas palavras de agradecimento.

RESUMO

A presente investigação tem o objetivo de analisar como os judeus são representados nas ilustrações das Cantigas de Santa Maria (CSM), um conjunto de poemas medievais escritos, ilustrados e musicados na corte do rei Afonso X de Leão e Castela, na segunda metade do século XIII. Nesse contexto, ainda que tolerados, esses indivíduos viviam sob o estigma e a marginalização social, bem como eram alvos de acusações baseadas em mitos e estereótipos antijudaicos. A metodologia empregada nesta pesquisa consiste em uma análise interpretativa das imagens presentes nas CSM e que constituem o *corpus* de estudo, para a qual adotam-se os seguintes autores e sua respectiva contribuição: (a) Montenegro (1998), com seu estudo sobre a representação dos judeus na Espanha medieval e os argumentos teológicos, políticos, culturais e sociais que configuraram o repertório antijudaico do período; (b) Barral (2007), com seu estudo sobre a representação dos judeus nas Cantigas de Santa Maria, centrado na relação dialética entre texto e iconografia; (c) Disalvo (2009), autor que discorre sobre elementos tipológicos e figurativos na representação do indivíduo judeu. Para a interpretação dessas imagens, esta pesquisa aproxima-se dos postulados de Schmitt (2007), segundo o qual a imagem pictórica não pode ser considerada mera ilustração do texto, mas um suporte que conta com recursos próprios de representação, os quais amplificam ou comprimem aspectos textuais. Além disso, a análise de imagens deve levar em conta o contexto sócio-cultural em que essas produções se inserem. Por isso, a partir das análises realizadas, assume-se a importância das ilustrações nas CSM, uma vez que é por meio dela que se pode identificar um léxico iconográfico estereotipado dos judeus, que fez uso e reforçou acusações antijudacias no século XIII.

Palavras-chave: Cantigas de Santa Maria. Imagem. Judeu. Antijudaísmo. Idade Média.

ABSTRACT

This research aims to analyze how the Jews are represented in the illustrations of the *Cantigas de Santa Maria* (CSM), a set of medieval poems written, illustrated and musical in the court of the King Afonso X of Castile and Leon in the second half of the XIII century. In this context, although tolerated, those individuals lived under stigma and social marginalization, as well as they were targets of accusations based on anti-Jewish myths and stereotypes. The methodology used in this research consists of an interpretative analysis of the images presented in the CSM and which constitute the corpus of study, to which the following authors and their respective contributions are adopted: (a) Montenegro (1998), with his study on the representation of Jews in medieval Spain and the theological, political, cultural and social arguments that configured the anti-Jewish repertoire of the period; (b) Barral (2007), with his study on the representation of Jews in the *Cantigas de Santa Maria*, centered on the dialectical relationship between text and iconography; (c) Disalvo (2009), author who discusses typological and figurative elements in the representation of the Jewish individual. For the interpretation of those images, this research approaches the postulates of Schmitt (2007), according to which the pictorial image cannot be considered mere illustration of the text, but a support that has its own resources of representation, which amplify or compress textual aspects. In addition, image analysis must take into account the socio-cultural context in which those productions are inserted. Therefore, from the analyzes carried out, it is assumed the importance of illustrations in the CSM, since it is by means of it that someone can identify a stereotypical iconographic lexicon of the Jews, which made use and reinforced anti-Jewish accusations in the XIII century.

Keywords: Cantigas de Santa Maria. Image. Jewish. Anti-Judaism. Middle Ages.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Disposição de texto e imagem nas CSM.....	31
Figura 2 – Ilustração que acompanha o prólogo.....	36
Figura 3 – Ilustração que acompanha a intitulção.....	36
Figura 4 – Detalhe da Cantiga 140.....	40
Figura 5 – Sequência das cenas.....	43
Figura 6 – Ilustração da Cantiga 4.....	47
Figura 7 – Ilustração da Cantiga 6.....	51
Figura 8 – Ilustração da Cantiga 12.....	56
Figura 9 – Detalhe da Cantiga 3.....	60
Figura 10 – Detalhe da Cantiga 85.....	60
Figura 11 – Ilustração da Cantiga 34.....	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O REINO, OS JUDEUS E AS CANTIGAS.....	18
2.1 OS JUDEUS EM CASTELA.....	18
2.2 AS CANTIGAS DE SANTA MARIA.....	26
3 OS JUDEUS NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA.....	38
3.1 AS IMAGENS DAS CANTIGAS E O ANTIJUDAISMO.....	38
3.1.1 Cantiga 4: o assassinato do menino judeu.....	44
3.1.2 Cantiga 6: o assassinato do menino cantor.....	49
3.1.3 Cantiga 12: a crucificação do boneco de Cristo.....	53
3.1.4 Cantiga 34: o judeu e a imagem de Maria.....	59
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS.....	68
ANEXO A – CANTIGA 4.....	74
ANEXO B – CANTIGA 6.....	78
ANEXO C – CANTIGA 12.....	81
ANEXO D – CANTIGA 34.....	83

1 INTRODUÇÃO

A história da Península Ibérica medieval pode ser entendida como um período de diversidade social, cultural e religiosa. A Espanha das três religiões é assim caracterizada devido às condições históricas que permitiram a convivência entre cristãos, muçulmanos e judeus, a qual deu-se, de forma singular, nos reinos peninsulares em comparação aos outros territórios do Ocidente Medieval. Esse caráter único que a Península possui no contexto do Ocidente medieval foi marcado por uma coexistência dessas três comunidades que passaram por momentos de conflito e tolerância, aproximações e afastamentos, mediado por um singular intercâmbio cultural. Por esse motivo, encontra-se na historiografia a alcunha desse território, como a “Espanha das Três Religiões”¹.

A história das comunidades judaicas nessa região perpassa por uma série de momentos, desde os séculos de dominação visigoda, passando pela chegada dos muçulmanos ao Sul, o início do avanço dos reinos cristãos do Norte, até chegar no contexto das expulsões desses indivíduos no século XV. Como apontou Elvira Fidalgo Francisco (1996), se a Espanha muçulmana é um tópico na história da Espanha, a “Espanha Judia” talvez fosse despercebida, se não fosse o decreto que expulsou os judeus de Castela e Aragão em 1492. Em vista disso, Francisco (1996) procurou revelar a necessidade de situar esses indivíduos na história da Península Ibérica medieval, em seus mais diversos desdobramentos.

Nesse sentido, o presente trabalho debruça-se sobre a obra intitulada *Cantigas de Santa Maria*², composta na segunda metade do século XIII, por ordem e patrocínio do rei Afonso X de Leão e Castela, cujo reinado estendeu-se de 1252 a 1284. Ele recebeu a alcunha de “O Sábio”, devido ao fato de ter produzido e patrocinado um grande número de obras em seu *scriptorium*, de cunho jurídico, historiográfico, musical e poético³. Além disso, Afonso manteve, nesse espaço cortesão, grande número de poetas, trovadores, músicos e sábios de diversas áreas, tanto cristãos quanto judeus e muçulmanos.

O conjunto poético das CSM é formado por um total de 427 composições, escritas em galego-português e acompanhadas por notação musical e iluminuras. No decorrer de seus

¹ Ver Poliakov (1996, p. 71-121).

² Nesta pesquisa, nos referimos à obra analisada como “*Cantigas de Santa Maria*”, “CSM” ou “*Cantigas*”. Quando utilizarmos “*cantiga*” ou “*poema*”, estaremos nos referindo aos textos presentes na obra de forma geral. Quando especificarmos o poema, ele aparecerá como “*Cantiga*”, seguido de seu respectivo número de localização na obra. Ressaltamos que a numeração possui como referência o *Códice Rico*, o qual utilizamos o fac-símile como fonte deste trabalho de pesquisa.

³ Entre suas obras, destacamos: *General Estoria*, de cunho historiográfico; *Espéculo*, *Fuero Real* e *Siete Partidas*, obras legislativas; *Libro de los Juegos*, uma coletânea de jogos de tabuleiro admirados pelo rei.

versos, os poemas narram milagres realizados por Santa Maria, expondo relatos de devoção, pecados, conversão e castigos impostos por ela. Por essas narrativas, desfilam variados tipos da sociedade castelhana - nobres, membros do clero, camponeses, judeus, muçulmanos e, por vezes, o próprio rei Afonso -, inseridos em um complexo número de situações narradas pelos versos e pelas imagens da obra.

Além dos poemas dedicados aos milagres, encontram-se, na obra, escritos na forma de cantos de louvor à Maria, consagrados às festividades dedicadas a ela e a seu filho Jesus. Gestadas no início do Reinado de Afonso X, as CSM foram confeccionadas, ampliadas, musicadas e ilustradas em um processo que se estendeu durante todo o período em que reinou esse monarca. Atualmente, foram preservados quatro manuscritos organizados e estruturados na forma de livros⁴. Observadas em seu conjunto, as CSM demonstram ser uma riquíssima fonte de análise histórica, evidenciando, por meio de texto e imagem, diversos aspectos da sociedade castelhana do século XIII.

Portanto, por intermédio das CSM, o presente trabalho tem por objetivo analisar como os judeus são representados nas ilustrações dessa obra, levando em consideração o contexto em que reinou Afonso X de Leão e Castela. Ainda que tolerados, esses indivíduos viviam sob o estigma e a marginalização social, bem como alvos de acusações baseadas em mitos e estereótipos antijudaicos.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, utilizamos como fonte primária o fac-símile do *Códice Rico*⁵, confeccionado entre 1280 e 1284, o qual se constitui no único manuscrito em que suas 195 cantigas são acompanhadas por suas imagens, as quais visam narrar visualmente os milagres que compõem a obra.

O sentimento antijudaico medieval não se restringe a uma região ou outra, mas trata-se de um movimento europeu, cujas primeiras manifestações são traçadas desde o século XII, em um momento no qual essas comunidades eram cada vez mais presentes no convívio com a sociedade majoritariamente cristã do Ocidente medieval. No decorrer dos séculos XII e XIII, às antigas acusações de deicídio e profanação, somaram-se as de usurários, assassinato ritual e profanação da hóstia. Esses mitos criaram e reforçaram um léxico antijudaico que foi difundido

⁴ O mais antigo (MS 10.069 ou *Códice de Toledo*), feito entre 1264 e 1276, encontra-se na Biblioteca Nacional de Madri e contém 100 cantigas acompanhadas de notação musical, mas não ilustradas. O manuscrito T.I.1 (T ou *Códice Rico*), conservado na Biblioteca Escorial, Espanha, possui 195 cantigas acompanhadas de um rico trabalho de ilustração e notação musical, sendo elaborado por volta de 1280. Na mesma biblioteca é conservado o *Códice dos Músicos* (E), com 420 poemas não ilustrados, mas acompanhados de ampla notação musical. Por último, a Biblioteca Nacional de Florença, Itália, preserva o manuscrito B.R.20 (F ou *Códice de Florença*), com 104 cantigas e parcialmente ilustrado, devido à suspensão dos trabalhos, motivada pela morte de Afonso X em 1284.

⁵ T, Ms. T-I-1, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial.

por meio de narrativas orais e textuais, sendo concebidos e reforçados também pela utilização de imagens – iconografia, vitrais, esculturas - na difusão desses estereótipos. Dessa forma, foi possível difundir características emblemáticas que homogeneizava todo o coletivo judaico por meio de um perfil estereotipado que perdura até os dias recentes.

Nesse cenário, partindo da leitura da obra e da análise de suas imagens, constitui-se como problema central desta investigação: de que forma os judeus foram representados nas ilustrações das CSM? Dessa interrogação, desdobram-se outras, como: (i) é possível identificar elementos que estigmatizam os judeus, por tratar-se de uma obra cristã? Em caso positivo, (ii) quais símbolos eram utilizados na representação imagética dos judeus?

Dentre os 356 milagres narrados nas CSM, os judeus aparecem em 39 poemas⁶. Desse número, 11 cantigas possuem o judeu como protagonista de suas narrativas⁷, sendo que, nas restantes, eles são apenas mencionados ou possuem papel secundário no desenrolar da história⁸. Como nossa pesquisa se trata de uma monografia, não é possível analisar todas as menções e aparições desses indivíduos nas imagens que compõem a obra. Por isso, optamos por um recorte no qual os judeus fossem protagonistas da narrativa, bem como sua representação estivesse relacionada com as acusações antijudaicas difundidas e generalizadas pelo Ocidente europeu nos séculos XII e XIII. Dito isso, nosso *corpus* é constituído pelas Cantigas 4, 6, 12 e 34 (conforme detalhamento no capítulo de análise).

No decorrer desta pesquisa, optamos pela utilização do conceito antijudaísmo em detrimento de antissemitismo, por considerar o primeiro fidedigno com o contexto histórico estudado. Nesse sentido, vamos ao encontro de Rodrigo Laham Cohen⁹ (2016), para o qual a palavra antissemitismo foi levada a público em 1879, na cidade de Berlim, por meio da obra *O Caminho para o Triunfo do Germanismo sobre o Judaísmo*, de Wilhelm Marr. Ou seja, o termo antissemitismo nasce em um contexto específico e por meio de um programa definido, no qual percebemos a inserção de uma perspectiva racializante sobre os judeus: “[...] É um conceito baseado nas teorias raciais de sua época – será potencializado e, ainda mais, biologizado durante

⁶ Baseados no levantamento realizado por Francisco (1996).

⁷ São as cantigas 4, 6, 12, 25, 27, 34, 85, 89, 107, 108, 286. Ressaltamos que a última não se encontra no *Códice Rico*, o qual utilizamos como fonte e é composto pelas cantigas de número 1 a 195.

⁸ São as cantigas 3, 5, 14, 22, 51, 71, 91, 109, 117, 133, 135, 149, 187, 238, 264, 333, 305, 312, 348, 390, 401, 403, 404, 415, 419, 424, 425, 426.

⁹ Destacamos também o argumento de Baschet (2006, p. 238), para o qual antissemitismo é um conceito moderno, caracterizado como uma ideologia laica baseada em critérios raciais do século XIX, dificultando sua aplicação para a Idade Média.

o nazismo – e construído com claras finalidades políticas.”¹⁰ (COHEN, 2016, p. 17¹¹). Portanto, o emprego de antijudaísmo possibilita

[...] limitar o alcance da ideia de *antisemitismo* e complexificar as possíveis explicações para a hostilidade manifestada por determinados grupos em determinadas circunstâncias históricas. Atualmente, a maior parte dos pesquisadores separa os âmbitos de aplicação de ambos os termos claramente: *antijudaísmo* se reserva ao ataque ao judaísmo – e a seus adeptos – enquanto sistema religioso, ao passo que *antisemitismo* se aplica à hostilidade aos judeus com base em postulados racistas, biológicos ou étnicos.¹² (COHEN, 2016, p. 18).

Assim, consideramos problemática a utilização do conceito antisemitismo em estudos voltados para o medievo, para os quais prefere-se o emprego do termo antijudaísmo, que nasce de um conflito real entre cristianismo e judaísmo na sua convivência durante a Idade Média. O rompimento entre esses dois sistemas religiosos – e sua existência mútua no medievo – caracteriza o antijudaísmo como uma necessidade intrínseca do cristianismo para explicar a si mesmo e tornar sua teologia compreensível. (COHEN, 2016).

A par disso, tendo em vista que nesta pesquisa nos debruçamos sobre as imagens presentes nas CSM, cabe-nos salientar alguns aspectos teóricos e metodológicos. Conforme Jean-Claude Schmitt (2007), por um longo tempo a perspectiva e utilização das imagens enquanto fonte de análise ficou restrita às pesquisas em História da Arte. Porém, é crescente o interesse dos historiadores na análise de imagens como fontes históricas, tomando-as como objetos que revelam aspectos sociais e culturais de uma determinada sociedade em uma época definida. Em vista disso, assumimos que as imagens caracterizam-se como importantes fontes de análise ao historiador, pois elas possuem

[...] sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas (SCHMITT, 2007, p. 11).

¹⁰ Todas as traduções presentes nesta investigação foram realizadas por nós, mantendo a citação original em notas. No caso em que citamos fontes primárias, optamos por manter o original no corpo do texto e a tradução nas notas de rodapé.

¹¹ “Es un concepto basado en las ideas raciales de su época –será potenciado y, aún más, biologizado durante el nazismo– y construido con un fin político claro”.

¹² “[...] limitar el alcance de la idea de antisemitismo y complejizar las posibles explicaciones a la hostilidad manifestada por determinados grupos en determinadas circunstancias históricas. Al día de la fecha, en efecto, la mayor parte de los investigadores separa los ámbitos de aplicación de ambos términos claramente: antijudaísmo se reserva al ataque al judaísmo –y a sus adherentes– en tanto sistema religioso, mientras que antisemitismo se aplica a la hostilidad hacia los judíos en base a postulados racistas, biológicos o étnicos”.

Esse alargamento das possibilidades de pesquisa, por meio da inserção das imagens no trabalho do historiador, permitiu, também, que esse profissional ampliasse seu campo de estudos, o qual foi enriquecido com novos referenciais, métodos de análise e diálogo com outras disciplinas, dentre elas, a já citada História da Arte.

Nesta pesquisa, vamos ao encontro de Schimitt (2007), e entendemos “imagem” como uma representação visível de alguma coisa ou de um ser, seja ele real, seja ele imaginário, a qual manifesta-se em variados suportes materiais. No caso desta pesquisa, o suporte são as ilustrações presentes nas CSM. Ainda, conforme o mesmo autor, a imagem material também se estende para o domínio do imaterial, isto é, da imaginação que determinado indivíduo ou coletivo possui de algo ou alguém. Nesse caso, uma determinada imagem imaterial do judeu, baseada em acusações, mitos, lenas, encontra, no suporte material e por meio do trabalho do ilustrador, uma forma de manifestar-se enquanto representação daquele indivíduo. Não obstante, essa representação extrapola a singularidade do indivíduo e estende-se para todo o coletivo judaico.

Na presente pesquisa, entendemos por representação o resultado da utilização e vinculação de símbolos, signos, palavras, objetos, gestos que produzem significados próprios e em seu conjunto, os quais fazem sentido e devem estar atrelados em um determinado contexto sociocultural. Dessa forma, vamos ao encontro de Roger Chartier, segundo o qual as representações podem ser entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social enquanto categorias de apreensão do real, ou seja, “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Desse modo, argumentamos que as imagens presentes nas Cantigas de Santa Maria, ao representar os judeus por meio de texto e imagem, fazem uso de aspectos presentes em um léxico imagético consolidado na retórica antijudaica do século XIII. A vinculação simbólica é um esforço ativo de um autor ou realizador dentro de um universo de significados, isto é, há uma intenção em promover determinados símbolos e ideias associadas a um indivíduo ou coletivo.

Nesse sentido, entendemos que as ilustrações presentes nas CSM, que expressam a representação de judeus, são carregadas de simbologias e formas estéticas que de maneira alguma são neutras. Pelo contrário, a hipótese é a de que as ilustrações das Cantigas expressam uma simbologia particular, uma vez que se originam em um contexto geográfico e social específico, o reino de Castela e Leão no reinado de Afonso X. Porém, também recebem uma

influência de caráter amplo, uma vez que os temas que estigmatizavam a população judaica são recorrentes em todo o território europeu do ocidente cristão medieval.

A metodologia empregada nesta pesquisa consiste em uma análise interpretativa das imagens presentes nas CSM e que constituem o nosso *corpus* de estudo, para a qual adotamos os seguintes autores e sua respectiva contribuição: (a) Montenegro (1998), com seu estudo sobre a representação dos judeus na Espanha medieval e os argumentos teológicos, políticos, culturais e sociais que configuraram o repertório antijudaico do período; (b) Barral (2007), com seu estudo sobre a representação dos judeus nas Cantigas de Santa Maria, centrado na relação dialética entre texto e iconografia; (c) Disalvo (2009), autor que discorre sobre elementos tipológicos e figurativos na representação do indivíduo judeu.

Sendo as Cantigas uma obra realizada em um contexto histórico definido, a análise da representação dos judeus exposta pela obra deve ser feita na sua inserção e problematização dentro do contexto sócio-cultural da Península Ibérica do século XIII, a qual é marcada pela convivência inter-religiosa entre cristãos, judeus e muçulmanos. Tratando-se de uma obra cristã, as representações expostas nas Cantigas revelam aspectos que caracterizam a percepção dos judeus pela sociedade em que estavam inseridos. Isto é,

[...] quando um indivíduo, inserido em sociedade, produz algo, expressa nessa produção vários dos sentidos que seu ambiente social atribui à produção e ao tema ali inserido, ainda que não seja sua intenção primeira; ele permite à posterioridade encontrar em sua obra muitos dos sentidos de seu tempo (VISALLI; GODOI, 2016, p. 130).

Portanto, devemos levar em conta o contexto de produção e de autoria dessas imagens, pois

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 1990, p. 17).

Nesse sentido, a imagem, produzida por alguém, em um contexto determinado, define-se com uma expressão visual de algo real, simbólico ou imaginário, carregada de sentidos e intenções. Devido ao fato dessas imagens estarem acompanhando um texto determinado, a análise da imagem ocorrerá em conjunto com a narrativa textual da cantiga que a acompanha.

Isto é, na relação que possuem entre si, visando encontrar correspondências e distanciamentos entre a narrativa textual e a imagética.

Pereira (2011) aponta que as relações entre texto e imagem são bastante complexas, fazendo com que qualquer generalização ou procura por um tratado medieval sobre imagens seja improfícuo. No manuscrito ilustrado, cujas CSM são um exemplo, cantiga e imagem estão explicitamente relacionadas, pois ambas narram – textual e imagetivamente – o mesmo milagre. Apesar da relação direta que a imagem possui com o conteúdo do texto, estas mantêm especificidades que impedem reduzir a imagem como uma simples ilustração do texto, pois, conforme Schmitt (2007, p. 34),

O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas.

Sobre essa mesma questão, Marta Haro Cortés (2016, p. 12) vai ao encontro do argumento de Schmitt (2007), apontando as relações que mantêm texto e imagem:

O discurso do texto e o discurso da imagem são comunicações autônomas propensos a se unirem, fundir, complementar, subjugar, absorver um ao outro, permanecer independentes, se confundirem, explicar, traduzir, ornamentar; mas, em suma, seja qual for a entidade e a extensão dessa correlação, confluem-se no livro ilustrado.¹³

Para essa autora, o vínculo entre a palavra e a ilustração formaliza-se em função do receptor da obra, para o qual a imagem “[...] não apenas orienta, clarifica, interpreta, amplifica e enriquece a leitura, mas também favorece a apreensão e memorização do conteúdo e, não menos importante, cumpre uma função”¹⁴ (CORTÉS, 2016, p. 12).

Dito isso, para os fins de alcançar o objetivo desta pesquisa, são necessárias as ilustrações das CSM. Contudo, tendo em vista que elas não se encontram digitalizados *on-line*, foi preciso ir a seu encontro, na Biblioteca Padre Alberto Antoniazzi, pertencente à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Atualmente, essa biblioteca, localizada em

¹³ “El discurso del texto y el discurso de la imagen son comunicaciones autónomas proclives a enlazarse, fundirse, complementarse, subyugarse, abosorberse la una a la otra, mantenerse independientes, confundirse, explicarse, traducirse, ornarse; pero, en definitiva, sea cual sea la entidad y extensión de esa correlación, confluyen en el libro ilustrado”.

¹⁴ “[...] no solo orienta, clarifica, interpreta, amplifica y enriquece la lectura, sino que también favorece la comprensión y memorización del contenido y, no menos relevante, cumple una función estética”

Belo Horizonte, preserva um fac-símile do manuscrito ilustrado T. Dessa forma, para ter acesso ao fac-símile, o autor deste trabalho foi, por meio de seu vínculo enquanto bolsista IC (BIC – UFRGS), a biblioteca da PUC-MG. Lá, foi possível manusear a obra, bem como fotografar as ilustrações contidas no fac-símile T, obtendo, dessa forma, nosso objeto de investigação.

Concomitantemente à análise das ilustrações presentes no fac-símile do manuscrito T, utilizamos a compilação realizada por Walter Mettmann (1959), presente na Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nessa obra, o autor reuniu, transcreveu e organizou as cantigas através de seus quatro manuscritos originais, resultando na compilação dos 427 poemas em uma obra ampla e única, dividida em três volumes, dos quais utilizamos o primeiro deles. Esse, reúne as Cantigas de números 1-100; o segundo, de números 101-300; no terceiro encontram-se as restantes, sempre respeitando a métrica poética e o texto dos manuscritos originais.

Nossa pesquisa organiza-se em 4 capítulos, além desta introdução, nos quais buscamos apresentar o objetivo e as problemáticas que visamos responder no decorrer da investigação. Além disso, procuramos expor os referenciais teóricos e metodológicos que possibilitaram o andamento do nosso trabalho.

No segundo capítulo, apresentamos o contexto religioso, político, social e cultural em que os judeus estavam inseridos no reino de Leão e Castela, desde o século XI em diante. Ainda, nesse capítulo, apresentamos as Cantigas de Santa Maria enquanto fonte de pesquisa, bem como suas características estruturais e contextuais.

No terceiro capítulo, desenvolvemos a análise da representação dos judeus nas ilustrações das CSM partindo do recorte proposto. Para isso, fazemos uso principalmente das imagens – narrativa visual – das cantigas, bem como sua relação com seu texto – narrativa textual – e os estereótipos antijudaicos presentes na realidade europeia do século XIII.

Por fim, reservamos um espaço para as Considerações Finais, retomando brevemente os apontamentos realizados no decorrer do trabalho, os quais não objetivam restringir o assunto, mas possibilitar desdobramentos por meio das reflexões advindas desta pesquisa. Dessa forma, sintetizamos a relação entre a situação dos judeus na Península Ibérica do século XIII, no entrecruzamento das considerações sobre a fonte e os pressupostos teórico-metodológicos que fundamentam este trabalho.

2 O REINO, OS JUDEUS E AS CANTIGAS

Neste capítulo, visamos contextualizar nosso tema de análise – o “judeu” –, bem como apresentar as características que compõem nossa fonte de investigação.

No primeiro momento, apresentamos o contexto de convivência social, cultural, política e religiosa que nortearam a presença dos judeus entre os cristãos, na Península Ibérica do século XI – XIII. Em seguida, expomos as Cantigas de Santa Maria como fonte principal de nossa pesquisa, assim como sua estrutura enquanto obra e seu contexto de elaboração.

2.1 OS JUDEUS EM CASTELA

As comunidades judaicas habitavam a região conhecida como *Hispania* desde os tempos em que os romanos dominavam esses territórios. Sob o domínio Visigodo, essa população foi perseguida¹⁵ e, entre o século VIII e a chegada dos Almorávidas no século XI, os judeus optaram por viver sob a dominação muçulmana. Conforme argumentou Jackson (2008), tanto os emires e califas omíadas de Córdoba quanto os governantes dos reinos de *Taifas* mantiveram uma política tolerante com judeus e cristãos, os chamados “povos do livro”.

As primeiras menções documentadas de judeus nos territórios dos reinos de Leão e Castela são encontradas no século X, ainda que escassas. Já no século XI, a presença de comunidades judias organizadas é mencionada em um maior número de fontes, cujas informações permitem situar essa população na cidade de Leão, Burgos, e ao longo de todo o norte castelhano, em pequenas localidades espaçadas geograficamente (LACAVE, 1992).

A partir do século XI, a presença de comunidades judaicas em territórios cristãos foi reforçada por duas grandes correntes migratórias, conforme Pedrero-Sánchez (1994). A primeira delas ocorreu após o desmembramento do Califado de Córdoba em pequenos reinos menores, chamados *taifas*. Esse processo implicou na descentralização política e em uma série de lutas civis nos territórios de Al-Andaluz, devido ao vácuo de poder deixado pela dissolução do Califado. Nesse contexto, ocorreu um grande avanço político e territorial dos reinos cristãos nortenhos para o sul da Península, caracterizado por um momento de impulso do chamado processo de Reconquista¹⁶. Implicados direta ou indiretamente nessas convulsões, os judeus passam a migrar para o norte.

¹⁵ Sobre os judeus no reino Visigodo, ver Feldman (2007)

¹⁶ Com relação ao termo “Reconquista”, nos aproximamos dos argumentos de Martínez (2018) e Jackson (2008), para o qual esse conceito designa uma construção ideológica formulada no século IX e que buscou legitimar a

Como consequência da chegada dos almorávidas (1090-1147) e, posteriormente, dos almóades (1147-1212) na Península, aconteceu a segunda onda migratória dos judeus. Essas duas dinastias berberes originárias do norte africano eram adeptas de uma interpretação rigorosa do islã, para os quais tanto cristãos quanto judeus deveriam converter-se e adotar a fé do islã (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1994).

Dentre alguns aspectos que podem explicar a presença das comunidades judaicas nos territórios cristãos ibéricos, José Lacave (1992) expõe que a legislação castelhana e leonesa concedia seguridade aos judeus, concedendo a eles a igualdade de direitos com os cristãos. Sob o ponto de vista doutrinal, a presença dessa população em territórios cristãos era legitimada pelas palavras de Santo Agostinho, segundo o qual os judeus deveriam ser respeitados como testemunhas do Antigo Testamento – sem esquecer da culpabilidade imposta sobre eles enquanto assassinos de Cristo – e admitidos nos territórios cristãos na esperança da conversão voluntária, a qual deveria ocorrer por meio dos bons exemplos cristãos.

Além disso, e, especificamente no caso espanhol, desde 1066, foram suspensas todas as leis de caráter antijudaico dos territórios sob o domínio de Fernando I, rei de Leão e Castela. Tal decisão foi ratificada pelo papado por meio de um decreto de Alejandro II (1061-1073), fazendo com que a presença dos judeus naqueles territórios fosse legitimada pela Coroa e pela Igreja. Ao conquistar a cidade de Toledo, em 1085, Afonso VI confirmou as prerrogativas anteriores que davam autonomia para as comunidades judias, as quais eram sujeitas apenas à autoridade real (JACKSON, 2008, p. 110).

Como povo testemunha do Antigo Testamento, a presença dos judeus deveria ser admitida, conforme a teoria agostiniana e, posteriormente, a *Constitutio pro iudaeis*¹⁷, promulgada pelo papa Inocêncio III (1199), em um contexto no qual já se manifestavam ataques violentos às comunidades judaicas, advindos do espírito das Cruzadas. Dentre os direitos outorgados aos judeus por esse documento, destacamos a passagem que faz referência à presença dessas comunidades em território cristão, conforme Suárez (1992, p. 15):

expansão política e militar dos reinos cristãos sobre Al-Andalus, os territórios peninsulares muçulmanos. O objetivo da Reconquista era restaurar um modelo idealizado de centralização político-militar herdeiro do antigo reino visigodo. Portanto, essa ideologia colocava os territórios do sul como herança direta deixada pelos visigodos para os cristãos, que deveriam recuperar o território que lhes pertencia. Dito isso, salientamos que essa construção ideológica também era uma ferramenta de marginalização das comunidades não cristãs da Península: judeus e muçulmanos.

¹⁷ Suárez (1992, p. 15) caracteriza essa bula papal como um quadro mínimo de direitos que os reis deveriam outorgar aos judeus, baseada no pensamento agostiniano. O autor destaca outras duas passagens importantes desse documento: (i) os judeus não deveriam ser obrigados ao batismo, visto que a imposição forçada de um sacramento o torna inválido; (ii) cabia as autoridades cristãs não permitir que os judeus fossem maltratados.

[...] Os judeus, os que a justiça perfeita de Deus conserva em meio aos cristãos em condições de inferioridade, devem ser protegidos em suas pessoas e bens, com a esperança certa de que com o passar do tempo, movidos pelo exemplo dos cristãos, se convertam¹⁸.

Por meio dessa passagem, percebemos que a convivência entre essas duas comunidades era hierarquizada, na qual os judeus permaneciam na margem da sociedade. Acima de tudo, visava-se a conversão desses indivíduos, isto é, a extinção definitiva do judaísmo. Dessa forma, ainda que admitidos e integrados na sociedade Castelhana-leonesa, não se buscava nem se incentivava, por parte da Coroa, o seu

[...] desenvolvimento, fortalecimento e expansão, o que, como consequência, amputava brutalmente as liberdades judias. [...] Na realidade, a comunidade judia sempre viveu em um regime de submissão a comunidade cristã, que lhes reconhecia muito mais deveres do que direitos, posto que os judeus, que não podiam prestar juramento segundo a fórmula cristã – a única que garantia a liberdade e a integração na sociedade –, não eram considerados como autênticos súditos, mas ‘servidumbre’ que formava parte do patrimônio pessoal do Rei¹⁹ (FRANCISCO, 1996, p. 92).

Como dito anteriormente, desde o século XI, os reinos cristãos do norte experimentavam um grande avanço territorial em direção às terras muçulmanas do sul da Península, processo devido, em partes, à desintegração do Califado de Córdoba. Para garantir a posse dos territórios conquistados, foi necessária uma política de repovoamento, na qual os judeus estavam inseridos. Dessa forma, conforme Castro (2013, p. 82):

[...] uma elite de judeus, sobretudo vindos de Toledo, atua em nome dos reis, ajudando primeiro nas negociações de capitulação, devido ao domínio que muitos tinham do árabe, e depois no processo de mapeamento da região conquistada para a divisão das terras e integração destas ao reino, atuando especialmente como arrecadadores de impostos para o rei. Além dessa elite, há toda uma gama de judeus sem grandes posses ou de condições medianas que verão nas novas terras oportunidades de crescimento. Para estes, as novas regiões teriam um poder de atração igual ao que teriam sobre os cristãos e as oportunidades são basicamente as mesmas, porque nesse momento o interesse maior é a ocupação das terras conquistadas.

¹⁸ "Los judíos, a quienes la justicia perfecta de Dios conserva en medio de los cristanos en condiciones de inferioridad, debían ser protegidos en sus personas y bienes, con la esperanza cierta de que con el tiempo, movidos por el ejemplo de los cristianos, se convertirían".

¹⁹ "[...] su desarrollo, fortalecimiento y expansión, lo que, en consecuencia, amputaba brutalmente las libertades judías [...]. En realidad, la comunidad judía siempre vivió en un régimen de sometimiento a la comunidad cristiana, que le reconocía muchos más deberes que derechos, puesto que los judíos, que no podían prestar juramento según la fórmula cristiana —la única que garantizaba la libertad y la integración en la sociedad—, no eran considerados como auténticos subditos, sino «servidumbre» que formaba parte del patrimonio personal del Rey".

Portanto, desde o início do chamado processo de Reconquista, os judeus tiveram um importante papel no repovoamento dos territórios conquistados, na organização fiscal e administrativa, além de contribuírem para o desenvolvimento comercial e urbano das cidades e vilas. Pelos monarcas, eles eram vistos como figuras importantes nesse processo de repovoamento e consolidação do território, o que justifica a necessidade da Coroa em mantê-los protegidos. Para a ocupação e repovoamento desses territórios, os reis conferiam documentos legais, chamados *fueros* ou cartas forais aos administradores dessas novas áreas, em que eram expostos direitos e deveres no trabalho de administração, legislação, impostos e milícia das cidades e áreas circundantes.

Ao analisar os forais de diversas cidades, entre o século XI e XII, Pedrero-Sánchez (1994) afirma que muitos de seus artigos são provas da tolerância que mediavam a relação entre a Coroa e os judeus, fazendo com que esses últimos se acolhessem juridicamente nessas cartas. Apesar disso, a autora salienta que não se pode afirmar a mesma animosidade entre a população e os judeus, pois um interessante número de disposições enfocava em moderar e regularizar a relação entre judeus e cristãos, necessidade que se faz dentro de uma convivência conflituosa.

Nas áreas urbanas, os judeus habitavam em zonas próprias, construídas sobre parcelas de terras cedidas pela Coroa para que construíssem suas residências. Chamados de judiarias ou *juderías* em castelhano, o bairro judeu cresceu em extensão e número de habitantes a partir de 1140, no contexto da migração provocada pelas decisões dos governantes almóades do sul. Considerados patrimônios da Coroa, havia um interesse por parte dos reis na proteção das comunidades judias sob seus domínios, fazendo com que as judiarias fossem construídas em zonas consideradas seguras (LACAVE, 1992). Portanto, esses bairros eram construídos dentro do círculo murados das cidades e, em alguns casos, localizavam-se bem próximos dos castelos ou fortalezas.

Dentro desses bairros, os judeus gozavam de autonomia para viver sob seus costumes, leis e tradições, além de contarem com a permissão de manter suas funções religiosas e sinagogas no interior das comunidades (TELLO, 1992, p. 112). Nas suas entradas e saídas, as judiarias contavam com portas que poderiam ser fechadas em determinadas ocasiões; em alguns casos, visando a própria segurança das comunidades. Apesar disso, conforme Lacave (1992), não se impedia a livre circulação dos judeus, apenas em momentos determinados pela legislação; por exemplo, em datas litúrgicas do calendário cristão.

Os judeus exerciam diversas funções na sociedade castelhana no contexto dos séculos XI e XII. No campo, exerciam atividades agrárias em terras arrendadas de cristãos ou em suas próprias propriedades, situação que é evidenciada em diversos *fueros* do período (JACKSON,

2008). Porém, a maior parte das comunidades judaicas concentravam-se nas cidades e vilas, onde o comércio e as atividades manufatureiras eram seus principais meios de sustento. Dentre algumas atividades, Jackson (2008) destaca os ofícios relacionados com tecidos e vestimenta – curtidor, tecelão, sapateiro – além de pedreiros, carpinteiros e ferreiros. Na Cantiga 4 da obra mariana de Afonso X, um dos personagens judeus possui um grande forno em sua casa pois exerce a profissão de vidreiro, o qual confecciona vidros e frasco. Outros exemplos de profissões exercidas por essa comunidade são expostos na Cantiga 6, quando um cristão caracteriza um judeu como aquele “[...] que os panos revende”²⁰, isto é, um vendedor de tecidos. Ainda, um judeu que exerce a medicina²¹ é representado na ilustração da Cantiga 108, a qual exhibe uma loja repleta de frascos e ampolas²².

Devido à dificuldade que os judeus possuíam em adquirir grandes extensões de terra, era uma prática desses indivíduos converter seus bens em somas de ouro, prata, joias ou moedas, fazendo com que lhes fosse possível manejar uma grande quantidade de dinheiro²³ (FRANCISCO, 1996). Dessa forma, uma das funções exercidas por esses indivíduos era a de prestamista, isto é, emprestavam quantias monetárias e viviam dos juros arrecadados por esses empréstimos, prática que a Igreja proibia entre cristãos²⁴. Isso fazia com que muitos judeus atuassem também como mediadores em empréstimos entre cristãos. Enquanto agentes reais, o recolhimento e a cobrança de impostos era outra prática exercida por judeus mais abastados financeiramente.

Os judeus que ocupavam altos cargos na administração – funcionários reais, cobradores de impostos –, bem como os prestamistas, poderiam gerar descontentamento entre os cristãos, os quais os viam com desconfiança e receio, intensificando as tensões entre os indivíduos dessas duas religiões. Dessas funções desempenhadas pelos judeus, originou-se a ideia de que eles eram todos ricos e ambiciosos, um estereótipo que se generalizou sobre toda a comunidade judaica, ainda que quem ocupava esses cargos, em sua maioria, eram apenas os membros de uma privilegiada elite (CASTRO, 2013).

Para Delumeau (2009), a política de segregação dos judeus ganha contornos definidos especialmente nos anos finais do século XII e no século XIII, especialmente a partir do III e IV

²⁰ Cantiga 6, linha 55.

²¹ Conforme Cybele Crossetti de Almeida (2009), a medicina era praticada por judeus, os quais eram aceitos e privilegiados nas cortes e no tratamento membros do clero. A autora destaca do filósofo, rabino e médico Moisés Maimônides, que viveu em Córdoba no século XII.

²² Para uma análise da narrativa que compõe a Cantiga 108, ver especialmente Corti (2011).

²³ Conforme Suárez (1992), uma passagem da *Constitutio pro iudaeis*, de Inocêncio III, faz menção e proíbe o saque de cemitério judeus, nos quais muitos indivíduos eram enterrados juntamente com suas riquezas e joias.

²⁴ Além da proibição dos empréstimos a juros, no IV Concílio de Latrão a Igreja procurou regular as taxas cobradas pelos judeus.

Concílios de Latrão. Neles, decidiu-se que os judeus estavam proibidos de ocupar cargos do governo, não podiam aparecer em público durante a Semana Santa e, a partir de então, passariam a utilizar uma vestimenta que os diferenciasses dos cristãos. O mesmo autor não deixa de salientar que, aplicadas em outros territórios do medievo europeu, essas decisões seriam observadas com cautela pelas Coroas dos reinos ibéricos. Com relação à questão das vestimentas, o rei Fernando III e o arcebispo de Toledo, Jiménez de Rada, conseguiram a suspensão dessa medida por meio de uma missiva papal, em 1219, alegando que muitos judeus migrassem para as terras de domínio islâmico e privando o reino de recursos indispensáveis (TELLO, 1992). As condições particulares da Península Ibérica e a presença do islã em suas fronteiras faziam com que as medidas ordenadas por Roma fossem vistas com ressalvas, ainda que não fossem contestadas.

Ainda que tais medidas não se aplicaram no reinado de Fernando III, alguns dispositivos do IV Concílio foram indiretamente referenciados no corpo legislativo elaborado por seu herdeiro, Afonso X. Nas *Siete Partidas* (Título 24, Lei 11), é possível ver uma determinação referente a vestimenta distinta dos judeus (Carpenter, 1986, p. 37):

[...] tenemos por bien e mandamos que todos quantos judios e judias bivieren en nuestro señorío que trayan algunaseñal cierta sobre sus cabeças, e que sea atal por que connoscan las gentes manifestamientre qual es judio o judia²⁵.

Esse é apenas um exemplo de outras referências encontradas nas *Partidas*, mas que evidencia a influência que a determinação do IV Concílio teve sobre a legislação castelhana. Conforme Castro (2013), há a possibilidade dessa determinação afonsina ter sido mais teórica do que prática, pois as *Siete Partidas* foram implementadas apenas no reinado de Afonso XI (1312-1350).

A partir do século XII, os mitos sobre os judeus popularizam-se de forma crescente em diversos territórios, o que permite caracterizar o antijudaísmo como um fenômeno europeu que se manifestou em episódios violentos e na crescente hostilidade contra essas comunidades (SUÁREZ, 1992). Entre os séculos XII e XIII, surgem as primeiras narrativas de crimes rituais, profanadores da hóstia, acusações imputadas sobre os judeus. A essas acusações foram acrescentadas às de caráter mais antigo, que apresentavam esses indivíduos como deicidas e usurários. Conforme Delumeau (2009, p. 436):

²⁵ “[...] temos por bem e mandamos que todos os judeus e judias que viverem em nosso senhorio que tragam algum sinal sobre suas cabeças, e que seja de tal forma que as pessoas reconheçam quem é judeu ou judia”.

Dois motivos de queixa principais alimentaram o antijudaísmo de outrora: a acusação de usura, vinda do povo miúdo e dos meios comerciantes, e a de deicídio, inventada e incansavelmente repetida pelos meios da Igreja, que admitiram como evidência a responsabilidade coletiva do povo que crucificara Jesus. [...] essa denúncia teológica amplificou-se continuamente desde as cruzadas até o século XVII (inclusive), invadindo o teatro, a iconografia, os sermões e inúmeros catecismos.

Essas acusações chegam no século XIII e são referenciadas, tanto na obra legislativa quanto literária de Afonso X. No Título 24, Lei 1 das *Siete Partidas*, o rei expõe os motivos dos judeus conviverem entre os cristãos: “[...] por que ellos biuiesen como en catiueiro pora siempre e fuesse remembrança a los omnes que ellos uienen del linaje daquellos que crucificaron a Nuestro Sennor Jhesu Christo²⁶” (CARPENTER, 1986, p. 28). No mesmo Título, as Leis 2 e 3 também referenciam o episódio da Paixão.

As *Siete Partidas* possuem o Título 24 de seu conjunto normativo relacionado à população judia, expondo diversas definições negativas sobre esses indivíduos - deicidas, profanadores – e uma série de proibições e deveres sobre essa população. Porém, esse mesmo texto legislativo criou mecanismos de proteção aos judeus, baseado no argumento agostiniano de tolerância e hierarquização, o que é exposto na Lei 1 do Título 24. Além disso, devemos ter em conta que a existência dessa tolerância baseava-se na utilidade prática dos judeus na administração do reino, conforme citamos anteriormente.

Mesmo com a decisão do IV Concílio de Latrão sobre a proibição dos judeus ocuparem cargos administrativos nos reinos cristãos, isso continuou ocorrendo na Península Ibérica. Além do papel desses indivíduos na administração financeira do reino, as atividades científicas, literárias e de traduções – uma vez que muitos judeus contavam com o conhecimento de castelhano e árabe – constituíram uma grande contribuição desses indivíduos sediados na Escola de Tradutores de Toledo (TELLO, 1992).

Retomando à acusação de deicídio, são diversas as passagens expostas nas Cantigas que acusam os judeus do crime da crucificação de Cristo, reforçando um dos estereótipos mais antigos sobre essa população. Sobre a acusação de usura, a Cantiga 25 relata um episódio em que um judeu prestamista é representado como ambicioso e corrupto, o qual não honra o acordo de empréstimo com um cristão.

²⁶ “[...] Para que eles vivessem em cativeiro para sempre e fossem lembrança para os homens de que eles [os judeus] descendem da linhagem daqueles que crucificaram Nosso Senhor Jesus Cristo”.

Por meio de sua narrativa textual e visual, as CSM narram alguns episódios que referenciam as acusações impostas sobre os judeus, o que é analisado no Capítulo 3 desta pesquisa. Entre o século XII e XIII, os mitos, estereótipos e acusações de caráter antijudaico são vistos para além dos sermões eclesiásticos, estando presentes em obras literárias escritas em língua vernacular no Ocidente medieval, como é o caso das obras de milagres marianos. Miri Rubin (2009) salienta que, além da utilização dessa linguagem, em detrimento do latim, houve uma diversificação nos gêneros utilizados para a discussão e exposição de questões religiosas. Além disso, no século XIII, torna-se crescente utilização dos manuscritos amplamente ilustrados, fazendo com que as imagens sejam utilizadas como suporte para o antijudaísmo, por meio da difusão de símbolos, signos e estereótipos provenientes dessa retórica antijudaica. Nesse sentido,

[...] mediante algumas imagens estereotipadas que compreendem características físicas (nariz comprido e adunco), atitudes determinadas (sorriso sardônico, olhar maligno), ou pelo exercício de atividades profissionais infamantes (em particular, a usura ou empréstimo a juros), se personifica no judeu a ideia do mal absoluto e, com frequência, sugere-se nele a presença diabólica²⁷ (MONTENEGRO, 1998, p. 16).

O crescente culto mariano que se espalhou pelo Ocidente medieval coincidiu com esse contexto em que os textos passavam a ser mais acessíveis a uma parcela maior da população, pelo menos no que diz respeito à língua empregada em sua escrita. O século XII e XIII foi o momento em que surgiram diversas obras poéticas de temática mariana, dentre autores como Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo e as Cantigas de Afonso X. Conforme o argumento de Jackson (1997), o culto à Virgem reforçou umas das bases de preconceito antijudaico na Idade Média, devido ao papel que os judeus e Maria ocupam na teologia cristã. Cristo nasceu de Maria, a qual marca a passagem do Antigo para o Novo Testamento, isto é, o momento em que o judaísmo teria sido suplantado pelo cristianismo. Além disso, a acusação de deicídio imputada sobre os judeus faz deles os grandes inimigos de Maria, pois, além de negarem sua santidade, assassinaram seu filho (JACKSON, 1997).

Nesse sentido, Miri Rubin argumenta que

Os judeus foram fundamentais para contar as principais narrativas do Cristianismo. Eles estavam presentes como atores em histórias bíblicas, em

²⁷ “[...] mediante unas imágenes estereotipadas que comprenden rasgos físicos (nariz larga y ganchuda), actitudes determinadas (sonrisa sardónica, mirada malévol), o el ejercicio de actividades profesionales infamantes (en particular, el préstamo usurario o con interés), se personifica en el judío la idea del mal absoluto y, con frecuencia, se sugiere la presencia diabólica en él”.

histórias de milagres e em narrativas de graves acusações: assassinato ritual, blasfêmia, profanação da hóstia, profanação de imagens [...]. Para o mundo devocional que respeitava Maria e se aproximava da Paixão pelos olhos dela, também enfatizava o papel dos judeus: sua atuação, sua culpa²⁸ (RUBIN, 2009, p. 53-54).

Nas CSM, os relatos de milagres ocorriam geralmente em cidades, o que é exposto logo nas primeiras estrofes do texto, quando o narrador expõe o local onde o relato teria ocorrido. As ilustrações também evidenciam um cenário propriamente urbano, por meio do qual vemos, ao fundo da cena, os telhados das casas ou as torres das muralhas. Ainda, segundo Rubin, “os espaços urbanos foram o cenário em que muitas das aparições milagrosas de Maria, na vida cristã, foram imaginadas, e essas intervenções ocorriam frequentemente por meio de atos punitivos contra os judeus, seus inimigos”²⁹ (2009, p. 60).

2.2 AS CANTIGAS DE SANTA MARIA

As CSM foram escritas em galego-português³⁰, a língua utilizada para a poesia na Península Ibérica entre os anos finais do século XII e estendendo-se até o século XIV (ALVAR, 1984). As CSM foram gestadas no início do reinado de Afonso X, durante o qual foram sendo ampliadas e preservadas em quatro manuscritos régios, materialmente organizados na forma de livros, cujas elaborações foram realizadas entre 1264 e 1284, conforme a cronologia proposta por Fernández (2012-2013), totalizando 427 cantigas.

O *códice de Toledo*³¹ é o manuscrito mais antigo, feito entre 1264 e 1276, e contém a compilação dos 100 primeiros poemas do cancionero, bem como suas notações musicais. Apesar de ter sido caracterizado como o manuscrito original das Cantigas, atualmente ele é caracterizado como uma cópia muito aproximada do original perdido (FERNÁNDEZ, 2012-2013, p. 83). Materialmente, trata-se de um exemplar simples quando comparado com os outros manuscritos, não possuindo nenhum aparato icônico além das letras iniciais decoradas.

²⁸ “Jews were central to the telling of the core narratives of Christianity. They were present as actors in biblical tale, in miracles stories, and in accounts of more recent enormities: ritual murder, blasphemy, host desecration, abuse of images [...]. For the devotional world that respected Mary and approached the Passion through Mary’s eyes, also placed emphasis on the role of the Jews: their agency, their guilt”.

²⁹ “Urban spaces were the setting in which many of Mary’s miraculous incursions into Christian lives were imagined, and these interventions were often punitive acts against the Jews, her enemies”.

³⁰ Outras obras de Afonso X – *Genral Estoria, Estoria de España* – bem como documentos régios oficiais e obras legislativas eram escritos em castelhano medieval. O galego-português era considerado a língua ideal para a expressão poética na Península Ibérica, semelhante a consideração que possui o provençal nas regiões francófonas do ocidente, bem como o toscano na Península Itálica (SILVA, 2017, p. 163).

³¹ To, Ms. 10.069, Biblioteca Nacional de España. Dos quatro manuscritos, é o único que encontra-se digitalizado e com acesso gratuito no site Biblioteca Digital Hispánica.

As 100 primeiras cantigas foram ampliadas em uma fase posterior do empreendimento poético de Afonso X, objetivando alcançar o número de 200 cantigas que foram compiladas no *Códice Rico*³², cuja confecção data de 1280. Além da ampliação do número de poemas, nesse manuscrito foram incorporadas imagens, tendo cada poema sua respectiva narrativa visual. Apesar do índice da obra referenciar 200 cantigas, o livro é interrompido abruptamente na cantiga 195.

Por fim, os dois últimos manuscritos conhecidos, *Códice de Florência*³³ e o *Códice dos Músicos*³⁴, ambos datados dos dois anos finais do reinado de Afonso X, entre 1282 e 1284. O manuscrito florentino recebe a compilação de 100 novas cantigas, mantendo a mesma estrutura do *Códice Rico*. Ambo códices – *Rico* e *Florência* –, segundo Fernández (2012-2013, p. 98), compõem dois volumes de um mesmo projeto, porém, a morte do rei em 1284 fez com que o segundo volume nunca fosse terminado, fato que é evidenciado pelo estado de inconclusão de algumas de suas imagens e notações musicais.

O *Códice dos Músicos*, por sua vez, é o único contemplado com as 427 cantigas em texto e notação musical. Nesse manuscrito, as imagens não incidem sobre a narrativa do poema (como é o caso do *Códice Rico* e do inacabado códice florentino), mas buscam representar os músicos e os instrumentos utilizados na composição musical das cantigas. Essa representação da musicalidade das CSM constitui-se em um elemento que enriqueceria a importância musical das Cantigas (PICAZA, 1994, p. 574).

Conforme destacou Schaffer (2010, p. 15), esses quatro manuscritos das CSM observados em sua sucessão demonstram a evolução do empreendimento poético de Afonso X, sendo possível visualizar fases de sua composição material por meio da ampliação do número de cantigas, sua notação musical e adição das imagens. Ainda, a autora salienta que a comparação entre manuscritos também revela mudanças no interesse artístico, doutrinal e didático das Cantigas.

As 427 cantigas conhecidas por meio dos quatro manuscritos dividem-se em dois tipos de poemas: 357 cantigas, nas quais narram-se os milagres de Santa Maria, isto é, intervenções da Virgem em favor daqueles que a ela recorriam. Conforme Leão³⁵ (2007, p. 24-25, *apud* SILVA, 2016, p. 116),

³² T, Ms. T-I-1, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial.

³³ F, Ms. B.R.20, Biblioteca Nacional Central de Florença.

³⁴ E, Ms. B-I-2, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial.

³⁵ LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Santa Maria de Afonso X, O Sábio**. Aspectos culturais e literários. São Paulo: Veredas & Cenários, 2007.

[...] o milagre é um acontecimento maravilhoso, com toques de fantástico, que se realiza em benefício de alguém, levando o seu beneficiário muitas vezes a conversão religiosa. Do ponto de vista literário, o milagre pode definir-se dentro dos gêneros medievais como uma narrativa curta, em que uma situação de crise se resolve pela intervenção de um santo, em favor de um beneficiário que, após receber a graça, faz muitas vezes o seu agradecimento num santuário dedicado àquele santo. O narrador costuma ser o próprio beneficiário, que faz o relato na primeira pessoa, como nas cantigas em que D. Afonso refere e agradece as curas de suas enfermidades; mas também pode ser uma testemunha do fato miraculoso, ou, ainda, um conhecedor que dele teve notícia por leitura ou por ouvir dizer.

Os 63 poemas restantes são cantos de louvor à Virgem, onde exaltavam-se sua bondade, beleza e outras virtudes. A distribuição dessas cantigas obedece uma estrutura fixa dentro da obra, isto é, a cada 10 cantigas de milagres, intercala-se uma de louvor à Maria³⁶.

Com relação a formatação das cantigas, elas obedecem uma estrutura fixa, na qual as narrativas de milagres iniciam pela frase “Esta é como Santa Maria [...]”, seguido de um resumo em prosa da narrativa. As cantigas de louvor, por sua vez, possuem início marcado pela frase “Esta [...] e de loor de Santa Maria [...], seguido da intenção do louvor.

Logo após o resumo que a introduz, a cantiga inicia por meio de um refrão, o qual repete-se ao final de cada estrofe do poema. Parkinson (2015, p. 4-5) salienta que a estrutura interna da cantiga segue o modelo do *zéjel*³⁷, onde “[...] a repetição regular do refrão estabelece a moral do poema como uma constante”³⁸. O refrão expõe características de Maria e sempre encontra-se associado com a temática do milagre. Em seguida, seguem as estrofes que narram o milagre ou exprimem o louvor à Virgem, conforme a classe do poema.

A partir do século XII, os territórios cristãos do ocidente europeu vivenciam um contexto de crescente devoção mariana, fato que pode ser observado no número de obras dedicadas à narrar os milagres realizados pela Virgem (FERNÁNDEZ, 2008-2009, p. 324). Isso não significa que não houvessem obras dedicadas à Maria antes do século XII, mas, conforme Leão (2009, p. 259),

O culto à Virgem Maria, no Ocidente Europeu, até por volta do séc. XI exprimiu-se em preces e hinos, que eram escritos e cantados em latim. A partir daí é que começam a aparecer coleções de poemas marianos nas línguas vernaculares nascentes.

³⁶ Salienta-se que essa distribuição não ocorre de modo aleatório no decorrer da obra pois, conforme Fernández (2012-2013, p. 91.) e Parkinson (2015, p. 4.), essa disposição regular entre milagres e louvores faz referência a estrutura de um rosário.

³⁷ De origem hispano-muçulmana, o *zéjel* é um modelo de composição medieval ibérica surgida entre os séculos IX e X. Uma de suas principais características é a utilização de um refrão introdutório para a composição, o qual repete-se no final de cada estrofe do poema (SILVA, 2016, p. 116).

³⁸ “[...] the regular repetition of the refrain establishes the moral of the poem as a constant”.

Dentre estas coleções, a autora destaca as obras de *Les Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coincy, e *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, ambas escritas na primeira metade do século XIII, em língua francesa antiga e castelhano arcaico, respectivamente. Além destas, Silva (2017, p. 167) salienta o *Liber Mariae*, de Gil de Zamora e, no contexto inglês, os escritos de William Adgar em seu trabalho intitulado *Marienlegenden*. Destacamos que nenhuma dessas obras iguala-se as CSM quanto ao número de cantigas e ao grau artístico e literário desprendido sobre o cancionero afonsino, o qual apresenta-se em texto, música e iconografia.

Dentre as obras citadas anteriormente, foram os escritos de Zamora, Coincy e Berceo que serviram de fonte para o cancionero mariano de Afonso X, pois a maioria dos milagres narrados por esses autores possui seu correlato nas CSM, cuja elaboração é posterior às obras citadas. A isso, somam-se outros relatos orais ou escritos que serviram de fonte para a compilação das Cantigas, além das narrativas testemunhadas e escritas³⁹ pelo próprio rei Afonso (SILVA, 2016, p. 124). As Cantigas, em seus textos, fazem referência a circulação e transmissão desses milagres marianos, como exemplificado na Cantiga 12: “Porend' a Sant' Escritura, | que non mente nen erra, / nos conta un gran miragre | que fez en Engraterra / a Virgen Santa Maria [...]”⁴⁰. Outro exemplo na Cantiga 34: “Poren direi un miragre, que foi gran verdade, / que fez en Constantinoble, na rica cidade, / a Virgem [...]”⁴¹. Na Cantiga 108, o milagre referência personagens da lenda arturiana, situando-o na Escócia: “E dquest' oý contar / que av~eo a Merlin / que ss' ouve de rezõar / con un judeu alfaquin / que en tod' Escoça par, / como disseron a min [...]”⁴². Além dessas, diversas outras cantigas presentes nas CSM fazem referência quanto a sua origem, pela transmissão oral ou escrita, expondo regiões, cidades e, em alguns casos, outros livros⁴³.

Dito isso, ressaltamos que a elaboração das CSM não ocorreu pela simples cópia de narrativas presentes em obras anteriores, mas

³⁹ Refletindo sobre essa questão, Mettmann (1987, *apud* JIMÉNEZ, 2004, p. 437) argumentou que pode-se atribuir a autoria direta de Afonso as cantigas expressas em primeira pessoa, o que o autor considera uma marcação autobiográfica no texto. METTMANN, Walter. Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las Cantigas de Santa María y sobre el problema del autor. In: KATZ, Israel; KELLER, John E. (Eds.). **Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry**. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, p. 355-366.

⁴⁰ Cantiga 6, linhas 6-9.

⁴¹ Cantiga 34, linhas 5-7.

⁴² Cantiga 108, linhas 6-11.

⁴³ Outros exemplos são expostos em KLEINE, 2013, p. 29.

[...] o trabalho consistia inicialmente no reconhecimento dos milagres, passando em seguida por um processo de seleção, reelaboração e adaptação musical dos textos. Os poetas implicados na elaboração das cantigas [...] também criaram narrativas originais, cujos personagens incluíam, entre um amplo número de tipos, também o rei e sua família⁴⁴(KLEINE, 2013, p. 29-30).

Portanto, caracterizar as CSM apenas como um trabalho de compilação baseada em obras anteriores é reduzir o seu caráter original, o qual ocorreu tanto pela seleção, interpretação e adaptação das narrativas quanto pela adaptação e estruturação dessas narrativas em música e ilustrações. Com relação as imagens das Cantigas, a elaboração da ilustração é posterior ao texto, ainda que ambos foram produzidos dentro do mesmo ambiente intelectual do *scriptorium* afonsino⁴⁵ (CORTI, 2008-2009, p. 228).

Devido a extensão da obra mariana de Afonso X, na qual ocorre a convergência de poesia, música e imagem em uma obra ricamente confeccionada, Corti (2010-2011) a caracteriza como um projeto singular de manuscritos medievais. Conforme o mesmo autor salienta, o século XIII no ocidente medieval caracterizou-se pela proliferação dos manuscritos amplamente ilustrados. Dentro desse contexto, Baschet (2006) afirma que foi tanto pela expansão de novos quanto pela utilização crescente de antigos suportes permitiram a expansão das imagens, inserindo-se nesse caso as iluminuras. Segundo seu argumento, “à produção multiplicada de manuscritos, cada vez com mais frequência destinados às elites laicas, junta-se a crescente vastidão dos ciclos iconográficos e sua decoração” (BASCHET, 2006, p. 490).

Ao observar a relação entre texto e imagem, no que diz respeito a forma como forma estruturados dentro da obra, percebemos a intenção estética em mantê-los equilibrados em dois fólios: no primeiro encontra-se a cantiga, enquanto que no segundo, a imagem (Figura 1). A estrutura dessa última é sistematizada e apresenta-se sempre por um grande quadro retangular formando uma moldura que internamente é subdividida em seis quadrados menores, como visualizado também na Figura 1. É dentro desses de menor tamanho que a narrativa visual ocorre, sempre partindo da esquerda para a direita e de cima para baixo. Portanto, conforme Fernández (2012-2013, p. 95), o lustrador dispõe sempre de um espaço fixo para realizar seu

⁴⁴ “[...] el trabajo consistía inicialmente en la recogida de los milagros, pasando en seguida por un proceso de selección, reelaboración y adaptación musical de los textos. Los poetas implicados en la elaboración de las cantigas [...] también crearon narrativas originales, cuyos personajes incluían, entre un amplio abanico de tipos, también el rey y su familia”.

⁴⁵ Sobre a influência estética das ilustrações das CSM, ver Ameijeiras (2002, p. 258-259, especificamente), a qual expõe as características que fizeram as imagens da obra mariana afonsina seguirem o estilo estético de ilustração francesa. Ver também Álvarez (2018), trabalho no qual essa autora enriquece esse debate, argumentando sobre as influências árabes no estilo das ilustrações das Cantigas, inserindo essa obra na esfera de influência do Mediterrâneo Oriental.

trabalho, independente da extensão do texto, fazendo com que a narrativa visual seja elaborada em função desse espaço limitado.

Figura 1 – Disposição de texto e imagem nas CSM



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

O espaço restrito para a elaboração pictórica fez com que essa tarefa implicasse na reinterpretação e adaptação da imagem com relação ao texto, fazendo com que a imagem fosse fruto de ampliações ou simplificações da retórica textual. Isto é, as imagens podem reinterpretar o milagre narrado textualmente por meio da inserção de novos conteúdos à cantiga, reforço ou omissão de um aspecto específico da narrativa (AMEIJEIRAS, 2002). Portanto, as imagens são caracterizadas por um grau de independência com relação ao texto, além de gozarem de certa liberdade na sua maneira de representar a narrativa textual.

Com relação a autoria e confecção das imagens, Fernández (2011, p. 64) levanta um questionamento com relação a autoria das imagens das CSM: seria o ilustrador responsável por adaptar o texto à imagem ou a elaboração das ilustrações ocorria por meio da mediação de um outro indivíduo? Para a autora, a responsabilidade sobre o conteúdo das imagens não cabia ao ilustrador, mas a um grupo dentro de indivíduos que indicavam as adaptações necessárias para a elaboração da narrativa visual. Ainda sobre essa questão, Corti (2008-2009) concorda com a presença de um indivíduo ou grupo como mentores – eclesiásticos - que orientaram o ilustrador. Isso ocorreria devido ao fato desse último, devido a sua formação eminentemente artesanal, não

estar em condições de introduzir composições simbólicas de caráter teológico ou tipológico, onde a presença do mentor resolveria esses problemas de composição fora do alcance de um miniaturista laico (CORTI, 2008-2009, p. 227 e 238).

Com relação ao grau de difusão das CSM, Kleine (2013, p. 30) argumenta que a obra alcançou um número muito pequeno da população por considerar que a maioria dessas pessoas eram iletradas. Dessa forma, os livros teriam ficado restritos ao meios intelectualizados do reino. Porém, a autora salienta que, devido a extensão da obra e seu caráter musical, ela fosse executada perante o público ou em espaços privados da corte, tendo uma ampla divulgação para o século XIII⁴⁶. Também há a hipótese de que os diferentes manuscritos atenderiam propósitos diferentes. Enquanto o *Códice dos Músicos* deveria ser cantado na Capilla Real durante as festas de Santa Maria, devido a relevância de suas características musicais, o *Códice Rico* (utilizado nesta pesquisa) e o *Códice de Florença* foram concebidos

[...] como livros de uso pessoal do monarca e dos membros do Palácio, por isso devem ser entendidos em sua dimensão plenamente cortesã e como parte do patrimônio bibliográfico da Coroa. Esse feito os converte igualmente em peças de representação, onde codifica-se o projeto afonsino como testemunho arquivado das ações do monarca, que se apresenta perante as gerações futuras como o rei protegido de Santa Maria⁴⁷ (FERNÁNDEZ, 2011, p. 51).

Ameijeiras (2002, p. 250) vai ao encontro desse argumento ao expor que o *Códice Rico*

[...] Foi um códice de uso privado do rei, mas também pensado, como demonstram as suas ilustrações, e incluso o próprio teor sagrado da imagem que expõe, para convencer a uma audiência cortesã multicultural da necessidade e da utilidade de louvar a Mãe de Deus honrando as suas imagens⁴⁸.

O contato visual com obras ilustradas deveria ser bastante reduzido no contexto de confecção dessas obras restritas ao ambiente da corte. Tendo em vista essa questão, Corti⁴⁹

⁴⁶ Como o próprio rei explicita em seu testamento: “Otro si mandamos que todos los libros de los cantares de los miraglos e de loor de Sancta Maria sean dados en aquella iglesia o el nuestro cuerpo fuere enterrado e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria o de Nuestro Señor” (AFONSO X *apud* KLEIN, 2013, p. 33).

⁴⁷ “[...] como libros de uso personal del monarca y los miembros de Palacio, por lo tanto deben ser entendidos en su dimensión plenamente cortesana, y como parte del patrimonio librario de la Corona. Este hecho los convierte igualmente en piezas de representación, en las que queda codificado el proyecto alfonsí a modo de archivo testimonial de las acciones del monarca, que se presenta ante las generaciones venideras como el rey protegido de Santa María”.

⁴⁸ “[...] Foi un códice de uso privado do rei, pero tamén pensado, como demostran as súas ilustracións, e incluso a propia teoría da imaxe sagrada que expón, para convencer a unha audiencia cortesá multicultural da necesidade e da utilidade de louvar a Mai de Deus honrando as súas imaxes”.

⁴⁹ CORTI, Francisco. Narrativa visual de la enfermedad en las ‘Cantigas de Santa María’. *Cuadernos de Historia de España*, n. 75, 1998-1999.

(1998-1999, *apud* KLEINE, 2013, p. 37) argumenta que as possibilidades de contato foram ampliadas a partir do século XIII, levantando a possibilidade de que tanto o *Códice Rico* quanto o *Códice de Florença* foram contemplados por um respeitável número de pessoas, tornando-se um caso excepcional para um manuscrito cortesão. O argumento do autor é baseado no conteúdo testamentário de Afonso X⁵⁰, o qual pede para que os livros sejam guardados na igreja em que seu corpo for enterrado.

Para Marina Kleine (2001), as Cantigas de Santa Maria podem ser consideradas para além do seu caráter artístico e literário, mas também como parte do projeto de centralização política de Afonso X. Ao analisar os milagres em que o rei, seus familiares e linhagem ocupam papel central na narrativa, a autora caracteriza as CSM, sem limitá-las a isso, como um instrumento de propaganda e legitimação do poder real de Afonso⁵¹. Isto é, a figura do monarca é difundida como a de

[...] um rei legítimo – pois descende de alta linhagem e recebeu seu poder de Deus (através da Virgem) -, devoto e piedoso – pois reitera repetidamente sua gratidão pelos bens que lhe foram concedidos e procura retribuí-los com seu “*trobar*” – e sábio – pois recebeu de Deus a sabedoria e o “*entendimento*” necessários para levar a cabo a maior de suas empresas artísticas [...] (KLEINE, 2001, p. 64).

As CSM foram elaboradas no *scriptorium*⁵² do rei Afonso X, tratando-se de uma obra confeccionada coletivamente por poetas, escribas, músicos e ilustradores de sua corte. Sobre a questão da autoria do cancionero, Kleine (2013, p. 27) salienta que a expressão *obra alfonsina* foi convencionada entre especialistas e utilizada para referir-se às obras do *scriptorium* real, o que não significa que foram criadas e escritas, em sua totalidade, por Afonso. Porém, o rei é autor das CSM devido ao seu papel enquanto patrocinador, interventor e revisor da obra, conforme o rei salientou ao expor o seu próprio conceito de autoria, o qual é exposto em outra de suas obras⁵³:

El rey faze un libro, non porquel el escriua con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emenda et yegua et enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos

⁵⁰ Vide nota 46 desta pesquisa.

⁵¹ Nesse sentido, Lesley K. Twomey (2019, p. 35) argumenta que Afonso X elevou aos círculos cortesãos a mescla da devoção à Virgem com situações milagrosas que teriam ocorrido com o rei ou sua família, acentuando seu papel de devoto e protegido de Maria, bem como o de legítimo rei.

⁵² O *scriptorium*, conforme a Biblioteca Britânica (BIBLIOTECA BRITÂNICA ON-LINE, 2019), era uma sala reservada para uso dos escribas, copistas, ilustradores (iluminadores) envolvidos na confecção de manuscritos. Era um ambiente muito comum em comunidades monásticas medievais.

⁵³ *General Estoria*, parte I, livro 16, capítulo 14, *apud* Villanueva, 1995, p. 120-121.

por esta razon que el rey faze el libro. Otrossi quando dezimos: el rey faze un palacio o alguna obra, non es dicho porque lo el fiziesse con sus manos, mas porquel mando fazer e dio las cosas que fueron porá ello; e qui esto cumple a nombre que faze la obra, e nos assi veo que usamos de lo dezir.⁵⁴

Assim como observou Villanueva, a autoria de Afonso X não pode ser explicada com base em um moderno conceito do termo, pois esse desvaloriza todo o trabalho que não seja próprio do rei, sendo que sua intervenção pessoal retificava ou corrigia diferentes versões, ditava normas e elegia os redatores finais (1995, p. 119).

Em suas primeiras páginas, as CSM apresentam o prólogo da obra, bem como o texto que expõe a intitulação real de Afonso X e sua posição como senhor de um vasto território⁵⁵. Como observou Fernández (2011, p. 48), são “duas peças fundamentais da composição, em que justifica-se a obra e apresenta-se o rei na qualidade de seu autor e promotor”⁵⁶. Escrito em primeira pessoa em um tom que pessoaliza a figura do monarca, Afonso X descreve as qualidades necessárias que uma pessoa deve ter para realizar uma boa trova, as quais ele utiliza ao escrever as Cantigas em louvor à Maria:

Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
ca ben trobar ass s'á de ffazer

E marcar eu estas duas non ey
com' eu querria, pero provarei
a mostrar ende un pouco que sei,
confiand' en Deus, ond'o saber ven,
ca per ele tenno que poderei
mostrar do que quer algũa ren.⁵⁷

⁵⁴ "O rei faz um livro, não porque ele escreve com suas mãos, mas porque compõe as suas razões, e as emenda, regula e destina, e mostra a maneira de como se deve fazer, por essa razão dizemos que o rei faz o livro. Da mesma forma quando dizemos: o rei fez um palácio ou alguma obra, não é dito porque ele fez com suas próprias mãos, mas porque mandou fazer e deu as ferramentas necessárias para isso; e que isto cumpre a nomeá-lo como quem fez a obra, e nós fazemos uso do que dissemos".

⁵⁵ Mettmann (1952) referiu-se a esses dois textos como Prólogo A (intitulação) e Prólogo B (para o prólogo), baseado na ordem em que eles aparecem no manuscrito tido como o primeiro a ser elaborado (Códice de Toledo). No Códice Rico, utilizado nesta pesquisa por meio de seu fac-símile, o prólogo precede o texto da intitulação, motivo pelo qual não utilizamos a referência do autor mencionado.

⁵⁶ “dos piezas fundamentales de la composición en la que se justifi ca la obra y se presenta al rey en calidad de autor y promotor de la misma”.

⁵⁷ “Porque trovar é algo que necessita / entendimento, por isso quem o faz / deve possuí-lo / para que entenda e saiba dizer / o que entende e lhe dá vontade / pois é assim que se faz a boa trova / e apesar não possuir esses dois requisitos / como eu queria / ainda assim provarei / e mostrarei o pouco que sei, / confiando em Deus, de onde o saber vem, / e por meio dele poderei / mostrar o que quero”.

Além disso, Afonso X justifica a produção da obra e realiza uma petição à Maria para que ela lhe aceite como seu trovador, em um tom de oração pessoal do rei-autor, que posiciona-se como vassalo da Virgem:

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Mader de nostro Sennor,
Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest' eu
quero seer oy mais seu trovador,
e rogo-lle que me queira por seu
Trovador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer' eu mostrar
dos miragres que ela fez; [...].⁵⁸

Tanto o prólogo quanto o texto de intitulação real são acompanhados de duas imagens (Figura 2 e Figura 3), as quais inauguram a utilização da iconografia nas CSM. Nela, está representado todo o processo de criação intelectual e material da obra mariana, sendo Afonso X o personagem central dessas duas cenas (CORTÉS, 2016, p. 14). Na figura que acompanha o prólogo (Figura X), o rei é representado ocupando um local privilegiado na cena, portando o manuscrito onde é possível ler a primeira frase do prólogo: “Porque trobar é cousa en que jaz / entendimento, poren queno faz / á-o d'aver [...]”⁵⁹.

Ao redor do rei encontram-se seus colaboradores, que seguram uma folha de manuscrito em branco e escutam as informações dadas pelo monarca, atitude evidenciada pelas suas posturas e direção de seus rostos voltada para o rei. Conforme Cortés observou ao analisar as imagens de Afonso X nas CSM, essa cena estabelece uma relação direta entre a imagem, o texto do prólogo e a ação de criação literária, na qual Afonso X é representado como rei-trovador da Virgem (2016b, p. 145).

⁵⁸ “E o que quero é louvar / a Virgen, Mãe de nosso Senhor, / Santa Maria, que é a melhor / coisa que ele fez; e por isso eu / quero ser seu trovador, / e lhe rogo a ela que me queira por seu / Trovador e que queira meu trobar / receber, para eu mostrar / os milagres que ela fez; [...]”.

⁵⁹ “Porque trobar é algo que necessita / entendimento, por isso quem o faz / deve possuí-lo [...]”.

Figura 2 – Ilustração que acompanha o prólogo



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

Acompanhando o texto de intitulação, a Figura 3 repete a representação de Afonso X como centralidade na imagem, o qual é acompanhado de escribas e músicos. Essa cena referencia a segunda etapa da elaboração das CSM, onde elas são revisadas e musicadas pelos colaboradores sentados aos pés do rei para, em seguida, serem interpretadas pelos músicos (à esquerda) e cantores (à direita), representando a consumação da obra e reforçando a imagem de Afonso como rei-autor das CSM (CORTÉS, 2016b, p. 145).

Figura 3 – Ilustração que acompanha a intitulação



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

Portanto, as imagens acima representam o rei como protagonista na criação literária e material das CSM, o que possibilita evidenciar e reforçar sua imagem enquanto “rei sábio”, onde o recurso pictórico assume também um caráter propagandístico⁶⁰ dessa caracterização do monarca. Além disso, a associação entre a imagem e o texto do prólogo evidenciam Afonso X enquanto autor da obra, conhecedor dos conhecimentos necessários para sua execução e devoto de Santa Maria que, ao aceita-lo como seu trovador, estende sua proteção sobre ele. De acordo com Cortés, ao observar o rei nas imagens do prólogo das CSM, “Estamos diante da representação pictórica por excelência de Afonso X como *rex sapiens, rex scribens, e rex pius.*”⁶¹ (2016b, p. 151).

⁶⁰ Nesta pesquisa, entendemos propaganda como um esforço de legitimação e disseminação de uma ideia ou representação. Sobre a utilização desse conceito para a Idade Média, ver a dissertação de FLORES, 2016.

⁶¹ “Estamos ante la semblanza pictórica por excelencia de Alfonso X como *rex sapiens, rex scribens y rex pius*”.

3 OS JUDEUS NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Neste capítulo, procedemos à análise da representação dos judeus nas Cantigas de Santa Maria. Em um primeiro momento, são expostas algumas características gerais da maneira pela qual os esses indivíduos foram representados na obra.

Em seguida, analisamos e interpretamos as imagens das quatro cantigas selecionadas que compõem nosso *corpus* de estudo: Cantiga 4, 6, 12 e 34. Como já referimos na Introdução desta pesquisa, os critérios de seleção desses poemas levaram em conta o protagonismo judeu na narrativa e a utilização de temas antijudaicos perceptíveis em sua imagem e texto, sendo elas as acusações de infanticídio e profanação de símbolos sagrados para os Cristãos. Dessas acusações, desprendem-se outras – assassinato ritual, associação com o demônio – que são diretamente referenciadas pela composição, apesar de não comporem o tema principal das cantigas analisadas.

No decorrer desta análise atentamos para a relação que as imagens – narrativa visual – possuem com sua respectiva cantiga – narrativa textual –, a fim de perceber semelhanças e diferenças na maneira em que expõem o mesmo relato. Além disso, observamos os recursos próprios utilizados pela iconográfica na representação dos judeus.

3.1 AS IMAGENS DAS CANTIGAS E O ANTIJUDAISMO

Como argumentamos anteriormente, nas imagens das CSM é visível uma contundente caracterização simbólica dos judeus. As ilustrações são ferramentas de representação que permitem alargar as possibilidades de caracterização estereotipada desses indivíduos. Isso ocorre por meio da incorporação de novas informações para além das transmitidas pelo poema escrito, criando e utilizando emblemas de identificação imediata dos judeus. Nesse sentido, as imagens que se apresentam são “[...] claras e inequívocas aos leitores da obra, acostumados, seja por coexistência ou por hábitos culturais, a identificar os portadores de tais emblemas⁶²” (ROITMAN, 2007, p. 54).

Nas imagens que compõem a iconografia das CSM, vários elementos são utilizados para a representação de um “tipo” judeu, por meio de recursos simbólicos e imagéticos que caracterizam personagens mas intencionam assinalar características de todo o coletivo judaico, de forma genérica e estereotipada.

⁶² “[...] claras e inequívocas a los lectores de la obra acostumbrados, por por coexistencia y por habitos culturales, a identificar a los portadores de tales emblemas”.

Outro fator que pode ser observado na obra mariana de Afonso X é o fato de várias cantigas fazerem eco de uma acusação muito antiga atribuída aos judeus, a de deicidas, segundo a qual os judeus teriam sido responsáveis pela morte de Cristo na cruz. Nas cantigas, percebemos o reforço dessa acusação em diversas passagens, como, por exemplo, quando a Virgem alega ser muito grande a perversidade dos judeus, “[...] que meu Fillo mataron, seendo seus, / e aynda non queren con ele paz [...]”⁶³. Percebemos que o deicídio é reforçado pela marca da traição, pois mataram alguém de seu próprio povo. Tal culpa é imputada, ainda, quando Maria discute com um judeu: “[...] ca eu são a que tu e todos teus parentes / avedes mui gran desamor en todas sazões, / e matastes-me meu Fillo come mui felões”⁶⁴. Um cristão, orando para Maria, faz questão de salientar que os judeus são inimigos “[...] teus / que mataron a teu Fillo, | que era ome e Deus [...]”⁶⁵. Conforme Montenegro (1998, p. 19),

A intervenção dos judeus na crucificação de Jesus Cristo lhes era imputada de forma geral e permanentemente, e dava lugar a outras acusações de índole religiosa [...]. Entre essas acusações destacava-se a *crueldade*, que teria sua mais evidente expressão na forma vil com que trataram Cristo [...]”⁶⁶.

Tal acusação não se limita às narrativas textuais, sendo perceptível também na iconografia. As cenas que retratam a crucificação multiplicam-se na arte cristã desde o final do século XIII, acentuando a violência sofrida por Cristo e reforçando a participação dos judeus no acontecimento (MONTENEGRO, 1998). Nas CSM, podemos ver um exemplo em umas das cenas da Cantiga 140, conforme a Figura 4.

⁶³ “[...] que meu Fillo mataram, sendo seus, / e ainda não querem com ele paz [...]”.

⁶⁴ “[...] aqui eu sou a que tu e todos os teus parentes / possuem grande desamor em todas as estações, / e mataste meu Fillo com muitos maus tratos”.

⁶⁵ “[...] teus / que matarão teu Fillo, | que era homem e Deus [...]”.

⁶⁶ “La intervención de los judíos en la crucifixión de Jesucristo les era imputada global y permanentemente, y daba lugar a otras acusaciones de índole religiosa [...]. Entre estas acusaciones destaca la *crueldad*, que tendría su más clara expresión en la saña con la que trataron a Cristo [...]”.

Figura 4 – Detalhe da Cantiga 140



Fonte: Adaptado pelo autor de Alfonso X El Sabio, 1979.

Na cena acima, percebemos a presença de sete personagens judeus na crucificação. Além das características iconográficas próprias da sua representação, no lado esquerdo da cena observamos que um indivíduo porta um martelo (referenciando a ferramenta que pregou Cristo na cruz), enquanto outro segura uma lança, pela qual Jesus teve o flanco perfurado. O primeiro judeu à direita aponta para a figura de Maria, postada de joelhos aos pés de seu filho crucificado. O mesmo judeu, pela posição de sua cabeça e seu gestual, parece fazer comentários com seus companheiros, o que é perceptível pelo gesto de sua cabeça.

Essa imagem da crucificação (Figura 4) visa a não deixar dúvidas sobre a presença e responsabilidade destes no sofrimento de Cristo, em uma cena em que o sofrimento das figuras cristãs (Jesus e Maria) é contrastada com a maldade dos judeus, o que é expresso nos gestos e olhares desses personagens. A partir do século XIII, a figura da Virgem torna-se um elemento que reforça a acusação de deicídio sobre a comunidade judaica pois, de acordo com Rubin (2009, p. 60), “[...] para o mundo devocional que respeitou Maria e abordou a Paixão por meio da perspectiva dela também enfatizaram o papel dos Judeus: sua agência, sua culpa”⁶⁷.

A acusação de deicídio reforça o conflito existente entre a Virgem e os judeus, visto que são inimigos de seu filho, também são de Maria. Com ela, “[...] an gran guerra porque naceu

⁶⁷ “[...] For the devotional world that respected Mary and approached the Passion through Mary’s eyes, also placed emphasis on the role of the Jews: their agency, their guilt”.

Jesu-Cristo dela, que os reprende”⁶⁸, como exposto na Cantiga 6⁶⁹. Levando em consideração que os judeus são acusados de matarem Jesus, somente através da conversão ao cristianismo poderia haver trégua entre eles e Maria, pois, como exposto na Cantiga 12 (linhas 4 e 5), “O que a Santa Maria mais despraz, é de quen ao seu Fillo pesar faz”⁷⁰.

As CSM apresentam duas categorias na representação dos judeus⁷¹. A primeira delas diz respeito aos indivíduos que reconhecem a fé cristã como a verdadeira, abdicando do judaísmo e convertendo-se ao cristianismo. O ato de conversão ocorre, na maioria dos casos, no final de um milagre realizado por Maria, que passa a ser venerada pelo judeu arrependido, uma vez que ele reconhece seu “erro”. Há, nesse caso, a representação de um “bom” judeu. Diferentemente dessa representação, existe o “mau” judeu, ou seja, aquele que comete um ato de maldade ou profanação ou aquele que, mesmo ao testemunhar o milagre mariano, conserva-se a sua crença. Como consequência, esses indivíduos “[...] serão finalmente relacionados com a maldade, com o diabo, com atividades profanadoras da verdadeira fé.” (ROITMAN, 2007, p. 52). Esses dois modelos são evidenciados tanto no texto (palavras, expressões) quanto na iconografia (símbolos, emblemas) das cantigas.

Das 11 cantigas que possuem o judeu como personagem central da narrativa, em seis delas, ocorre uma conversão no desfecho do milagre narrado. De forma geral, essa conversão acontece após o protagonista ser socorrido pela Virgem ou ter presenciado a demonstração de seu poder, por meio de um milagre. Dessa forma, os benefícios da religião cristã são expostos por meio de texto e imagem nas CSM, cujas histórias moralizantes permitem caracterizá-las – mas não reduzi-las a isso – como uma apologia a conversão⁷² e demonstração da misericórdia de Maria, a qual acolhe inclusive os judeus (FRANCISCO, 1996). Nas cinco cantigas restantes, os judeus são personagens castigados pelos crimes cometidos, sendo esses as de maior mensagem antijudaica. Ressaltamos que no caso da Cantiga 4, essas duas categorias são perceptíveis: enquanto o pai é representado como o judeu maldoso, o qual comete infanticídio, seu filho é salvo pelo milagre da Virgem e, como consequência, tanto ele quanto sua mãe convertem-se.

⁶⁸ “[...] possui grande guerra porque dela nasceu Jesus Cristo, que os reprende”.

⁶⁹ Linhas 9-10.

⁷⁰ “O que Santa Maria mais despreza, é de quem ao seu filho maldade faz”.

⁷¹ Essas duas categorias de análise das CSM também são utilizadas e reforçadas por FRANCISCO (1996).

⁷² Conforme as *Siete Partidas* de Alfonso X, a conversão de judeus ao cristianismo não pode ser realizada a força, mas por meio de bons exemplos que levariam a conversão voluntária: “Fuerça nin premia non deuen fazer en ninguna manera a ningund judío por que se torne cristiano, mas con buenos exiemplos e con los dichos de las Santas Escripturas [...]” (P. VII, T. 24, lei n. 6, in CARPENTER, 1986, p. 33). Essa mesma lei proibia que judeus conversos fossem hostilizados e maltratados por cristãos ou judeus. A não permissão às conversões forçadas já era visível na *Constitutio pro iudaeis*, bula papal promulgada pelo papa Ignacio III, no final do século XII, para a qual qualquer sacramento recebido a força não poderia ser válido (FRANCISCO, 1996, p. 94).

As feições dos judeus nas imagens das CSM são representadas por meio de características pictóricas próprias e difundidas na arte medieval, que possuem uma função emblemática que possibilita uma rápida identificação do “tipo” judeu. Dessa forma, os judeus aparecem com traços específicos: barba e cabelos compridos, geralmente ondulados, além do traço mais característico: o nariz proeminente e adunco (formato de gancho), cuja intenção é referenciar uma deformação grotesca própria desses indivíduos⁷³, ressaltado pelo caráter assimétrico de seus rostos, desprovidos de beleza e da relação com o sagrado (ECO, 2010).

Na estética cristã medieval, o sentimento do belo estava conectado com o plano divino e, conforme Eco (2010, p. 35), “[...] se o belo era um valor, devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade. A Idade Média não podia, não sabia pensar em uma beleza ‘maldita’ [...]”. Tais representações evidenciam características simbólicas negativas que depreciam os judeus por meio de uma fisionomia estereotipada, reforçada pelas suas expressões corporais em que os judeus são representados com faces de escárnio, violência e maldade.

Porém, nos casos em que o judeu se converte à “verdadeira fé”, cristã, sua fisionomia passa por uma transformação na ilustração, e o personagem passa a ser retratado como os personagens cristãos. No recorte proposto por esta pesquisa, isso é evidenciado na Cantiga 4, a qual será analisada no próximo subcapítulo.

Quanto à vestimenta, as ilustrações das CSM exibem os judeus portando túnicas, cuja bainha chega ao limite da panturrilha e nas pernas não utilizam calças. A influência muçulmana é perceptível pela utilização de sapatos de ponta curva e também nos mantos que cobrem os ombros, como uma capa. Nas cantigas em que os judeus comportam-se de modo sorrateiro, com a intenção ou após cometer um ato criminoso, são representados utilizando um capuz, que compõe o manto de suas vestes, assim como observou Montenegro (1998). Em nosso recorte de análise, isso é perceptível nas Cantigas 6 e 12, em que os judeus são retratados cometendo atos de infanticídio e profanação. A vestimenta das mulheres judias não possui grandes diferenças com relação a utilizada pelas castelhanas, exceto no fato de as primeiras utilizarem menos adornos⁷⁴.

⁷³ Essas características que formam o perfil antijudaico podem ser vista em variadas obras do período e posteriores, constituindo-se em um símbolo identificador do judeu na estética iconográfica medieval (BARRAL, 2007, p. 15). Outros exemplos podem ser vistos em fontes inglesas do século XIII, conforme o trabalho de Rokeah (1972, p. 61-62). Com relação a obras do Sacro Império Romano-Germânico, a partir do século XV, ver os trabalhos de Morais (2016) e Kremer (2018).

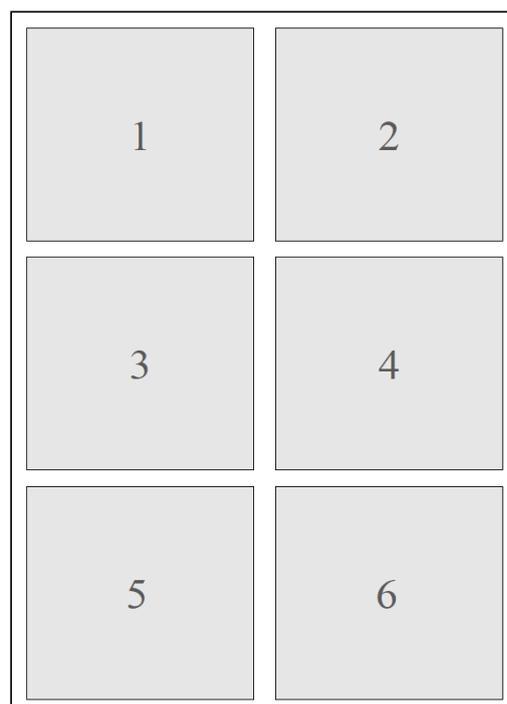
⁷⁴ Um ótimo trabalho de análise da indumentária castelhana nas Cantigas de Santa Maria, em diálogo com o contexto do século XIII, pode ser visto em Peinado, 2011.

Conforme salientamos na Introdução desta pesquisa, a metodologia empregada consiste em uma análise interpretativa das imagens presentes nas CSM e que constituem o nosso *corpus* de estudo, para a qual adotamos os seguintes autores e sua respectiva contribuição: (a) Montenegro (1998), com seu estudo sobre a representação dos judeus na Espanha medieval e os argumentos teológicos, políticos, culturais e sociais que configuraram o repertório antijudaico do período; (b) Barral (2007), com seu estudo sobre a representação dos judeus nas Cantigas de Santa Maria, centrado na relação dialética entre texto e iconografia; (c) Disalvo (2009), autor que discorre sobre elementos tipológicos e figurativos na representação do indivíduo judeu. Além disso, teremos em conta a relação que o texto e a imagem das cantigas possuem, procurando percebermos quais aspectos do poema são priorizados, amplificados ou suprimidos da iconografia.

As ilustrações das CSM são dispostas no final de seus respectivos poemas correspondentes. A estrutura compositiva da imagem é delimitada por um quadro retangular maior, que subdivide-se em seis seções menores. Cada uma dessas pequenas subdivisões, na sua sequência, corresponde a uma cena do poema narrado textualmente.

No decorrer da análise das ilustrações, com o intuito de facilitar a referência e a localização dos aspectos levantados nas imagens, as subdivisões que a compõem são referenciadas por “cena”, seguido de sua numeração, conforme o modelo exposto na Figura 5.

Figura 5 – Sequência das cenas



Como visualizado na Figura 5, na seção de análise, a cada vez que for referida uma respectiva cena, esta seguirá a numeração exposta acima. Em outras palavras, cada cantiga é dividida em seis cenas, as quais numeramos a fim de facilitar a compreensão do leitor.

Nos subcapítulos seguintes, apresentamos as análises sobre o recorte proposto por nossa pesquisa.

3.1.1 Cantiga 4: o assassinato do menino judeu

Dentro da obra mariana de Afonso X, a Cantiga 4 é a primeira na qual a centralidade recai sobre as ações de protagonistas judeus, as quais levam à realização do milagre da Virgem. Este relato foi muito difundido a partir do século XII, cujas referências e variações de conteúdo podem ser vistas em outras obras, sendo um dos mais antigos e difundidos relatos de milagres marianos que circularam pela Europa durante a Idade Média⁷⁵. Situada em Burges, na França, a narrativa inicia com um menino judeu chamado Abel, que aprendeu a ler na escola juntamente com crianças cristãs. Logo nas primeiras estrofes, a cantiga revela o nome de seu pai, Samuel, que exerce a profissão de vidreiro.

Acompanhando as crianças cristãs, em um dia de Páscoa, o menino judeu entra em uma igreja e aprecia o momento em que o abade entrega a comunhão aos garotos cristãos. O poema revela que, nesse momento, o menino sente tanto prazer ao ver aquela cena que recebe uma visão, na qual a própria Santa Maria entrega as hóstias para os meninos. Dessa forma,

Quand' o moç' esta vison
vyu, tan muito lle prazia,
que por fillar seu quinnon
ant' os outros se metia.
Santa Maria enton
a mão lle porregia,
e deu-lle tal comuyon

⁷⁵ Disalvo (2019, p. 19), argumenta que a temática desse milagre (um judeu que joga seu filho ao forno) encontra-se em Gregorio de Tours (538-594 d.C.), no décimo capítulo do primeiro *Libri Miraculorum*, o qual situa o milagre no Oriente. A partir do século XII, passa a integrar as obras de milagres marianos, alcançando ampla difusão em diferentes idiomas e autores: William Adgar (s. XII), Gautier de Coigny (s. XII e XIII), Gonzalo de Berceo (s. XIII) e Gil de Zamora (s. XIII e XIV), conforme Roitman (2007, p. 81). A diversidade de obras onde esse milagre é narrado constitui-se em um testemunho da difusão e circulação que alguns relatos antijudaicos adquiriram a partir dessa época, advindos de narrativas orais e ganhando fôlego por meio de texto e iconografia. Conforme Barral (2006, p. 219), referências ao relato que é narrado na Cantiga 4 são percebidas nos vitrais das catedrais de Le Mans e Lincoln (meados do s. XIII) e posteriormente na pintura mural da catedral de Orvieto (s. XIV), igreja de Chalfont St. Giles (s. XIV) e catedral de Winchester (s. XVI).

que foi mais doce ca mel.⁷⁶

Ao retornar para casa, Abel contou aos seus pais o ocorrido na igreja, o que nada agradou seu pai. Ele, alegando que a atitude do filho foi a de “un traedor cruel”⁷⁷ (linha 68), jogou-o no interior do forno utilizado na fabricação de vidros. Nesse momento, Rachel, mãe do garoto, corre até a rua pedindo por socorro, sendo acudida pela população. Ao abrirem o forno, todos os presentes são surpreendidos: o menino não sofrera qualquer ferimento, pois, segundo ele, fora protegido pelo manto da Virgem. A cantiga narra que Samuel é morto da mesma forma que tentou assassinar seu filho: jogado no forno pelas pessoas que testemunharam o milagre. Por fim, “[...] Por este miragr' atal log' a judea criya, e o menço sen al o batismo recebia; [...]”⁷⁸, renunciando, mãe e filho, ao judaísmo, convertendo-se ambos ao cristianismo. Podemos dizer que esse poema expõe a seu leitor um relato de duplo milagre: no primeiro momento o menino recebe a comunhão diretamente das mãos de Maria; por último, ela é responsável por proteger Abel das chamas do forno, o qual é resgatado sem ferimento algum.

Uma característica fundamental da Cantiga 4 é a relação que constrói com episódios da narrativa bíblica⁷⁹. Isso é evidente desde seu refrão, introduzido na primeira estrofe do poema: “A Madre do que livrou / dos leões Daniel, / essa do fogo guardou / un menço d'Irrael”⁸⁰ (linhas 3-6). Há, nesse caso, uma explícita referência ao episódio bíblico de Daniel⁸¹. Assim como Daniel foi salvo dos leões por sua crença em Javé, Maria protegeu o menino judeu (DISALVO, 2009).

Em outra passagem (linhas 84 e 85), o poema menciona que a Virgem protegeu a criança da mesma forma que guardou Ananías, Azarías e Misael, após estes terem sido jogados no forno por Nabucodonosor⁸². Segundo Roitman (2007), tais referências reforçam a representação de Maria atuando ativamente na proteção daqueles que clamam por seu auxílio nos momentos de

⁷⁶ Quando o moço essa visão / viu, tanto prazer lhe dava, / que por filar o seu quinhão / ante os outros se metia. / Santa Maria então / a mão lhe estendia, / e lhe deu a comunhão / que foi mais doce que o mel.

⁷⁷ “um traidor cruel”.

⁷⁸ “[...] Por este milagre logo a judia crera, e o menino o batismo recebia; [...]”.

⁷⁹ Nas CSM, a Cantiga 4 não é a única que faz referências a narrativas bíblicas. Sobre a relação tipológica de determinadas cantigas com episódios presentes na Bíblia, ver Disalvo (2009).

⁸⁰ “A Mãe que livrou / dos leões Daniel, / guardou do fogo / um menino de Israel”.

⁸¹ A história narrada no livro de Daniel conta que, ao ser ele visto rezando para Deus, em sua casa, foi acusado por alguns homens de ir de encontro a legislação dos medos e dos persas. Como punição imposta pelo rei Dario, foi jogado em uma cova com leões. Protegido pelo poder de Deus, Daniel não sofre qualquer ferimento após passar a noite com os animais. Como desfecho, o rei mandou estender a crença em Deus por todos os seus domínios, além de mandar que os homens que difamaram Daniel recebessem o mesmo castigo na cova dos leões (Dn 6, 2-29).

⁸² Também narrada no Livro de Daniel, a passagem conta sobre três jovens hebreus que não aceitaram idolatrar o ídolo do rei assírio Nabucodonosor. Como punição, são jogados dentro de uma fornalha. Por meio da crença que possuíam em Deus, não sofreram ferimentos. Ao serem retirados do forno, Nabucodonosor ficou admirado com o milagre presenciado e, como consequência, proibiu qualquer blasfêmia contra o Deus dos três jovens (Dn 3, 1-97).

dificuldade, sejam cristãos ou judeus que, nesse último caso, passam a crer na fé cristã⁸³. Por último, cabe salientar a possibilidade sugerida por Corti (2008, p. 235), na qual o autor argumenta que o nome Rachel, dado a mãe da criança, é uma referência a Rachel bíblica que chora pela morte de seus filhos após a Matança dos Inocentes⁸⁴, episódio equiparado ao infanticídio da cantiga.

A temática da Cantiga 4 (assim como a Cantiga 6, que será analisada no subcapítulo seguinte) é associada a uma das principais acusações lançadas contra os judeus, os quais seriam praticantes de infanticídio, acusação que ganharia força ao ser incorporada em outros mitos antijudaicos, como os de assassinato ritual ou libelo de sangue (BARRAL, 2006). Por mais que esta cantiga não seja um episódio que menciona diretamente essas duas acusações, além da vítima ser judia e não cristã, há um reforço à acusação de infanticídio por parte dos judeus que, nesse caso específico, é representado pela crueldade de Samuel para com seu filho. Outra informação, dada pela cantiga, que associa essa narrativa com mitos antijudaico é ter ocorrido em “un dia de Pascoa”⁸⁵, data em que os supostos crimes ocorriam pelas mãos dos judeus.

⁸³ Alguns autores falam da possibilidade de associar personagens da cantiga com seus referentes bíblicos. Nesse caso, Samuel, o pai, referencia os acusadores de Daniel (que, no fim, recebem o mesmo castigo imposto a Daniel, tal qual Samuel na cantiga) e Nabucodonosor (o qual condena os três hebreus ao fogo). Abel, o filho, além de representar as três crianças, do episódio bíblico, resgatadas do fogo pelo poder de Deus, faria referência ao Abel bíblico, morto por Caim, isto é, também assassinado por um membro da sua própria família (DISALVO, 2009, p. 79; ROITMAN, 2007, p. 82).

⁸⁴ Mt 2, 18; Jr 31, 15.

⁸⁵ “um dia de Páscoa”.

Figura 6 – Ilustração da Cantiga 4



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

Ao observar a narrativa visual da Cantiga 4 (Figura 6), percebemos que ela segue a mesma sequência dos acontecimentos narrados no poema; porém, trazendo diferentes elementos à dramatização e à temática antijudaica da história. O primeiro quadro (cena 1), revela o menino judeu compartilhando a leitura com outras crianças cristãs, que portam pequenos livros e direcionam seus olhares e atenção para uma figura central, a qual aparenta estar discursando. No interior da igreja (cena 2), Abel recebe a comunhão diretamente das mãos da Virgem. Podemos ver que, na imagem, a comunhão do judeu ocorre simultaneamente à dos cristãos.

O restante dos quadros revela os acontecimentos ocorridos no interior da casa da família judia, sendo esses os de maior dramatização dos acontecimentos. Após revelar que recebeu a comunhão, Abel é vítima da violência de seu pai, que o joga no forno (cena 4). Sucessivamente, a cena 5 mostra a multidão dentro da residência (após a solicitação de ajuda por parte de Rachel). No momento em que o forno é aberto, a figura de Maria aparece erguendo seu manto protetor, que impediu que o menino ardesse nas chamas. Por fim, na cena 6, a multidão joga Samuel no mesmo forno em que tentou assassinar o próprio filho.

A representação dos judeus na iconografia da cantiga realiza-se por meio de indumentária, gestos e feições que são símbolos que estereotipam essa população. Samuel, o pai, é identificado pelo cabelo e barba compridos e encaracolados, além do nariz adunco. Sua esposa não aparenta nenhuma característica que a distingue das mulheres cristãs. A mudança na caracterização de Abel é perceptível pois, até o momento em que é jogado ao forno (cena 4), o menino é representado com o nariz curvo, cabelo encaracolado e utilizando o *kipá* (chapéu característico da religião judaica). Segundo Barral (2006, p. 220), a caracterização do filho à semelhança de seu pai revela que são atributos congênitos, uma deformação física fruto de uma imperfeição espiritual intrínseca ao judaísmo, sob a ótica cristã.

Nessa perspectiva, é significativa a mudança na representação da imagem de Abel (cena 5), quando “[...] o menino sai do forno transformado espiritualmente (a consequência imediata será o batismo, que não é representado visualmente), mas também fisicamente: o perfil de seu rosto mudou.” (BARRAL, 2006, p. 220). A imagem revela, portanto, que antes mesmo da conversão, o menino deixa de ser judeu ao ser socorrido pelo milagre mariano, reconhecendo a Virgem e aceitando sua proteção⁸⁶. Acreditamos que as narrativas das CSM que expõem, ao final, um ato de conversão, evidenciam que nesse período não manifestava-se a ideia de uma “essência judaica”, que balizaria as noções de “limpeza de sangue” no século XV. Nas Cantigas,

⁸⁶ O mesmo recurso é utilizado na ilustração da Cantiga 85, onde o personagem judeu porta todas as características iconográficas de perfil antijudaico. Após converter-se ao cristianismo, o personagem é retratado com perfil cristão.

a aceitação da fé cristã por meio da conversão é um ato que “recupera” os judeus que o fazem⁸⁷. Isso é representado na iconografia ao representar Abel com perfil cristão após o milagre da Virgem.

Responsável pela violência contra seu filho, Samuel é caracterizado como um “mau” judeu o qual é dissociado de sua esposa e filho, que passaram a crer em Maria, portanto, “bons” judeus. Conforme salientamos anteriormente, há nas CSM a particularidade de opor a representação do bom e do mau judeu, isto é, aquele que converte-se e o que não abdica de sua fé, permanecendo no “erro”. A cena 4 acentua essa distinção por meio dos recursos da ilustração. Ao ver seu marido jogar seu filho no forno, Rachel mostra o rosto tomado pelo espanto, além dos cabelos bagunçados, os quais estavam alinhados desde sua primeira aparição, simbolizando pânico. Na mesma cena, a imagem revela o prazer com que Samuel comete o infanticídio, sentimento expresso no sorriso presente no seu rosto.

3.1.2 Cantiga 6: o assassinato do menino cantor

Assim como o poema analisado anteriormente, a centralidade da narrativa desenvolvida na Cantiga 6 recai sobre a violência e o assassinato de uma criança por um judeu, novamente expondo um caso de infanticídio. Porém, neste caso, a história é centrada em um menino cristão, o qual foi oferecido, pela sua mãe, à proteção da Virgem. A benção que recebe de Maria faz com que o menino, em sua infância, conte com uma excepcional capacidade de canto, sendo que a música que mais lhe dava prazer se intitulava *Gaude Virgo Maria*, “[...] e pois diz mal do judeu, que sobr’ a questo contende”⁸⁸.

Nas suas andanças pela cidade, em que única informação revelada pela cantiga é a que se situa na Inglaterra, o menino alegrava a população com seu canto. Contudo, em um dia festivo na cidade, um judeu, que vendia tecidos, reparou na música que a criança cantava, o que lhe incomodou e despertou “[...] gran mal des ende”⁸⁹. A interpretação da música, por parte do judeu, é o fator desencadeante do crime⁹⁰. Aproximando-se do garoto, o judeu “[...] levó-o a

⁸⁷ A Lei 6 do Título 24 das *Siete Partidas* é voltada a proteger os judeus que convertem-se ao cristianismo, legislando sobre as punições aplicadas sobre aqueles que constrangerem ou praticarem violência contra os que se tornam cristãos. As punições eram destinadas tanto aos judeus quanto aos cristãos que hostilizassem os conversos.

⁸⁸ Linha 25, “[...] pois fala mal do judeu, que sobre isso mantém contenda”.

⁸⁹ Linha 40, “[...] grande mal desde então”.

⁹⁰ Roitman (2007, p. 96) argumenta que a canção *Gaude Virgo Maria* possui como tema a exaltação da virgindade de Maria, mas faz referência aos considerados hereges por negarem esse dogma. A mesma autora salienta que em uma versão mais antiga do texto não são referenciados diretamente os judeus. Esses apareceriam em uma versão posterior, atribuída a Roberto I de França. Em ambas as versões há uma referência aos que negam a divindade de Maria, dessa forma, se justifica a raiva que o judeu personagem passa a sentir pelo menino.

ssa casa, | pois se foron as gentes; / e deu-lle tal dũa acha, | que ben atro enos dentes / o fendeu bẽes assi, bem como quen lenna fende [...] Poi-lo menõ foi morto [...]”⁹¹. Após matar o garoto com uma machadada na cabeça, o judeu enterrou-o em um buraco no chão da adega de sua casa. Dando pela falta do filho, a mãe percorreu a multidão em busca de seu filho, indagando sobre sua localização. Logo, um homem a avisa que viu quando seu filho fora levado pelo vendedor de tecidos.

Implorando para que Santa Maria ajudasse a encontrar seu filho, vivo ou morto, a mãe da criança escuta a canção *Gaude Virgo Maria*, sendo cantada na voz de seu filho. Logo, tanto a mãe quanto a população acompanharam a melodia até a residência do judeu, retirando o menino vivo da cova onde estivera enterrado. Espantados pelo milagre presenciado, ouviram da criança que foi Santa Maria quem lhe disse para levantar e cantar, resultando em seu retorno à vida. Por fim,

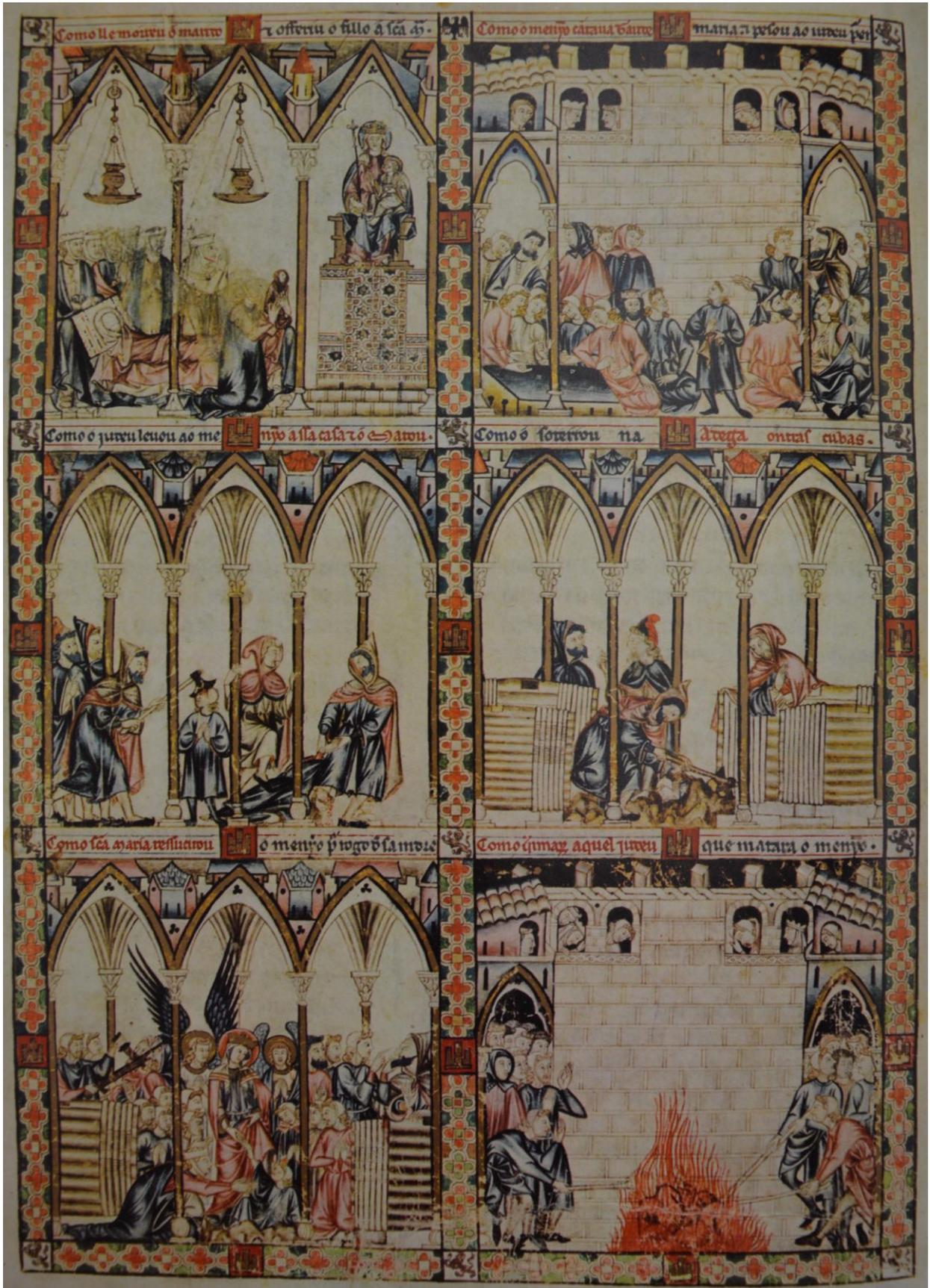
Quand’ esto diss’ o menõ, | quantos s’y acertaron
aos judeus foron logo | e todos-los mataron;
e aquel que o ferira | eno fogo o queimaron,
dizendo: «Quen faz tal feito, | desta guisa o rende.»⁹²

Assim como a Cantiga 4 analisada no subcapítulo anterior, esta cantiga também relaciona o personagem judeu com a acusação de infanticídio. Diferentemente da narrativa número 4, na Cantiga 6 a execução é realizada em uma criança cristã, fato que acreditamos reforçar a estigmatização dos judeus como inimigos do cristianismo e seus adeptos. Em ambos os relatos, a imagem amplifica a violência utilizada no assassinato das crianças, expondo as maneiras com que seus assassinos finalizaram seus intentos. Além disso, a aparição de crianças nos milagres das CSM, conforme Riveros (2014), acentuam o caráter materno e misericordioso de Maria.

⁹¹ Linhas 44 e 45, “[...] levou-o à sua casa, | pois as pessoas foram embora; / e acertou-lhe com um machado, | que penetrou até os dentes / o fendeu assim, como quem fende a lenha [...] dessa forma o menino foi morto”.

⁹² Linhas 87-90, “Quando isso disse o menino, | quantos se acertaram / foram logo aos judeus | e mataram todos; / e aquele que o ferirá | no fogo o queimaram, / dizendo: << Quem faz tal feito, | este castigo merece>>”.

Figura 7 – Ilustração da Cantiga 6



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

Ao analisar a ilustração da Cantiga 6 (Figura 7), observamos que ela concentra-se sobre o menino, o judeu e, por fim, Maria. O oferecimento do filho à proteção de Maria ocorre na cena 1, ao passo que, na cena 2, o menino aparece como figura central da imagem, cantando em meio à multidão. No canto direito dessa mesma cena, o personagem judeu aparece olhando para a criança, representado pelas características da iconografia antijudaica: nariz adunco, barba e cabelo compridos. Nesse caso, portando o capuz do manto que cobre seu corpo. Como foi dito anteriormente, essa é uma característica comum da vestimenta dos judeus nas CSM e visíveis quando sua iconografia os representa prestes a cometer um ato criminoso, que requer descrição, comportando-se de modo sorrateiro.

Essa representação é evidenciada na consolidação do infanticídio (cenas 3 e 4), onde a violência é apresentada de forma explícita. No decorrer da sequência do assassinato, o responsável aparece acompanhado por outros judeus que observam toda a cena. A presença dessas personagens é algo que não ocorre no texto da cantiga, sendo um recurso exclusivo da sua iconografia. A única menção textual que possibilita imaginar um maior número de judeus envolvidos no crime ocorre ao final do poema, quando alega que todos os judeus foram mortos (linhas 88 e 89). Logo, a imagem insere essas personagens e as representa como cúmplices do assassinato executado pelo judeu principal, permitindo, como possível leitura da imagem, que a culpabilidade sobre o crime de infanticídio passe do indivíduo para a coletividade dos judeus (BARRAL, 2007).

Os dois últimos quadros (cenas 5 e 6) ilustram o milagre e a conclusão da história. Na cena 5, podemos observar três cenas distintas ocorrendo simultaneamente, fazendo com que seja um quadro carregado de informações. No centro, vemos dois anjos acompanhando Maria, que estende sua mão para o menino que levanta do buraco. A punição contra os cúmplices ocorre à esquerda, em que aparecem sendo mortos pela espada de dois cristãos. No lado direito, um segundo grupo de cristãos detém o judeu principal, que recebe sua punição na cena 6. Esta, por fim, mostra a fogueira consumindo o corpo do judeu, punição que ocorre em local aberto e é acompanhada pela população que ocupa portas e janelas. Da mesma forma que os judeus são representados com feições de prazer em seus rostos ao cometer atos ilícitos ou violentos, a população cristã, ao jogar o judeu nas chamas, é representada com feições de indignação em seus rostos, condenado o crime cometido por aquele indivíduo.

Destacamos uma diferença entre texto e imagem com relação à centralidade dada ao milagre, que ocupa maior espaço no poema. Na iconografia, por sua vez, a centralidade recai no crime cometido pelo judeu (cenas 3 e 4), a qual é representada por uma elevada carga de violência. Não se pode afirmar se essa era a intenção do ilustrador; porém, conforme Roitman

(2007), podemos pensar na intencionalidade do autor em utilizar a ilustração para reforçar a retórica antijudaica dos judeus como inimigos da fé cristã, pois o que desencadeou o crime não foi o fato de o menino cantar uma música qualquer, mas *Gaude Virgo Maria*. Esse dado reforça uma mensagem hostil contra aqueles que negam os dogmas sagrados de Maria. A isso, somam-se as acusações antijudaica de infanticídio e rapto de crianças, ainda que, nesse caso, o assassinato da criança não ocorra com finalidades ritualísticas.

3.1.3 Cantiga 12: a crucificação do boneco de Cristo

A Cantiga 12 é uma narrativa curta em comparação com as anteriores; porém, possui grande significação quando compara-se texto e imagem. Trata-se de uma narrativa na qual são visíveis muitos elementos que fazem referência à acusação de assassinato ritual contra os judeus, mas, na verdade, o crime assemelha-se muito mais com o ato de profanação de símbolos cristãos⁹³. A narrativa situa o milagre na cidade de Toledo, em um dia de festividades dedicadas à Virgem. A cantiga não informa maiores detalhes sobre os festejos; contudo, conforme Rubin (2009), a ocasião refere-se à festa de Assunção de Maria, que ocorre no dia 15 de agosto⁹⁴. Na catedral da cidade, o arcebispo rezava a missa para a população como parte das comemorações quando a voz de Santa Maria ecoou pelo local, queixando-se piedosamente para os fiéis:

[...] «Ay Deus, ai Deus,
com' é mui grand' e provada | a perfia dos judeus
que meu Fillo mataron, sendo seus,
e aynda non queren con ele paz.»⁹⁵

Ao saírem todos da igreja, o arcebispo relatou ao público a manifestação da Santa, o que leva a população a dirigir-se correndo para a judiaria, o bairro judeu, em busca do “[...] poblo dos judeus malvaz [...]”⁹⁶. Ao chegar nesse bairro, a população deparou-se com um grupo de indivíduos utilizando uma imagem de cera de Jesus Cristo, “[...] a que ferir yan os judeus e conspir-lle na faz”⁹⁷. Além disso, “[...] os judeus fezeran ãa cruz fazer em que aquela omagen

⁹³ Como referenciado nas *Siete Partidas*, Título 24, Lei 2.

⁹⁴ A cantiga expõe que as celebrações ocorrem em agosto, em uma festa dedicada à Virgem: “[...] na sa festa que no mes d’Agosto jaz” (Cantiga 12, linha 9). Barral (2006) também caracteriza essa data como referência à festa de Assunção de Maria.

⁹⁵ Linhas 16-19: “[...] << Ai, Deus, ai Deus, / como é grande e provada | a maldade dos judeus / que meu filho mataram, sendo seus, / e ainda não querem com ele paz>>”.

⁹⁶ Linha 24: “[...] povo dos judeus malvados [...]”.

⁹⁷ Linha 29: “[...] que iam os judeus ferir e cuspir-lhe na face”.

querian logo pōer. E por est' ouveron todos de morrer [...]”⁹⁸. A encenação da crucificação de Cristo com a finalidade de profanação causou a morte de todos os judeus envolvidos.

A história narrada pela Cantiga 12 expõe uma cena associada à prática de crime ritual⁹⁹, uma acusação imputada à comunidade judaica desde o século XII, que pode ser definida como o assassinato de uma criança cristã, preferencialmente na Semana Santa, com objetivos rituais. À esta incriminação, somou-se a ideia de que, na prática do ritual, os judeus extraíam o sangue das vítimas para o preparo de poções ou magia, o que era chamado de “libelo de sangue” (FELDMAN, 2013).

Segundo a retórica antijudaica, para que o ritual fosse executado, era necessário o assassinato de uma criança cristã para obtenção de seu sangue, fazendo com que a já conhecida acusação de infanticídio (como argumentado nas análises das Cantigas 4 e 6) fosse associada e reforçada pela necessidade intrínseca dos judeus de realizar os crimes ritualísticos. Nessa dupla acusação, ou seja,

Quando a acusação de infanticídio se exibia com traços rituais (algo que ocorre desde suas primeiras manifestações) sua narrativa tendeu a apresentá-la como uma atualização da Paixão de Cristo, por meio da qual, ao reproduzi-la sobre a vítima escolhida, os judeus dariam liberdade ao seu ódio contra o cristianismo (BARRAL, 2006, p. 218)¹⁰⁰.

Enquanto que na Cantiga 12 há uma referência indireta a acusação de assassinato ritual realizado por judeus, na obra legislativa de Afonso X, as *Siete Partidas*, encontramos uma menção explícita ao crime ritual, na Lei número 2 do Título 24 (CARPENTER, 1986, p. 29):

[...] E porque oymos dezir que en algunos logares los judios fizieron e fazen el dia del uiertes santo remembrança de la passion de Nuestro Sennor Jhesu Christo en manera de escarnio, furtando los ninnos e poniendolos en cruz **o faziendo ymagenes de cera e crucificandolas quando los ninnos non pueden auer**, mandamos, que si fama fuere daqui adelante que en algund logar de nuestro sennorio tal cosa sea y fecha, si se podiere aueriguar, que todos aquellos que se acertaren en aquel fecho que sean presos e recabdados

⁹⁸ Linhas 31 e 32: “[...] os judeus fizeram uma cruz onde iriam pôr a imagem. E por isto tiveram todos de morrer [...]”.

⁹⁹ O marco inicial para a acusação de assassinato de crianças no ocidente, com finalidades ritualísticas, foi o suposto assassinato de William de Norwich, ocorrido na Inglaterra em 1148 e difundido a partir dos escritos do monge Thomas de Monmouth (MORAIS, 2016). Sobre o episódio de Norwich, ver o livro *The murder of William of Norwich* (ROSE, 2015). Na Península Ibérica, o relato mais antigo de acusação de assassinato ritual é de 1294, em Saragoça, onde um grupo de judeus foi acusado de raptar uma menina cristã. O relato mais conhecido, porém, é o de 1491, conhecido como o de Santo Nino de La Guardia, Toledo, o qual recebeu grande destaque e acarretou na exacerbação dos ânimos antijudaicos (MONTENEGRO, 1998).

¹⁰⁰ “Cuando la acusación de infanticidio se aderezaba con tintes rituales (algo que ocorre desde las primeras manifestaciones de la misma) su narrativa tendió a presentarla como una actualización de la Pasión de Cristo, por la que, al reproducir ésta sobre la víctima elegida, los judíos darían rienda suelta a su odio contra el cristianismo”.

e aduchos antel rey, e despues que el sopiere la uerdad, deue los mandar matar auiltadamientre, quantos quier que sean.¹⁰¹

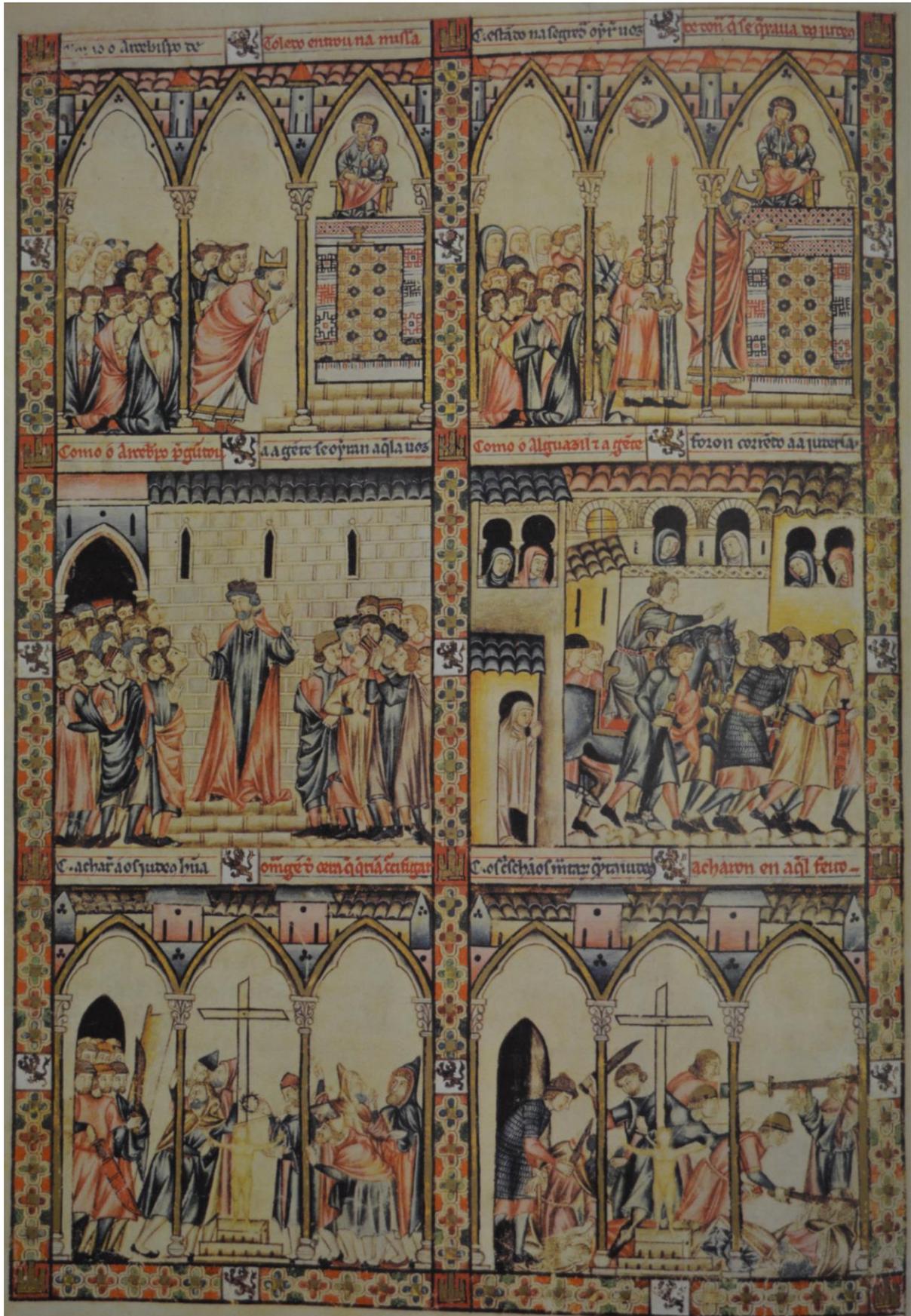
Com base na passagem acima, salientamos que a história narrada não deve ser confundida com uma menção direta a acusação de assassinato ritual, por mais que a narrativa realize uma referência a esse tipo de crime. Ou seja, nas CSM, não há menção direta ao crime ritual, apenas elementos que referenciam esse tipo de acusação¹⁰². Dito isso, consideramos a narrativa expostas na Cantiga 12 como um caso de profanação da imagem de Cristo, representada pelo boneco de cera, característica que marca a diferença entre um crime e outro, o que é evidenciado pela lei das *Siete Partidas* grifada acima.

Na imagem que acompanha o relato escrito (Figura 8), a história desenrola-se em seis quadros que exploram elementos não citados no texto, ampliando a possibilidade de interpretações da narrativa. A cena 1 mostra o momento em que o arcebispo reza a missa na catedral de Toledo, cuja estátua de Santa Maria possui destaque no púlpito do templo. Em seguida (cena 2), a ilustração utiliza um recurso para expor a súplica da Virgem: sua cabeça aparece logo abaixo do segundo arco de sustentação da igreja, no momento da consagração da hóstia pelo arcebispo. Esse recurso visa manter o acordo entre texto e imagem, evidenciando que a manifestação de Maria ocorreu por meio de sua voz e não pela sua presença corpórea.

¹⁰¹ Grifo nosso. Tradução: “E porque ouvimos dizer que em alguns lugares os judeus fizeram e fazem, nas sextas-feiras santas, rememoração da paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo de maneira de escárnio, roubando crianças e as colocando em uma cruz, **ou fazendo imagens de cera e as crucificando quando não conseguem crianças**, mandamos, que se de hoje em diante, isso ocorrer em algum lugar do nosso senhorio, e se puder averiguar, que todos aqueles que participarem desse feito sejam presos e levados perante o rei, e depois que ele souber a verdade, deve mandar mata-los, quantos quer que sejam”.

¹⁰² Sobre a forma como os judeus são expostos nas *Siete Partidas* em relação com as Cantigas de Santa Maria, ver Almeida (2017).

Figura 8 – Ilustração da Cantiga 12



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

A cena 3 expõe o momento em que o arcebispo narra o ocorrido para a população. O sacerdote é a figura central do quadro, rodeado pelo público que o escuta. As pessoas são representadas com feições de espanto, o que é evidenciado pelas expressões de seus rostos e gestos com as mãos (CORTI, 2009). A cena 4 representa o momento em que a população se dirige para a judiaria, a fim de encontrar os judeus mencionados por Maria.

Os dois últimos quadros (cena 5 e 6) expõem o momento em que a profanação é descoberta e os responsáveis punidos, concentrando a mensagem antijudaica dessa narrativa iconográfica. Os judeus são representados com as características típicas, que foram apontadas nas cantigas anteriores, cujo nariz adunco e os cabelos encaracolados destacam-se no rosto dos indivíduos. Além disso, alguns deles utilizam o gorro cônico, enquanto outros cobrem a cabeça com os capuzes de seus mantos, representando a ilicitude do ato, assim como observou Montenegro (1998). Na cena 5, é possível ver a feição de espanto nos seus rostos, no momento em que o grupo de cristãos entra no local em que a profanação ocorria. Outros, conservam uma expressão de escárnio, enquanto colocam uma coroa de espinhos no boneco e o ferem com um pedaço de madeira. A figura do Cristo de cera ocupa o centro do quadro, representado em amarelo e moldado na forma de uma criança, tendo ao fundo a cruz que alude à intenção da crucificação, como consumação do ato.

Por fim, a cena 6 expõem o momento de maior violência contra aqueles judeus, ilustrando o que a cantiga apenas revela por “[...] E por est’ ouveron todos de morrer [...]”¹⁰³. Como punição, os judeus são mortos pelas espadas dos cristãos. A cena não poupa detalhes ao mostrar as lâminas penetrando no rosto daqueles indivíduos, os quais não demonstram qualquer movimento de resistência. Podemos ver que um deles é perfurado por uma lança, a qual aparece apenas como uma linha devido a não finalização o trabalho de ilustração.

Ao compararmos o texto com a imagem da Cantiga 12, percebemos algumas diferenças que possibilitam uma nova interpretação de algumas cenas, bem como a acentuação da temática antijudaica possibilitada pela iconografia. Ao final da narrativa, todos os judeus são executados pelos cristãos que se dirigiram à judiaria, atitude que pode ser caracterizada como contraditória quando comparada com a disposição da lei nas *Siete Partidas*, citada anteriormente, em que os judeus deveriam ser presos e levados perante o rei ou seu representante legal, para julgamento.

A contradição entre o dispositivo da lei e a atitude da população é interpretada pela imagem, nos três últimos quadros da ilustração. Na cena 4, a legenda superior da imagem revela como “o alguazil e a gente foron correndo aa judería”, o que significa dizer que as pessoas

¹⁰³ Linha 33: “[...] e por isso tiveram todos que morrer [...]”.

foram acompanhadas por um representante legal da autoridade real, situação exposta pela presença do alguazil¹⁰⁴. Sua figura possui centralidade na cena, sendo o único a cavalo e guiando a população por meio do gesto de sua mão. A inserção dessa personagem é um recurso exclusivo da imagem, não sendo mencionada em nenhum momento da narrativa textual. Sua presença pode ser interpretada como um recurso referencial à autoridade real de Afonso X, o que respaldaria a consequente punição.

Conforme Roitman (2007), a narrativa textual é reinterpretada pela imagem, descaracterizando a punição dos judeus como resultado de uma revolta popular e assumindo uma legitimidade jurídica definida. Esse argumento é reforçado quando observamos, ainda nesta cena, que os personagens que seguem o aguacil são representados como soldados (ROITMAN, 2007), trajando cota de malha e portando espadas, evidenciando a intenção violenta ao direcionarem-se a judiaria. Salientamos que a não realização de um julgamento dos judeus se dá pelo fato de a acusação partir diretamente da Virgem, uma vez que não cabe ao fiel contestar sua manifestação e testemunho, haja vista que Maria é aquela cuja presença é venerada por quem a crê.

O boneco de cera, que representa Jesus Cristo, aparece representado como uma figura infantil, como vemos nas cenas 5 e 6. Esse é outro recurso perceptível apenas na imagem, pois a narrativa textual apenas cita uma “omagen de Jeso-Crist”¹⁰⁵, sem outras características. Esse recurso iconográfico reforça a referência que a cantiga faz às acusações de infanticídio e assassinato ritual, típicas das narrativas antijudaicas de seu período, que na segunda metade do século XIII já encontram-se difundidas por diversos territórios europeus (BARRAL, 2006). Como salientado anteriormente, a narrativa ocorre no dia da festa de Assunção de Maria. Até então, os relatos antijudaicos de assassinato ritual e infanticídios são descritos como uma prática realizada nas Sextas-feiras Santa. Nesse caso, a cantiga relata o crime de profanação de uma imagem representando Cristo no dia da festa dedicada à Virgem, reforçando a acusação dos judeus como inimigos de Maria (JACKSON, 1997). Os judeus, através da reencenação do assassinato de Jesus, estariam atacando não apenas Cristo, mas também sua mãe. Por fim, a Cantiga 12 reforça tanto em seu texto quanto na sua ilustração a acusação de infanticídio e indiretamente de assassinato ritual sobre membros da comunidade judaica, apresentados como inimigos de Maria e de seu filho Jesus.

¹⁰⁴ Aguazil era um cargo de autoridade de origem árabe, no qual o indivíduo possuía algumas funções, dentre elas, a de comandar um corpo de polícia urbana para manter a ordem nas cidades ou atuar como juiz, agindo sob as ordens do governador local (alcaide) (TELLO, 1992, p. 116).

¹⁰⁵ Linha 28: “Imagem de Jesus Cristo”.

3.1.4 Cantiga 34: o judeu e a imagem de Maria

O episódio narrado na Cantiga 34 expõe, simultaneamente, dois tópicos muito populares na retórica medieval antijudaica: o judeu como profanador de imagens cristãs e a associação dos judeus com o diabo. A cantiga situa a narrativa em Constantinopla, cidade que possuía, em uma de suas ruas, uma bela imagem pintada de Santa Maria. Tão bela e única, a pintura chamou a atenção de “[...] um judeu a tento [...]”¹⁰⁶, que a roubou de seu local de veneração e a levou para casa. Ao chegar

[...] a foi deitar na camara privada,
des i assentou-ss’ aly e fez gran falimento;
mas o demo o matou, e foi a perdimento¹⁰⁷.

Após defecar sobre a imagem, o judeu foi morto e carregado pelo diabo. A imagem foi recolhida por um cristão, que a lavou e a levou até sua residência. A cantiga não revela detalhes da maneira que esse personagem soube do fato, apenas o insere no local da profanação. Por mais que a imagem estivesse suja, a pintura cheirava tão bem que nem “[...] especias d’Ultramar, balsamo nem onguento [...]”¹⁰⁸ cheiravam tão bem quanto ela. Por fim, o poema termina contando que a imagem permaneceu na casa do cristão, como lembrança de seu feito, tornando-se um local de romaria para outros cristãos.

Do total de cantigas cujos protagonistas são judeus, essa não é o único caso em que esses indivíduos são representados relacionados ao diabo ou diferentes seres diabólicos¹⁰⁹. A Cantiga 3 também utiliza dessa tipologia antijudaica em sua narrativa, buscando representar, por meio de sua iconografia, o judeu à semelhança dos diabos. Trata-se da narrativa de Teófilo, cuja origem remonta ao século VI, mas sua ampla difusão deu-se entre os séculos XII e XIV, especialmente nas obras de milagres marianos (BARRAL, 2006). Ainda, na Cantiga 3, Teófilo estabelece um pacto com o diabo, após receber conselhos de um judeu. Mais uma vez, o judeu é caracterizado como dotado de conhecimentos mágicos, sendo um elo que permite a Teófilo acessar o inferno. Na imagem dessa narrativa, notamos (Figura 9, margem da esquerda da cena) a correspondência na representação do diabo e do judeu, em que ambos os dois portam o nariz curvo e os cabelos compridos e ondulados.

¹⁰⁶ Linha 13: “[...] um judeu atento [...]”.

¹⁰⁷ Linhas 16-18: “[...] a colocou na sua sala privada, / e ali sentou-se e defecou;/ mas o demônio o matou, e foi a sua perdição”.

¹⁰⁸ Linhas 26 e 27: “[...] especias de Ultramar, balsamo e nem unguento [...]”.

¹⁰⁹ Na Cantiga 109, um judeu conjura cinco demônios para que perturbassem um jovem peregrino cristão. Nesse caso, além de salientar a aliança dos judeus com o diabo, apresenta-os como praticantes de artes mágicas.

Figura 9 – Detalhe da Cantiga 3



Fonte: Recorte feito pelo autor em Alfonso X El Sabio, 1979.

Outro exemplo da associação entre os judeus e o diabo ocorre na Cantiga 85¹¹⁰, quando Santa Maria permite que, por meio de uma visão, um judeu fosse até o inferno, onde ele viu um vale cheio de diabos, que “[...] mais de çen mil maneiras as almas peavam / dos judeus, que as cozian e pois ar assavan as fazian arder [...]”¹¹¹. Tanto o texto quanto a imagem dessa cantiga (Figura 10) deixam evidente: após a morte, reserva-se aos judeus a condenação no inferno.

Figura 10 – Detalhe da Cantiga 85



Fonte: Recorte feito pelo autor em Alfonso X El Sabio, 1979.

¹¹⁰ Após ser preso e torturado por um grupo de ladrões cristãos, um judeu implora pela misericórdia da Virgem que, por sua vez, carrega o judeu numa visão, onde percorrem uma viagem entre o inferno e o paraíso. O judeu, por fim, abdica de sua religião e converte-se ao cristianismo por meio do batismo.

¹¹¹ Cantiga 85, Linhas 47-48: “[...] mais de cem mil maneiras perturbavam / as almas dos judeus, que as cozinavam, as assavam / e as faziam arder [...]”.

Retomando a Cantiga 34 (Figura 11), sua narrativa visual segue a ordem cronológica dos acontecimentos do poema, sendo os três primeiros quadros dedicados aos feitos do judeu. Na cena 1, ele aparece furtando a imagem de seu local de veneração pública. O judeu é identificado pelo cabelo e barba compridos e encaracolados, nariz adunco, além do *kipa* e sapato curvo de estilo árabe. A cidade aparece rodeando o personagem, por meio de suas muralhas e dos telhados de suas casas. No rosto, o judeu mantém um sorriso de escárnio e satisfação pelo feito realizado.

Figura 11 – Ilustração da Cantiga 34



Fonte: Alfonso X El Sabio, 1979.

Em seguida, o quadro roubado aparece sendo introduzido na privada do judeu, que o segura enquanto, nas suas costas, uma figura demoníaca parece lhe acompanhar. Se, no poema, a aparição do diabo ocorre de forma abrupta e as motivações do judeu não são reveladas, na ilustração, ele é inserido como responsável por aconselhar o ato profanador, atitude salientada pela legenda acima da cena 2. Nesse caso, reforça-se a ideia da aliança entre judeus e o diabo na profanação de símbolos cristãos. Na cena 3, última em que aparece o judeu, dois diabos o carregam, após ter sido morto. Roitman (2007) aponta essa diferença entre texto e imagem, argumentando que a iconografia deixa evidente que as ações dos judeus com as imagens sagradas cristãs ocorrem determinadas pela relação que esses indivíduos mantêm com o demônio. Portanto, os judeus podem ser vistos como ferramentas pelas quais o diabo pode agir contra os cristãos no plano mundano¹¹². Por fim, o “[...] demonio como aplicador do castigo (a morte e desaparecimento) [...] somente leva aquilo que lhe pertence” (ROITMAN, 2007, p. 118). Ainda que esse seja um argumento interessante, tanto o poema quanto a imagem não revelam maiores detalhes sobre os motivos de ter sido o judeu morto pelo diabo.

Os três últimos quadros que compõem a ilustração da Cantiga 34 (cenas 4, 5 e 6) concentram-se no cristão que recuperou a imagem profanada. A cena 4 exhibe o momento em que o cristão e sua esposa retiram a imagem do ambiente em que foi profanada, lavando-a com a água trazida em um recipiente. Salientamos que, em nenhum momento do poema, a esposa é citada, sendo uma personagem inserida apenas na iconografia. O cristão, diferentemente das representações anteriores, aparece de barba e cabelos longos, além de um chapéu pontiagudo de aba larga, característica que se repete na representação dos cristãos na cena 6, os quais rezam perante a imagem resgatada. Segundo Phillips (2014), esse modelo de chapéu e barba era comum na representação iconográfica das populações orientais, sendo uma marca étnica característica exposta nas imagens. Visto que a narrativa ocorre em Constantinopla, é plausível que a representação de cristãos nesse estilo possa ter sido uma opção do ilustrador, aproximando os personagens de seu contexto espacial.

¹¹² A questão dos judeus associados ao diabo é retomada na Cantiga 109. Ao conjurar e perguntar aos demônios sobre os motivos deles não incomodarem os judeus, um judeu recebe a seguinte resposta: “[...] Ca meus / sodes e punnades de me servir. [...] / Por esto non vos fazemos mal, / ca sodes todos nossos sem al [...]” (“Vocês são meus e foram postos a me servir. / Por isso não lhes fazemos mal, / pois vocês são todos nossos”).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as exposições e análises realizadas no decorrer de nosso texto, podemos, por fim, traçar algumas considerações para a conclusão desta pesquisa. Primeiramente, consideramos que as CSM constituem-se em uma obra de grandes proporções, que resultou do trabalho de muitos funcionários e colaboradores do *Scriptorium* real, sendo um deles o próprio rei Afonso X. A difusão das histórias narradas por essa fonte ocorreu pelas três vias que constituem o suporte destas narrativas: o texto, a música – que envolve o canto – e as imagens.

Dito isso, cabe-nos retomar os problemas que nortearam nossa pesquisa, bem como seu objetivo, exemplificando de que forma esses itens foram alcançados. Nossas problemáticas são constituídas pelas seguintes questões: (i) de que forma os judeus foram representados nas ilustrações das CSM? (ii) é possível identificar elementos que estigmatizam os judeus, por tratar-se de uma obra cristã? Em caso positivo, (iii) quais símbolos eram utilizados na representação imagética dos judeus?

Essas problemáticas foram respondidas ao longo de nossa pesquisa, uma vez que, ao nos debruçarmos sobre a narrativa pictórica das cantigas analisadas, constatamos que os judeus são representados por um conjunto de símbolos que compõem o léxico iconográfico antijudaico. Esses estereótipos manifestam-se nas Cantigas tanto pela narrativa textual quanto visual; a última expõe-se por meio das imagens que compõem a obra. Nesse suporte imagético, tais indivíduos são representados por determinados padrões fisionômicos estereotipados que os padronizam enquanto coletivo. Dessa forma, os judeus são retratados com o nariz comprido e na forma de gancho, barba e cabelos longos e ondulados. Seus rostos possuem feições malignas e de escárnio. No pensamento estético medieval (ECO, 2010), a beleza enquanto valor não poderia ser atribuída ao que fosse contrário a Deus; logo, se a beleza, enquanto valor, está relacionado com o bom, não poderiam os judeus serem identificados com ela, mas com o grotesco, a maldade.

Com relação às suas atitudes nas narrativas que compõem nosso corpus de estudo, elas indicam que os judeus são deicidas e profanadores da religião cristã e seus símbolos, propensos ao infanticídio e ao associarem-se com entidades diabólicas. Dessa forma, pode-se dizer que as CSM se constituem em uma obra que contribui para o reforço e difusão do antijudaísmo medieval. Ainda que fosse permitida a convivência de judeus entre os cristãos, essa era uma convivência hierarquizada, em que os judeus eram marginalizados e estigmatizados.

No que concerne ao objetivo geral desta pesquisa, qual seja investigar de que forma os judeus foram representados nas ilustrações das Cantigas de Santa Maria, constatamos que ele

foi atingido ao expormos que as imagens os representam por meio de um amplo léxico antijudaico, carregado de símbolos e emblemas característicos que não eram exclusivos do contexto castelhano. Pelo contrário, as CSM utilizaram estereótipos que percorriam o Ocidente medieval e, de forma crescente a partir do século XIII, marginalizavam os judeus e suas comunidades.

A partir das análises realizadas, ao direcionarmos nosso olhar para a relação entre o texto e a imagem, isto é, entre a narrativa textual e a pictórica das Cantigas, constatamos que a essa última nunca pode ser designada como mera ilustração do texto, pois essa consideração não leva em conta as possibilidades que a imagem possui ao representar os judeus por meio de recursos próprios desse suporte iconográfico. A imagem faz uso de amplificações e simplificações e, em alguns casos, a narrativa das imagens focaliza aspectos que não são muito explorados pelo texto. Um exemplo disso, como visualizamos no capítulo de análise, ocorre nas Cantigas 4, 6 e 12, em que a punição aplicada contra os judeus é ampliada e reforçada não apenas pela utilização de um maior número de quadros (cenas) na imagem, mas também pelo apelo visual à violência depositada sobre aqueles indivíduos.

Nesse mesmo sentido, a imagem da Cantiga 34 explora, de forma singular, a relação da acusação de profanação de símbolos cristãos com a relação que os judeus mantêm com o diabo. A ilustração evidencia esse indivíduo como aconselhador do judeu no ato de profanação. Nesse caso, a imagem vai além do texto, reforçando um duplo estereótipo, ou seja, o de profanadores e aliados do diabo.

A acusação de assassinos de Cristo aparece nas CSM, em texto e imagem, como um reforço não apenas à acusação de deicídio, mas também como reforço da relação conflituosa que Maria possui com os judeus. Por meio de sua figura materna, que preza por seu filho, Maria é a inimiga por excelência daqueles que praticam violência com seu filho. Porém, é ressaltado o caráter misericordioso da Virgem que intercede por aqueles que rogam pelo seu auxílio. Logo, as CSM nos mostram judeus que, após presenciar o milagre ou rogar pela Santa em uma situação de desespero, são atendidos por ela. Nesses casos, a conversão do judeu encerra o milagre. Podemos dizer que essa representação está de acordo com a própria doutrina eclesiástica, cujos reflexos são percebidos na legislação Afonsina, que afirmam que a conversão dos judeus deveria ocorrer de forma voluntária e incentivada por meio dos bons exemplos cristãos.

Não encontramos, nas cantigas, referências diretas às acusações de profanação da hóstia ou de crimes de sangue. Indiretamente, a acusação de assassinato ritual é referenciada na Cantiga 12, mas salientamos que esse episódio é caracterizado como o crime de encenação da

Paixão por meio da profanação da figura de Cristo, materializada pelo boneco de cera. Nesse caso, ainda que seja possível observar uma referência indireta ao crime ritual, acreditamos que o episódio narrado nesse poema não deva ser caracterizado como tal, uma vez que a própria legislação afonsina diferenciava práticas ritualísticas de atos de profanação.

Por outro lado, podemos concluir que as imagens das CSM intensificam as acusações e mitos antijudaicos de profanadores de símbolos cristãos, deicidas e infanticidas, além de acentuar a hostilidade desses indivíduos com Maria. Salientamos que a Virgem, nos casos em que os judeus se convertem, atua como mediadora entre a fé cristã e a população judaica, pois é por meio do vislumbre do milagre, do poder e a misericórdia mariana que esses indivíduos aceitam a conversão. Salientamos que, após a conversão – exemplificada pela Cantiga 4 – o judeu não é mais o mesmo, passando a ser um cristão e possuindo as mesmas características pictóricas destes. Não acreditamos, portanto, na ideia de uma essência judaica para o período estudado, pois essa se manifestaria nos séculos posteriores, legitimando as expulsões dessa população na Península Ibérica, marcando a crescente passagem do antijudaísmo para o antissemitismo (ALMEIDA, 2017).

Não há concordância quanto à presença de um mediador que auxiliaria o ilustrador em sua tarefa, isto é, de uma passagem da narrativa textual à da imagem, sendo difícil afirmar se foi uma escolha do ilustrador ou de um mediador os temas iconográficos utilizados no momento da confecção da imagem. Apesar disso, é possível afirmar que havia um esforço consciente dos autores (inserido o próprio rei, o qual se apresenta também como revisor da obra) em representar os judeus por meio de uma iconografia antijudaica.

Dessa forma, aproximamos o argumento de Spiegel (1997), em que a autora expõe a relação que um texto possui com seu contexto de produção, isto é, o discurso textual não é apenas produto de um determinado meio social, mas também age e influi sobre ele. Acreditamos que o mesmo argumento possa ser aproximado das imagens presentes na obra mariana afonsina. Ao passo que utiliza e difunde imagens antijudaicas, as Cantigas reforçaram a hostilização e marginalização desses indivíduos dentro da realidade histórica na qual se insere.

Diante do exposto e dos objetivos alcançados, apontamos para a relevância que o estudo das fontes imagéticas possui para os estudos medievais, pois, assim como Visalli e Godoi (2016) argumentam, as imagens são uma fonte rica para os historiadores captarem as expressões culturais, aproximando-se de referências, representações, símbolos, metáforas e tantas outras expressões que fluíam pela sociedade. As imagens possibilitam traçar o caminho percorrido pelos mitos e estereótipos utilizados para identificar o “outro”, quais sejam os marginalizados de uma sociedade hierárquica e dominante, como a cristã. Dessa forma, apontamos o potencial

que as imagens das CSM possuem enquanto narrativas pictóricas que representam diversos aspectos da realidade histórica e dos indivíduos inseridos nesse contexto de imbricamento social, cultural, político e religioso no qual conviviam cristãos, judeus e muçulmanos no reino de Castela do século XIII.

Por fim, acreditamos que seria interessante expandir a investigação, em um posterior estudo a nível de Mestrado, sobre o restante dos poemas protagonizados por judeus, bem como inserir a representação dos muçulmanos, pela qual podemos realizar uma comparação entre judeus e muçulmanos na sua forma de serem representados por cristãos, tendo em conta o contexto social específico de convivência inter-religiosa.

REFERÊNCIAS

I. Fonte:

AFONSO X, O sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Edição de Walter Mettmann. 4 v. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1959-1972. v. 1, 1959.

ALFONSO X EL SABIO. **Cantigas de Santa María**. Ed. fac-sim. do Códice T.I.1 da Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Siglo XIII. Madri: Edilán, n. 1452, 1979.

II. Referências:

ALMEIDA, Cybele C. de. Considerações sobre o uso político do conceito de justiça na obra legislativa de Afonso X. **Anos 90**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, v. 9, n. 16, p. 13-36, 2001. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6223/3714>>. Acesso em: 9 jun. 2019.

_____. Do mosteiro à universidade: considerações sobre uma história social da medicina na Idade Média. **AEDOS**: Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 36-55, jan. 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9830/5643>>. Acesso em: out. 2019.

_____. Las Siete Partidas no contexto da globalização do antijudaísmo do século XIII. 2017. (Apresentação de Conferência). In: Colóquio Internacional “Las Siete Partidas: une codification normative pour un nouveau monde”. Casa de Velázquez, Madri, Espanha, 2-4 nov. 2017.

ALVAR, Carlos. Poesía y política en la corte alfonsí. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Instituto de Cooperación Iberoamericana Madrid, n. 410, p. 5-20, ago. 1984. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-y-politica-en-la-corte-alfonsi/>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

ÁLVAREZ, Estefanía P. Alfonso X y el Mediterráneo: algunas reflexiones acerca de la influencia de los manuscritos iluminados árabes en las Cantigas de Santa María. **Territorio, sociedad y poder**: revista de estudios medievales, n. 13, p. 71-99, 2018. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6747057>>. Acesso em: 15 set. 2019.

AMEJEIRAS, Rocío S. A imaxe e teoría da imaxe. In: FRANCISCO, Elvira F. **As Cantigas de Santa María**. Salamanca, Espanha: Edicións Xerais de Galicia, 2002.

BARRAL, Paulino R. La dialéctica texto-imagem a propósito de la representación del judío em las Cantigas de Santa María de Alfonso X. **Anuário de Estudos Medievales**, Barcelona, v. 37, n. 1, p. 213-243, jan.-jun., 2007. Disponível em: <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/38/39>>. Acesso em: 25 out. 2019.

BASCHET, Jérôme. **A civilização Feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

BIBLIOTECA BRITÂNICA ON-LINE. **Scriptorium**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/testeggiata>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

CARPENTER, Dwayne E. Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on Siete Partidas 7.24 “De los judíos”. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1986. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/3c0009vd>>. Acesso em 8 jul. 2019.

CASTRO, Anna Carla M. de. **Que ningún judío non sea osado**: estudo sobre as práticas políticas e representações dos judeus no reinado de Alfonso X (Castela, 1252-1284). 2013. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1661.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Lisboa: Editora Difel, 2002.

COHEN, Rodrigo L. Antisemitismo, antijudaísmo y xenofobia. Conceptos y contextos en la Antigüedad y la Alta Edad Media. **Conceptos Históricos**, Buenos Aires, v. 2, p. 12-39, 2016. Disponível em: <<https://uba.academia.edu/RodrigoLahamCohen>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

CORTÉS, Marta H. Texto e Ilustración en el Libro Medieval: factura física, lectura y recepción. **Revista de Poética Medieval**, Alcalá, n. 30, p. 11-22, 2016a. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/1204/A/2016>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

_____. Semblanza Iconográfica de la Realeza Sapiencial de Alfonso X: las miniaturas liminares de los códices regiois. **Revista de Poética Medieval**, Alcalá, n. 30, p. 131-154, 2016b. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/1204/A/2016>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

CORTI, Francisco. Lectura retórica visual de la Cantiga 4. **Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes**, Cádiz, n. 6, p. 227-238, 2009. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2990492>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

DISALVO, Santiago. Algunas notas sobre la presencia de elementos tipológicos o figurativos en los Milagros de Gonzalo de Berceo y en las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v. 29, n. 42, p. 59-87, jul.-dez., 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6528>>. Acesso em: 16 set. 2019.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Tradução de Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELÍBIO, Antônio M.; NASCIMENTO, Leonardo de S. O patrimônio da vida: uma análise da iluminura “A Morte do Usurário de do Mendigo” de Gautier de Coincy. **Revista Territórios**

e **Fronteiras**, Cuiabá, v. 8, n. 1, p. 165-185, jan.-jun., 2015. Disponível em: <<http://ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/264>>. Acesso em: 19 set. 2019.

FELDMAN, Sergio A. A Monarquia Visigótica e a Questão Judaica. *Saeculum Revista de História*, João Pessoa, n. 17, p. 11-25, jul./dez. 2007. Disponível em: <<file:///C:/Users/yuris/Desktop/11381-Texto%20do%20artigo-16305-1-10-20111117.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2019.

_____. Desumanizando o judeu medieval: sangue e pecado. In: CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S; MOTTA, K. S. da; LAGO, R. D. (Orgs.). **Memórias, traumas e rupturas**. Vitória: LHPL/UFES, 2013.

FERNÁNDEZ, Laura F. Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos. **Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes**, Cádiz, n. 6, p. 323-348, 2008-2009. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2990509>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

_____. “Este livro, com’ achei, fez á onr’ e á loor da virgen santa maria”. El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones. In: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan C. **Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio Rey de Castilla**. Estudio. Madri: Testimonio Compañía Editorial, 2011. p. 43-78. v. 2. Disponível em: <https://www.academia.edu/1471401/_Este_livro_com_achei_fez_%C3%A1_onr_e_%C3%A1_loor_da_virgen_santa_maria_.El_proyecto_de_las_Cantigas_de_Santa_Mar%C3%ADa_en_el_marco_del_escritorio_regio._Estado_de_la_cuesti%C3%B3n_y_nuevas_reflexiones_en_Las_Cantigas_de_Santa_Mar%C3%ADa_el_C%C3%B3dice_Rico_Ms._T-I-1_RBME_Madrid_Testimonio_Editorial_Patrimonio_Nacional_2011_pp._43-78?auto=download>. Acesso em: 22 ago. 2019.

_____. Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto régio. **Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes**, Cádiz, n. 8, p. 81-117, 2012-2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4258740>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

FLORES, Paula dos S. **Armanhaques e Borguinhões: um estudo sobre guerra, política e propaganda na Idade Média**. 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169034>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

FRANCISCO, Elvira F. Consideración social de los judíos a través de las Cantigas de Santa Maria. **Revista de Literatura Medieval**, Madri, n. 8, p. 91-104, 1996. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=146588>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

JACKSON, Deirdre E. **Marian Antisemitism in Medieval Life and Legend: A Study Based on Alfonso X's Cantigas de Santa Maria**. 1997. 147 f. Thesis (Master of Arts) – Departament of History in Art, University of Victoria, Victoria, Canada. 1997. Disponível em: <http://opac.regesta-imperii.de/lang_de/anzeige.php?pk=1083883>. Acesso em: 24 nov. 2019.

JACKSON, Gabriel. **Introducción a la España medieval**. Madri: Alianza Editorial, 2008.

JIMÉNEZ, Manuel G. **Alfonso X El Sabio**. Barcelona: Editorial Ariel, 2004.

KLEINE, Marina. Afonso X e a legitimação do poder real nas Cantigas de Santa Maria. **Anos 90**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, v. 9, n. 16, p. 51-69, 2001. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6225/3716>>. Acesso em: 9 jun. 2019.

_____. El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X. **De Medio Aevo**, Madrid, v. 4, n. 2, p. 1-42, 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5029620>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

KREMER, Christian A. **As representações dos judeus na Koelhoffische Chronik (1499)**. 2018. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180528>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

LACAVE, José L. **Juderías y Sinagogas Españolas**. Madri: Editorial Mapfre, 1992.

LEÃO, Ângela V. Gautier de Coincy: um cantor da Virgem. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v. 29, n. 42, p. 259-266, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/6537/5539>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

MARTÍNEZ, Carlos de A. **¿Podemos seguir hablando de “reconquista”? Nacimiento y desarrollo de una ideología**. Al-Andalus y la Historia. [S.I.]. 2018. Disponível em: <<http://www.alandalusylahistoria.com/?p=474>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MONTENEGRO, Enrique C. La imagen del judío en la España medieval. **Espacio, Tiempo y Forma**, Madri, n. 11, p. 11-38, 1998. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3621>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

MORAIS, Vinicius de F. **A Crônica de Nuremberg e o antijudaísmo em xilogravuras no final do século XV**. 2016. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História) – Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/21695770/A_Cr%C3%B4nica_de_Nuremberg_e_o_antijuda%C3%ADsmo_em_xilogravuras_no_final_do_s%C3%A9culo_XV>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PARKINSON, Stephen. Introduction. In: ALFONSO X, The Learned. **Cantigas de Santa Maria: An Anthology**. Edição de Stephen Parkinson. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015. (MHRA Critical Texts, v. 40).

PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria G. **Os Judeus na Espanha**. São Paulo: Editora Giordano, 1994.

PEINADO, Laura R. El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color. In: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan C. **Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio Rey de Castilla**. Estudio. Madri: Testimonio Compañía Editorial, 2011. Volume 2, p. 339-374. Disponível em: < <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento31997.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

- PEREIRA, Maria Cristina C. L.; Da conexão entre texto e imagem no Ocidente Medieval. In: OLIVEIRA, Terezinha; VISALLI, Angelita M. (Orgs.). **Leituras e imagens da Idade Média**. Maringá: Eduem, 2011. p. 131-148.
- PHILLIPS, Kim M. **Before Orientalism: Asian peoples and cultures in european travel writing, 1245-1510**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2014.
- PICAZA, María V. C. Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión. **Anales de Historia del Arte**, Madrid, v. 4, p. 569-576, 1994. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125576>>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- POLIAKOV, Léon. **De Maomé aos Marranos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- RIVEROS, Sarah R. D. Children as Actors and Agents for Miraculous Change in the Cantigas de Santa Maria. **Essays in Medieval Studies**, West Virginia, v. 29, p. 17-26, 2014. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/550001>>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- ROITMAN, Gisela. Alfonso X, el rey sabio ¿Tolerante con la minoría judía? una lectura emblemática de las Cantigas de Santa María. **Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática**, Saragoça, Espanha, n. 13, p. 31-178, 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2598682>>. Acesso em: 28 jul. 2019.
- ROKEAH, Zefira E. Drawings of Jewish interest in some Thirteenth Century English public records. **Scriptorium**, n. 26, v. 1, p. 55-62, 1972. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1972_num_26_1_960>. Acesso em: 20 set. 2019.
- ROSE, Emily. M. **The Murder of William of Norwich**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.
- RUBIN, Miri. **Emotion and Devotion**. The meaning of Mary in Medieval Religious Cultures. Budapest-New York: Central European University Share Company, 2009.
- SCHAFFER, Martha E. Introdução. In: AFONSO X O SABIO. **Cantigas de Santa María: Códice de Toledo (To)**. Transcrição de Martha E. Schaeffer. Edição de Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2010. Disponível em: <http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2010_Cantigas-de-santa-maria-codice-de-toledo.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- SILVA, Alex R. Apontamentos sobre as Cantigas de Santa Maria de D. Afonso X. **Humanidades em Diálogo**, São Paulo, v. 7, p. 113-126, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/113337>>. Acesso em: 2 ago. 2018.
- SILVA, Thalles B. R. L. da. As Cantigas de Santa Maria e algumas possibilidades historiográficas. **Revista Augustus**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p. 161-171, jan./jun. 2017. Disponível em:

<<http://apl.unisuam.edu.br/revistas/index.php/revistaaugustus/article/view/19811896.2017v22n43p161>>. Acesso em: 16 set. 2019.

SPIEGEL, Gabrielle M. History, Historicism, and the Social Logic of the Text. In: SPIEGEL, Gabrielle M. **The Past as Text: the theory and practice of medieval historiography**. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997. p. 3-28.

SUÁREZ, Luis. **Lá Expulsión de Los Judíos de España**. Madri: Editorial Mapfre, 1992.

TELLO, Pilar L. A judería, um certo sucesso. In: CARDAILLAC, Louis. **Toledo, Séculos XII – XIII**. Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992. p. 110-121.

TWOMEY, Lesley K. **The Sacred Space of the Virgin Mary in Medieval Hispanic Literature: from Gonzalo de Berceo to Ambrosio Montesino**. Suffolk, Inglaterra: Tamesis Books, 2019.

VILLANUEVA, Francisco M. **El Concepto Cultural Alfonsí**. Madri: Editorial Mapfre, 1995.

VISALLI, Angelita M.; GODOI, Pamela W. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. **Revista Diálogos**, v. 20, n. 3, p. 129-144, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/313872024_Estudos_sobre_imagens_medievais_o_caso_das_iluminuras>. Acesso em: 02 jul. 2019.

ANEXO A – CANTIGA 4¹¹³

4

[E 4 T 4 To 4]

Esta é como Santa Maria guardou ao fillo do judeu que non
ardesse, que seu padre deitara no forno.

A Madre do que livrou *fl. 31 v. a*
dos leões Daniel,
5 *essa do fogo guardou*
un menyo d'Irrael.

En Beorges un judeu
ouve que fazer sabia
vidro, e un fillo seu
10 — ca el en mais non avia,
per quant' end' aprendi eu —
ontr' os crischãos liya *fl. 31 v. b*
na escol'; e era greu
a seu padre Samuel.
15 *A Madre do que livrou...*

O menyo o mellor
leu que leer podia
e d'aprender gran sabor
ouve de quanto oya;
20 e por esto tal amor
con esses moços collia,
con que era leedor,
que ya en seu tropel.
A Madre do que livrou...

25 Poren vos quero contar
o que ll' avêo un dia

1 *Em T falta a inicial; To* Esta quarta e. 4 *E* leões. 6 *To* minyo. 10 *T* ca
end el, *To* que el en. 12 *To* leya. 15 *Em T falta o A inicial; To* liuro. 16 *T* meninno,
To minyo. 24 *Em T falta o A inicial.*

¹¹³ AFONSO X, O sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. 4 v. Coimbra: Acta Universitatis
Conimbrigensis, 1959-1972. v. 1, 1959. p. 11-14.

de Pascoa, que foi entrar
na eygreja, u viia
o abad' ant' o altar,
30 e aos moços dand' ya
ostias de comungar
e v̄y' en un calez bel.
A Madre do que livrou...

fl. 32 r. a

O judeuc̄yo prazer
35 ouve, ca lle parecia
que ostias a comer
lles dava Santa Maria,
que viia resprandecer
eno altar u siia
40 e enos braços t̄er
seu Fillo Hemanuel.
A Madre do que livrou...

Quand' o moç' esta vison
vyu, tan muito lle prazia,
45 que por fillar seu quinnon
ant' os outros se metia.
Santa Maria enton
a mão lle porregia,
e deu-lle tal comuyon
50 que foi mais doce ca mel.
A Madre do que livrou...

Poi-la comuyon fillou,
logo dali se partia
e en cass' seu padr' entrou
55 como xe fazer soya;
e ele lle preguntou
que fezera. El dizia:
«A dona me comungou
que vi so o chapitel.»
60 *A Madre do que livrou...*

32 *T* vinnen. 37 *To* les. 41 *T To* Emanuel. 45 *T* quinnon. 49 *T* comúyõ.
52 *T* comúyon. 53 *T* sse. 54 *To* encas; *T* etrou.

O padre, quand' est' oyu,
 creceu-lhi tal felonía,
 que de seu siso sayu;
 e seu fill' enton prendia,
 65 e u o forn' arder vvu
 meté-o dentr' e choya
 o forn', e mui mal falyu
 como traedor cruel.
A Madre do que livrou...

70 Rachel, sa madre, que ben
 grand' a seu fillo queria,
 cuidando sen outra ren
 que lle no forno ardia,
 deu grandes vozes poren
 75 e ena rua saya;
 e aque a gente ven
 ao doo de Rachel.
A Madre do que livrou...

fl. 31r. b

Pois souberon sen mentir
 80 o por que ela carpia,
 foron log' o forn' abrir
 en que o moço jazia,
 que a Virgen quis guarir
 como guardou Anania
 85 Deus, seu Fill', e sen falir
 Azari' e Misahel.
A Madre do que livrou...

O moço logo dali
 sacaron con alegria
 90 e preguntaron-ll' as[s]i
 se sse d'algun mal sentia.
 Diss' el: «Non, ca eu cobria
 o que a dona cobria
 que sobelo altar vi
 95 con seu Fillo, bon donzel.»
A Madre do que livrou...

62 *To creceule.* 70 *Em T falta a inicial.* 86 *To misael.* 90 *E'asi.* 94 *To sobre.*

Por este miragr' atal
 log' a judea criya,
 e o menyo sen al
 100 o batismo recebia;
 e o padre, que o mal
 fezera per sa folia,
 deron-ll' enton morte qual
 quis dar a seu fill' Abel.
 105 *A Madre do que livrou...*

99 *To minyo.* 102 *T' ssa.* 104 *To sseu.*

ANEXO B – CANTIGA 6¹¹⁴

6

[E 6 T 6 To 5]

Esta é como Santa Maria ressucitou ao menyo que o judeu matara *fl. 35 v. a*
 porque cantava «Gaude Virgo Maria».

5 *A que do bon rey Davi
 de seu linnage decende,
 nenbra-lle, creed' a mi,
 de quen por ela mal prende.*

Porend' a Sant' Escritura, | que non mente nen erra,
 nos conta un gran miragre | que fez en Engraterra
 a Virgen Santa Maria, | con que judeus an gran guerra *fl. 35 v. b*
 10 porque naceu Jesu-Cristo | dela, que os reprende.
A que do bon rei Davi...

Avia en Engraterra | húa moller me[n]guada,
 a que morreu o marido, | con que era casada;
 mas ficou-lle del un fillo, | con que foi [mui confortada],
 15 e log' a Santa Maria | o offereu porende.
A que do bon rei Davi...

O meny' a maravilla | er' apost' e fremoso,
 e d' aprender quant' oya | era muit' engēoso;
 e demais tan ben cantava, | tan manss' e tan saboroso,
 20 que vencia quantos eran | en ssa terr' e alende.
A que do bon rei Davi...

E o cantar que o moço | mais aposto dizia,
 e de que sse mais pagava | quen quer que o oya, *fl. 36 r. a*
 era un cantar en que diz: «Gaude Virgo Maria»;
 25 e pois diz mal do judeu, que sobr' a[que]sto [c]ontende.
A que do bon rei Davi...

Este cantar o menyo | atan ben o cantava,
 que qualquer que o oya | tan toste o fillava

¹ Em T falta a inicial; To Esta V^a e como, resucitou o minyo. ¹² E meguada.
¹⁴ To mais; To cõffortada. Em E as duas últimas palavras foram rasuradas. ¹⁵ To ofe-
 reu. ¹⁷ To miny. ²⁰ T To sa. ²⁴ To guaude. ²⁵ E sobra sto, ontende. ²⁷ To minyo.

¹¹⁴ AFONSO X, O sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Edição de Walter Mettmann. 4 v. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972. v. 1, 1959. p. 21-23.

e por leva-lo consigo | conos outros barallava,
 30 dizend': «Eu dar-ll-ei que jante, | [e] demais que merende.»
A que do bon rei Davi...

Sobr' esto diss' o menço: | «Madre, fe que deveades,
 des oge mais vos consello | que o pedir leizedes,
 pois vos dá Santa Maria | por mi quanto vos queredes,
 35 e leixad' ela despenda, | pois que tan ben despende.»
A que do bon rei Davi...

Depois, un dia de festa, | en que foron juntados
 muitos judeus e crischãos | e que jogavan dados,
 enton cantou o menço; | e foron en mui pagados
 40 todos, senon un judeu que lle quis gran mal des ende.
A que do bon rei Davi...

fl. 36 r. b

No que o moço cantava | o judeu meteu mentes,
 e levó-o a ssa casa, | pois se foron as gentes;
 e deu lle tal dũa acha, | que ben atro enos dentes
 45 o fendeu bées assi, ben como quen lenna fende.
A que do bon rei Davi...

Poi-lo menço foi morto, | o judeu muit' agya
 soterró-o na adega, | u sas cubas tiya;
 mas deu mui maa noite | a sa madre, a mesq[u]ya,
 50 que o andava busca[n]do | e dalend' e daquende.
A que do bon rei Davi...

A coitada por seu fillo | ya muito chorando
 e a quantos ela viia, | a todos preguntando
 se o viran; e un ome | lle diss': «Eu o vi ben quando
 55 un judeu o levou sigo, | que os panos revende.»
A que do bon rei Davi...

As gentes, quand' est' oiron, | foron alá correndo,
 e a madre do menço | braadand' e dizendo:
 «Di-me que fazes, meu fillo, | ou que estás atendendo,

29 *T To* cõssigo. 30 *E* iante demais. 32 *To* minço. 39 *To* minço. 43 *T To*
 sa. 47 *To* minço, agia. 48 *T* tiya, *To* tiã. 49 *To* mais; *E* mesqya. 50 *E* buscado;
T dalēde z. 58 *To* minço.

60 que non vées a ta madre, | que ja sa mort' entende.»
A que do bon rei Davi...

Pois diss': «Ai, Santa Maria, | Sennor, tu que es porto
 u ar[r]iban os coytados, | dá-me meu fillo morto
 ou viv' ou qual quer que seja; | se non, farás-me gran torto,
 65 e direi que mui mal erra | queno teu ben atende.»
A que do bon rei Davi...

fl. 36 v. a

O men̄y' enton da fossa, | en que o soterrara
 o judeu, começou logo | en voz alta e clara
 a cantar «Gaude Maria», | que nunca tan ben cantara,
 70 por prazer da Groriosa, | que seus servos defende.
A que do bon rei Davi...

Enton tod' aquela gente | que y juntada era
 foron correndo aa casa | ond' essa voz vëera,
 e sacaron o men̄yo | du o judeu o posera
 75 viv' e são, e dizian | todos: Que ben recende!»
A que do bon rey Davi...

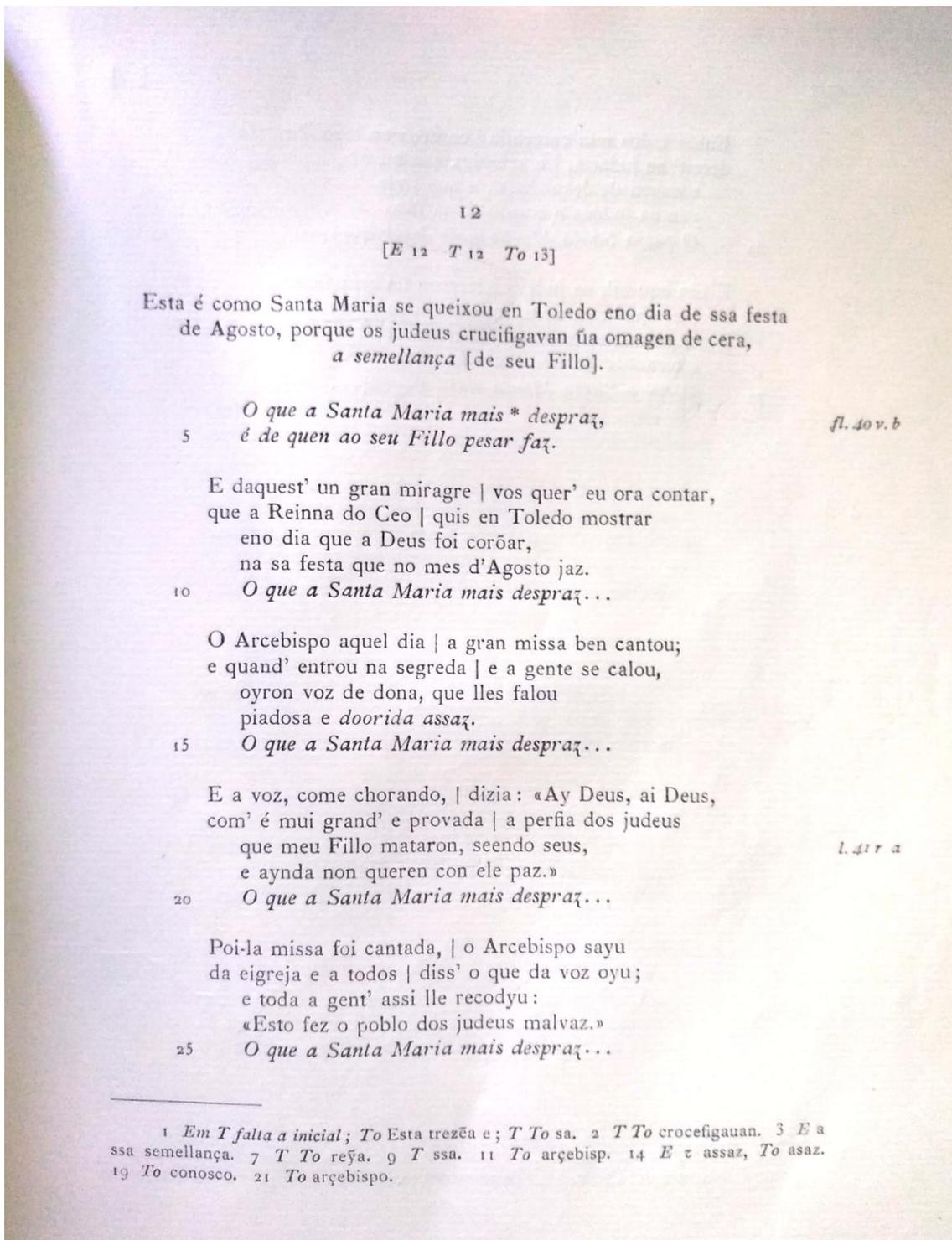
A madr' enton a seu fillo | preguntou que sentira;
 e ele lle contou como | o judeu o ferira,
 e que ouvera tal sono | que sempre depois dormira,
 80 ata que Santa Maria | lle disse: «Leva-t' ende;
A que do bon rey Davi...

Ca muito per ás dormido, | dormidor te feziste,
 e o cantar que dizias | meu ja escaeciste;
 mas leva-t' e di-o logo | mellor que nunca dissiste,
 85 assi que achar non possa | null' om' y que emende.»
A que do bon rey Davi...

fl. 36 v. b

Quand' esto diss' o men̄yo, | quantos s'y acertaron
 aos judeus foron logo | e todo-los mataron;
 e aquel que o ferira | eno fogo o queimaron,
 90 dizendo: «Quen faz tal feito, | desta guisa o rende.»
A que do bon rey Davi...

62 To dis. 63 E ariban. 67 To min̄y. 68 To crara. 73 To corrend. 74 To min̄yo. 75 To reçende. 78 To firira. 79 T To senpre. 80 To dise. 87 To min̄yo. 89 To firira.

ANEXO C – CANTIGA 12¹¹⁵

¹¹⁵ AFONSO X, O sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. 4 v. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972. v. 1, 1959. p. 37-38.

Enton todos mui correndo | começaron logo d'ir
dereit' aa judaria, | e acharon, sen mentir,
omagen de Jeso-Crist', a que ferir
yan os judeus e conspir-lle na faz.

30 *O que a Santa Maria mais despraç...*

E sen aquest', os judeus | fezeran ũa cruz fazer
en que aquela omagen | querian logo pōer.

E por est' ouveron todos de morrer,
e tornou-xe-lles en doo seu solaz.

35 *O que a Santa Maria mais despraç...*

ANEXO D – CANTIGA 34¹¹⁶

34

(E 34 T 34 To 36)

Esta é como Santa Maria fillou dereito do judeu pola desonrra
que fezera a sua omagen.

fl. 57 r. b

*Gran dereit' é que fill' o demo por * escarmento
quen contra Santa Maria filla atrevemento.*

- 5 Poren direi un miragre, que foi gran verdade,
que fez en Costantinoble, na rica cidade,
a Virgen, Madre de Deus, por dar entendimento
que quen contra ela vay, palla é contra vento.
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...

fl. 57 v. a

- 10 Húa omage pintada na rua siya
en tavao, mui ben feita, de Santa Maria,
que non podian achar ontr' outras mais de cento
tan fremosa, que furtar foi un judeu a tento
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...
- 15 De noit'. E poi-la levou sso ssa capa furtada,
en ssa cas' a foi deitar na camara privada,
des i assentou-ss' aly e fez gran falimento;
mas o demo o matou, e foi a perdimento.
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...
- 20 Pois que o judeu assi foi mort' e cofondudo,
e o demo o levou que nunc' apareçudo
foi, un crischão enton con bon ensinamento
a omagen foi sacar do logar balorento.
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...

¹ To Esta XXXVI^a e como. ² To fizera. ⁴ T To atreuimento. ¹² T To ent
outras. ¹⁵ T To so; To sa. ¹⁶ To sa. ¹⁷ To assentous. ²¹ T appareçudo.

¹¹⁶ AFONSO X, O sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. 4 v. Coimbra: Acta
Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972. v. 1, 1959. p. 100-101.

25 E pero que o logar muit' enatio estava,
 a omagen quant' en si mui bõo cheiro dava,
 que specias d'Ultramar, balssamo nen onguento,
 non cheiravan atan ben com' esta que emento.
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...

30 Pois que a sacou daly, mantenente lavou-a
 con agua e log' enton a ssa casa *levou-a*,
 e en bon logar a pos e fez-lle comprimento
 de quant' ouve de fazer por aver salvamento.
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...

fl. 57 v. b

35 Pois lle tod' esto feit' ouve, mui gran demostraença
 fez y a Madre de Deus, que d' oyo semellança
 correu daquela omage grand' avondamento,
 que ficasse deste feito por renenbramento.
Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento...

26. *To* omage; *T To* ssi. 27 *To* unguêto. 30 *To* lauoa. 31 *E To* leuoa. 32 *To* cópri-
 mento. 38 *T* renenbramento.