

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

**Entre texto e imagem: violência e antijudaísmo no Códice Rico das Cantigas de Santa
Maria do rei Afonso X, de Leão e Castela (1252-1284)**

Porto Alegre

2022

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

**Entre texto e imagem: violência e antijudaísmo no Códice Rico das Cantigas de Santa
Maria do rei Afonso X, de Leão e Castela (1252-1284)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

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

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Stelmach, Yuri Leonardo Rosa
Entre texto e imagem: violência e antijudaísmo no
Códice Rico das Cantigas de Santa Maria do rei Afonso
X, de Leão e Castela (1252-1284) / Yuri Leonardo Rosa
Stelmach. -- 2022.
167 f.
Orientadora: Cybele Crossetti de Almeida.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2022.

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

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

**Entre texto e imagem: violência e antijudaísmo no Códice Rico das Cantigas de Santa
Maria do rei Afonso X, de Leão e Castela (1252-1284)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Porto Alegre, 19 de agosto de 2022.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

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

Profa. Dr^a. Katia Maria Paim Pozzer
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Profa. Dr^a. Kellen Jacobsen Follador
USP - Universidade de São Paulo (Brasil)

Prof. Dr. Rodrigo Laham Cohen
UBA - Universidade de Buenos Aires (Argentina)

*Aos meus pais, Inácio e Clecimar, por tudo;
Ao meu sogro, Marco Antônio Glück (in memoriam).*

AGRADECIMENTO À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

Se o momento de escrita pode ser caracterizado como solitário, um diálogo entre o autor e seu texto, o processo até chegar nesse momento passa por muitas pessoas. Esse é o caso da presente Dissertação, cuja elaboração foi permeada por muitas pessoas essenciais para que este trabalho pudesse ser feito, cada uma ajudando à sua maneira. Esta pesquisa é a materialização de um sonho profissional e pessoal. Por isso, agradeço à Professora Dra. Cybele Crossetti de Almeida, pela orientação, apoio e suporte na leitura e análise das fontes históricas que esta investigação faz uso. Agradeço ao grupo de professores do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), essenciais na minha formação enquanto historiador, professor e pesquisador. Agradeço à professora Maria Cristina Leandro Pereira, do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP), pelo aceite concedido para cursar o Seminário de Estudos sobre as Imagens Medievais, cujos debates deram suporte teórico e metodológico para análise das imagens que compõem esta pesquisa.

À escola pública, às professoras e professores que me deram as ferramentas básicas para chegar até a escrita desta dissertação.

A todos os meus amigos que estiveram junto comigo nesta caminhada, desde a graduação em História. Sou muito grato pelos conselhos e pelos nossos cafés no Campus do Vale, dos quais advinham muitos conselhos e, por vezes, palavras de incentivo. Os nomes são tantos que seria injusto nomear a todos, sob pena de esquecer alguém. Porém, eles sabem que fazem parte disso tudo. Aos meus amigos do Núcleo de Estudos Medievais (NEM), por todos os ensinamentos e apoio necessário em tantos momentos, tanto na elaboração desta pesquisa quanto por compartilharem o interesse pelos estudos em Idade Média. Andreli, Christian, Fernando, Paula, Mayquel, Zaida, muito obrigado.

À minha família, base de tudo e que está sempre presente. À minha avó, Ledi (*in memorian*), que me ensinou duas coisas essenciais: a agarrar a vida com força e que o amor também reside no hábito de compartilhar um café numa tarde de domingo. O sorriso dela é uma memória diária. Ao meu amado pai, Inácio, e minha amada mãe, Clecimar, por tudo e por tanto. Eu sei o quanto essa realização é importante para vocês também. Ao Matheus, meu amado irmão e amigo fundamental. À minha grande família de Esteio e Porto Alegre, basilares para a minha vida. À amada família que ganhei nos últimos anos: minha sogra, Vera, e meus cunhados Jéssica e Josué. Ao meu sogro, Marco (*in memorian*), que viu esse

sonho nascer, mas não pode ver a sua conclusão. Porém, no tempo que foi permitido, contei sempre com o seu apoio incondicional, bondade e amor, os quais o guaram pela vida toda. Serei sempre grato, mestre Marco! Todas essas pessoas são fundamentais na vivência dos dias e na memória constante, e só podem ser definidas com amor.

Ao Eduardo, meu companheiro, que abraça intensamente a vida comigo, todos os dias. Teu incentivo incitou a coragem necessária para abraçar este sonho e tantos outros. Estão a crescer, os pescadores. Eu te amo.

RESUMO

A presente investigação objetiva analisar a violência entre cristãos e judeus que subjaz aos textos e às imagens do Códice Rico das Cantigas de Santa Maria (CSM), um conjunto de poemas escritos, musicados e ilustrados na corte do rei Afonso X de Leão e Castela, na segunda metade do século XIII. No reino cristão de Castela, ainda que tolerados, os judeus viviam sob o estigma de uma série de acusações e estereótipos de cunhos religioso, econômico e cultural, que configuraram o repertório antijudaico que estigmatizava e marginalizava as comunidades sefarditas castelhanas. Esse repertório circulava por meio de diversos suportes materiais, como textos e imagens, nos quais estão inclusas as coletâneas que narravam milagres atribuídos à Virgem Maria. Dentre as cantigas selecionadas nesta pesquisa, escolhemos aquelas nas quais há uma forte relação entre os judeus e a acusação imputada sobre eles, de serem deicidas e infanticidas. Dessa forma, em nossa análise, optamos por quatro delas, pois nelas estão diluídos elementos centrais que, em conjunto, sedimentaram a base para a acusação de assassinato ritual e pronação da hóstia consagrada, cuja relação entre ambas tem a criança como elemento de conexão. A metodologia empregada nesta pesquisa consiste em uma análise qualitativa conjunta dos textos e das imagens das cantigas 4, 6, 12 e 108, tendo em vista a relação dialética na sua relação. Assim, aproximamo-nos dos postulados de Jean-Claude Schmitt (2007), segundo o qual a imagem pictórica medieval não deve ser considerada como mera ilustração de um texto, por mais que ela possa acompanhá-lo. A imagem é um elemento que conta com recursos próprios de expressão e representação, os quais amplificam ou comprimem aspectos textuais. Além disso, a análise de imagens deve levar em conta o contexto sócio-cultural no qual essas produções se inserem. Desse modo, analisamos a dinâmica social das relações entre cristãos e judeus no reino de Castela, levando em consideração diversos aspectos que mediavam a convivência social e religiosa dessas duas comunidades. A partir das análises realizadas, assumimos a importância das CSM como uma obra que utilizou e difundiu um repertório de estigmatização dos judeus, por meio de seu texto e de suas imagens, contribuindo para a construção de um repertório simbólico de violência antijudaica no século XIII.

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

ABSTRACT

This investigation aims to analyze the violence between Christians and Jews that underlies the texts and images of the *Códice Rico das Cantigas de Santa Maria* (CSM), a set of poems written, set to music and illustrated at the court of King Alfonso X of León and Castile, in the second half of the 13th century. In the Christian kingdom of Castile, although tolerated, Jews lived under the stigma of a series of accusations and stereotypes of religious, economic, and cultural nature, which shaped the anti-Jewish repertoire that stigmatized and marginalized Castilian Sephardic communities. This repertoire circulated by means of many material supports, such as texts and images, which included collections that narrated miracles attributed to the Virgin Mary. Among the Cantigas selected in this research, we chose those in which there is a strong relationship between the Jews and the accusation against them, of being deicidal and infanticidal. Thus, in our analysis, we chose four of them, as they contain central elements that, together, established the basis for the accusation of ritual murder and profanation of the consecrated host, whose relationship between the two has the child as a connecting element. The methodology used in this research consists of a qualitative analysis of the texts and images of cantigas 4, 6, 12 and 108, considering the dialectical relationship in their relationship. Thus, we approach the postulates of Jean-Claude Schmitt (2007), according to which the medieval pictorial image should not be considered as a mere illustration of a text, however much it may accompany it. The image is an element that has its own resources of expression and representation, which amplify or compress textual aspects. Furthermore, the analysis of images must consider the socio-cultural context in which these productions are inserted. In this way, we analyzed the social dynamics of the relations between Christians and Jews in the kingdom of Castile, taking into account several aspects that mediated the social and religious coexistence of these two communities. Based on the analyzes carried out, we assume the importance of the CSM as a work that used and disseminated a repertoire of stigmatization of Jews, by means of its text and images, contributing to the construction of a symbolic repertoire of anti-Jewish violence in the 13th century.

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

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhe da iluminação da Cantiga 108.....	31
Figura 2 – O reino de Castela na segunda metade do século XIII.....	46
Figura 3 – Rubrica de cantiga de louvor.....	56
Figura 4 – Rubrica de cantiga de milagre.....	56
Figura 5 – Disposição dos elementos no fólio do Códice Rico.....	59
Figura 6 – Detalhe da iluminação da Cantiga 3.....	89
Figura 7 – Detalhe da iluminação da Cantiga 50.....	91
Figura 8 – Detalhe da iluminação da Cantiga 140.....	94
Figura 9 – Sequência dos quadros.....	106
Figura 10 – Iluminação da Cantiga 4.....	110
Figura 11 – Iluminação da Cantiga 6.....	122
Figura 12 – Iluminação da Cantiga 12.....	128
Figura 13 – Iluminação da Cantiga 108.....	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 AS COMUNIDADES JUDAICAS EM CASTELA ATÉ O SÉCULO XIII.....	22
1.1 OS JUDEUS NA PENÍNSULA IBÉRICA.....	22
1.2 A DINÂMICA SOCIAL ENTRE JUDEUS E CRISTÃOS.....	26
1.3 OS JUDEUS, A IGREJA E O REINO.....	36
1.4 OS JUDEUS NO REINADO DE AFONSO X.....	43
2 AS CANTIGAS, AS NARRATIVAS E O ANTIJUDAISMO.....	52
2.1 AS CANTIGAS DE SANTA MARIA.....	52
2.2 A TRADIÇÃO ESCRITA DE ESTÓRIAS DE MILAGRES.....	68
2.3 A IMPORTÂNCIA DAS NARRATIVAS.....	81
3 OS JUDEUS ENTRE IMAGEM E TEXTO.....	105
3.1 CANTIGA 4.....	106
3.2 CANTIGA 6.....	118
3.3 CANTIGA 12.....	125
3.4 CANTIGA 108.....	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	152

INTRODUÇÃO

Poucos anos atrás, aproximadamente desde 2015, tornou-se algo comum ouvir e ver veiculado nas grandes mídias a ideia de que os fantasmas da extrema direita assombravam o cenário político de diversos países, tanto na América quanto na Europa. Se antes esses espectros ameaçavam apenas marginalmente as fronteiras e a captura do eleitorado dos partidos tradicionais – da esquerda à direita – em seus respectivos estados, atualmente, a direita radical abriu as cortinas dos bastidores para colocar-se no palco central da política contemporânea. De acordo com Enzo Traverso (2019), tal ascensão é uma marca que caracteriza o nosso atual momento histórico.

Entre o *Rassemblement National*, de Marie Le Pen, na França, o *Alternative für Deutschland*, na Alemanha, além de governos (Polônia, Hungria) e as coligações com a extrema direita (Itália, Áustria), muitos *slogans* de ataque às comunidades de imigrantes, não europeus e de religiões diversas, são propagandeados, além da utilização de imagens carregadas de estereótipos e incitação de violência sobre essas populações. A Espanha aparentava ser uma exceção, pelo menos até 2016, quando o partido *Vox* passou a manusear politicamente uma série de temas pulsantes da sociedade espanhola, acentuando discursos xenofóbicos, islamofóbicos, racistas e anti-imigração. Uma das ideologias que norteia o *Vox* possui raízes no *españolismo* e no nacional-catolicismo da ditadura franquista, com um marcado interesse pelos usos do passado medieval do país. Para esses ideólogos e partidários, a identidade da Espanha possui raízes no idioma espanhol e no catolicismo, tendo, na noção de Reconquista, um de seus pilares discursivo e historiográfico fundamental (SANJUÁN, 2016a). Não é sem motivos que, nas eleições regionais de 2018, o *Vox* divulgou um vídeo¹, no qual seus líderes, cavalgando pela região da Andaluzia, ao som de uma composição épica, exibem uma de suas sentenças: “*La Reconquista comenzará en tierras andaluzas*”^{2,3}. Não apenas isso, mas o partido exalta, periodicamente em suas redes sociais, episódios históricos como a tomada de Granada e a expulsão das populações não cristãs da Península Ibérica.

¹ A postagem original pode ser vista no Instagram do partido. Porém, o vídeo foi removido por violação de direitos autorais, fato desencadeado pela utilização da composição de Howard Shore para a trilogia de filmes *O Senhor dos Anéis*. O vídeo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8whR_vRfuls>. Acesso em set. 2021.

² “A Reconquista começará em terras andaluzas”.

³ As traduções presentes nesta dissertação foram realizadas por nós, mantendo a citação no idioma original em notas de rodapé. De modo contrário, para as fontes primárias, mantemos a citação no idioma original no corpo do texto, colocando a tradução em nota.

Por meio desse exemplo contemporâneo, ressaltamos a complexidade do debate que envolve a política espanhola atual, na qual alguns partidos buscam, no passado medieval, modelos de convivência para justificar políticas excludentes, preconceitos e justificativas para a intolerância cultural e religiosa. Em um contexto de multiculturalismo, o “nacionalismo cultural” assume sua face excludente com base naquilo que considera sua herança e tradição (HALL, 1997, p. 20). Não é sem motivo que a “Reconquista”⁴ seja um dos *slogans* capitaneados pelo partido conservador, utilizado como símbolo do avanço cristão sobre as comunidades muçulmanas e judias da Península Ibérica.

Dessa forma, queremos dizer que, ao direcionar o olhar para a Europa, especificamente para a Espanha do século XXI, é impossível não nos remetermos para o medievo ibérico e seu contexto de diversidade cultural, social e religiosa, para o qual criou-se a alcunha historiográfica da “Espanha das Três Religiões” (POLIAKOV, 1996, p. 71). Essa perspectiva sobre o medievo espanhol é devida à convivência singular entre cristãos, judeus e muçulmanos nesse território, em comparação com o restante dos reinos europeus do Ocidente Medieval. Tal coexistência cultural e religiosa foi mediada por situações de intercâmbio cultural, tolerância e também conflitos – salientando que a tolerância pode conter tanto violências físicas quanto simbólicas, por meio da marginalização e da construção de estereótipos.

Nessa esteira, a presente pesquisa tem como tema compreender a relação entre cristãos e judeus no reinado de Afonso X de Leão e Castela (1252-1284), sob a ótica da violência – física e simbólica – entre essas duas comunidades. Para isso, tomamos como fonte de pesquisa o Códice Rico⁵ da obra Cantigas de Santa Maria⁶, elaboradas sob autoria e patrocínio do rei Afonso X, o Sábio. Afonso manteve um ativo *scriptorium* em sua corte, empregando poetas, músicos e estudiosos de diversas áreas – inclusive sábios judeus, como Judah ben Moses há Cohen e Todros Abulafia (KIRSCHBAUM, 2011) -, os quais

⁴ Martínez (2018) nos diz que o termo “reconquista” designa uma construção ideológica surgida no século IX de forma a legitimar a expansão político, militar e religiosa dos reinos cristãos – que estavam ao norte da Península Ibérica – sobre Al-Andalus. Os muçulmanos eram considerados invasores, os quais deviam ser expulsos para a instauração do modelo político-religioso da monarquia visigótica, da qual os cristãos do Norte achavam-se herdeiros diretos. Conforme Alejandro García-Sanjuán (2016b), durante o século XIX, a historiografia nacionalista espanhola utilizou a noção de “Reconquista” para salientar uma suposta incompatibilidade entre a Espanha e Al-Andalus, na tentativa de excluir e silenciar qualquer marca cultural não cristã da identidade espanhola.

⁵ Ms. T-I-1 ou “T”, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial, Espanha.

⁶ Doravante CSM ou Cantigas. Quando referenciamos uma composição de modo geral, da obra, utilizamos o termo “cantiga”, “poema” ou “narrativa”. Quando referenciamos uma composição específica, utilizamos a palavra “Cantigas”, seguida de seu número no Códice Rico.

contribuíram para a confecção e tradução de obras de cunho jurídico, poético, religioso, cronístico e astrológico⁷.

As Cantigas de Santa Maria são preservadas em quatro códices manuscritos⁸, que, a partir de suas distintas características, revelam um processo de ampliação no número de cantigas, sua musicalização e elaboração dessas narrativas em sua forma iconográfica. Ao total, resultam em 427 composições em galego-português⁹ – o idioma da lírica trovadoresca peninsular –, as quais narram os milagres realizados por Maria, louvando seus feitos e acentuando a devoção daqueles que se colocam como seus fiéis. Inseridos nessas narrativas, transitam os mais diversos tipos da sociedade castelhana medieval: nobres, clérigos e camponeses, cristãos, judeus e muçulmanos, Maria e seu filho Jesus e, em alguns casos, o próprio rei Afonso. Essa obra, portanto, contém uma diversidade de personagens e situações, tanto em texto verbal quanto em imagem, constituindo-se em uma rica fonte de pesquisa sobre o medievo peninsular no período do Rei Sábio. Dessa forma, justificamos a utilização do Códice Rico por ser o único manuscrito em que os milagres são compostos por textos e imagens.

Nossa fonte primária, o Códice Rico foi elaborado entre 1280 e 1284, sendo composto por 193 Cantigas, além de seu Prólogo e intitulação real. Além de seu corpo textual e da manutenção de notação musical, o Códice Rico recebeu um extenso e elaborado aparato iconográfico, o qual compõe a narrativa visual dos relatos milagrosos. Em 2021, devido ao aniversário de 800 anos do nascimento de Afonso X, o *Patrimonio Nacional* da Espanha disponibilizou digitalmente o acesso ao Códice Rico, por meio de sua página na internet¹⁰. Dessa forma, é possível acessar o manuscrito na íntegra e em alta resolução de visualização.

⁷ Das obras de Afonso X, destacam-se o *Espéculo*, *Fuero Real* e *Siete Partidas* (cunho legislativo); *General Estoria* e *Primera Crónica General de España* (cunho cronístico/historiográfico); *Libro de Las Cruces* e o *Lapidário* (astrológico); e, além das Cantigas de Santa Maria, o rei elaborou um conjunto de cantigas profanas.

⁸ Datado como o mais antigo, o Códice de Toledo (Ms. 10.069, Biblioteca Nacional de Espanha) foi produzido após 1264 e contém as 100 primeiras cantigas acompanhadas por notação musical e ausência de imagens. O número inicial de 100 cantigas foi ampliado e materializado no Códice Rico e no Códice de Florença (Ms. B.R.20, Biblioteca Nacional Central de Florença), os quais receberam um extenso e elaborado aparato iconográfico. Porém, o Códice de Florença não foi finalizado e encontra-se incompleto. Por fim, o Códice dos Músicos (Ms. B-I-2, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial) contempla mais de 400 cantigas ausentes de iluminuras. Do ponto de vista literário e musical, é o manuscrito mais completo.

⁹ Originada na Galiza, no século XII, a lírica galego-portuguesa foi cultivada como expressão cultural nos reinos de Galiza, Portugal, Leão e Castela até a primeira metade do século XIV (CABANAS; CABO; VIERIA, 2015).

¹⁰ Disponível em: <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/page/inicio>>.

Os quatro manuscritos foram utilizados para a realização de uma edição crítica, realizada por Walter Mettmann (1959)¹¹. Nessa edição, foram transcritos e organizados os textos das 427 composições, e dividida em quatro volumes. Além disso, há uma descrição dos manuscritos, notas explicativas e uma identificação das cantigas conforme seu manuscrito de origem. Neste trabalho, utilizamos o primeiro e segundo volumes da edição, por contemplarem as cantigas presentes no Códice Rico.

De um total de 193 Cantigas que compõem o Códice Rico, os judeus aparecem em 27 composições. Desse número, em 12 são brevemente mencionados em texto, e, em 5, em texto e imagem. De forma geral, essas menções destacam a culpa dos judeus na crucificação de Cristo, os acusam de manter relações com demônios e práticas mágicas, bem como exaltam a forma como eles contradizem Maria e os dogmas cristãos.

Em 10 Cantigas, os personagens judeus são centrais no desenrolar da narrativa. Em nosso primeiro critério de seleção, optamos por essas cantigas, pois são por meio delas que o conteúdo (acusações e representações) antijudaico foi elaborado com maior profundidade, tanto em texto quanto em imagem. Dessa forma, foi possível cotejar a narrativa textual e imagética para percebermos de que forma elas relacionam-se na expressão de seus conteúdos. Como segundo critério de seleção, optamos pelas composições que se aproximam tematicamente, no sentido das acusações antijudaicas que transmitem e no aspecto da punição que recebem os personagens judeus.

Dentre essas cantigas, em quatro delas (Cantigas 4, 6, 12 e 108), há uma forte relação entre os judeus e a acusação imputada sobre eles de serem deicidas e infanticidas. Por essa razão, em nossa análise, optamos por elas, pois estão diluídos elementos centrais que, em conjunto, sedimentaram a base para a acusação de assassinato ritual e a pronação da hóstia consagrada, cuja relação entre ambas tem a criança como elemento de conexão. Ainda que não haja menção direta a essas acusações nas CSM, elas possuem um número significativo de narrativas em que os judeus são implicados numa relação de agressão às crianças, bem como à imagem infantil de Cristo, remetendo aos rumores de infanticídio judaico surgidos no século XII. Nessas narrativas, a violência é parte estruturante de seu enredo, seja na representação da maldade dos judeus na perspectiva dos cristãos medievais, seja na da punição cristã sobre os acusados.

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

De forma geral, as Cantigas são permeadas por uma retórica antijudaica que acusa os judeus de serem gananciosos, deicidas, profanadores, habitantes do inferno e aliados do Diabo e infanticidas. Nesse sentido, a narrativa visual das Cantigas amplia situações de violência, contidas nas composições, de duas formas básicas: primeiro, a violência dos judeus sobre os cristãos, seja ela um ataque direto sobre um indivíduo, seja ela por meio da profanação de seus símbolos; segundo, a forma como os judeus são punidos pelos seus atos.

O antijudaísmo medieval não é um fenômeno restrito, mas uma expressão ampla em sua difusão – em termos temporais e geográficos – pelo Ocidente europeu. A partir do século XII e no decorrer do século XIII, as antigas acusações de serem os judeus deicidas e usurários somaram-se a novos mitos que tinham a “violência e o ódio judeu” no centro de suas narrativas: os judeus passaram a ser vistos como praticantes de assassinatos rituais, recolhedores de sangue, profanadores da hóstia e, no século XIV, envenenadores de poços (ALMEIDA; COHEM; STELMACH, 2020). Além das narrativas orais e textuais, as imagens também contribuíram para a criação e difusão de mitos, acusações e estereótipos antijudaicos. Conforme Sara Lipton (2014), o século XI marcou uma inflexão nas relações entre judeus e cristãos, não apenas pelas violências perpetuadas pela Primeira Cruzada, mas também na arte, que experimentou o aparecimento de uma “iconografia judaica¹²” (LIPTON, 2014, p. 20). Para a pesquisadora, as imagens estavam cada vez mais dispostas a identificar os judeus por meio de símbolos e atitudes contra o cristianismo. Portanto, não são apenas as narrativas orais ou materializadas em texto, mas as imagens também são veículos de difusão e construção de mitos, estereótipos e acusações, além de estimuladoras de violência física e simbólica. Narrativas, em suas variadas formas, não são apenas reprodutoras, mas agentes históricas produtoras de contextos e concepções sociais, culturais e religiosas (SPIEGEL, 1997). Nesse sentido, como analisa Jeremy Cohen (1999), a teologia e a exegese cristã contribuíram para a criação de um “judeu hermenêutico”, isto é, um judeu retórico, construído pelo discurso cristão, o qual existe apenas nos textos e – proposição nossa – nas imagens. Apesar de ser um judeu “criado” pela retórica cristã, a sua existência enquanto símbolo não é apenas uma forma de violência simbólica, mas uma ferramenta passível de insuflar a violência física.

Dito isso, nesse ínterim, há muitas indagações que podem ser feitas, tais como: sendo o texto e a imagem formas distintas de comunicação, há diferenças no grau de exibição da

¹² “Jewish iconography”.

violência? O uso da imagem no manuscrito pode ser visto como uma forma de violência simbólica? Por ser uma obra cristã, as conversões presentes nas narrativas podem ser vistas como uma forma de violência? Como texto e iconografia se relacionam às acusações antijudaicas presentes no século XIII?

Além destas, muitas outras podem surgir e, por isso, fizemos um recorte e formulamos nosso problema de pesquisa: como se materializa a violência – e qual sua função – entre cristãos e judeus nas narrativas textuais e imagéticas das Cantigas de Santa Maria?

Com base no que foi exposto, o presente trabalho objetiva analisar a violência entre cristãos e judeus, que subjaz nos textos e nas imagens das Cantigas de Santa Maria.

Esse objetivo se pormenoriza nos seguintes objetivos específicos:

- a) identificar as formas de violência presentes nos textos e nas imagens das CSM;
- b) cotejar a narrativa textual com a narrativa imagética, buscando aproximações e afastamentos;
- c) classificar as formas identificadas, tendo em vista a distinção entre violência cristã e violência judaica;
- d) associar as expressões do antijudaísmo das Cantigas com o contexto social e cultural mais amplo de acusações antijudaicas presentes no século XIII.

A par disso, cabe-nos salientar que, ainda que os termos antissemitismo e antijudaísmo tenham sido utilizados indistintamente por diversos historiadores, é importante distinguirmos esses dois conceitos por teorizarem diferentes fenômenos. Ainda que sem utilizar o conceito “antijudaísmo”, Hannah Arendt salientou o prejuízo na percepção de um sentimento ininterrupto de repulsa aos judeus, da Antiguidade às ideologias do século XX:

Entre o antissemitismo como ideologia leiga do século XIX [...] e o antissemitismo como ódio religioso aos judeus, inspirado no antagonismo de duas crenças em conflito, obviamente há profunda diferença. A noção de que foram ininterruptamente contínuas as perseguições, expulsões, massacres dos judeus desde o fim do Império Romano até a Idade Média, e, depois, sem parar, até o nosso tempo [...], não é menos preconceituosa (embora seja, naturalmente, menos nociva) que a noção antisemita de uma secreta sociedade judaica, que dominou ou procurou dominar o mundo desde a Antiguidade (ARENDR, 2012, p. 17).

Ainda, para a filósofa (ARENDR, 2012), os primórdios do antissemitismo moderno europeu remontam ao século XIX, quando os sentimentos antijudaicos tornam-se *slogans* e fator nas transformações políticas, sociais e ideológicas advindas das transformações

ocasionadas pela formação dos Estados-nações; dentre elas, a emergência do nacionalismo e a formação dos primeiros partidos abertamente antisemitas. Nesse sentido, vamos ao encontro do argumento de Rodrigo Laham Cohen (2016), segundo o qual o termo antisemitismo nasceu publicamente na obra de Wilhelm Marr, escrita em 1879 e intitulada *O Caminho para o Triunfo do Germanismo sobre o Judaísmo*. Portanto, o termo surge em um contexto particular por meio de um programa ideológico definido, no qual perspectivas ideológicas racializantes da época são colocadas sobre os judeus enquanto comunidade e, durante o nazismo, biologizadas e potencializadas com claras definições políticas (COHEN, 2016). Dessa forma, para os estudos medievais, a utilização de antijudaísmo em detrimento de antisemitismo permite

[...] 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 étnicos¹³ (COHEN, 2016, p. 18).

Dessa forma, no decorrer desta pesquisa, optamos pela utilização do conceito de antijudaísmo em detrimento de antisemitismo, por considerarmos esse último distanciado das motivações que orientavam os sentimentos de hostilidade entre cristãos e judeus no medievo europeu. O antijudaísmo nasce de um conflito real entre cristianismo e judaísmo na sua convivência durante a Idade Média, período no qual o rompimento entre esses dois sistemas religiosos – e sua existência mútua – caracteriza o antijudaísmo como uma necessidade intrínseca do cristianismo para explicar a si mesmo e tornar sua teologia compreensível (COHEN, 2016).

Tendo em vista que nos debruçamos sobre algumas das iluminuras do Códice Rico, cabe-nos salientar o uso das imagens enquanto fonte para os historiadores e historiadoras. Conforme Jean-Claude Schmitt (2007), por muito tempo, o estudo das imagens foi delegado ao campo dos historiadores da arte. Porém, desde Johan Huizinga e Marc Bloch, os quais salientaram aspectos importantes do potencial das imagens para a medievalística, até a

¹³ “[...] limitar el alcance de la idea de antisemitismo y complejizar las posibles explicaciones a la hostilidade 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 hostilidade hacia los judíos en base a postulados racistas, biológicos o étnicos”.

contemporaneidade, as imagens passaram, também, para o âmbito das Ciências Humanas e sociais, dentre elas, a História. De acordo com Paulo Knauss (2006, p. 100), compreender o processo social enquanto algo dinâmico e de dimensões múltiplas

[...] abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza – verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelece as disputas simbólicas como disputas sociais.

Desse modo, o autor concebe a imagem inserida em uma prática, um processo cultural, o qual produz sentidos, símbolos, gerando disputas dentro de uma determinada sociedade. Nesse sentido, falando especificamente sobre a imagem no ocidente europeu medieval, Schmitt declara que

Todas as imagens [...] têm 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).

No período medieval, portanto, as imagens estavam inseridas em práticas culturais, culturais, ritualísticas, carregadas de significados específicos que se conectavam com as práticas que as envolviam. Sua relação com a sociedade era dinâmica e seu caráter era menos estético do que partícipe nas relações sociais e religiosas. Retornando à Schmitt (1996), o autor salienta que o termo “imagem” – do latim *imago* -, para o medievo, era remetido a, pelo menos, três conjuntos de noções: a imagem relaciona-se com a noção teológica-antropológica cristã, para a qual o homem é definido como “*ad imaginem*” de Deus; a noção de *imago* abrange, também, todas as produções simbólicas da humanidade, em particular, as imagens e metáforas da linguagem (imateriais), assim como as imagens materiais, nas suas mais diversas formas (iluminura, escultura, afresco), suportes (manuscrito, retábulo, vitral, parede), usos (litúrgico, devocional, político) e funções; por último, *imago* também se relaciona com a noção de *imaginatio*, isto é, imagens imateriais, mentais, produções imaginárias intangíveis da memória e dos sonhos. É na esteira dessas três noções que o autor

(SCHMITT, 2007, p. 45) salienta a relevância da utilização do termo “imagem” para a Idade Média, não como uma oposição ao termo “arte”, mas para restituir ao primeiro os seus significados e salientar os seus três domínios da *imago*. Isso não significa esquecer ou desconsiderar a dimensão estéticas das imagens medievais, pois, nelas, existe uma “atitude estética”, uma importância ressaltada pelo ornamento, o qual está relacionado com a noção do feio e do belo, do maligno e do benigno (BASCHET, 2006, p. 481).

Da mesma forma, nos fundamentamos teoricamente no conceito de representação, conforme postulado por Roger Chartier (1990). De acordo com o autor, as representações podem ser entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social enquanto categorias de apreensão do real. Em outras palavras, “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, 2002, p. 17). Representação tornou-se um conceito central nos estudos de História Cultural, os quais objetivam, à luz de Chartier (2002, p. 17), “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. O ato de representar também diz respeito às relações de poder e à construção de identidades coletivas.

Por vezes, um grupo constrói a sua identidade com base no Outro, isto é, na alteridade, fazendo com que um grupo socialmente dominante possa impor uma suposta identidade à minoria. Assim, podemos pensar a construção dos estereótipos antijudaicos realizados pelos cristãos durante a Idade Média. Retomando Chartier, a construção de identidades sociais pode resultar da relação de força entre representações impostas por aqueles que detêm o poder – de nomear, classificar, definir – e aquelas que cada comunidade faz de si mesma (CHARTIER, 1991). Assim, entendemos que os textos e as imagens do Códice Rico das CSM fazem uso de um conjunto de conceitos e elementos textuais, imagéticos e iconográficos para a representação dos judeus, os quais faziam parte e eram reconhecíveis pela sociedade medieval cristã que compartilhava desse imaginário antijudaico. Dessa forma, o cristianismo impunha uma alteridade judaica por meio de representações que faziam do judaísmo, com base em uma série de mitos, lendas, acusações e estereótipos que compunham um aparato de violência simbólica sobre os judeus. Esse aparato representativo deve ser visto como uma representação religiosa, mas também social, construída e partilhada socialmente, contribuindo para a construção de “[...] uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22).

Respaldamos o conceito de violência simbólica em Pierre Bourdieu (1989, p. 11), para o qual ela é um meio de domínio/coerção de um grupo sobre o outro, por meio da instrumentalização de “sistemas simbólicos” que legitimam a dominação. O monopólio da violência simbólica é o “[...] poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão [...] da realidade social” (BOURDIEU, 1989, p. 12). Assim, pensamos as representações antijudaicas medievais como um sistema de violência simbólica, instrumentos que serviram para a estigmatização e marginalização das comunidades judaicas no decorrer da Idade Média. Em termos de sociabilização, a violência simbólica faz com que o grupo que está sob domínio posicione-se no espaço social conforme critérios estabelecidos pelo grupo que detém o poder (SANTOS, 2015). Dessa forma, podemos pensar as determinações impostas pelas determinações canônicas da Igreja e pela legislação dos reis cristãos como formas de imposições que regulavam a convivência entre cristãos e judeus, impondo a esses últimos maneiras que deveriam constituir suas vidas – trabalho, espaços de moradia, vestimenta – sob domínio cristão.

Com relação ao método, as narrativas textual e imagética das cantigas são analisadas na relação que possuem uma com a outra. Conforme Maria Cristina Pereira (2011), a relação entre texto e imagem são bastante complexas, tornando a busca por um tratado medieval sobre imagens seja improdutiva. Para a autora, as imagens não são a “Bíblia dos iletrados”, como foram caracterizadas, durante muito tempo, pela historiografia¹⁴, nem podem ser caracterizadas simplesmente como ilustrações de um texto, ainda que se relacionem com ele. Esse é o caso do Códice Rico das CSM, por elas serem narradas em texto e imagem. Apesar da conexão direta entre os seus conteúdos, Marta Haro Cortés (2016, p. 12) salienta que

O discurso do texto e o discurso da imagem são comunicações autônomas, propensas a se unirem, fundir, complementar, subjugar, absorver um ao outro, permanecer independentes, se confundirem, explicar, traduzir, ornamentar, mas, em suma, seja qual for a associação e a extensão dessa correlação, confluem-se no livro ilustrado¹⁵.

¹⁴ Conforme a autora (PEREIRA, 2011), o conceito de Bíblia dos iletrados surgiu, na historiografia, por meio de um uso anacrônico e descontextualizado da carta de São Gregório Magno ao bispo Serenus, no ano 600, na qual Magno defende as imagens perante um episódio de iconoclastia por parte do bispo.

¹⁵ “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”.

Observar os limites da associação entre texto e imagem, por meio de seus conteúdos, permite perceber suas conexões e distanciamentos, além dos elementos utilizadas para isso. Dessa forma, há a possibilidade de inferirmos hipóteses sobre a natureza dessa associação e, mais importante, a função que cumpre a imagem no manuscrito.

Para atingirmos os objetivos propostos, dividimos este trabalho em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais. No Capítulo 1, intitulado “As comunidades judaicas em Castela até o século XIII”, contextualizamos a formação das primeiras comunidades judaicas na Península Ibérica e a inserção delas sob domínio dos reinos cristãos. Evidenciamos o papel dos judeus no processo de Reconquista e as relações judaico-cristãs nos seus aspectos sociais, culturais e religiosos. O deterioramento da condição judaica por meio dos dispositivos canônicos da Igreja, bem como o ordenamento jurídico do rei Afonso X, materializado no seu código de leis intitulado *Siete Partidas*, são debatidos, também, no primeiro capítulo.

O Capítulo 2, nomeado “As cantigas, as narrativas e o antijudaísmo”, trata da natureza da nossa fonte de pesquisa, seu contexto de produção, sua materialidade e suas funções. Além disso, abordamos a crescente devoção mariana experimentada a partir do século XI, bem como outras obras de milagres da Virgem produzidas anteriores às CSM. Foi cotejada, ainda, a relação entre a figura de Maria e os judeus no medievo europeu. Analisamos como a vinculação entre Maria e o antijudaísmo materializou-se nas CSM, tendo como base, principalmente, a acusação de deicídio imputada sobre a comunidade judaica.

No Capítulo 3, intitulado “Os judeus entre imagem e texto”, efetuamos a análise do nosso *corpus* de estudo, constituído pelas Cantigas 4, 6, 12 e 108. Dessa forma, são analisados os textos e as imagens que constituem essas estórias, e a relação que elas possuem com o antijudaísmo medieval. Por fim, os resultados são retomados nas Considerações Finais, a fim de estabelecer reflexões oriundas da análise, bem como concluir nossa investigação a partir das respostas dos questionamentos propostos.

1 AS COMUNIDADES JUDAICAS EM CASTELA ATÉ O SÉCULO XIII

“Por que os judeus?” perguntei a Salvatore. E ele me respondeu: E por que não?¹⁶

Neste capítulo, contextualizamos a formação das primeiras comunidades judaicas na Península Ibérica. Evidenciamos o papel dessas comunidades no processo de Reconquista do território peninsular, bem como a dinâmica das relações sociais, culturais e religiosas entre judeus e cristãos, edificada por meio de demandas político-econômicas particulares do contexto castelhano até o século XIII.

Ainda, no presente capítulo, analisamos o acirramento das relações judaico-cristãs ocorrido durante o reinado de Afonso X (1252-1284). Para isso, debruçamo-nos sobre o deterioramento da condição judaica por meio dos dispositivos canônicos da Igreja, bem como o ordenamento jurídico do rei Afonso, materializado no seu código de leis intitulado *Siete Partidas*.

1.1 OS JUDEUS NA PENÍNSULA IBÉRICA

Traçar as origens das primeiras comunidades judaicas nos territórios europeus, por vezes, é uma tarefa composta por muitas especulações. A Península Ibérica, especificamente nos territórios do reino medieval de Castela, não é uma exceção nesse sentido. Conforme Yitzhak Baer (2001), relatos entrelaçados com estórias lendárias mencionam a presença de comunidades judias da tribo de Judá habitando a região desde a destruição do primeiro templo, por Nabucodonosor. De base ainda mais antiga, era a identificação das terras ibéricas com a *Sefarad*¹⁷ bíblica, da qual deriva a denominação “sefarditas” para os judeus habitantes da Península Ibérica. Historicamente, é provável que o avanço da dispersão judaica e a sua chegada à *Hispania*¹⁸ são relacionados à Segunda Diáspora Judaica, a qual consistiu na dispersão dos judeus a partir da destruição do Segundo Templo em Jerusalém, no ano 70

¹⁶ Diálogo entre Adso e Salvatore, em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1983, p. 225).

¹⁷ A identificação da Península Ibérica com a bíblica *Sefarad* parte da interpretação feita sobre o versículo 20 do profeta Obadias (Abdias, na Bíblia Católica), interpretação na qual os judeus da *hispania* são identificados como os exilados de Jerusalém: “[...] e os exilados de Jerusalém, que estão em Sefarad, tomarão posse das cidades do Negueb”. De acordo com essa exegese, Obadias profetizou a destruição de Edom, identificada como Roma, e o recolhimento da diáspora, as comunidades exiladas na Espanha (BAER, 2001, p. 16).

¹⁸ Durante o período de dominação romana, *Hispania* era o nome que designava o território da Península Ibérica, além de uma parcela de terras que hoje compõe o sul da França.

AEC (BAER, 2001; MARTÍN, 2013). Essas migrações, muitas vezes forçadas por razões religiosas, sociais e econômicas, fizeram com que os judeus fossem para as mais diversas regiões do Império Romano: do Oriente Médio ao Norte da África e Europa (KREMER, 2020). Portanto, é correto afirmar que, antes da chegada das populações germânicas, a *Hispania* já era habitada por comunidades judaicas.

Ao final do século V, os visigodos, povo germânico que habitava a tempos no interior do *limes* imperial romano, estabeleceu-se na Península Ibérica e instalou as bases do que viria a ser o reino visigodo da *Hispania*. A consolidação da monarquia visigoda ocorreu a partir da segunda metade do século VI, conduzida, de modo geral, pela expansão territorial a partir da tomada dos territórios suevos no noroeste da Península, por uma tendência de unificação jurídica para o território, e por meio da aproximação entre a monarquia e a Igreja Católica. Esse último aspecto foi materializado pelo III Concílio de Toledo (589) e pela conversão do rei Recaredo ao catolicismo, consumando-se, respectivamente, a unidade religiosa e política da *Hispania* visigoda (FELDMAN, 2008). A partir desse momento, iniciou-se um processo de degradação da imagem do judeu no reino. Além disso, foram promulgadas seguidas leis contra essas comunidades.

Entre 711 e 718, os muçulmanos advindos do norte do continente africano derrubaram o reino visigodo e conquistaram, com notável rapidez, a maior parte da Península Ibérica, a qual chamaram de *Al-Andaluz*¹⁹. Nessa conquista, excetuaram-se apenas os territórios montanhosos do Noroeste da Península. Parte do êxito dos conquistadores deve-se às rivalidades políticas e familiares da nobreza visigoda, as quais levaram o reino à crescentes debilidades políticas, administrativas e sociais (JACKSON, 2008). Nesse momento, os reinos cristãos da Península ficaram reduzidos a pequenos núcleos no Noroeste, nas regiões da Galícia, Astúrias e Navarra. A partir desses territórios, com maior intensidade no final do século XI – com a dissolução do califado de Córdoba –, os reinos cristãos lançaram as suas ofensivas bélicas para a tomada do controle político-militar de *Al-Andaluz* (CORTÁZAR; VESGA, 2009).

Consoante a José Luis Lacave, são datadas do século X as primeiras menções documentadas da presença de judeus habitando o reino de Leão e o condado – na época – de Castela. Do século XI, advém um número maior de documentos atestando a existência de comunidades judaicas bastante organizadas no interior da cidade de Leão, bem como bairros

¹⁹ Al-Andaluz foi o nome dado pelos muçulmanos, a partir da sua chegada em 711, às terras sob seu domínio político-militar na Península Ibérica.

judeus em povoações espalhadas pelo norte de Castela (LACAVE, 1992). A emigração dos judeus para os reinos cristãos ocorreu de forma mais intensa por meio de duas grandes correntes migratórias, conforme aponta Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez (1994).

Após o desmembramento do califado de Córdoba nos reinos de *taifas*²⁰, os judeus passaram a migrar para os reinos cristãos do norte da Península. O segundo grande momento de migração decorre da chegada dos exércitos berberes muçulmanos advindos do norte do continente africano: primeiramente, a dinastia almorávida (1090-1147) e, após, a dinastia almóade (1147-1212). Sob esses dois contextos governamentais, acirrou-se a intolerância religiosa e a imposição de conversões forçadas sobre os judeus, fazendo com que muitos migrassem para os reinos cristãos do Norte (JACKSON, 2008; MARTÍN, 2013; PEDRERO-SÁNCHEZ, 1994).

O vácuo de poder central e as lutas civis nos territórios de *Al-Andaluz*, após a queda do califado de Córdoba, no século XI, foram processos facilitadores do avanço cristão para o sul da Península Ibérica, marcado pelo estímulo ao processo de Reconquista²¹. A partir desse momento, os avanços cristãos colocaram sob seu domínio político um grande número populacional de judeus, anteriormente sob autoridade muçulmana. De acordo com Virginia

²⁰ Com a desintegração do califado de Córdoba, no século XI, os territórios antes unificados sob seu domínio foram divididos em pequenas células administrativas independentes (reinos), governados por dinastias hispano-muçulmanas ou berberes. A falta de um governo centralizado e os conflitos entre os reinos de *taifas* facilitou o progresso político e a expansão territorial dos reinos cristãos do norte (JACKSON, 2008).

²¹ Nesta pesquisa utilizamos o termo Reconquista como sinônimo do movimento de expansão militar e territorial cristã sobre Al-Andaluz entre os séculos VIII e XV. São extensos os debates historiográficos envolvendo o conceito de Reconquista, termo que define tanto uma categoria historiográfica quanto um mito identitário espanhol de grande carga ideológica. Apesar da existência de um sentimento de luta contra os muçulmanos e de recuperação territorial na documentação cristã peninsular da Idade Média, o termo Reconquista não foi utilizado por autores e pelas fontes medievais, nas quais, ocasionalmente, empregam-se os termos *restauración*, *ganar* ou “conquistar” para qualificar o processo de expansão político-militar dos reinos cristãos sobre Al-Andaluz (RÍOS SALOMA, 2008, p. 192-193). O termo Reconquista é uma ferramenta historiográfica recente, quando comparada ao fenômeno ao qual refere-se, cuja criação e emprego pela historiografia espanhola ocorreu na segunda metade do século XIX, na efervescência do pensamento nacionalista europeu, estimulado pela construção das identidades nacionais, as quais baseavam-se em critérios como a língua, território, cultura e história comuns a um determinado grupo humano para qualificar uma nação. A Reconquista foi entendida como um movimento militar, do século VIII ao XV, onde toda a “nação” espanhola – os reinos cristãos –, imbuída pela motivação de um catolicismo militante que lhe dava a cobertura religiosa, lutou contra os “invasores muçulmanos” pela retomada da Península Ibérica. Desde a sua gênese, essa interpretação converteu-se em um elemento central na criação de um passado e uma identidade comum à nação espanhola, tendo como síntese a ideia de “união” dos reinos hispano-cristãos para o enfrentamento de um inimigo comum, o “invasor muçulmano”. No século XX, o conceito de Reconquista converteu-se em um dos principais mitos fundadores manuseados pelo nacionalismo espanhol (GARCÍA FITZ, 2009, p. 144-146). Durante a Ditadura Franquista (1939-1975), esse mito foi canalizado no discurso do nacionalcatolicismo, o qual visava construir e afirmar a identidade da Espanha baseado na exclusiva imbricação entre a língua espanhola e o elemento católico, tendo na noção de Reconquista um de seus pilares discursivo e historiográfico fundamental (SANJUÁN, 2016, p. 133), por meio do qual buscava-se o distanciamento e o silenciamento de qualquer forma de contribuição muçulmana na cultura, na história e na identidade espanhola.

Labrador Martín (2013), entre os séculos XI e XIII, período de maior vigor de reconquista, os judeus receberam privilégios e franquias por parte dos reis cristãos, os quais perceberam a sua utilidade e eficácia colaborativa nas tarefas governamentais e na administração dos territórios. Dessa forma, os reis cristãos buscaram incentivar a presença das comunidades judaicas em seus reinos, tornando-as ativos no processo de repovoamento e reorganização política-econômica-administrativa dos territórios conquistados dos muçulmanos.

Nesse sentido, os monarcas estavam interessados em criar condições mínimas de segurança, convivência e tolerância, de caráter legal, para favorecer e incentivar a presença e o trabalho dos judeus em seus domínios. No processo de ocupação e repovoamento dos territórios conquistados, os monarcas concediam documentos jurídico-administrativos chamados cartas ou forais, com o intuito de administrar e legislar sobre os territórios. À luz de Pilar León Tello (1989), as *cartas puebllos* eram de caráter rural e estabeleciam as relações entre as pessoas em locais de assentamentos recentes. Os *fueros* (forais), por sua vez, eram concedidos às zonas já povoadas. O conteúdo desses textos é bastante variado, visto que eram elaborados levando-se em conta, também, as particularidades de cada região, regendo determinações consuetudinárias e, ao longo do tempo, incorporando regulamentos estabelecidos pelas autoridades locais, em acordo com os monarcas. Ainda, conforme a autora, os primeiros *fueros* remontam ao século IX; porém, determinações com relação aos judeus são documentadas apenas no século X (LÉON TELLO, 1989). Nesse sentido, segundo Pedrero-Sánchez (1994), os artigos presentes em diversos forais e cartas, entre os séculos XI e XII, são provas da tolerância que mediava a relação entre a Coroa e os judeus, os quais acolhiam-se juridicamente nesses documentos para a sua proteção. A autora também viu, nesses documentos, prova de uma certa animosidade entre as comunidades judaicas e o restante da população, visto que uma parte dessas disposições enfocava em regular e moderar a relação entre judeus e cristãos, evidenciando que essas relações não eram livres de dificuldades e conflitos (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1994). Essa necessidade de moderar e regular a convivência entre comunidades religiosas distintas resultou em medidas jurídicas visando à segurança dos judeus. Com isso, a monarquia beneficiava-se de seus súditos judeus nas mais diversas tarefas que o processo de Reconquista requiritava, nos âmbitos administrativo, financeiro, político e de ocupação física dos territórios conquistados.

O Concílio de Leão, ocorrido em 1017 sob o reinado de Afonso V (999-1027), eliminou as disposições jurídicas antijudaicas, herdadas, em parte, da legislação visigoda²² (BORGOGNONI, 2012). Tal decisão foi afirmada por seu sucessor, Fernando I (1035-1065), e ratificada pelo papa Alejandro II (1061-1073), o qual, baseado na reflexão teológica de Agostinho de Hipona, dava à presença dos judeus no território castelhano-leonês um caráter de legitimação por parte da Igreja. Filho e sucessor de Fernando I, Afonso VI (1065-1109), é o responsável por um dos maiores feitos durante o processo de Reconquista, a conquista de Toledo (1085). A importância de Toledo dá-se pela sua posição política e territorial estratégica, situada no centro da Península Ibérica. Além disso, a antiga capital do reino visigodo concentrava uma entidade urbana, uma densidade demográfica e relevância cultural de suma importância para a consolidação da Reconquista (RUANO, 2000). Afonso VI, ao tomar a cidade, confirmou as prerrogativas de seu pai, dando autonomia para as comunidades judaicas de Toledo, sujeitas apenas à autoridade real (JACKSON, 2008).

Os judeus na Península Ibérica possuíam uma relação única com a Coroa. Considerados como servos diretos do rei e propriedades do tesouro real, esse *status* os colocavam à parte da estrutura social habitual de laços feudais, comum na Idade Média (RAY, 2006), cabendo apenas a autoridade monárquica legislar e administrar seus servos judeus. Conforme Kellen Jacobsen Follador (2016), essa era uma relação que interessava a ambas as partes: para o rei, os impostos pagos pelos judeus garantiam rendimentos ao tesouro real; para os judeus, a proteção régia, a possibilidade de viverem de acordo com as suas normas religiosas. Essa dinâmica própria da relação judaico-cristã castelhana contribuiu para a contenção de manifestações de violência antijudaica, as quais já ocorriam no norte europeu desde os primeiros movimentos cruzadistas.

1.2 A DINÂMICA SOCIAL ENTRE JUDEUS E CRISTÃOS

As comunidades judaicas em território cristianizado foram expandindo conforme intensificavam-se, tanto as migrações para o norte quanto o avanço dos reinos cristãos para o sul da Península Ibérica. O coletivo judaico possuía um espaço próprio, concedido pela Coroa, para a edificação de suas habitações e instituições essenciais para a conservação da

²² Especificamente sobre os judeus na legislação visigoda, ver Sergio Alberto Feldman (FELDMAN, 2008), além de Rodrigo Laham Cohen e Carolina Pecznick (COHEN; PECZNICK, 2016).

cultura e da religião das comunidades sefarditas. Em áreas citadinas e urbanizadas, a população judaica habitava no interior das *juderías* (judiarias, em português), isto é, um bairro próprio destinado aos judeus, de extensão variada segundo a cidade e o número de habitantes, podendo ser constituído de uma única rua (LACAVE, 1992). As *juderías* cresceram em número de habitantes e extensão, principalmente, a partir do século XII, no contexto das migrações judaicas advindas do sul da Península Ibérica.

Nesse mesmo processo, à luz de Jonathan Ray, foi no período entre o final do século XII e XIII que o bairro judeu tornou-se um modelo comum de assentamento judaico nos reinos cristãos ibéricos. Durante o século XIII, a expansão do movimento de Reconquista veio acompanhada de um maior empenho dos monarcas para o estabelecimento de novas ou a ampliação de *juderías* já consolidadas (RAY, 2006). Na cidade de Toledo, por exemplo, o bairro judeu foi expandido por meio de um subúrbio exterior, e as casas dos judeus mais abastados foram ampliadas e contavam com pátios internos (LÉON TELLO, 1992). Cientes da importância dos judeus para a administração política e econômica dos novos territórios conquistados, os reis reservavam terras para que eles construíssem suas casas e organizassem a sua vida social e religiosa.

Por sua vez, a fixação dos judeus em bairros próprios era uma forma de a Coroa manter essas comunidades seguras e organizadas, facilitando o recolhimento do imposto próprio cobrado aos judeus. Eles também estavam conscientes da necessidade de manterem os judeus em zonas que dificultassem possíveis confrontos religiosos. Dessa forma, os bairros judeus eram construídos em espaços considerados seguros: próximos da sede do poder real (castelo, fortaleza), no interior fortificado das cidades muralhadas e, por vezes, poderiam ser separadas do resto da cidade por uma muralha interior (LACAVE, 1992; RAY, 2006).

A *aljama* era a instituição jurídica e forma de organização comunitária que regulava a vida judaica no interior de suas *juderías* (GOMÉZ, 1993; ROMANO, 1979 *aljama* frente a *judería*). Enquanto a *judería* constituía-se em um espaço físico definido na área urbana, a *aljama* era uma instituição, a qual poderia englobar uma ou mais comunidades judaicas conforme sua extensão e localidade. Os judeus que habitavam zonas rurais ou pequenos bairros poderiam ser adscritos a uma *judería* maior, com a qual formavam uma *aljama*, por exemplo (PEDRERO-SANCHEZ, 1994). A regulação externa da instituição era realizada por meio da sua relação com os reis, a Igreja, a nobreza e os foros municipais; internamente, a regulação da *aljama* era realizada com base na Torá e nos registros do Talmude

(FOLLADOR, 2016; GÓMEZ, 1993). De acordo com Francisco Ruiz Gómez (1993) e Pilar León Tello (1992), as *aljamas* gozavam de uma considerável autonomia umas em relação as outras, organizando-se da forma mais apropriada ao seu contexto; porém, mantendo em comum o seguimento dos ditames da Lei judaica. A condução da *aljama* era realizada por intermédio do Conselho de Anciões, composto por uma aristocracia judaica abastada e que tomava decisões com relação à condução administrativa, fiscal e jurídica da instituição. O Conselho nomeava os administradores da justiça, os juízes (*dayyamim*), os executores das sentenças (*albedim*) e os *bedin*, que fiscalizavam a comunidade e lideravam um corpo de policiamento (GÓMES, 1993). Os rabinos, por sua vez, eram homens de autoridade elevada e versados no conhecimento da Torá e do Talmude. Além de ser o chefe religioso da comunidade, ele encarregava-se do ensino das Escrituras na escola religiosa. O rei poderia nomear um *rab* (grande rabino ou rabino da corte), o qual agia em seu nome na fiscalização da cobrança de impostos e nos assuntos relacionados à administração da justiça (GÓMES, 1993; PEDRERO-SÁNCHEZ, 1994; LÉON TELLO, 1992).

Apesar de configurar-se como um elemento de segregação e distanciamento entre judeus e cristãos, é importante destacar que a *aljama* constituía-se em uma importante esfera para a conservação da identidade judaica no sentido de sua coletividade. No interior desse espaço, materializado na *judería*, os judeus possuíam autonomia para viver sob seus costumes, tradições e leis, contando com a permissão de manterem e frequentarem espaços essenciais para a manutenção dos laços sociais, culturais e religiosos da comunidade. Dentre esses locais, destacavam-se os espaços de banho ritual (*miqwé*), a escola religiosa (*midrash*) - onde eram ensinadas as Escrituras e as leis da tradição -, fornos para a elaboração do *matzá*²³ e outros itens da dieta judaica, hospitais e cemitérios²⁴ (LACAVE, 1992). A sinagoga era o principal edifício dentro do bairro judeu, espaço de culto, oração e estudo da Torá e do Talmude. Sua importância também repousa no fato de ser um espaço de reunião da comunidade: nela, localizava-se o tribunal da *aljama* e era onde realizavam-se, também,

²³ *Matzá* é o pão ázimo sem fermento cuja elaboração é central na *Pessach*, momento em que Iaweh passou pelas casas dos hebreus que estavam no Egito, poupando-os dos ferimentos que causaria a todos os primogênitos daquele reino: “Este dia será para vós um memorial, e o celebrareis como uma festa para Iahweh; nas vossas gerações a festejareis; é um decreto perpétuo” (Gên 20). A partir dessa data, conforme Gênesis, Iaweh instituiu a Festa dos Ázimos: “Durante sete dias comereis pães ázimos. Desde o primeiro dia tirareis o fermento das vossas casas, pois todo o que comer algo fermentado, desde o primeiro dia até o sétimo, essa pessoa será eliminada de Israel” (Gên 20, 15).

²⁴ De acordo com Lacave (1992), os cemitérios judaicos eram espaços externos às *juderias*, em espaços extramuros. Porém, possuíam uma passagem que os conectava diretamente ao bairro dos judeus, com o intuito de evitar que os funerais judaicos tivessem que cruzar os espaços habitados por cristãos. Tal medida buscava evitar possíveis conflitos entre os membros dessas duas religiões.

atividades econômicas – publicavam-se os pagamentos de impostos, guardavam-se os registros, ratificavam-se os empréstimos e decretavam-se os confiscos (GÓMEZ, 1993). Nos reinos hispânicos, a construção das sinagogas era permitida somente com autorização monárquica e eclesiástica. Sua edificação ou reparo era calcada em uma série de restrições previstas em lei, como nas *Siete Partidas* de Afonso X, a qual ditava, por exemplo, que o templo judaico nunca deveria sobrepujar em tamanho e beleza nenhuma igreja cristã.

As mulheres judias não estavam obrigadas a participar da oração comunitária ou dos mandamentos religiosos estipulados nas leis religiosas que redigiam sobre os rituais judaicos (*mizwot*), ao contrário dos homens. Quando participavam das orações, as mulheres deveriam frequentar um espaço separado dos homens, o qual era reservado em uma sala anexa ao fundo da sala principal de oração na sinagoga ou em galerias elevadas (trifórios), a exemplo das sinagogas de Toledo e Córdoba (CANTERA MONTENEGRO, 1989). Portanto, a mulher judia não tinha contato direto com o cerimonial de oração judaico, mantendo-se à parte do espaço reservado aos homens na vida religiosa. Essa separação não era apenas de cunho físico, mas, também, social. À luz de Cantera Montenegro (1989), de forma geral, a educação moral, religiosa e civil da mulher era realizada pelo seu marido e, a ela, eram reservadas as tarefas domésticas derivadas de sua condição de mãe e esposa. A sociedade judaica medieval era organizada em um regime patriarcal, sob o qual à mulher eram impostos mais deveres do que direitos. Em uma pesquisa contemporânea, a historiadora Renée Melammed (2012) aponta para uma situação de maior dinamismo na vida social da mulher judia na Península Ibérica. Para a autora, a situação particular desse território, dado o movimento de Reconquista e a necessidade de fomento às atividades comerciais, concedeu oportunidades sociais e financeiras à essas mulheres. Elas aparecem possuindo propriedades, envolvidas no comércio de pequeno porte, na manufatura e, em alguns casos, as fontes informam sobre viúvas concedendo empréstimos financeiros²⁵ (MELAMMED, 2012).

Sobre as ocupações e atividades desempenhadas pelos judeus, elas eram variadas. No meio rural, inseriam-se na economia agrária castelhana, onde dedicavam-se, sobretudo, ao cultivo de cereais e à atividade pecuária, em suas próprias terras ou naquelas arrendadas de cristãos, fato revelado por *fueros* e contratos do período (BAER, 2001; JACKSON, 2008; LÉON TELLO, 1992). Os judeus também exploravam o cultivo da uva para a elaboração de

²⁵ Mellamed (2012, p. 259) expõe que mulheres judias mais abastadas, geralmente viúvas que herdavam grandes somas de dinheiro, contribuíam para a manutenção das sinagogas e com doações para a educação de judeus pobres. Conforme a autora, elas ofertavam pergaminhos, óleo para as lâmpadas e financiavam profissionais para trabalhos específicos (ourives, bordadeiras, escritores e construtores).

vinhos, além das oliveiras para a extração de azeite. Jonathan Ray (2006) aponta para o papel que alguns judeus mais abastados desempenhavam na intersecção entre a economia rural e a urbana, interdependentes. De acordo com o autor, esses judeus não estavam diretamente envolvidos com a agricultura; porém, atuavam como prestamistas de dinheiro a fazendeiros gentios e comerciantes urbanos de produtos agrícolas. Em alguns casos, esses mesmos judeus eram proprietários de moinhos de farinha e prensas para a extração do vinho e do azeite (RAY, 2006). Os judeus proprietários e de grandes condições financeiras, de modo geral, faziam parte de uma elite judaica que mantinha tanto cargos de autoridade na corte quanto fortes laços com a Coroa, recebendo dela concessões reais, usufruto de terras, moinhos e prensas.

A maioria das comunidades judaicas concentravam-se nos meios urbanos, envolvidos em atividades comerciais e manufatureiras que desempenhavam enquanto proprietários de pequenas lojas ou expositores em mercados em áreas abertas. Dentre as atividades, podemos citar ofícios artesanais relacionados à construção, manufatura e alimentação: pedreiros, carpinteiros, ferreiros, moleiros, padeiros, tintureiros, curtidores, tecelões, sapateiros (JACKSON, 2008; RAY, 2006; LÉON TELLO, 1992). Nas Cantigas de Santa Maria, são informadas algumas atividades desempenhadas por judeus, como na Cantiga 6, que cita “[...] un judeu [...] que os panos revende²⁶”. Na Cantiga 4, é dito sobre um judeu que “[...] fazer sabia vidro [...]”²⁷, indicando a manufatura de vidros. Na imagem da Cantiga 108 (Figura 1), um judeu, identificado pelo gorro cônico, barba e nariz adunco, é representado no interior de uma pequena loja cujas prateleiras exibem uma grande quantidade de frascos e outros recipientes para o armazenamento de produtos. Ao analisar essa imagem, Francisco Corti (2010-2011) indicou que tratava-se da loja de um judeu boticário e que ali eram vendidos ervas, unguentos e poções medicinais, indiciado pelos frascos representados na iconografia.

²⁶ Cantiga 6, linha 55 (AFONSO X, O SÁBIO, 1959, p. 22).

²⁷ Cantiga 4, linha 8-9 (AFONSO X, O SÁBIO, 1959, p. 11).

Figura 1 – Detalhe da iluminação da Cantiga 108



Fonte: ALFONSO X, fólio 155v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

A medicina também foi uma atividade vinculada aos judeus. Como aponta Cybele Crossetti de Almeida (2009), a prática médica entre os judeus perdurou por toda a Idade Média, e muitos deles foram aceitos e privilegiados como médicos da alta hierarquia nobre e eclesiástica²⁸. Por outro lado, a medicina judaica foi um tópico que contribuiu para a estigmatização dessa comunidade devido a sua vinculação a crenças e mitos antijudaicos. Os judeus foram acusados de manipular poções para intensificar as enfermidades, de utilizar fórmulas mágicas e de receber seus conhecimentos diretamente do diabo (MONTENEGRO, 1998; 2008). De acordo com José Monsalvo Antón (2012), o simbolismo do sangue era algo que se relacionava tanto com a medicina quanto com práticas consideradas mágicas. A partir do século XIII, o sangue passou a ter uma forte conotação religiosa devido à doutrina da presença do sangue de Cristo na eucaristia, reforçadas pelo IV Concílio de Latrão. A partir disso, intensificou-se a ideia surgida no século XII, de que os judeus praticavam uma antropofagia ritual, calcada em assassinatos ritualísticos de crianças cristãs para a coleta de sangue utilizado para finalidades mágicas (MONSALVO ANTÓN, 2012). Na lei oito das

²⁸ Um dos grandes nomes da medicina judaica medieval foi o do filósofo e rabino Moisés Maimônides (1135-1204), nascido em Córdoba. De acordo com Paul Johnson (2009), Maimônides escreveu sobre dietas, remédios, doenças e seus tratamentos, cujos escritos ele preservou em dez obras sobre medicina.

Siete Partidas, é vetado aos cristãos utilizarem medicamentos elaborados por judeus, cuja elaboração devia ser feita apenas por um cristão ciente do conteúdo elaborado. Ainda que não aponte diretamente para a proibição da medicina judaica, essa lei dá aval para um estado de desconfiança dos medicamentos elaborados por judeus, bem como da própria vontade judaica de causar malefícios aos cristãos.

A expansão territorial dos reinos cristãos também significou a ampliação das redes comerciais e novas possibilidades para a circulação de mercadorias. O comércio em expansão possibilitava a abertura de novos mercados no norte europeu, bem como para o sul mediterrânico muçulmano. Conforme Ray (2006), os judeus que praticavam o comércio de longas distâncias e eram conhecedores do árabe também atuavam como diplomatas e tradutores para as Coroas cristãs ibéricas em negociações com os governantes muçulmanos de Granada do norte do continente africano. Apesar das distinções categóricas que auxiliam no entendimento das funções realizadas pelos judeus, devemos salientar que em vários aspectos elas eram bastante dinâmicas e passíveis de entrecruzamento. Isto é, os judeus mercadores poderiam exercerem outros ofícios concomitantes, como proprietários de lojas urbanas, assim como possuírem terras para a agricultura (LÉON TELLO, 1992; RAY, 2006). Isso mostra como as relações econômicas eram bastante dinâmicas e, por vezes, envolviam não apenas hierarquias entre cristãos e judeus, mas entre a própria comunidade judaica em suas *aljamas*.

Os judeus eram de suma importância para o povoamento e a administração das terras conquistadas, bem como como financistas das campanhas bélicas reais. Como foi exposto anteriormente, uma sucessão de incentivos foi realizada para a atração e permanência dos judeus sob os reinos cristãos em expansão na Reconquista, para garantir a posse, o desenvolvimento e a governança dos territórios recém conquistados. Enquanto o maior contingente judaico atuava como colonos dessas novas terras, uma parcela dessa população atuava em funções especializadas na administração. Esses postos públicos da administração régia eram ocupados por uma parcela da elite judaica. Conhecedores da estrutura administrativa muçulmana e da língua árabe – além do latim, do hebraico e das línguas vernáculas, uma consequência da prolongada convivência entre culturas diversas – esses indivíduos eram bastante necessários nas dinâmicas administrativas diárias dentro de um reino marcado pela diversidade linguística, religiosa e cultural. No âmbito intelectual e literário, os judeus políglotas estavam inseridos nos trabalhos de tradução de obras escritas em árabe para o latim ou castelhano, em colaboração com cristãos e muçulmanos. Em

Toledo, a colaboração entre tradutores das três culturas religiosas deu origem a chamada Escola de Tradutores de Toledo²⁹, patrocinada pela Coroa castelhana e pela Igreja da cidade (BENITO RUANO, 2000; IZQUIERDO BENITO, 1993).

Judeus abastados também atuavam como médicos da corte, diplomatas, oficiais de justiça, tradutores, escribas, poetas. Também exerciam cargos de autoridade sobre os cristãos, por mais que essa prática fosse vetada pelos concílios ecumênicos. Dentre essas funções, destacamos o cargo de *almojarife* (almoxarife), cujo ocupante era diretamente subordinado ao monarca. O almoxarife era responsável pela cobrança e recebimento de impostos (*arrendador*), gestão do patrimônio real, abastecimento dos exércitos e também figurava como conselheiro do rei. Em alguns casos, esses judeus eram servos da administração real e desempenhavam funções dentro das suas *aljamas* (RAY, 2006).

Esses judeus cortesãos podem ser vistos como uma elite oligárquica de suas comunidades, cuja influência e conexão direta com o monarca e sua corte lhes concediam uma variedade de concessões reais, isenção de impostos – consequentemente, um aumento sobre a população mais debilitada (GÓMEZ, 1993) –, imóveis em áreas urbanas, terras em zonas ruais e moinho. As suas influências na corte eram exploradas em benefício de suas comunidades, mas, também, em benefício próprio, o que provocou uma série de ressentimentos contra eles, tanto nas camadas populares judaicas quanto nos cristãos (LÉON TELLO, 1992), fator que será um catalisador de conflitos em Castela pós século XIII. A função de recolhedor de impostos em nome do rei, função bastante impopular entre a população de baixa renda, trouxe como consequência uma visão negativa dos judeus. Dessa forma, a figura do *arrendador* judeu, detentor de regalias e mantedor de vínculos estreitos com as elites governamentais era possuidora de contornos de marginalidade social e vistos com bastante desconfiança (LADERO QUESADA, 1991).

A importância da presença judaica no reino de Castela lança luz sobre a implicação do dos monarcas em favorecer a estabilidade dos judeus em seus territórios. Segundo José Monsalvo Antón (2012), o comprometimento régio não se deve apenas pela consideração dos judeus enquanto *servi regis* (servos do rei), mas, também, por serem a cobrança de impostos, o crédito e as finanças judaicas rendimentos estratégicos para os reis castelhanos.

²⁹ Ao contrário do que o nome sugere, a Escola de Tradutores de Toledo não foi uma instituição, com espaço físico e institucional definido, sendo melhor caracterizada como um sistema de trabalho de grandes proporções na cidade de Toledo, a partir do século XII (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1994, p. 38). Toledo era um espaço urbano que alimentava um grande aparato cultural, fruto da prolongada convivência entre cristãos, judeus e muçulmanos, cujo bilinguismo oriundo dessa convivência foi de grande importância para as traduções em hebraico, árabe e latim (BENITO RUANO, 2000; GONZÁLEZ, 1997).

O autor destaca a atitude de Afonso VI, que, após a conquista de Toledo, sustentou um modelo de respeito às minorias, ortogado pela *Karta inter christianos et iudeos de foros illorum* (1090), dando aos judeus equiparação judicial aos cristãos, válida em todo o reino castelhano (MONSALVO ANTÓN, 2012). Com relação aos impostos, os judeus possuíam um regime tributário separado da população cristã. De maneira geral, eles não contribuíam com o resto da população cristã em assuntos comuns, como a manutenção de muralhas, por exemplo, e as *aljamas* pagavam seus impostos diretamente ao tesouro real (BAER, 2001; GÓMEZ, 1993). A questão dos impostos poderia variar conforme a região. Em Toledo, por exemplo, os judeus pagavam, além das taxas ao rei, os impostos municipais e os dízimos eclesiásticos. Além disso, anualmente, pagavam a catedral de Toledo um imposto especial de trinta dinheiros, valor símbolo da soma paga por Judas na traição de Jesus, conforme narrado no Evangelho de Mateus (26, 15) (LÉON TELLO, 1992). Os judeus também pagavam os tributos internos à *aljama* e que garantiam a administração das instituições e a manutenção dos espaços públicos. Por meio dessa quantia, era mantida a Sinagoga, a *midrash*, os rabinos, órfãos e viúvas que não poderiam garantir seu próprio sustento (GOMÉZ, 1993).

Os empréstimos a juros praticados pelos judeus eram uma realidade europeia da qual a Península Ibérica não se excetuava. Em Castela, uma parcela minoritária de judeus pertencentes às hierarquias mais abastadas da comunidade sefardita e próximas da Coroa desempenhavam a prática do empréstimo. Dentre os dependentes dos créditos e empréstimos judaicos, estavam o conselho das cidades, proprietários privados, a nobreza e a Igreja locais, bem como a monarquia, a qual necessitava de fundos para a administração do reino e para o financiamento de campanhas militares (ÁLVAREZ, 2002; FRANCISCO, 1996; RAY, 2006). A partir do século XII e ao longo dos séculos XIII e XIV, os judeus credores tiveram um importante papel na consolidação da Reconquista e no desenvolvimento dos territórios conquistados, intervindo no financiamento e na estabilização da economia local, bem como na expansão urbana e comercial (RAY, 2006). De acordo com Follador (2016), pequenos comerciantes e artesãos, pertencentes às camadas populares, também realizavam empréstimos, movimento valores menores em contextos que não despendiam grandes somas de dinheiro. Por sua vez, o grupo dos financistas poderia ser dividido em mercadores-banqueiros – que movimentavam altas quantias, créditos, câmbios e mercadorias de alto valor – e agentes de câmbio, que manipulavam o câmbio de moedas e metais preciosos (FOLLADOR, 2016).

A atividade dos empréstimos judaicos logo garantiu o seu espaço no escopo do imaginário antijudaico cristão, com a ideia do judeu enquanto um ganancioso usurário ávido por riquezas. De acordo com Macarena Álvarez, “[...] O endividamento de camponeses, nobres e instituições eclesíásticas fizeram necessárias as atividades de crédito, provocando um ódio geral contra o judeu, que terminará identificado com a usura³⁰” (ÁLVAREZ, 2002, p. 189). A Igreja e as instituições públicas e privadas apresentaram queixas a respeito de supostos abusos financeiros e elevados juros cobrados no pagamento de créditos concedidos. Pressionados, os monarcas – também dependentes dos empréstimos judaicos –, buscaram maneiras de regular e fixar valores limite de juros dos créditos, reeditando regulamentos sobre taxas que poderiam variar de acordo com a localidade e, em alguns casos, poderiam aprovar moratórias às dívidas assumidas em empréstimos judaicos (LÉON TELLO, 1992; RAY, 2006). Portanto, a regulação do empréstimo a juros tornou-se um tema presente nos códices legislativos dos reinos, nos cânones dos concílios ecumênicos e nas cortes. Os conflitos que verteram da ordem de práticas financeiras entre cristãos e judeus foram convertidos a termos doutrinários, passando a alimentar o antijudaísmo de face simbólica. Dessa forma, a usura tornou-se mais uma manifestação que constituía a práxis da “perversidade” e da “avareza” judaica, transformada pelo discurso cristão, pela pregação mendicante, em algo intrínseco à identidade dos judeus (CANTERA MONTENEGRO, 2008, p. 308; TAVARES, 2008, p. 14).

Por mais que os judeus possam ser vistos por meio de um caráter de “instrumentalidade” nas suas relações com a autoridade real, gozando de certa autonomia que em nenhuma hipótese era absoluta (PEDRERO SANCHEZ, 1994, p. 43, 64), devemos considerar, também, os judeus enquanto indivíduos ativos nessa dinâmica relacional. Em alguns casos, tanto a comunidade da *aljama* beneficiava-se quanto indivíduos que buscavam ascender dentro da hierarquia cristã até onde as concessões reais permitiam. A tolerância – que não configura uma integração, pois ainda assim eram marginalizados – permitiam as comunidades sefarditas participassem ativamente em diferentes esferas da vida econômica do reino, além da manutenção da vida religiosa, cultural e social das suas *aljamás*. Para a melhor compreensão dos aspectos que balizavam a convivência entre os membros dessas

³⁰ “El endeudamiento de campesinos, nobles e instituciones eclesíásticas hicieron necesarias las actividades de crédito, provocando un odio general hacia el judío que terminará con la identificación del mismo con la usura”.

duas religiões, devemos considerar o papel da Igreja na dinâmica dessas relações sociais e jurídicas.

1.3 OS JUDEUS, A IGREJA E O REINO

Consoante Jeremy Cohen (1999), desde o cristianismo primitivo, os judeus ocupavam um lugar singular de alteridade na relação com os cristãos. Eles foram aqueles que formaram a primeira aliança com Deus e, posteriormente, foram chamados de deicidas ao serem responsabilizados pela morte de Jesus. Em seguida, foram tratados como aqueles cujo testemunho e cuja conversão sinalizará a segunda vinda de Cristo. A partir dessa interpretação cristã das Escrituras bíblicas e do propósito teológico do judaísmo, o cristianismo criou e cristalizou a identidade judaica baseado naquilo que ele deveria ser, e não no que ele realmente era (COHEN, 1999, p. 2). Essa perspectiva contribuiu nas formas pelas quais a relação entre cristãos e judeus foram balizadas durante o período medieval. Dessa forma, surgiu aquilo que Jeremy Cohen conceituou como “judeu hermenêutico”, isto é, “o judeu como construção no discurso da teologia cristã e, sobretudo, na interpretação das Escrituras pelos teólogos cristãos³¹” (COHEN, 1999, p. 3). De acordo com Sérgio Feldman (2004), as releituras dos textos bíblicos realizadas pelo pensamento da patrística buscaram demonstrar as falhas dos judeus e a superioridade do cristianismo, imputando sobre eles falhas morais, recorrendo a uma retórica bastante virulenta contra o judaísmo. Para o autor, esses primeiros Padres da Igreja, do século III ao VI – Eusébio de Cesaréia, Hilário de Poitiers, Gregório de Nisa, João Crisóstomo e Agostinho de Hipona – buscaram “desjudaizar o cristianismo”, ou seja, instituir uma identidade própria para o cristianismo nascente mediante a alteridade entre cristãos e hebreus (FELDMAN, 2004). Essas ideias, posteriormente, foram sintetizadas e expressas na polêmica *Adversus Iudaeos* – argumentos contra os judeus –, desde Agostinho de Hipona, passando por Tomás de Aquino e pelo discurso antijudaico dos frades Dominicanos e Franciscanos no século XIII. A acusação de deicídio constituiu-se em uma das primeiras narrativas a inflamar a retórica antijudaica. Desde os séculos III e IV, transferiu-se a culpabilidade romana sobre a morte de Cristo para

³¹ “[...] the Jew as constructed in the discourse of Christian theology, and above all in Christian theologians' interpretation of Scripture”.

os judeus, acusados de terem recusado a identificá-lo como o Messias, citado pelos profetas nos textos bíblicos (MONSALVO ANTÓN, 2012; TAVARES, 2008).

Essa construção do judeu feita pela hermenêutica cristã influenciou a maneira pela qual os judeus foram tratados nas mais diferentes esferas religiosas, políticas e sociais no interior da sociedade cristã europeia da Idade Média. De forma mais ampla, essas percepções lançam luz sobre o lugar e o propósito do “Outro” na mentalidade coletiva da maioria cristã medieval, além de contribuírem para o significado do antijudaísmo na história cultural do ocidente medieval (COHEN, 1999). A culpabilidade do judeu aumentou de forma constante durante a Idade Média. As ideias advindas da teologia e hermenêutica cristã influenciaram nos regimentos normativos, materializados nas decisões conciliares, no direito canônico e nas legislações redigidas pelos monarcas cristãos. As antigas polêmicas teológicas anteriores ao século X, focadas no caráter dos “judeus bíblicos” (deicídio, cegueira judaica), somaram-se uma série de novas acusações e imaginários sobre a identidade dos “judeus medievais” (MONSALVO ANTÓN, 2012). Crônicas, leis, coletâneas de milagres, imagens serviram de suporte para a representação e propagação de um amplo repertório moldado por estereótipos e mitos antijudaicos, os quais influenciaram na moldagem das relações judaico-cristãs durante a Idade Média.

Para José Monsalvo Antón (2012), até o século XI, os judeus figuravam como “inimigos abstratos” e “imaginários”, servindo de material de polemicas para os teólogos cristãos que extraíam grande parte de seus argumentos da interpretação dos textos bíblicos. Foi durante os séculos XI e XIII que surgiram novos temas de ideologia antijudaica que somaram-se e complementaram-se com as antigas polêmicas que atribuíram o judeu medieval como herdeiro de uma identidade intrínseca a sua religião. Nesse contexto, também surgiram novas formas de difusão de matérias antijudaicas – seja pela literatura, seja pela pregação de franciscanos e dominicanos –, bem como esferas de ação contra os judeus – perseguições, assassinatos em massa, conversões forçadas – que, agora, tornavam-se “inimigos funcionais”. (MONSALVO ANTÓN, 2012, p. 173). Para Robert Moore (2007 [1987]), a perseguição aos judeus concentrou-se majoritariamente em termos teóricos e simbólicos até o início do século XI. Porém, ocorrerá no final do século XII e início do XIII o seu momento de maior elaboração e aperfeiçoamento, em um “abrangente aparato de perseguição”, tendo no IV Concílio de Latrão a codificação mais consistente dessa perseguição (MOORE, 2007, p. 62). Consoante o autor, a perseguição aos judeus a partir do décimo segundo século insere-se em um desenvolvimento mais amplo de

institucionalização da violência contra minorias que habitavam no interior dos reinos cristãos (identificados como hereges, sodomitas, leprosos, judeus), contexto no qual ele identifica a formação do que ele próprio conceituou de “sociedade perseguidora³²” (MOORE, 2007, p. 144).

Com o início da Primeira Cruzada no ano de 1096, marcou-se um ponto de acirramento das ações de violência antijudaica na Europa ocidental. Ainda que de forma indireta, o movimento cruzadista e as ideias que o sustentavam deram aval religioso para o agravamento das atrocidades contra as minorias judaicas instaladas no interior das sociedades cristãs europeias. Nesse contexto, uma série de cruzadas populares levaram a perseguição e a violência contra os judeus europeus. Durante o ano de 1096, diversos movimentos de violência coletiva, perseguições e conversões forçadas foram perpetrados contra os judeus de diversas cidades nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico e no reino da França, resultando em ondas de morticínios, saques, queima de casas e conversões forçadas (POLIAKOV, 2007; MONSALVO ANTÓN, 2012).

De caráter popular, os movimentos cruzadistas ocorridos nesse primeiro momento não eram formados por exércitos trinados e organizados, mas por massas de população urbana e campesina e, em alguns casos, lideradas por indivíduos da nobreza local (POLIAKOV, 2007). Enquanto o movimento cruzadista direcionado para o Oriente era motivado pela guerra contra o Islã, na Europa, os ataques aos judeus eram insuflados pela ideia do “inimigo”, infiel que vivia no interior da cristandade e a acometia de dentro para fora, sendo o judeu a materialização desse mal (TAVARES, 2008, p. 7). A partir da Segunda Cruzada (1146), a retórica antijudaica foi insuflada pela fala doutrinal de monges pregadores, os quais, a exemplo do abade Pedro de Cluny, na França, e o monge Rodolfo, no Sacro Império (POLIAKOV, 2007, p. 41), exploraram a ideia do judeu enquanto um inimigo interno que deveria ser combatido antes dos muçulmanos.

Apesar das características particulares de cada movimento cruzadista, eles mantinham em comum a necessidade da luta contra os inimigos da cristandade, fazendo com que, em cada movimento, os sentimentos antijudaicos fossem instigados pela violência retórica de clérigos e pela violência física de nobres e populares. Episódios de perseguições e violência antijudaica são narrados por cronistas cristãos e judeus, cujos relatos informam

³² “Persecuting Society”.

sobre ataques na França, no Sacro Império, na Inglaterra (Londres, Norwich, York), e nos Países Baixos, entre 1171 e 1196 (MONSALVO ANTÓN, 2012; POLIAKOV, 2007).

Comparada com o restante da Europa, a Península Ibérica vivia uma situação diferenciada com relação aos judeus. Em Castela, assim como no restante da Península, entre os séculos XI e XIII, houve apenas episódios esporádicos e mal documentados de violência antijudaica. Esses episódios geralmente estavam associados com momentos de agitação política e ausência do poder régio gerada pela morte do rei: assim foi em 1035 (morte de Sancho III de Pamplona), 1109 (morte de Afonso VI) e 1230 (morte de Afonso IX) (MONSALVO ANTÓN, 2012). Insatisfações com a Coroa poderiam levar à violência contra judeus devido a sua associação com o poder monárquico e com assuntos administrativos que incidiam diretamente sobre o inccontentamento da população, como a cobrança de impostos.

Como já foi exposto anteriormente, a Península Ibérica vivia uma situação particular durante a Idade Média. Os reinos ibéricos travavam a sua cruzada interna por meio das guerras de Reconquista – direcionadas contra seus vizinhos muçulmanos –, na qual os judeus eram importantes colaboradores da Coroa no repovoamento, no financiamento e na administração dos territórios conquistados. O fato de serem considerados servos direto da Coroa foi um dos fatores que impediram as perseguições e violências contra as comunidades judaicas, a exemplo do que ocorria no restante do continente Europeu no período³³, e que seriam uma realidade bastante visível em Castela a partir do século XIV. A necessidade dos judeus e a tolerância religiosa eram aspectos indissociáveis na realidade do medievo ibérico.

No que diz respeito aos ordenamentos legislativos, a legislação castelhana adotou posturas bastante favoráveis aos judeus até o século XIII. Com Fernando I (1035-1065), foram anuladas as leis antijudaicas herdadas dos visigodos. Seu filho e sucessor, Afonso VI (1065-1109), continuou a política de seu pai, favorecendo a migração de judeus para o reino de Leão e Castela, do qual tornou-se rei em 1072. Foi no reinado de Afonso VIII (1158-1214) que os judeus receberam o seu primeiro estatuto jurídico, durante os esforços que esse monarca empreendeu no agrupamento e compilação dos diversos *fueros* e cartas existentes em Castela (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1994). Porém, esse mesmo monarca validou *fueros* que continham tópicos antijudaicos – como o Códice de Toledo (1118), o qual decretava que

³³ José Monsalvo Antón (2012) expõe outros fatores que contribuíram para o impedimento de grandes morticínios, dentre eles: a liderança régia na guerra, a ausência de movimentos populares autônomos e a proximidade da ameaça real muçulmana. Além disso, o autor aponta para a ausência de narrativas de assassinato ritual e libelos de sangue ocorridas em solo peninsular impossibilitaram a sua canalização em violências reais motivadas por esses temas.

membros da religião judaica não deveriam ter cargos de autoridade sobre cristãos, fato que evidencia a volatilidade dos direitos concedidos aos judeus, inseridos no dinamismo das disputas de poder entre a monarquia e os representantes dos municípios (FOLLADOR, 2016). Devemos salientar que, entre o dispositivo da lei e a sua obediência, havia a ambígua realidade das práticas cotidianas, nas quais diversos monarcas empregaram funcionários judeus em cargos de autoridade em suas cortes.

No contexto europeu mais amplo, o período entre os séculos XI e XIII marcou o momento de amadurecimento do imaginário sociorreligioso antijudaico e do posicionamento segregacionista da Igreja (DELUMEAU, 2009; MONSALVO ANTÓN, 2012). Um fator importante desse período foi a influência de fatores socioeconômicos sobre o antijudaísmo simbólico. Considerado um competidor econômico dos cristãos – principalmente nos contextos francês, germânico e anglo-saxão –, os judeus tiveram a sua identidade bastante associada e estereotipada com questões de cunho financeiro e monetário. A ocupação de altos cargos administrativos e fiscais junto à Coroa, bem como as suas atividades de prestamistas, fizeram com que os judeus fossem percebidos pela população como mais um elemento na exploração tributária, associados aos poderes superiores e gozando de benefícios fiscais e econômicos.

Tais atividades eram uma realidade nos reinos cristãos, tanto na Península Ibérica quanto no restante da Europa. Porém, essas eram atividades desenvolvidas por uma parcela pequena de judeus. Na verdade, essa imagem logo foi atribuída a coletividade judaica, e o usureiro ganancioso logo foi associado à perfídia, ao engano, à astúcia e à ganância (CANTERA MONTENEGRO, 2008).

No século XII, surge a primeira menção conhecida da narrativa de infanticídio e assassinato ritual. Generalizando-se pelos territórios da Inglaterra, França, Sacro Império e, mais tardiamente, na Península Ibérica, essa narrativa ganhou feições de um mito antijudaico e juntou-se a antigas polêmicas e debates teológicos, principalmente à acusação de deicídio. Não nos ocuparemos desse relato neste momento, pois ele será explorado com maior consideração nos capítulos subsequentes desta dissertação. No entanto, salientamos que o primeiro relato conhecido foi escrito por Thomas de Monmouth, em Norwich, em 1173, o qual narra um suposto assassinato ritual ocorrido no período entre a primeira e segunda cruzadas.

A partir do primeiro relato escrito por Thomas, tantos outros surgiram em diversas regiões europeias, cujo número pode ser contabilizado em mais de 150 histórias³⁴, cifra bastante ilustrativa da dimensão dessa narrativa na Idade Média. A estrutura básica das narrativas do assassinato ritual – o sequestro da criança, a tortura e a crucificação – era feita como uma reencenação, uma performance associada com a crucificação de Cristo, fazendo dessas acusações um elo de conexão entre o infanticídio, a prática ritualística e a antiga acusação de deicídio, reavivando essa antiga acusação com cores atuais sobre os judeus medievais. A política papal de Inocêncio IV e Gregório X, como exemplos do século XIII, procuraram combater esse tipo de acusação, para os quais era incabível a associação dos judeus com o infanticídio ritual.

No escopo dessas acusações, é importante salientar a posição da Igreja sobre os judeus, a qual permanecia numa linha tênue entre a proteção dos indivíduos de fé judaica e a sua condenação (ELUKIN, 2007). Muitas vezes, os papas reeditavam bulas protegendo os judeus, suas propriedades e garantias de culto, condenando as conversões forçadas e acusações como a de assassinato ritual. Até o final do século XII, a legislação canônica estabeleceu a proteção aos judeus com base na bula papal *Constitutio pro iudeis*³⁵, promulgada pela primeira vez em 1120 por Calixtus II e, a partir de então, publicada diversas vezes até 1250 (ELUKIN, 2007; GRAYZEL, 1933; MONSALVO ANTÓN, 2012). O argumento religioso para a tolerância com os judeus que habitavam no interior da cristandade, por parte da Igreja e dos poderes seculares, tinha como base a teologia de Agostinho de Hipona, segundo o qual os judeus possuíam um papel definido dentro da concepção teológica e histórica cristã. Para Agostinho, expresso em sua obra *De Civitate Dei* (A Cidade de Deus), os judeus deveriam ser respeitados enquanto povo testemunha das Escrituras do Antigo Testamento e das profecias que anunciavam a vinda de Cristo. E, dessa forma, admitidos; porém, submetidos religiosa e socialmente, devendo ser impedido o

³⁴ Essa cifra corresponde ao levantamento realizado por Delumeau (2009, p. 440) a partir de relatos conhecidos, podendo tratar-se de um número superior se for levado em conta os casos não documentados. Sobre os casos de assassinato ritual, Monsalvo Antón (2012, p. 189-190) realizou um mapeamento síntese dos relatos ao longo da Idade Média, partindo de um recorte temporal e traçando suas relações com episódios de violência antijudaica pela Europa.

³⁵ Luis Suárez (1992, p. 15) argumenta que a *Constitutio* se caracteriza como um quadro mínimo de direitos que os reis deveriam outorgar aos judeus, baseada no pensamento agostiniano do propósito da tolerância aos judeus em terras cristãs. Conforme o documento, os judeus não deveriam ser obrigados ao batismo, pois a imposição forçada torna o sacramento inválido. A conversão deveria ocorrer ao longo do tempo por meio dos bons exemplos cristãos, cabendo às autoridades cristãs não permitir que os judeus fossem maltratados. Durante o tempo em que foi publicada, essa bula também condenou a violência das Cruzadas os judeus, a acusação de assassinato ritual, bem como a violência da nobreza desencadeada por conflitos com a realeza (GRAYZEL, 1933, p. 76-81).

proselitismo judaico (FELDMAN, 2004). Nesse sentido, o pensamento agostiniano foi expresso na *Constitutio pro iudeis*, numa passagem de 1199 sob o papado de Inocêncio III (apud GRAYZEL, 1933, p. 93):

Embora a perfídia judaica seja em todos os sentidos digna de preocupação, no entanto, porque através deles a verdade de nossa própria fé é provada, eles não devem ser severamente oprimidos pelos fiéis. Assim, o Profeta diz, “Não os matarás, para que nunca se esqueçam da tua lei”, ou, mais claramente, não destruirás os judeus completamente, para que os cristãos nunca possam esquecer a tua lei, que, embora eles próprios não entendam, expõem em seu livro para quem entende³⁶.

Desse modo, justificava-se a presença e admissão da comunidade judaica em termos teológicos, buscando, ao fim, que a convivência levasse a conversões voluntárias dos judeus. Ainda que protegidos pelos poderes papais e monárquicos, o judeu era uma figura marginalizada no corpo social, algo intensificou-se com a crescente imposição de normativas que visavam controlar e apartar os judeus da convivência com os cristãos. Essa marginalização ganhou contornos definidos na legislação canônica a partir dos Concílios III e IV de Latrão, ocorridos em 1179 e 1215, respectivamente³⁷. O cânone 26 do III Concílio enfatizou a proibição dos judeus, para qualquer propósito, de terem servos cristãos em suas casas. Estipulou-se, também, que o testemunho de um cristão contra um judeu devia ser aceito em todos os casos, em pleitos judiciais. No último parágrafo do cânone, o incentivo à conversão é dado sob o argumento de que os conversos deveriam conservar as suas propriedades, pois a sua nova condição não deveria ser inferior àquela de antes de aceitar a fé cristã.

O IV Concílio de Latrão trata das relações judaico-cristãs em quatro cânones específicos. O cânone 67 expõe que quanto mais a Igreja combate a usura, mais a “perfídia judaica” se aproveita dela para esgotar as finanças dos cristãos. Assim, proíbe a aplicação de pesadas taxas de juros que acusam os judeus de praticarem. Na disposição 68, impõe-se que os membros da religião judaica devessem usar uma vestimenta distinta da dos cristãos,

³⁶ “Although the Jewish perfidy is in every way worthy of condemnation, nevertheless, because through them the truth of our own Faith is proved, they are not to be severely oppressed by the faithful. Thus the Prophet says, “Thou shalt not kill them, lest at any time they forget thy law”, or more clearly stated, thou shalt not destroy the Jews completely, so that the Christians should never by any chance be able to forget Thy Law, which, though they themselves fail to understand it, they display in their book to those who do understand”.

³⁷ Os cânones do III e do IV Concílios de Latrão foram consultados na obra de Solomon Grayzel (1933), na qual o autor dispõe dos textos originais em latim, bem como a sua tradução para o inglês. Além disso, é possível consultar o texto de outros concílios, cartas e bulas papais que tratam da relação entre a Igreja e os judeus na Idade Média.

para que sejam evitadas as relações carnais entre homens e mulheres de religiões diferentes. O mesmo texto aponta para a proibição dos judeus saírem em público nos dias da Paixão e no domingo de Páscoa, pois, nessas datas, eles são acusados de zombar e blasfemar contra Cristo e a memória da crucificação. O cânone 69 proíbe a ocupação de cargos públicos por judeus, pois eles utilizam de vantagens para prejudicar os cristãos. Por fim, a disposição 70 dispõe que os conversos não devem manter antigos ritos ou misturá-los com os ritos cristãos após a sua conversão ao cristianismo.

A partir dos cânones conciliares expostos, percebemos a crescente estigmatização dos judeus no final do século XII e início do século XIII. À luz de Monsalvo Antón (2012), esses concílios propuseram regular as relações judaico-cristãs buscando estimular a conversão dos judeus, em um evidente programam de discriminação e marginalização social, exteriorizando e dando visibilidade simbólica para a inferioridade do judaísmo e de seus membros. Ainda, conforme o autor, foi proposto

[...] um modelo de convivência canônico, normativo, mas também ideológico, já que não era lei vigente em muitos lugares. Indica claramente quais eram os limites do quadro de convivência que a Igreja, desde seu nível mais alto, queria impor sobre a relação entre judeus e cristãos³⁸ (MONSALVO ANTÓN, 2012, p. 194).

Na regulação da convivência, observamos a utilização de argumentos de cunho simbólico, os quais contribuem para a conformação da imagem e da identidade estereotipada do judeu, enquanto usurário ganancioso e inimigo de Cristo, consoante os cânones. Esse simbolismo passa a ter influência nos dispositivos legislativos da Coroa, os quais, em Castela, irão se materializar nas *Siete Partidas* do rei Afonso X. Ainda que as perseguições e a violência física antijudaica sejam uma característica tardia do reino castelhano, isso não significa que nele não circulassem rumores e mitos antijudaicos. Pelo contrário, é justamente no século XIII, no período em que reinou Afonso X, que eles irão se consolidar no território, expressos tanto pela literatura quanto pela letra da lei.

1.4 OS JUDEUS NO REINADO DE AFONSO X

³⁸ “[...] un modelo de convivencia canónico, normativo, pero también ideo-lógico, ya que no era ley vigente en muchos sitios. Indica claramente cuáles eran los límites del marco de convivencia que la Iglesia, desde su nivel más alto, quería imponer a la relación entre judíos y cristianos”.

Na primeira metade do século XIII, o reinado de Fernando III (1217-1252) foi marcado por significativos ganhos territoriais e expansão do reino castelhano na Reconquista. Com relação a sua política sobre os judeus, Fernando não destoou de seus antecessores próximos, concedendo privilégios aos judeus e empregando-os na sua corte, ainda que tenha aprovado algumas leis desfavoráveis aos membros da comunidade sefardita (BAER, 2001). O fôlego expansionista de seu reinado fez com que ele, ao modelo tradicional da Península Ibérica, mantivesse uma postura receptiva para com os judeus, diretamente necessários na conquista dos territórios e das principais cidades da Andaluzia até a tomada de Sevilha em 1248.

Fernando III assumiu o trono de Castela dois anos após as decisões do IV Concílio de Latrão, as quais foram objeto de negociações no início de seu reinado. O rei apelou perante correspondência ao papa, com auxílio do arcebispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada (LÉON TELLO, 1992), a isenção em seus domínios do cânone 68 do IV Concílio, especificamente, as passagens que se relacionavam com o uso de um sinal ou vestimenta distintiva pelos judeus. Honório III aceitou o pedido do rei em 1219, conforme carta enviada ao arcebispo Jiménez de Rada (apud GRAYZEL, 1933, p. 151):

Em nome de nosso querido filho em Cristo, Fernando, o ilustre rei de Castela [...], fomos informados de que os judeus que residem no Reino de Castela estão tão seriamente preocupados com o que foi decidido com respeito a eles no Conselho Geral em questão de usar um sinal, que alguns deles preferem fugir para os mouros do que ser sobrecarregados com tal sinal. Outros conspiram por causa disso e fazem acordos secretos. Como resultado, o rei, cuja renda provém em grande parte desses mesmos judeus, dificilmente pode aumentar suas despesas, e graves infortúnios podem acontecer ao reino. Por isso, humildemente pedimos, tanto em nome deste rei quanto em nome de você, que nossa permissão seja dada a você para anular a execução deste edito, uma vez que você não pode prosseguir com sua execução sem grandes problemas [...]³⁹.

Como vemos, o texto da correspondência atesta a importância da presença judaica em Castela, citando a dependência que o rei mantinha dos rendimentos judaicos. Essa situação é interessante, pois mostra a dinâmica das relações entre a Coroa e o papado com

³⁹ “On behalf of our dearest son in Christ, Ferdinand, the illustrious King of Castile [...], we have been informed that the Jews who reside in the Kingdom of Castile are so seriously wrought up over that which was decided with regard to them in the General Council in the matter of wearing a sign, that some of them choose rather to flee to the Moors than to be burdened with such a sign. Others conspire because of this, and make secret agreements. As a result, the King, whose income in large measure derives from these very Jews, can hardly raise his expenses, and serious misfortune may befall the kingdom. Wherefore we have been humbly petitioned both on behalf of this King as well as yourself, that our permission be given you to set aside the execution of this edict, since you cannot proceed to its enforcement without great trouble [...]”.

relação aos judeus, evidenciando que a tolerância e a proteção dada às comunidades sefarditas eram baseadas em necessidades práticas advindas do contexto político-social singular de Castela. Ainda no reinado de Fernando III, o papa Gregório IX retomou a utilização de um sinal ou vestimenta distintiva pelos judeus, cobrando a aplicação junto aos prelados dos reinos ibéricos, atitude seguida por Inocêncio IV (TAVARES, 2008).

As ondas de violência contra os judeus, segundo as ocorridas no restante da Europa, não foram uma realidade em Castela nesse período. Para Monsalvo Antón (2012), até o século XIII, a cultura peninsular antijudaica concentrou-se nos velhos temas e problemas teológicos advindo da hermenêutica cristã, os quais circulavam por meio de obras de doutrina, sermões, homilias e pela iconografia. A temática da Paixão e a culpa judaica era um tema recorrente de representação negativa dessa comunidade. As acusações de assassinato ritual e profanação da hóstia não havia ainda ganhado as suas versões peninsulares, ao modelo dos relatos que circulavam pela Inglaterra, França e nas regiões do Sacro Império. Isso não quer dizer que não circulavam, pela Península, os diversos temas que balizavam o antijudaísmo popular no norte europeu. É no século XIII, em Castela, que os estereótipos antijudaicos ganharam forma bastante definida na legislação, na literatura religiosa e em imagens iconográficas. De acordo com Cantera Montenegro (2008), a representação do judeu se sustenta, na Idade Média, em diversas fontes, dentre elas, o conteúdo jurídico, cânones dos concílios da Igreja, coleções de milagres e obras artísticas. A transmissão de mensagens antijudaicas sustentada por esses diversos suportes foi determinante na passagem da mentalidade social para o antijudaísmo ativo nas perseguições, conversões forçadas e outros episódios de violência durante os séculos XIV e XV em Castela (MONSALVO ANTÓN, 2012). Ademais dos conhecidos suportes de temas antijudaicos, no século XIII, surge a primeira obra de milagres marianos no contexto castelhano, anterior à elaboração das Cantigas de Santa Maria. Trata-se de *Los Milagros de Nuestra Señora*, escrita em 1246 pelo clérigo Gonzalo de Berceo, na qual concentram-se diversas histórias de milagres marianos em que os judeus são representados por meio de um aparato retórico e simbólico negativo. Nessas narrativas, os judeus são infanticidas (Cantiga 16), deicidas e profanadores (Cantiga 18), praticantes de encantamentos e aliados do diabo (Cantiga 25), usurários e gananciosos (Cantiga 23) (BERCEO, 2003). Essas histórias demonstram a circularidade das narrativas advindas de territórios diversos, pela oralidade ou pela circulação de manuscritos e imagens, e marcam a materialização na literatura religiosa castelhana da marginalização e estigmatização dos judeus.

O reinado de Afonso X (1252-1284) marca uma mudança na perspectiva jurídica dos judeus; esses temas são visíveis tanto no seu corpo de leis quanto em uma de suas obras literárias e religiosas de maior envergadura, as Cantigas de Santa Maria. Afonso herdou de seu pai o governo sobre um vasto território, estendendo-se da costa cantábrica até o extremo sul na Andaluzia (Figura 2). A grande extensão do território implicava, também, em uma diversidade jurídica bastante ampla, calcada em diversos códigos legislativos e *fueros* municipais que legislavam sobre uma população de características socioreligiosas bastante heterogênea.

Figura 2 – O reino de Castela na segunda metade do século XIII



Fonte: adaptado de Monsalvo Antón, 2010.

Sob o reinado de Afonso X, foi elaborada uma série de textos legislativos, materializados no *Especulo*, o *Fuero Real* e nas *Siete Partidas*. Por meio desses códigos, o rei buscou uniformizar e renovar a diversidade de leis espalhadas pelo território castelhano, bem como facilitar as interpretações jurídicas dos tribunais de seu reino (PORTELA, 2016). O *Especulo*, possivelmente elaborado na década de 1250, foi concebido para servir como lei

vigente e repositório de saber jurídico como um guia na condução de pleitos (LIMA, 2015; MONSALVO ANTÓN, 2014). O *Fuero Real*, direcionado especificamente para as municipalidades, foi elaborado para funcionar como um “direito municipal unificador”, tratando de uma série de temas da vida cotidiana castelhana e, dessa forma, mantinha um caráter mais prático que o *Especulo* (LIMA, 2015; MONSALVO ANTÓN, 2014). Nele, os judeus são citados em sete leis (Título II, Livro IV), as quais tratam da punição ao proselitismo religioso judaico, da proibição a posse de livros contrários ao cristianismo, do casamento misto entre judeus e cristãos e da regulação dos contratos de empréstimos a partir da fixação dos juros (BORGOGNONI, 2012).

As *Siete Partidas* foram elaboradas com marcada influência do direito romano pós-Justiniano, das obras do direito canônico, textos da patrística, bíblicos e dos *fueros* locais castelhanos (LIMA, 2015; CARPENTER, 1986). De acordo com Monsalvo Antón (2012), as *Partidas*, dentre as obras legislativas de Afonso X, possuem um marcado caráter ideológico e doutrinal. Dessa forma, “[...] as *Partidas* eram mais doutrina jurídica do que lei vigente. Tendiam, portanto, a marcar a inferioridade judaica, reduzir o poder político dos judeus, garantir sua autonomia interna, aceitar a sua existência sem forçar a conversão e separá-los da convivência com os cristãos”⁴⁰ (MONSALVO ANTÓN, 2012, p. 219). As *Partidas* são um exemplo de como mitos, acusações e rumores antijudaicos estavam presentes no reino de Castela e começaram a ser expressos na letra da lei.

A estrutura das *Partidas* parte de uma divisão em sete partes, cada qual dividida em vários Títulos, os quais tratam de diversos assuntos: religiosos, governança, administração da justiça, matrimônio, relacionados ao comércio (compra, venda, empréstimos), testamentos e heranças. A Sétima Partida, especificamente o Título 24, trata da conduta sociorreligiosa dos judeus em Castela e de suas relações com os cristãos. Ela inicia expondo a definição de quem são os judeus⁴¹: “*Judios son una manera de omnes que como quier que non creen la fee de Nuestro Sennor Jhesu Christo, pero los grandes sennores de los cristianos siempre sofrieron que biuiessen entre ellos*” (CARPENTER, 1986, p. 27). Essa informação é complementada na lei primeira:

⁴⁰ “[...] las Partidas eran más bien doctrina jurídica que ley vigente. Tendían por ello a marcar la inferioridad judía, restar poder político a los judíos, asegurar su autonomía interna, aceptar su existencia sin forzar la conversión y apartarlos de la convivencia con los cristiano”.

⁴¹ Nesta pesquisa, todas as citações dos textos que compõem as *Siete Partidas* foram retiradas da edição organizada e comentada por Dwayne Carpenter (1986).

Judio es dicho aquel que cree e tiene la ley de Moysen segund suena la letra dela e que se circunda e faze las otras cosas que manda essa su ley. [...] E la razon por que la elesia e los emperadores e los reyes e los otros príncipes sofrieron a los judios beuir entre los cristianos es esta: por que ellos biuiesen como en catiuero pora siempre e fuesse remembrança a los omnes que ellos uienen del linaje daquellos que crucificaron a Nuestro Sennor Jhesu Christo (CARPENTER, 1986, p. 28).

Podemos perceber, nesse texto, a referência indireta ao pensamento agostiniano, o qual argumenta sobre a tolerância aos judeus baseado na constante lembrança do seu papel e testemunho na crucificação de Cristo. A culpa do deicídio é colocada como uma herança geracional atribuída à toda comunidade judaica. Assim, o texto justifica a forma pela qual devem os judeus viverem entre os cristãos, como “*en catiueiro*”, acentuando a marginalização política e social desses indivíduos. A segunda lei menciona os rumores do sequestro de crianças e sua crucificação, referenciando indiretamente às acusações de assassinato ritual que, a essa altura, já haviam se difundido pelo continente europeu. Essa questão é importante para esta pesquisa e a retomaremos no decurso da análise da Cantiga 12 (Capítulo 3). É importante ressaltar a influência do IV Concílio de Latrão nessa passagem. No entanto, diferentemente do Concílio, que não menciona (direta ou indiretamente) o assassinato ritual, essa é uma acusação nova, cuja expressão *oymos dizer* (ouvimos dizer) demonstra a circulação oral e a penetração desses temas antijudaicos em diversas esferas, como a jurídica. Mesmo que não a menciona de forma direta a acusação, Afonso X a promove ao cogitar a veracidade desses rumores. O texto termina proibindo que os judeus deixem os seus bairros na Sexta-feira Santa, em clara referência ao cânone 68 do IV Concílio Lateranense.

A lei três trata da proibição dos judeus em manterem cargos públicos que os colocassem acima dos cristãos. No texto, há a alegação de que os judeus já foram “*pueblo de Dios*”, mas, “[...] *desonraron Cristo dandol muy auiltada muerte en la cruz [...]*” e, por isso, perderam todas as suas honras e privilégios. Em termos práticos, alegava-se o receio de que os judeus pudessem oprimir os cristãos ao ocuparem cargos de maior hierarquia. Essa imposição revela as diferenças entre a teoria legislativa e a sua aplicação prática pois, assim como seus antecessores, Afonso X manteve funcionários judeus na sua corte em funções variadas, como Todros bem Yosef, que ocupou o cargo de grande rabino das comunidades castelhanas, gozando de grande prestígio político perante ao rei (BAER, 2001). Seus almoxarifes, encarregados do recebimento de impostos e administração financeira, foram judeus: Abulrebia Selomó ibn Sadoq (don Çulemán), Meir ibn Sosan (Abenxuxen) e Ishaq

ben Selomó (Çag de la Maleha) (LÉON TELLO, 1992, p. 120). No ambiente de tradução e elaboração de obras poéticas e científicas, são conhecidos os nomes de Yehudá ben Mošé, Rabiçag ben Sid, Abraham alfaquí, Samuel ha-Leví, que trabalharam de maneira coordenada e colaborativa com intelectuais cristãos na corte do monarca (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2020, p. 95).

A quarta lei proíbe a construção de novas sinagogas sem autorização real, bem como regula a restauração dos templos existentes. Esse texto também aponta para uma medida de proteção aos judeus no exercício da sua religião. Dessa forma, deve ser preso e levado à justiça qualquer cristão que depredasse sinagogas ou fizesse embargos aos judeus no momento de suas orações. Outra medida protetiva aos judeus é exposta na lei cinco, ditando sobre o respeito ao *Shabat*. Assim, os judeus não devem ser levados à justiça nos dias de sábado para que possam guardar a sua lei. A exceção ocorre nos casos em que haja disputas com feridos, morte ou em casos de roubos. Da mesma forma, os judeus são proibidos de trazer os cristãos ao juízo nos dias de sábado.

As conversões não devem ser forçadas, mas ocorrer de forma espontânea, mas por meio de bons exemplos e pelas palavras da Santa Escritura, conforme a sexta lei. Os judeus que se convertem são protegidos de qualquer embargo por parte dos outros judeus, sob pena de morte. Essa lei é interessante, pois mostra a ideia da conversão como uma forma de “mudança de status”, isto é, os convertidos passam a ter “[...] *todos los ofícios e las onrras que an los otros cristianos*”. A lei VII, em poucas linhas, visa a barrar o proselitismo judaico, argumentando que o cristão que se converte ao judaísmo deve receber a pena de morte. Esse tema é retomado na lei dez, a qual proíbe os judeus de manterem servos cristãos. Os servos que habitam em casas judaicas não devem ser convertidos ao judaísmo.

As leis oito e nove regulam as relações judaico cristãs, limitando a convivência entre os membros de ambas as religiões. Os judeus não poderiam ter cristãos como criados trabalhando em suas casas, proíbe que cristãos comessem ou bebessem na casa de judeus, os banhos compartilhados e o uso de medicamentos manipulados por médicos sefarditas. As relações sexuais entre judeus e cristãos são vetadas na lei nove, sob pena de morte caso ocorram. Ainda sobre a questão das relações sexuais entre judeus e cristãos, a lei onze estipula o uso de um sinal distintivo por parte dos judeus, em suas cabeças, para que sejam facilmente reconhecidos no meio social. Novamente, percebemos a influência do direito canônico, especificamente o cânone 68 do IV Concílio de Latrão. Esse mesmo dispositivo que foi motivo da petição de Fernando III, agora passava a figurar no código legislativo de

Afonso X. De acordo com Pilar Tello (1992), as cortes de Valladolid, em 1258, aprovaram as primeiras disposições suntuárias, proibindo os judeus de usarem roupas de cor viva, detalhes dourados e prateados e peles brancas.

A partir dos dispositivos legislativos expostos, bem como o posicionamento da Igreja após o IV Concílio de Latrão, percebemos o caminho traçado pelos poderes religiosos e seculares na limitação da convivência entre cristãos e judeus. Essa limitação buscou não apenas barrar o proselitismo religioso judaico, mas favorecer a busca por conversões voluntárias das comunidades judaicas ao cristianismo (BORGOGNONO, 2012; MONSALVO ANTÓN, 2012). Ainda assim, foram mantidos dispositivos que os garantiam o exercício da sua religião, pois, em última análise, os judeus ainda eram figuras necessários para o desenvolvimento do reino castelhano. De nossa parte, acreditamos que a busca pela conversão dos judeus possa ser enquadrada como uma forma de violência simbólica, pois visa, em última etapa, a eliminação do judaísmo. Nesse sentido, ainda que o corpo físico não seja o receptáculo da violência, a conversão objetivada pela cristandade é uma forma de eliminação do indivíduo enquanto judeu. Esse último, assim, passava a ter a sua vida regulada por uma série de imposições restritivas que os inferiorizavam e marginalizavam socialmente.

Como argumenta Ludmila Portela (2016), os textos afonsinos apresentam são um paradoxo na medida em que reprimem as liberdades judaicas, marginalizando e propagando estigmas antijudaicos; porém, ao mesmo tempo, busca preservar essas comunidades por meio de um sentimento de tolerância que permite a sua existência entre os cristãos. A tolerância é compreendida aqui não como a concessão de direitos iguais entre judeus e cristãos, mas sob o viés da possibilidade de a comunidade judaica manter-se e preservar seus costumes no interior da sociedade cristã (CAMPOS, 2008). Nesse sentido, Aline Dias da Silveira (2013), ao revisitar o debate em torno da convivência interreligiosa em Castela, caracteriza Afonso X como um rei tolerante, mas que sua tolerância era praticada com pragmatismo político, não excluindo a possibilidade do reconhecimento do outro – reconhecimento carregado de estereótipos. A tolerância afonsina também é apontada por Dwayne Carpenter (1986, p. 103-105). À luz desse autor, Afonso X manteve uma postura ambígua com relação aos judeus em seu reinado. Na prática, o rei manteve muitas das políticas de seus antecessores – como a autonomia das *aljamas* –, nunca deixou de manter funcionários judeus em sua corte, seja envolvido em tarefas administrativas – almoxarifes, *el rab* –, seja nas funções literárias, de traduções científicas, filosóficas e poéticas em seu

scriptorium, fato que lhe rendeu a alcunha de o Sábio. Por outro lado, suas obras legislativas e literárias são permeadas de representações antijudaicas que formaram um sustentáculo da violência de cunho simbólico contra os judeus.

Ao lado dos éditos canônicos, dos *corpora* legislativos, da pregação e da literatura, a arte foi um instrumento de materialização e difusão de um amplo material simbólico antijudaico (TAVARES, 2008). Conforme Monsalvo Antón (2012, p. 221), a ideia dos judeus enquanto “inimigos funcionais” irá consolidar-se em Castela – assim como já era uma realidade no restante da Europa – durante os séculos XIV e XV, materializada em acusações de crimes rituais, envenenamento de poços e profanação da hóstia consagrada, libelos que culminaram numa escalada de violência sobre essas comunidades.

Eis um exemplo da junção entre texto, música e iconografia. As Cantigas de Santa Maria são o grande expoente da utilização de narrativas e iconografia que contribuem para a construção da representação negativa dos judeus. Sob autoria de Afonso X, elaboradas na segunda metade do século XIII, as CSM são um exemplo da penetração do antijudaísmo literário e imagético em contexto ibérico, em um claro percurso de evolução da degradação da situação dos judeus nesse território a partir do décimo terceiro século. Dessa forma, no próximo capítulo, debruçamo-nos sobre a construção do repertório simbólico antijudaico por intermédio da difusão de rumores, acusações e mitos, buscando compreender a sua materialização nas Cantigas de Santa Maria, especificamente em narrativas selecionadas para esse estudo.

2 AS CANTIGAS, AS NARRATIVAS E O ANTIJUDAISMO

Eu sou um judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não possui mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afetos, paixões, alimentado com a mesma comida, ferido com as mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, aquecido e resfriado pelo mesmo inverno e verão que um cristão é? Se você nos picar, nós não sangramos? Se você nos faz cócegas, não rimos? Se você nos envenenar, não morremos?⁴²

No presente capítulo apresentamos as Cantigas de Santa Maria e contextualizamos o processo de elaboração e difusão dessa obra. Especificamente o Códice Rico, tomado como fonte de estudo desta pesquisa. Em seguida, tratamos da longa tradição de escrita e circulação de narrativas de milagres, bem como a inserção dessas estórias no imaginário devocional e antijudaico medieval.

Dado o potencial das representações para a criação e difusão de mitos, lendas e estereótipos que expressam violência e hostilidade contra os judeus, apresentamos, por fim, como o discurso antijudaico consolidou-se em narrativas textuais e imagéticas. Para isso, analisamos as imagens da Paixão presentes no Códice Rico, bem como o imaginário cristão que atribuía ao judaísmo à prática do assassinato ritual e infanticídio.

2.1 AS CANTIGAS DE SANTA MARIA

As Cantigas de Santa Maria (CSM) são constituídas por um extenso conjunto de narrativas de milagres atribuídos à Virgem, os quais foram recolhidos, escritos, musicados e iluminados sob ordem e patrocínio de Afonso X (1221-1284), rei de Leão e Castela entre 1252 e 1284. Esse conjunto poético é formado por um total de 427 composições versificadas em galego-português, idioma que, a partir do século XII, tornou-se característico da expressão lírica trovadoresca em grande parte da Península Ibérica⁴³ (ALVAR, 1984).

⁴² Shylock, em *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2006, p. 78): “I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions, fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?”.

⁴³ Conforme Maria Cabanas, José Cabo e Yara Viera (2015), o adjetivo “galego-português” refere-se tanto ao idioma que serviu de veículo à essa expressão poética, falado na Galiza e em Portugal, quanto aos espaços

A elaboração das CSM iniciou-se na segunda década do reinado de Afonso X, e estendeu-se até a sua morte, em 1284. Elas foram gestadas por meio da compilação de narrativas de milagres que circulavam pelo continente europeu, pela via oral e escrita, bem como pela versificação de narrativas de origem Ibérica e episódios autorais de Afonso X. Atualmente, as CSM estão preservadas em quatro códices manuscritos régios, os quais, a partir de suas distintas características, revelam um processo de ampliação no número de cantigas e a inserção de iconografia e musicalização dessas narrativas. Esses quatro manuscritos, em conjunto, desvelam funções distintas e as mudanças estéticas intencionadas na materialização das CSM (FERNANDEZ, 2012, 2013; SCHAFFER, 2010).

Datado como o mais antigo dos códices preservados, o Códice de Toledo (Ms. 10.069 ou “To”, Biblioteca Nacional de Espanha⁴⁴) foi produzido, aproximadamente, após 1264 (FERNANDEZ, 2011, p. 48). Nele, encontram-se 100 cantigas acompanhadas por notação musical e precedidas pela intitulação real, um índice e o prólogo da obra. Comparado aos outros três manuscritos subsequentes, To é o menos elaborado iconograficamente, cujo detalhamento limita-se às iniciais decoradas dos seus textos.

Em uma fase posterior, o número inicial de 100 cantigas foi ampliado e materializado em dois novos manuscritos: o Códice Rico (Ms. T-I-1 ou “T”, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial⁴⁵) – utilizado como fonte primária nesta pesquisa – e o Códice de Florença – ou Florentino – (Ms. B.R.20 ou “F”, Biblioteca Nacional Central de Florença), elaborados entre 1280 e 1284. Além das cantigas já existentes, o Códice Rico recebeu a adição de outra centena de composições, além da permanência da notação musical. A novidade desse manuscrito é a presença de um extenso e elaborado aparato iconográfico, o qual compõe a narrativa visual das composições. Por sua vez, o Códice de Florença recebe a adição de 200 novas cantigas e continua a estrutura do Códice Rico, dispondo de texto, notação musical e aparato iconográfico. Porém, o manuscrito florentino está inacabado, devido à morte do rei e à interrupção de sua elaboração, em 1284. Dessa forma, quase a totalidade do texto, do

políticos onde ela se desenvolveu com maior intensidade. Originária da Galiza, no século XII, a lírica galego-portuguesa difundiu-se e foi cultivada no âmbito dos reinos de Portugal, Leão e Castela até o primeiro quarto do século XIV (CABANAS; CABO; VIERIA, 2015).

⁴⁴ O manuscrito do Códice de Toledo encontra-se integralmente digitalizado no site da *Biblioteca Nacional de Espanha*, acessível por meio do endereço eletrônico: <<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000018650>>.

⁴⁵ Em 2021, devido as comemorações do aniversário de 800 anos do nascimento de Afonso X (1221-1284), o *Património Nacional de Espanha* disponibilizou a digitalização do Códice Rico e do Códice dos Músicos, antes inacessíveis pessoalmente ou de forma digital. Eles podem ser consultados por meio dos endereços: <<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/cantigas-de-santa-maria-codice-rico>> e <<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/cantigas-de-santa-maria-codice-de-los-musicos>>

registro musical e iconográfico do manuscrito, encontra-se incompleto⁴⁶. Ambos os códices foram elaborados enquanto dois volumes que comporiam uma única obra, a qual seria composta por um total de 400 cantigas. Por esse motivo, Gonzalo Menéndez Pidal (1962, p. 30), em seu precursor estudo desses manuscritos, criou a nomenclatura *Códice de las Historias* para tratar do conjunto formado por Rico e Florença. A denominação *historias* deriva do termo *miniatura historiada*, utilizado pelo autor para referir-se às imagens de ambos os códices, devido às estórias de milagres serem narradas, também, pelas imagens (PIDAL, 1962, p. 35).

Em paralelo à elaboração dos códices Rico e de Florença, a partir da década de 1280, foi elaborado o Códice dos Músicos (Ms. B-I-2 ou “E”, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial). Esse é o único exemplar que contempla, em uma única obra, as mais de 400 cantigas distribuídas entre os códices anteriores. Esse manuscrito conta com o texto de cada poema e notação musical. Diferentemente do Códice Rico e Florentino, a iconografia do Códice dos Músicos reduz-se apenas ao seu prólogo e às cantigas decenais, cujas imagens exibem os músicos e seus instrumentos, aspecto do qual deriva a alcunha desse manuscrito. Conforme Fernández Fernández (2012-2013, p. 106), esse é o manuscrito no qual estão compiladas todas as cantigas trabalhadas durante a elaboração dos códices, sendo ele, de um ponto de vista literário e musical, o manuscrito mais completo advindo do *scriptorium* afonsino⁴⁷.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, adotamos como fonte primária o Códice Rico das CSM, por ser o único manuscrito cujas narrativas são apresentadas em texto e imagem. O acesso ao manuscrito deu-se por meio da digitalização realizada pelo *Património Nacional de España*, em 2021. Concomitantemente à leitura do manuscrito, utilizamos a edição crítica de Walter Mettmann (1959)⁴⁸, na qual os quatro manuscritos das CSM foram utilizados como fonte para a sua elaboração. Nessa edição, foram transcritos e organizados os textos

⁴⁶ O fato de estar inacabado concede a esse manuscrito importância enquanto fonte para o acesso aos vestígios das técnicas de trabalho utilizadas pelos iluminadores na elaboração das imagens do Códice de Florença e, por extensão, dos outros manuscritos iluminados no *scriptorium* do rei Afonso X, inclusive o Códice Rico. A respeito disso, ver a análise precursora de Pidal (1967) e os estudos mais recentes de Laura Fernández Fernández (2011; 2012-2013).

⁴⁷ Devido à definição material, sua ênfase musical, bem como seu destino na *Capilla Real* de Sevilha, Fernández Fernández levanta a hipótese da utilização do Códice dos Músicos enquanto um objeto de uso litúrgico. Seu argumento possui como base o fato de que, dos quatro manuscritos preservados, esse foi o que mais tempo esteve depositado na *Capilla Real* de Sevilla, conforme desejo expresso em testamento por Afonso X. De modo contrário, os outros manuscritos foram preservados no patrimônio da Coroa, permanecendo no ambiente de corte (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 51-52).

⁴⁸ AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972. 4 v.

das 427 composições, divididas em quatro volumes, cujas cantigas são identificadas conforme o seu manuscrito de origem. Neste trabalho, utilizamos o primeiro e segundo volumes da edição, por contemplarem as cantigas presentes no Códice Rico.

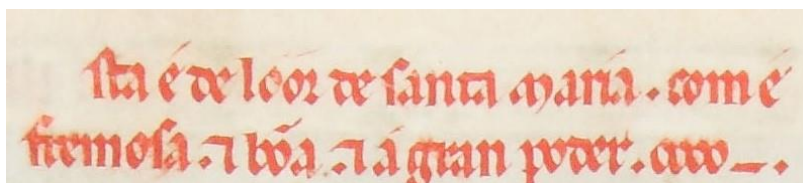
O manuscrito Ms. T.I.1, conhecido como “T” ou Códice Rico, devido à sua suntuosa iconografia e ao cuidadoso acabamento empreendido na sua elaboração, é composto por 256 folhas de pergaminho encadernadas na forma de um livro⁴⁹. Nos primeiros fólios da obra, é estruturado um índice, o qual encontra-se incompleto, devido à ausência das suas primeiras folhas. Desse modo, o índice inicia na Cantiga 141 (CXLI) e termina na Cantiga 200 (CC). Apesar de incompleto, sua numeração revela a intenção de que a obra contivesse o total de 200 cantigas, número formado pela transcrição das 100 primeiras narrativas presentes no Códice de Toledo, e pela adição de 100 novas composições. Atualmente, estão ausentes as cinco últimas cantigas, bem como outras em seu interior. Assim, o manuscrito possui um final abrupto na Cantiga 195 (CXCV), cujo texto está incompleto e a iconografia ausente. Da mesma forma, estão ausentes os fólios correspondentes ao texto e à iconografia das Cantigas 40 (XL) e 150 (CL), e o texto da Cantiga 151 (CLI), a qual conta apenas com sua iconografia. Portanto, o Códice Rico é composto por 193 Cantigas, além de seu texto prólogo e da intitulação real de Afonso X.

Em seu conjunto, as Cantigas são diferenciadas por duas categorias distintas de composições: *cantigas de loor* e *cantigas de miragres*. Essa diferenciação diz respeito à natureza do conteúdo do poema, além de relacionar-se diretamente com a organização interna do manuscrito. As *cantigas de loor* – louvor – são composições de caráter lírico que objetivam glorificar Maria, exaltando suas qualidades e sua benevolência para com aqueles que rogam pela sua intercessão. De caráter narrativo, as *cantigas de miragres* – milagres – compõem a maior parte da obra. Nelas, são narrados os supostos milagres realizados pela intervenção da Virgem. São nessas narrativas que o poder de Maria é exaltado por meio do seu auxílio àqueles que recorrem ao seu nome e punindo com veemência àqueles considerados pecadores. Há uma grande diversidade de personagens contidos na construção desses contos, tanto textual quanto iconograficamente, os quais representam os variados tipos e grupos sociais presentes na sociedade castelhana do período – camponeses, artesãos,

⁴⁹ A encadernação original do manuscrito, datada do século XIII, não foi conservada. Em seu estudo codicológico do Ms. T-I-1, Laura Fernández Fernández (2011, p. 119-120) expõe que o códice foi incorporado à biblioteca do Monastério de *San Lorenzo de El Escorial*, no século XVI, onde recebeu uma nova encadernação e o descarte da sua original. Em 1976, o livro foi novamente reencadernado, sendo esse, até o momento, o seu restauro mais recente.

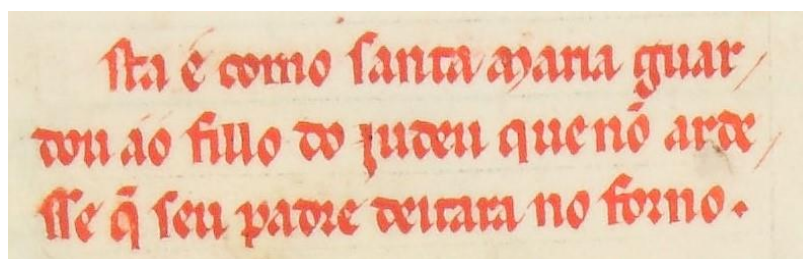
nobres, cavaleiros, padres, bispos, monges, muçulmanos, judeus e, por vezes, o próprio rei Afonso. A categoria das cantigas é indicada na rubrica escrita em vermelho⁵⁰ (exemplificada na Figura 3 e Figura 4), elemento textual que precede e intitula cada uma das composições. As *cantigas de loor* são apresentadas pelo padrão “*Sta é de loor de santa maria [...]*”⁵¹. Por sua vez, as *cantigas de miragres* são apresentadas por “*Sta e como santa maria [...]*”⁵², procedidas por uma breve descrição da narrativa em questão.

Figura 3 – Rubrica de cantiga de louvor



Fonte: ALFONSO X, fólio 017v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

Figura 4 – Rubrica de cantiga de milagre



Fonte: ALFONSO X, fólio 008v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

A diferenciação entre as cantigas também está relacionada com a organização interna do manuscrito, incidindo diretamente na sua distribuição ao longo da obra. As cantigas de louvor são decenais, isto é, a cada nove cantigas de milagres, segue-se uma de louvor⁵³. Além disso, a quinta cantiga de cada grupo de dez – isto é, todas as cantigas terminadas em cinco – possuem maior extensão narrativa, e sua iconografia é formada por 12 quadros ao invés de 6. Conforme Elvira Fidalgo Francisco (2012, p. 132, apud FERNÁNDEZ

⁵⁰ Michelle P. Brown (1994, p. 111) caracteriza a rubrica como um título de capítulo ou uma instrução que não é estritamente parte do texto, mas contribui para a sua identificação no interior do manuscrito. Geralmente, para que fosse distinguida do resto do texto, a tinta de coloração avermelhada era utilizada na sua escrita.

⁵¹ “[...] Esta é de louvor a Santa Maria [...]”.

⁵² “[...] Esta é como Santa Maria [...]”.

⁵³ Essa sequência não ocorre apenas nas dez primeiras cantigas, devido à ausência do número zero. Dessa forma, a Cantiga 1 (I) e a Cantiga 10 (X) são composições de louvor, intercaladas por oito composições de milagres.

FERNÁNDEZ, 2012-2013, p. 93), os números 5 e 10 possuem grande significado mariano: Maria possui cinco letras em seu nome⁵⁴, além de possuir cinco Mistérios Gozosos, cinco Dolorosos e cinco Gloriosos. Assim, a ordenação do Códice Rico é significativa, de forma que sua estrutura possua uma ordenação semelhante a um rosário – *rosary-like structure* (PARKINSON, 2015, p. 4).

As CSM são fruto de uma longa tradição de circulação oral e escrita de milagres marianos anteriores ao século XIII, os quais, por sua vez, fazem parte de um processo mais amplo advindo do culto à Virgem, consolidado na Europa durante a Idade Média. As Cantigas foram elaboradas no *scriptorium* do rei Afonso X, sendo uma obra confeccionada coletivamente por poetas, escribas, músicos e iluminadores⁵⁵ de sua corte. Para Laura Fernández Fernandez (2020, p. 91), o termo *scriptorium alfonsí* designa tanto um método de trabalho quanto um espaço, associado à corte do rei, no qual estiveram articuladas oficinas especializadas – *talleres* – que trabalhavam em diferentes áreas do conhecimento – história, literatura, legislação, jurisprudência, hagiografia –, e onde Afonso X participava como promotor e autor dos trabalhos advindos desse espaço⁵⁶. Lá, surgiram as diversas “obras afonsinas”, termo convencionado entre medievalistas e utilizado para se referir às obras de Afonso X, o que não significa que, em sua totalidade, foram obras escritas pelo rei (KLEINE, 2013, p. 27). A Idade Média experimentou um regime de autoria diferente do regime moderno – editorial e mercadológico – e, no caso das CSM, o rei é o autor das Cantigas devido à sua atuação no patrocínio, na intervenção e revisão da obra: sua intervenção pessoal revisava diferentes versões, ditava normas e selecionava redações e redatores finais (VILLANUEVA, 1995, p. 119). O próprio rei Afonso, na sua obra *General Estoria*, explicita o seu entendimento sobre a autoria de seus livros, revelando como a questão do autor era entendido por ele:

⁵⁴ A Cantiga LXX (70), por exemplo, é centrada nas cinco letras do nome de Maria. Na composição, cada letra remete aos adjetivos utilizados para caracterizar e glorificar a Virgem.

⁵⁵ O iluminador era o responsável por produzir a iluminura. O termo iluminura deriva do latim *illuminare*, isso é, iluminar um manuscrito utilizando cores luminosas, especialmente ouro e prata (BROWN, 1994). A partir do século XI, o termo “iluminura” tornou-se sinônimo de “miniatura”, utilizado para referir-se às imagens dos manuscritos medievais (BROWN, 1994; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2019).

⁵⁶ Para um estudo aprofundado do *scriptorium* afonsino e da cultura escrita produzida nesse espaço, vide, dentre outros, a tese defendida por Leonardo Augusto Silva Fontes (2017).

El rey faze un libro, non porquel el escriuia 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 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 dezir⁵⁷ (General Estoria, parte I, livro 16, capítulo 14, apud Villanueva, 1995, p. 120-121).

As CSM, portanto, são fruto de um trabalho colaborativo levado a cabo no *scriptorium* régio e sob o patrocínio do rei. Não apenas cristãos eram empregados nesse espaço, o qual também contou com a colaboração de intelectuais judeus que, dentre tarefas diversas, realizavam traduções de obras em hebraico e árabe para o latim. No que diz respeito ao processo de elaboração das CSM, Marina Kleine argumenta que

[...] 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 família⁵⁸ (KLEINE, 2013, p. 29- 30).

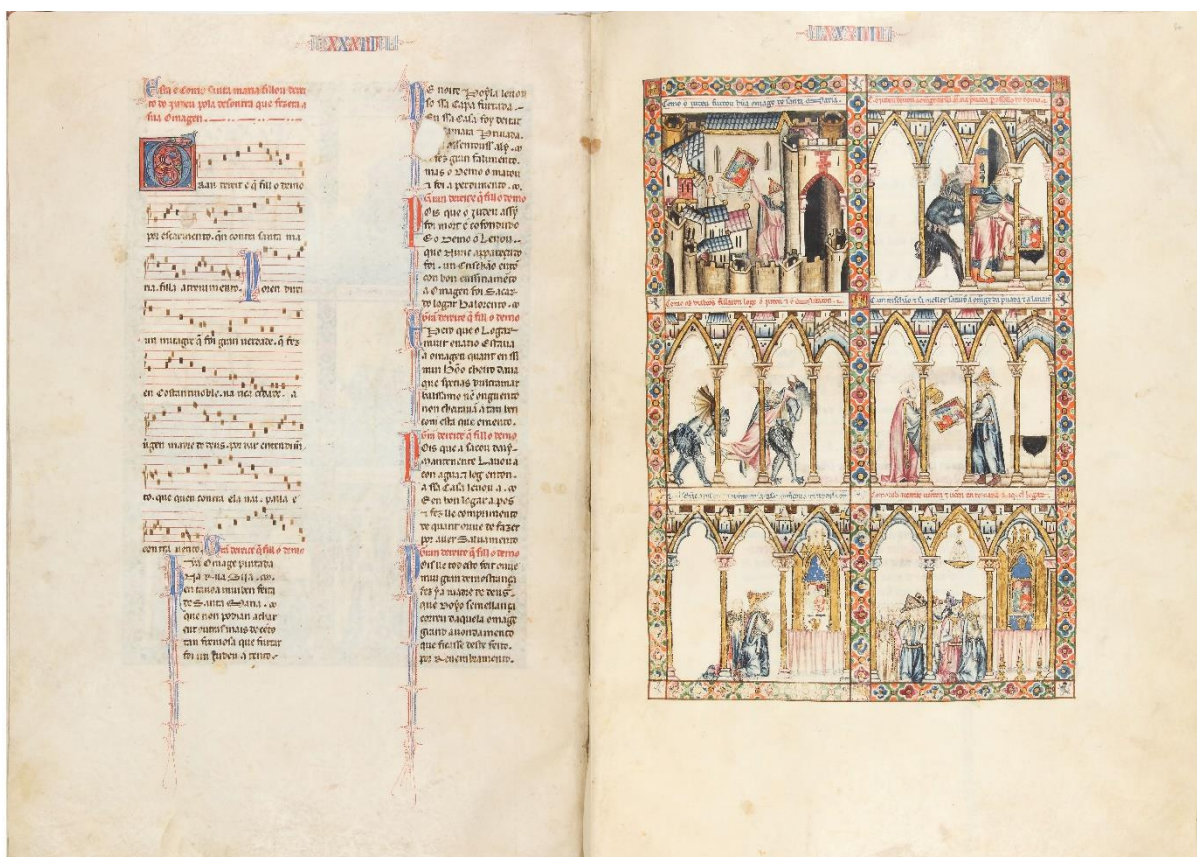
Por essa razão, as CSM devem ser vistas por meio de seu caráter original, tanto pela seleção, interpretação e adaptação dessas narrativas, quanto pela convergência desses textos em poesia, música e imagens, resultando em uma obra ricamente elaborada.

Todas as composições do Códice Rico são acompanhadas por um fólio iluminado. Por intermédio do ordenamento entre texto, notação musical e imagem, percebemos a intenção estética pelo equilíbrio, estabilidade e simetria na disposição desses elementos, a qual ordena a obra do início ao fim. Trazemos, a seguir, a Figura 5 para exemplificar a colocação dos elementos no fólio da obra.

⁵⁷ "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".

⁵⁸ "[...] 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".

Figura 5 – Disposição dos elementos no fólho do Códice Rico



Fonte: ALFONSO X, fólho 049v e 050r, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

Como visto na figura acima, as imagens das Cantigas são dispostas após a sua respectiva narrativa textual. O espaço da imagem é delimitado por um retângulo maior, medindo, aproximadamente, 33 centímetros de altura por 23 de largura, subdividido em seis peças menores, os quais intitulamos “quadros”, medindo 11 centímetros de altura por 10 de largura. Na Figura 3, também é possível notar que o texto utiliza um número total de linhas que não ultrapassa o tamanho total da imagem, fazendo com que ambos os dois compartilhem o mesmo limite marginal dos fólhos. Cada uma dessas divisões menores delimita o espaço no qual se organiza o conteúdo da imagem, o qual correspondente a um determinado momento da narrativa. O retângulo maior, que engloba as seis cenas, possui uma orla ricamente ornamentada com motivos florais intercalados com os brasões de Castela e Leão. A linha divisória central obedece a mesma ornamentação e disposição da heráldica, de forma que nunca haja o encontro entre dois brasões iguais.

Esses elementos ornamentais descritos podem ser caracterizados por meio do conceito “imagem-coisa”, proposto por Jean Claude-Bonne (1996). A partir desse conceito,

o autor busca salientar o valor ornamental das imagens e as funções que ele opera na estética iconográfica. Para o autor, na arte medieval, o “ato ornamental⁵⁹” não se limita apenas a um elemento decorativo, mas mantém relações diversas – enquadramento, sublinhado, guia direcional, articulação interna e compartimentação da imagem, dentre outros – com os elementos simbólicos e representacionais do objeto em que se insere (BONNE, 1996, p. 214-215). Portanto, o aspecto ornamental possui uma razão de ser quando articulado na composição, indo além do aspecto puramente estético e decorativo. Como dissemos acima, no caso das imagens do Códice Rico, a moldura que as engloba enquadra cada uma das cenas, compartimentando-as em espaços menores. O desenvolvimento da narrativa, na imagem, ocorre sempre partindo da esquerda para a direita e de cima para baixo. Dessa forma, os espaços delimitados pela ornamentação funcionam como guias direcionais que hierarquiza e organiza o olhar do espectador na sucessão narrativa dos quadros. O ornamento, assim, não diz respeito apenas ao ato decorativo, mas também possui uma função organizativa no interior da imagem, de forma estética. Como apontou Umberto Eco (2010), os artistas medievais possuíam consciência de uma teoria estética, a qual se relacionava com o ornamental, as noções de beleza e agradável, produção e apreciação do que, de forma ampla, chamamos de arte. Ao observar as CSM em sua totalidade, percebemos toda a sua estrutura organizada pela simetria e harmonia das partes. Isto é, há, sobre toda a obra, a obediência pela proporção estética, em que cada elemento que a estrutura possui lugar e razão de ser.

Acima de cada cena, há uma rubrica, um pequeno texto que auxilia na identificação da ação retratada na imagem (BROWN, 1994). No caso das cantigas terminadas em cinco, como citado anteriormente, a imagem é composta por dois fólios iluminados, totalizando doze quadros menores. Levando em consideração o estudo codicológico realizado sobre o inacabado Códice de Florença, Fernández Fernández e García (2011) argumentam que, no Códice Rico, a escrita do texto precedia a realização de sua iluminação correspondente e, finalmente, procedia a realização do aparato decorativo, as iniciais e, nas imagens, eram colocados os *tituli* (ou rubrica). Em todo o caso, tratava-se de uma estrutura organizada de trabalho, em que as grandes etapas – escrita, iluminação e musicalização – eram realizadas coordenadamente, resultando em uma obra coesa.

⁵⁹ “L’acte ornamental”.

Ao iluminador, portanto, era disposto sempre um espaço fixo para a realização do seu trabalho, de seis ou doze quadros, independentemente da extensão do texto, fazendo com que a narrativa visual fosse elaborada em função desse espaço limitado. O espaço fixo para a elaboração da iluminação acarretava ampliações ou simplificações da narrativa textual para a imagética. Nesse processo, eram feitas escolhas do que deveria e caberia no espaço da imagem, bem como quais aspectos da estória deveriam ser suprimidos ou amplificados pela imagem. Dessa forma, as imagens do Códice Rico podem ser caracterizadas por manterem um determinado grau de independência com relação ao seu texto (o qual difere conforme a cantiga). Por essa razão, a complexa relação entre texto e imagem impede que a última seja reduzida a uma simples ilustração do texto, fazendo com que, em termos metodológicos, uma análise conjunta entre esses dois elementos seja bastante profícua para a compreensão das estórias que compõem as CSM.

A difusão e recepção dos códices das CSM são aspectos que geram bastante discussões aos medievalistas. Pelas características particulares de cada códice, há a hipótese de os manuscritos atenderem a propósitos diferentes. Enquanto o Códice dos Músicos é voltado para a execução pública durante as festas religiosas cristãs, pela relevância da sua musicalidade, o Códice Rico e o Códice de Florença teriam sido elaborados 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 Maria⁶⁰ (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2011, p. 51).

Nesse mesmo sentido, Ameijeiras (2002, p. 250) afirma que o Códice Rico foi elaborado como um exemplar de uso privado do rei e de sua corte. Porém, a autora não deixa de salientar o aspecto corpóreo da obra enquanto um objeto de devoção, e não apenas como uma peça de representação. Como demonstram suas imagens e o próprio teor sagrado que as imagens expõem, ele também foi concebido “[...] para convencer a uma audiência cortesã multicultural da necessidade e da utilidade de louvar a Mãe de Deus honrando as suas

⁶⁰ “[...] 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”.

imagens⁶¹” (AMEIJEIRAS, 2002, p. 205). Marina Kleine (2013) considera que as obras afonsinas – incluindo o Códice Rico – teriam ficado restrito aos meios intelectualizados do reino. Contudo, ela argumenta que a musicalidade dos poemas, feitos para serem cantados, é o indício mais forte de sua reprodução oral, seja no ambiente privado da corte, seja nas festividades cristãs, as quais eram ocasiões que reuniam um grande número de pessoas (KLEINE, 2013, p. 30-33).

Diversos elementos da obra remetem à sua reprodução musical. Primeiramente, o próprio conceito de “cantiga” refere-se a uma composição poético-musical destinada à reprodução oral por meio de palavras – versos – e sons – música (CAPDEPÓN, 2010-2011). A reprodução musical das cantigas é ordenada pelo próprio rei Afonso, no documento que constitui o seu testamento⁶²:

[...] mandamos que todos los libros de los cantares de los miraglos e de loor de Sancta Maria sean dados en aquella eglesia o el nuestro cuerpo fuere enterrado e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria o de Nuestro Señor⁶³ (AFONSO X apud KLEINE, 2013, p. 33).

Nas Cantigas, observamos diversas “marcas de oralidade”, isto é, conforme conceituou Paul Zumthor (1993), tudo que informa sobre a intervenção da voz humana no interior de um texto. Essas marcas podem ser constituídas pelo uso de expressões linguísticas utilizadas por parte do poeta – “eu quero contar”, “eu quero dizer” –, e também pelo uso da música, indicado pela notação musical que acompanha um texto verbal (ZUMTHOR, 1993, p. 35-39). Um importante indício de oralidade encontra-se no Prólogo⁶⁴ da intitulação real de Afonso X, no Códice Rico, no qual o autor expõe que, dos milagres da Virgem, “[...] *Fezo*

⁶¹ “[...] para convencer a unha audiência cortesá multicultural da necessidade e da utilidade de louvar a Mai de Deus honrando as súas imaxes”.

⁶² De acordo com Fernández Fernández (2008-2009, p. 344-348), os Códices foram depositados apenas momentaneamente na *Capilla Real de Sevilla*, onde o monarca foi enterrado. Seu filho e sucessor, Sancho IV, em seu reinado, incorporou ao patrimônio da Coroa os dois códices historiados (Rico e Florência). Não há informação de até quando o Códice dos Músicos permaneceu junto ao corpo de Afonso, porém, em 1576, ele já encontrava-se guardado na biblioteca do mosteiro de *El Escorial*, onde está preservado até o presente momento.

⁶³ “[...] mandamos que todos os livros dos cânticos dos milagres e de louvor de Santa Maria sejam entregues naquela igreja onde nosso corpo for sepultado e que os façam cantar nas festas de Santa Maria ou de Nosso Senhor”.

⁶⁴ O Prólogo de uma obra medieval é caracterizado como um elemento preliminar onde o autor fala sobre o texto que constitui a sua obra e explica, ao seu potencial ouvinte, a suas intenções, objetivos, a utilidade de seus escritos (HEULLANT-DONAT, 2000; AGUILAR, 1989). Sobre os prólogos das obras afonsinas, ver Aguilar (1989); sobre as imagens que compõem os Prólogos do Códice Rico, bem como a relação que elas mantêm com os textos, ver Cortés (2016).

*cantares e sões, / saborosos de cantar, / todos de sennas razões / com' y podedes achar*⁶⁵” (AFONSO X, 1959, p. 1). Porém, a principal marca das Cantigas é a sua extensa notação musical que acompanha todos os poemas, seja de louvor, seja de milagre. Rachel Koopmans (2011, p. 5) salienta a importância da oralidade na difusão dos cultos dedicados aos santos, argumentando que, enquanto a escrita era uma forma de preservar as narrativas que eram transmitidas oralmente, a oralidade era a base de uma difusão mais ampla de histórias e milagres que sustentavam os cultos. Acreditamos que essa característica, vista nas Cantigas, revela que havia, por parte de Afonso X, consciência da importância do aspecto musical para a difusão dessas narrativas, como ele almejava. Entretanto, devemos salientar que o projeto das CSM vai além disso, pois, por meio dele, o rei buscou elaborar uma obra na qual a escrita, a música e as imagens se complementassem em um produto único de aspecto devocional mariano.

Nessa obra, marcada pela oralidade e musicalidade, devemos nos questionarmos como se dava o consumo de suas imagens. À luz de Francisco Corti (1999), o contato com livros iluminados era restrito a círculos sociais determinados, como membros da Nobreza, do alto Clero e setores urbanos abastados. Esse parece ser o caso do Códice Rico das CSM, pois, como expusemos anteriormente, era um exemplar cortesão. Corti fez uma ressalva, apontando a ampliação das possibilidades de contato com manuscritos iluminados a partir do século XIII, e infere que, a partir da passagem do testamento de Afonso X, a disposição do Códice Rico na *Capilla Real* da catedral de Sevilha permitiu que a obra ficasse acessível para um público mais amplo. Devemos salientar, a partir do estudo de Fernández Fernández (2008-2009) sobre a trajetória dos quatro códices, que tanto o Códice Rico quanto o florentino foram retirados de Sevilha ainda no reinado de Sancho IV (1284-1295), e integrados ao patrimônio da Coroa. Portanto, ainda que seja uma hipótese plausível, é possível que esses livros não tenham permanecido muito tempo na catedral, sendo o consumo cortesão dessas imagens uma realidade mais provável.

As CSM devem ser entendidas dentro do grande projeto cultural de Afonso X. de acordo com o estudo de Francisco Márquez Villanueva (1995), o *concepto cultural alfonsí*, do qual partem as CSM, está integrado em um amplo projeto interdisciplinar do rei Sábio, o qual materializou-se nas diversas obras jurídicas, históricas, poéticas, religiosas produzidas e traduzidas no interior do *scriptorium* régio. Nesse sentido, Marina Kleine (2001)

⁶⁵ “[...] Fez cantigas e são agradáveis de cantar, todas com razões, como podes achar”.

argumenta que as Cantigas, em concomitância com suas propriedades artísticas, literárias e religiosas, devem ser vistas como um instrumento de propaganda política⁶⁶ e de legitimação do poder real, inseridas na pretensão de centralização política do rei Afonso X⁶⁷. Conforme a autora, mais de 40 Cantigas mencionam Afonso, focando na extensão de seus domínios, sua ascendência e linhagem, na proteção divina que ele alega ter e sua devoção mariana particular, difundindo a figura de rei “[...] legítimo – pois descende de alta linhagem e recebeu seu poder de Deus (através da Virgem) -, devoto e piedoso [...] 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).

Tendo em mente a temática miraculosa que estrutura as narrativas das CSM, ressaltamos a importância desses contos enquanto reprodutores de uma determinada mentalidade sociorreligiosa de seu contexto histórico, especificamente no que diz respeito às representações cristãs sobre os judeus e o judaísmo, as quais nos interessam em primeiro plano nesta investigação. Dessa forma, faz-se importante compreender algumas características estruturantes do milagre na Idade Média. De forma abrangente, as narrativas de milagres medievais são definidas como um relato, em prosa ou em verso, em que a intervenção extraordinária de um santo ocorre nos assuntos humanos (O’SULLIVAN, 2010, p. 1911). Segundo a filóloga Ângela Vaz Leão (2007), nas narrativas, 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. [...] 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 (LEÃO, 2007, p. 24-25, apud SILVA, 2016, p. 116).

Rachel Koopmans (2011) argumenta que as narrativas de intervenções milagrosas, no medievo, evidenciavam a ação do santo na vida das pessoas e, dessa forma, fortaleciam o seu culto. Para a autora, relatos escritos de milagres são a materialização e a preservação de uma cultura oral medieval, a memória social de histórias que circulavam e contribuíam para o imaginário coletivo (KOOPMANS, 2011, p. 25-27).

⁶⁶ Acerca do imbricamento entre poesia e política e as abordagens possíveis sobre esse tema, vide, dentre outros, Carlos Alvar (1984). Também consideramos relevantes para essa temática o texto de José Roberto de Almeida Mello (1988) e de Almeida e Silva (2016).

⁶⁷ Sobre questões concernentes ao projeto de centralização política de Afonso X, ver, por exemplo, José Maria Monsalvo Antón (1984) e Cybele Crossetti de Almeida (2001/2002).

Partindo da crença das pessoas nas estórias de milagres enquanto um dado concreto, entendemos que esse tipo de narrativa possa ser caracterizado como reproduzidor de sua realidade histórica. De acordo com André Vauchez (2017), o estudo de narrativas de milagres é uma forma privilegiada de acesso aos diversos aspectos da realidade concreta do período medieval, concernente, por exemplo, às relações religiosas, sociais, econômicas e às atitudes mentais. Dessa forma, em concordância com os autores citados, tomamos as narrativas presentes nas CSM como fonte de pesquisa histórica, as quais possibilitam acessar determinados aspectos estruturantes da sociedade medieval castelhana, especificamente, a convivência entre cristãos e judeus no reino de Castela. Narrativas de milagres fazem parte de uma ampla rede de relatos e representações antijudaicas – textos teológicos, literários, legislativos, acusações, mitos, imagens –, em que a cultura e religião judaica eram sedimentadas de forma estereotipada sob uma ótica do imaginário cristão imposta sobre elas. As consequências dessas representações não se mantiveram apenas no campo da violência simbólica, mas serviram de inspiração para ações físicas na convivência social e política dessas duas comunidades, ocasionando, também, a violência e marginalização sobre as comunidades judaicas vivendo em território cristão.

As CSM dão conta de uma parte do imaginário antijudaico presente no envoltório cultural castelhano, no qual estavam inseridos o rei e seu *scriptorium*. Essas estórias, por sua vez, não eram culturalmente apartadas do restante da Europa. Pelo contrário, as Cantigas revelam, por meio de seus poemas e de suas imagens, conhecimento dos relatos antijudaicos, das técnicas e formas iconográficas compartilhadas pela cultura e pelo imaginário cristão europeu no período no qual ela foi elaborada.

As CSM expõem a sociedade e seus diversos membros sob o ponto de vista do cristianismo e, dessa forma, impõem uma representação advinda desse viés religioso sobre os aspectos que diferem da perspectiva cultural e religiosa cristã. Nesse sentido, narrativas de milagres transmitidas por clérigos ou cristãos leigos “[...] nunca são relatos ‘brutos’, mas dependem, desde o nível mais elementar, de um sistema de interpretação que constitui ao mesmo tempo um filtro” (VAUCHEZ, 2017, p. 225). Dessa forma, cabe ao historiador reconstruir uma grade de leitura do contexto em que viveram, bem como dos fatos que informavam e orientavam seletivamente os autores e compiladores dessas narrativas. Logo, narrativas de milagres não devem ser vistas como neutras, mas fruto do contexto social, cultural e religioso da vivência de seus autores.

No século XIII, as discussões teológicas procuraram definir os milagres de forma mais restrita, em paralelo com um processo mais amplo de “controle da santidade” dirigido pelo papado, o qual procurou impor definições mais rigorosas sobre o que poderia ser considerado um milagre, subtraindo dele as “ambiguidades da magia” e possíveis contestações consideradas heréticas (VAUCHÉZ, 2017, p. 237). Dessa forma, os relatos de milagres passaram a um controle maior da Igreja Romana e, ainda que fossem indispensáveis para a averiguação da santidade de um indivíduo, eles tornaram-se objetos de investigação minuciosa pelo alto clero.

Ainda que houvesse um olhar mais atento e limitador da Igreja sobre o milagre, os clérigos e pregadores, mais próximos da população e conscientes da eficiência pastoral dos milagres, não deixaram de lado os relatos considerados extravagantes. Nesse sentido,

[...] Considerando a característica inextirpável da fé popular no milagre, os pastores daquela época preocuparam-se menos – exceto o caso particular da canonização – em filtrar o miraculoso do que em modificar os objetos aos quais ele estava ligado. É nessa perspectiva que se deve situar, a partir do século XII, a multiplicação dos milagres da Virgem Maria, cuja autenticidade causava menos problemas do que aqueles que o povo atribuía a certos servidores de Deus dos quais muitas vezes só se conhecia o nome [...] (VAUCHEZ, 2017, p. 238).

Os séculos XI e XII são marcados por tendências que, do ponto de vista político e econômico, favoreceram a formação de uma Europa cada vez mais integrada. Conforme Miri Rubin (2009), essa situação fortaleceu a ideia de uma “orientação coletiva”, isto é, uma identidade religiosa cristã que passou a dar mais atenção à “[...] formulação dos hábitos, rituais e símbolos de uma *societas christiana* europeia⁶⁸ (RUBIN, 2009, p. 48). Nesse processo, a figura de Maria tronou-se um elemento central no fortalecimento da identidade cristã. Ao longo dos séculos XII e XIII, a presença de Maria, na vida religiosa das pessoas, era intensificada pelas variadas formas em que ela era representada, seja nas Igrejas, seja no espaço privado do fiel. Suportes variados (esculturas, vitrais, iluminuras), relacionados com um conjunto de práticas sociais, faziam com que Maria cada vez mais assumisse as cores do cotidiano, tornando-se familiar e acessível: trabalho paroquial, poesia religiosa, guias para peregrinos, representações visuais, hinos, orações e coleções de milagres (RUBIN, 2009, p. 85). Esse aspecto da presença de Maria é observável nas CSM. Nelas, a Virgem intercede em situações ocorridas no dia a dia das pessoas, no espaço privado de suas casas, nas ruas das cidades, nas igrejas ou no espaço rural. Essas narrativas mostram que Maria pode

⁶⁸ “[...] the formulation of the habits, rituals and symbols of a European *societas christiana*”.

interceder por seus fiéis em qualquer local e em qualquer situação em que sua intercessão fosse solicitada com devoção.

O lugar proeminente ocupado por Maria na economia da salvação cristã, enquanto mãe de Cristo, de acordo com Benedicta Ward (1987), fez com que, no século XII, a devoção à Virgem e à difusão de seus milagres possa ser caracterizada como universal e ampla (não localizada). A contrário dos cultos dedicados aos santos locais, a devoção mariana é capaz de romper fronteiras geográficas e políticas. Pelo menos desde o século IV, ela já carregava o título de *theotokos*⁶⁹, e sua presença no seio da liturgia e oração privada ocorreu desde muito cedo (WARD, 1987, p. 133). Ainda, conforme a autora, o fato de não possuir milagres associados às relíquias (preservadas em um local específico) fez com que o seu culto fosse universal, descentralizado e pessoal, isto é, não restrito a um único santuário e, ao mesmo tempo, recolhido nos espaços privados dos devotos (WARD, 1987, P. 133). De poder inquestionável devido a sua posição enquanto mãe de Cristo, Rainha dos céus, Maria, em suas narrativas, foi cada vez mais sendo representada, utilizando a sua posição e o seu poder para solucionar os mais diversos tipos de necessidades humanas, mediando a salvação do corpo à salvação da alma, punindo aqueles que a ofendiam, que ofendiam seu filho e a cristandade. Nesse sentido, “[...] Tanto da história cristã foi contada por meio da vida de Maria que ela tornou-se o símbolo por excelência da vida cristã: isso significava que seus inimigos eram os de todos os cristãos⁷⁰” (RUBIN, 2009, p. 47). Inimigos por excelência de Maria e do seu filho, os judeus figuravam constantemente nas coleções de contos de milagres.

Consoante a isso, Deirdre Jackson (1997), aponta para a relação entre a figura de Maria e o antijudaísmo medieval. Conforme o autor, o culto à Virgem Maria e às narrativas advindas dele – bíblicas, relatos de milagres, imagens, teatro religioso –, formaram uma das bases da construção do preconceito antijudaico, devido à relação entre Maria e os judeus no papel ocupado por eles na teologia cristã. O autor destaca, primeiramente, a figura de Maria enquanto personagem proeminente na narrativa cristã que inaugura a passagem da Antiga Aliança (Judaísmo) para a Nova (Cristianismo), contexto em que os judeus são identificados como o povo que rejeitou e crucificou Cristo (JACKSON, 1997). Logo, os judeus são declarados como inimigos Maria, responsáveis pelo seu sofrimento e o de seu filho,

⁶⁹ De origem bizantina, o termo *theotokos* significa “mãe de Deus”.

⁷⁰ “So much of the Christian story was told through the life of Mary that she became the quintessential symbol of Christian life: this meant that her enemies were those of every Christian”.

elementos centrais no drama narrativo da Paixão. Por sua vez, a acusação de deicídio está na raiz de uma série de narrativas, acusações e mitos antijudaicos que tomaram a Europa no decorrer da Idade Média.

2.2 A TRADIÇÃO ESCRITA DE ESTÓRIAS DE MILAGRES

Para melhor compreendermos as CSM, devemos considerar que elas estão inseridas em uma longa tradição, anterior ao século XIII, de transmissão, compilação e escrita de estórias de milagres marianos, advindos desde os primeiros séculos do cristianismo. A compilação dessas narrativas ocorre a partir do décimo primeiro século, fruto da crescente devoção mariana que se difundia pelo continente europeu. As narrativas de milagres marianos medievais, atualmente, são classificadas em dois tipos: coleções locais e coleções universais (também chamadas de “gerais”). Essa distinção considera as mudanças ocorridas na forma de preservação dos relatos, tendo em mente o seu aspecto regional. São chamadas de locais, pois estão intimamente conectadas com os santuários de onde surgem, nos quais, em alguns casos, são preservadas relíquias de santos e relatos de milagres relacionados com a cura de enfermidades. Sobretudo, a escrita dessas coleções locais de milagres foi impulsionada por pressões locais de cultos, necessidades políticas e econômicas imediatas das comunidades monásticas, as quais procuravam difundir e consolidar a fama de seus santuários como locais específicos de culto e peregrinação, captando fiéis, peregrinos e, conseqüentemente, um maior fluxo de renda para o monastério⁷¹ (BAYO, 2004, p. 805; KOOPMANS, 2011, p. 3). Juan Carlos Bayo (ANO) situa o aparecimento das coleções locais de milagres em solo francês, no decorrer do século X. Ao longo do século XII, momento de expansão desses relatos, foram registradas estórias diversas sobre a atuação de Maria na cura de enfermidades de peregrinos, e várias versões de milagres locais surgiram com o intuito de difundir e consolidar a fama de santuários marianos em Laon, Chartres,

⁷¹ Ao analisar a função propagandística que possuíam crônicas produzidas no interior de comunidades monásticas, Antonia Gransden argumenta que nesses escritos eram realizados elogios ao mosteiro, a sua antiguidade (portanto, direito sobre o território) e a reputação moral e religiosa da casa e de seus membros. Dessa forma, eram textos que, dentre aspectos diversos, buscavam promover o local em importância e angariar maiores prestamos e recursos de nobres e peregrinos (GRANSDEN, 1975, p. 364). Dessa forma, podemos pensar as narrativas de milagres inseridas na lógica econômica e material do mosteiro, pois atrelar o local a um santo – por meio de relíquias e milagres –, como Maria, era uma forma de aumentar a importância do lugar, inseri-lo em rotas de peregrinação, cujos peregrinos, convencidos da tradição milagrosa do santuário, contribuíam com doações.

Coutances, Rocamadour, Saint-Pierre-sur-Dive e Saisons (ARON-BELLER, 2017, p. 43-44).

Na Inglaterra, as narrativas de milagres da Virgem tiveram seu aparecimento registrado no final do século XI e, de acordo com o argumento de Rachel Koopmans (2011), isso ocorreu devido a uma forte influência cultural francesa após a conquista normanda da Inglaterra. Foram coletadas, primeiramente, contos que circulavam oralmente e, posteriormente, escritas em coletâneas elaboradas em contextos monásticos pelos mesmos autores que se debruçavam sobre a escrita de textos em prosa latina (KOOPMANS, 2011, p. 3).

Ainda no decorrer do século XII, supostos casos locais de milagres passaram a englobar narrativas para além das tradicionais, conhecidas nos círculos exclusivamente monásticos. Esses monges, detentores do conhecimento da leitura e da escrita, passaram a coletar narrativas orais de leigos, estórias pessoais de curas milagrosas, experiências pessoais com o sagrado, as quais eram trazidas por visitantes e peregrinos que se dirigiam aos santuários (KOOPMANS, 2011, p. 5). No decorrer desse processo de coleta e escrita, os relatos de milagres foram se multiplicando e perdendo o seu caráter local em compilações que abarcavam narrativas ocorridas em lugares diversos ou indefinidos. Desse transcurso, surgiram as obras atualmente chamadas de coleções universais ou gerais de milagres marianos, uma tipologia textual (ADAM, 2011) na qual estão inseridas as Cantigas marianas de Afonso X.

Coleções universais experimentaram uma grande difusão pelo ocidente europeu durante os séculos XII e XIII, escritas não apenas em latim, característica das narrativas locais, mas também em idiomas vernaculares. Nessa tipologia de literatura mariana, o vínculo da narrativa a um santuário específico não é mais importante e, dessa forma, algumas narrativas perdem a sua “cor local”, e o mesmo conto pode situar-se em qualquer lugar (WARD, 1987, p. 145). Além disso, a ênfase do relato está menos na cura milagrosa de enfermidades e mais focalizado na salvação da alma, a qual é possível pela mediação de Maria àqueles que demonstram devoção a ela (BAYO, 2004, p. 852). Apesar do declínio da escrita de milagres locais, as narrativas de milagres vinculados a santuários marianos não deixaram de existir, mas foram integradas numa ampla rede de narrativas utilizadas nas compilações universais⁷². Dessa forma,

⁷² No Códice Rico das CSM estão presentes diversas narrativas que tratam de intervenções marianas ocorridas em santuários específicos, exemplos da presença de histórias locais em uma coletânea de milagres universais.

[...] Para exaltar o poder universal de Maria, as novas coleções reúnem milagres marianos ocorridos em todos os tempos e lugares, e, para isso, utilizam todos os materiais à sua disposição: anedotas espalhadas nos escritos dos Pais da Igreja, lendas de origem oriental [...], milagres de outros santos, nas quais se deduz que a mediação da Virgem deve ter sido decisiva, relatos retirados de uma tradição oral que chega a remeter às autoridades eclesiásticas [...]. São também utilizadas coleções locais de milagres marianos, mas o local perde a sua importância e muitas vezes é simplesmente omitido⁷³ (BAYO, 2004, p. 852).

O aparecimento de relatos de milagres marianos ocorreu quase simultaneamente na França e na Inglaterra: primeiramente, relatos locais cresceram em torno de santuários franceses; porém, tiveram sua contrapartida nas primeiras coleções universais de milagres marianos surgidos na Inglaterra⁷⁴ (IHNAT, 2016; WARD, 1987). Nessa tipologia de narrativas, os personagens judeus estavam presentes com bastante frequência, e suas ações eram expostas como constantes atos de violência e maldade contra os cristãos e o cristianismo.

Alguns exemplos são importantes para ilustrar a ampla produção medieval de coleções de milagres marianos desde o século XII. A mais antiga coleção preservada, em latim, é atribuída a Anselmo de Bury ([?] - 1148). Ela consiste em 36 narrativas escritas em latim, sobre as intervenções da Virgem em favor aos seus devotos (WARD, 1987, p. 155). As escassas informações sobre a vida do autor indicam que ele era um grande devoto mariano. Em 1121, Anselmo tornou-se abade de São Edmundo de Bury, local onde impulsionou a devoção à Virgem em suas diversas manifestações, introduzindo a prática

Na Cantiga 118 (CXVIII), uma mãe realiza a peregrinação até o santuário de Salas, em agradecimento pela Virgem ter ressuscitado o seu filho natimorto. A Cantiga 167 (CLXVII) narra uma história bastante semelhante, ocorrida em Salas, porém, a mãe da criança é identificada como “moura”. Ainda, na Cantiga 166 (CLXVI), um homem é curado pela Virgem de Salas e, em agradecimento, realiza a peregrinação à Salas. Nas Cantigas 26 (XXVI) e 175 (CLXXV), os milagres ocorrem durante a peregrinação dos fiéis até o santuário de Santiago de Compostela. Dentre outros locais citados, por exemplo, também são encontradas menções aos santuários de Soissons e Rocamadour, na França, como na Cantiga 8 (VIII).

⁷³ “Para ensalzar el poder universal de María, las nuevas colecciones recogen milagros marianos ocurridos en todos los tiempos y lugares, y para ello se sirven de todos los materiales a su alcance: anécdotas dispersas en los escritos de los Padres de la Iglesia, leyendas de origen oriental [...], milagros de otros santos en los que se deduce que la mediación de la Virgen ha debido de ser decisiva, relatos tomados de una tradición oral que llega a remitirse a autoridades eclesiásticas [...]. También se recurre a las colecciones locales de milagros marianos, pero el lugar pierde su importancia y muchas veces es simplemente omitido”.

⁷⁴ De acordo com Kati Ihnat (2016), a criação de coleções de milagres marianos ocorreu quase simultaneamente na França e Inglaterra, inicialmente pelos escritos de Guibert de Nogent, o qual registrou milagres relacionados com relíquias guardadas na Catedral de Notre Dame de Laon, entre 1112 e 1113. Ward afirma que os milagres de Laon parecem ficar em uma linha divisória, pois mantem o caráter local e relicários, mas difundem-se devido a necessidade de arrecadar dinheiro para a reconstrução da Igreja. Bayo, por sua vez, classifica os milagres de Laon como locais, devido à sua forte associação com o local e com as relíquias preservadas lá. Foram organizadas duas viagens com as relíquias da Virgem, visando arrecadar doações para a reconstrução da catedral, a qual havia sido destruída por um incêndio em 1112.

litúrgica do Pequeno Ofício e a celebração da Imaculada Conceição na abadia (BAYO, 2004, p. 857; ARON-BELLER, 2017, p. 44).

Por volta de 1130, uma outra coleção de milagres marianos foi escrita pelo monge Dominic de Evesham (ca. 1075 - ca. 1140), intitulada *De miraculis Sanctae Mariae*. No momento de sua escrita, Dominic era prior da abadia de Nossa Senhora de Evesham, em Worcester, local onde também elaborou uma obra contando a história do local e sua região, bem como a Vita de santos locais (JENNINGS, 1962, p. 298). De acordo com Bayo (2004, p. 859), Dominic, no prólogo de *De miraculis*, queixa-se que os milagres da Virgem estejam dispersos em obras diversas, expondo, em seguida, sua intenção de recompilar e preservar essas narrativas em uma única obra.

A coleção inglesa mais recente, em latim, foi escrita em 1142 pelo monge beneditino William de Malmesbury (ca. 1090 - ca. 1143), a qual é composta por um único volume de 53 milagres, intitulado *De laudibus et miraculis Sanctae Mariae*. Ainda jovem, William ingressou no monastério de Malmesbury, onde exerceu o cargo de bibliotecário, função que o manteve com acesso privilegiado aos documentos preservados no local. Ele produziu trabalhos historiográficos, escritos sobre a vida de santos locais e notáveis obras de reflexão religiosa, demonstrando ser um membro de grande erudição em Malmesbury⁷⁵ (WINKLER; DOLMANS, 2017). Para escrever o *De laudibus*, William utilizou como fonte as coleções de Anselmo de Bury e Dominic de Evesham (citadas anteriormente), às quais adicionou narrativas coletadas por ele próprio, o que torna a sua obra mais extensa do que as anteriores (ARON-BELLER, p. 44; BAYO, p. 860; WARD, p. 155). De acordo com Kati Ihnat (2017, p. 49), William foi pioneiro em transformar os judeus em grandes antagonistas nas narrativas universais de milagres marianos: o autor, comparado com seus antecessores, demonstrou bastante empenho em caracterizar e adjetivar negativamente os judeus, representados como agentes ativos na ação de prejudicar tanto cristãos quanto a reputação da Virgem. Em suas narrativas, William explora o comportamento dos judeus como “contraexemplos” à devoção mariana, de forma que eles também ocupem um papel alegórico, evidenciando valores e ações que deveriam ser combatidas pelos cristãos (IHNAT, 2017, p. 62).

As coleções universais de milagres da Virgem, em prosa e latim, experimentaram uma elevada difusão no território inglês, resultando em compilações de autores que organizaram a diversidade de relatos orais em circulação e, em alguns casos, criaram relatos

⁷⁵ Sobre a extensa bibliografia de William, vide Thomson, Dolmans e Winkler (2017).

de suas próprias autorias. Ainda no século XII, esse gênero de escrita de milagres ganha fôlego ao cruzar o canal em direção ao continente europeu e, dessa forma,

O gênero se difundiu da Inglaterra ao norte da França e de lá ao resto da Europa ocidental com as peculiaridades de transmissão já aludidas: cada recompilador copia ou adapta os milagres de seu modelo, mas muda a sua ordem conforme bem entender, omite alguns por motivos que vão desde questões doutrinárias até as puramente econômicas (o pergaminho era um material caro e, portanto, de disponibilidade limitada) e por último acrescenta, normalmente no final, alguns novos eventos ocorridos próximo de onde escreve ou do local em que estava, para que não caiam no esquecimento⁷⁶ (BAYO, 2004, p. 861).

Portanto, essas obras mesclaram-se e, a partir do norte da França, se difundiram pelo resto do continente. De acordo com Bayo (2004, p. 861), uma compilação realizada no mosteiro agostiniano de São Vitor contém mais de setenta milagres, advindos tanto de obras inglesas quanto de narrativas naturais do contexto francês. Uma outra coleção, elaborada na abadia de Corbie no início do século XIII, contém uma centena de milagres, compostos por aquelas de São Vitor e outras situadas em locais do Sacro Império (BAYO, 2004, p. 861). Ao cruzar o canal da Mancha, o gênero de coleções universais encontrou uma miríade de relatos produzidos no continente europeu, os quais, também, absorveram relatos locais de milagres, produzidos em santuários locais dedicados a Virgem.

O século XIII foi o momento em que as coleções universais de milagres marianos se consolidam em idiomas vernaculares, uma mudança importante na sua relação com a difusão dessas narrativas para idiomas mais compreensíveis – quando comparados ao latim - para a população em geral. A estrutura básica das narrativas também se modificou com a prosa, perdendo espaço para a versificação dos milagres em poemas e cantigas. Outro fator que indica uma maior difusão desses relatos, após a sua passagem da prosa em latim para o verso rimado em vernáculo, é a presença de “índices de oralidade” (ZUMTHOR, 1993) no interior do texto, com marcas de sua recitação oral para um público amplo. Além disso, o idioma vernacular permitia o acesso e a leitura privada de pessoas que não possuíam o conhecimento do latim.

⁷⁶ “El género se difundió desde Inglaterra al norte de Francia y de allí al resto de la Europa occidental con las peculiaridades de transmisión a las que ya se ha aludido: cada recopilador copia o adapta milagros de su modelo, pero cambia su orden como le parece más lógico, omite unos cuantos por motivos que van desde cuestiones doctrinales hasta las puramente económicas (el pergamino era un material costoso y por tanto de disponibilidad limitada) y por último añade, normalmente hacia el final, algunos nuevos sucesos cerca de donde escribe o por donde ha estado para que no caigan en el olvido”.

Conforme Miri Rubin (2009, p. 54), além das narrativas de milagres, o décimo terceiro século viu o movimento para o vernacular e a diversificação de diversos gêneros utilizados para a discussão e disseminação de questões religiosas e argumentos teológicos; dentre elas, questões relacionadas à Maria e ao seu papel na Encarnação. Nesse contexto, onde as representações de Maria – milagres, imagens em espaços públicos e interiores domésticos - e o conhecimento sobre ela difundia-se e ganhava vozes em vernáculo, os judeus estavam cada vez mais presentes nessas narrativas, que expunham paulatinamente os perigos que eles representavam para a Virgem e para os cristãos de modo geral (RUBIN, 2009, p. 57-58). Ainda que a recepção e o alcance público dessas narrativas possa ser relativizado e visto caso a caso, não é incorreto afirmar que as coleções de milagres em vernáculo contribuíram para a circulação de ideias cristãs sobre os judeus para além dos círculos eclesiásticos.

O poeta anglo-francês William Adgar é o responsável pela edição mais antiga de milagres marianos em vernacular. Adgar foi capelão da catedral de São Paulo, bem como vigário na igreja de Santa Maria Madalena, ambas em Londres. Sua coleção de milagres, *Le Gracial*, foi redigida entre 1165 e 1170, sendo composta por 49 narrativas de milagres e preservada, atualmente, em três manuscritos da primeira metade do século XIII (SHEA, 2007). Sua fonte primária foi um desconhecido mestre Alberic⁷⁷; porém, a maioria de suas narrativas já estavam presentes na obra composta por William de Malmesbury (BAYO, 2004, p. 865; SHEA, 2007, p. 185).

No seu trabalho de tradução e elaboração dos relatos em prosa latina para o verso anglo-normando, Adgar utilizou o estilo e a linguagem da literatura de corte em voga no período em que escreveu. Segundo Jennifer Shea (2007), o autor traçou paralelos entre a literatura cortês e a forma como construiu sua narrativa: Maria assumiu as características ideais de uma dama da alta nobreza, rodeada por seguidores encarnados com traços cavaleiresco e comportamentos considerados corteses e nobres. Esses atributos eram contrastados com a vilania, a calúnia e a descrença, características atribuídas aos judeus no *Le Gracial*, os quais estavam sempre ansiosos em desonrar a Virgem e seus seguidores. As

⁷⁷ A referência a Alberic é feita por Adgar no prólogo do *Le Gracial*, o qual teria servido de fonte em latim para o poeta anglo-normando. Conforme Jennifer Shea (2007), a única informação sobre Alberic é a menção de seu nome nas cartas da catedral de São Paulo (Londres), entre 1148 e 1162, não restando qualquer coleção de milagres elaboradas sob seu nome. Especula-se que Alberic tenha sido o autor de uma reelaboração da obra de William de Malmesbury, proporcionando, nesse caso, o acesso de Adgar as narrativas de William (BAYO, 2004, p. 860). Em todo o caso, especula-se que Adgar utilizou uma coleção muito próxima da *De Laudibus et Miraculis Sanctae Mariae*, de Malmesbury.

narrativas presentes em seus escritos já estavam presentes em obras de milagres anteriores (Judeus de Toledo, Teófilo, O judeu mercador, Imagem da Virgem), bem como os *topoi* característicos da retórica cristã para a caracterização de judeus: usurários, profanadores, aliados do diabo etc. A diferença, no entanto, é a forma com que o autor utiliza um estilo próximo da literatura cortesã que aproxima a sua obra da recepção de um público nobre laico.

O estilo adotado por William também descortina a audiência pretendida por ele. Adgar compôs sua obra em duas versões separadas: a primeira delas é dedicada a um cavaleiro chamado Gregory, enquanto a segunda dedica-se a uma mulher, Senhora Maud⁷⁸. Ao analisar essas dedicatórias, Shea argumenta que elas “[...] apontam para uma audiência nobre e piedosa, tanto devota da Virgem quanto familiarizada com a linguagem da literatura de corte⁷⁹” (SHEA, 2007, p. 184). Eram, assim, membros da nobreza laica, diferentemente das obras em prosa latina que se restringiam aos círculos clericais e monásticos. Outro fator que demonstra uma maior difusão de sua narrativa são as marcas de oralidade que permeiam o seu texto, indicando que ele fora escrito para a recitação em voz alta e apreciação de um público bastante amplo para o período (SHEA, 2007).

Devemos ter em mente que *Le Gracial* é um texto que expande os milagres marianos para os círculos laicos e nobres. Nesses relatos, os judeus surgem com bastante frequência por meio de personagens estereotipados e representados como contemporâneos daquele que narra e de seu público, influenciando em atitudes reais contra essas comunidades. Quase coetânea aos escritos de Adgar, o movimento cruzadista, iniciado em 1096, já capitaneava os sentimentos antijudaicos, materializado em um rastro de violência. De acordo com Poliakov (2007), em 1188 (Terceira Cruzada), a Inglaterra experimenta uma série de grandes morticínios de judeus em Londres, York, Norwich, Stanford e Lynn. Em cada movimento cruzadista, os ânimos antijudaicos são agitados e capitaneados pela violência encabeçada por senhores: “São em 1188 (Terceira Cruzada) os grandes morticínios da Inglaterra, em Londres, em York, em Norwich, em Stanford, em Lynn [...] (POLIAKOV, 2007, p. 42). O texto de Adgar, portanto, é produto e agente de um meio social cujo antijudaísmo já havia sido fortalecido por uma longa tradição de pregações, debates teológicos, mitos e narrativas

⁷⁸ Conforme Bayo (2004, p. 865), a senhora Maud – *dame Mahaut*, no original – era filha ilegítima de Henrique II da Inglaterra (1154-1189), falecida em 1198. A respeito do cavaleiro chamado Gregory, não há referências para além da dedicatória de Adgar.

⁷⁹ [...] point to a pious noble audience, both devoted [voted] to the Virgin and familiar with the language of courtly literature.

envolvendo a religião judaica. Inseridas nesse contexto, ainda que de acessível a uma parte restrita da população, essa literatura de milagre expõe cada vez mais os judeus como inimigos, sendo um elemento que agrega nessa violência. Na Inglaterra, cujos relatos de milagres já circulavam em latim e em vernáculo, esses ânimos antijudaicos foram encabeçados e organizados pelos senhores,

Assim como a literatura mariana em latim, os textos em línguas vernaculares chegam ao continente europeu mesclados com o estilo poético da lírica trovadoresca. A primeira coleção continental em vernáculo conservada é a escrita por Gautier de Coincy (ca. 1177 - 1236) (BAYO, 2004). Nascido em Coincy, na França, entrou ainda jovem para a abadia de Saint-Médard de Soissons. Em 1214, tornou-se prior em Vic-sur-Aisne, uma dependência da abadia, onde permaneceu até 1233. Nesse ano, retornou para Saint-Médard como grande prior, função que ocupou até a sua morte em 1236.

Foi durante o período em que esteve em Vic-sur-Aisne que Gautier compôs a sua coletânea de milagres⁸⁰ intitulada *Les Miracles de Nostre Dame*, cuja redação realizou entre 1218 e 1231, aproximadamente (DAHAN, 2017). Estruturadas em verso e escritas em francês antigo, a obra é composta por 58 narrativas de milagres atribuídos à Virgem, além de 18 canções em sua homenagem. De acordo com Jean-Marie Sansterre (2010), é provável que Gautier tenha extraído grande parte de seu material de uma coleção mariana de tipo universal, proveniente da própria abadia de Saint-Médard, pois o autor retoma em sua obra uma parte substancial de narrativas em latim, as quais já eram conhecidas desde o século XII. Conforme analisa Bayo (2004, p. 868), Coincy não utilizou como fonte de sua obra apenas coleções do tipo universal, mas também milagres locais, como os de Laon, Soissons e Locamadour. Tal variedade de relatos e coleções de milagres que circulavam pelo ocidente europeu aponta para a dificuldade em estipular as obras que serviram de fonte direta para o autor, dificuldade que não limitou-se apenas em Coincy, mas pode ser estendida também para obras posteriores, como as CSM. Porém, é possível observar, em comparação com outros autores, marcas próprias do autor. Nesse sentido, o trabalho empreendido por Gautier não se limitou apenas à tradução de suas fontes latinas para o francês: ele interveio pessoalmente nas narrativas de modo a manter a sua estrutura geral, mas as adaptando e expandindo, inserindo observações autorais, ensinamentos e reflexões gerais por meio de lições moralizantes (SANSTERRE, 2010).

⁸⁰ Para um estudo aprofundado de *Los Miracles* de Coincy, ver Masami Okubo (2005, p. 141-212).

Em *Les Miracles*, os judeus estão presentes em seis narrativas, todas já conhecidas na tradição antijudaica dos mariais anteriores a Coincy, em língua latina. Entretanto, o autor acrescenta a esses relatos o seu próprio tom de antipatia e agressividade contra os judeus, enfatizando sua intolerância e o desejo de os ver aniquilados:

Certamente homem bom que os atura,
 não pode por muito tempo perdurar.
 Nossa Senhora não os deve aturar,
 nem seu doce filho tão pouco os atura.
 Quem os atura, se isso ainda perdura,
 é que muito dura tem a dura mente.
 Com eles eu sou duro, tão duramente,
 que, se rei eu fosse, como única via,
 nem um só deles durar eu deixaria.⁸¹

O antijudaísmo de Coincy é expresso tanto pela quantidade de adjetivos e epítetos acusatórios quanto pela maneira que esses personagens se portam nos poemas, inserindo-se na tradição antijudaica dessas narrativas. Dahan (2017) expõe como Gautier, diferente de outros autores anteriores a ele, descreve nas suas versões os detalhes da tortura e da violência empregada pelos judeus no assassinato das crianças. Por sua vez, a violência utilizada pelos cristãos, como punição aos judeus, também é descrita com bastante detalhes e terminam assumindo características de um verdadeiro massacre da comunidade judaica (DAHAM, 2017). Domínguez-Navarro (2010) ressalta a importância do contexto do autor como um dos fatores para a compreensão do antijudaísmo latente que marca a sua obra. Coincy escreve em um momento marcado pela degradação na relação entre cristãos e judeus, os quais já haviam sido expulsos do reino da França em 1182 e sofriam com os assaltos e massacres do movimento cruzadista iniciado em 1096 (DOMÍNGUEZ-NAVARRO, 2010).

A Península Ibérica tem seus exemplares de obras universais de milagres marianos elaboradas no século XIII. Anterior aos códices das CSM, Gonzalo de Berceo (1190-1264) escreveu a primeira coleção em castelhano de milagres marianos, em 1246, intitulada *Los Milagros de Nuestra Señora*. O poeta escreveu no *scriptorium* do monastério de *San Millán de la Cogolla*, onde foi educado e no qual exerceu as funções de diácono, sacerdote e professor na escola do mosteiro (TIMMONS, 2004). O uso da língua vernácula e a quantidade de temas abordados em suas narrativas indicam que, conforme o argumento de

⁸¹ Tradução de Ângela Vaz Leão (2009, p. 266) do original em francês antigo: “Certes hauz hons qui les endure / Ne doit mie lonc temps durer, / Ne doint Nostre Dame endurer / Ne ses douz filz ja ne l’endurt; / Qui les enduret qui ja durt / Trop y a dur endurement / Vers eus sui durs si durement / S’estoie roys pour toute roie / Un seul durer je n’en lairoie.”

Timmons (2004), o público almejado por Berceo não era limitado ao contexto clerical, mas sim um público mais amplo⁸², para os quais procurava-se expor e promover os dogmas da Igreja, a religiosidade e a devoção, “[...] por meio de narrativas lúdicas, grotescas, pungentes e violentas, que possuem um amplo apelo ao público”⁸³ (TIMMONS, 2004, p. 3).

Das 25 narrativas que compõem a sua obra, os judeus são representados nos milagres *El judezno* (XVI), *Cristo y los judios de Toledo* (XVIII), *El mercader fiado* (XXIII) e na narrativa sobre Teófilo (XXV). Todas essas quatro narrativas são oriundas de coleções marianas escritas em latim e também estão presentes na obra de Afonso X. De acordo com Carlos de La Maza (1987), Berceo utiliza um tratamento bastante severo com relação aos judeus em sua obra, característica evidenciada não apenas em comparação com as CSM, mas também quando seus escritos são comparados com os textos em latim que lhe serviram de fonte.

Ainda, conforme o autor (LA MAZA, 1987), Gonzalo de Berceo escreveu para alcançar um público mais amplo e socialmente variado, ecoando em seus escritos a hostilidade e os receios populares com relação aos judeus, cujas palavras perpassaram o padrão clerical e monástico beneditino. Seus contos visavam a comoção dos ouvintes para a devoção mariana, bem como a instrução e o entretenimento dos peregrinos que visitavam o santuário. Desse modo, o tom pessoal antijudaico de Berceo pode ter maior relação com a situação dos judeus no restante da Europa do que com a realidade das comunidades judaicas castelhanas. A região onde viveu Gonzalo de Berceo era uma importante rota de clérigos e peregrinos de diversas partes da Europa para se chegar à Santiago de Compostela. Junto a essas pessoas, circulavam relatos e ideias estereotipadas a respeito dos judeus, cujo contato pode ter influenciado as obras de Berceo e a tradição antijudaica europeia na Península Ibérica (DOMÍNGUEZ-NAVARRO, 2010, p. 310). Visando a captação do público para a devoção mariana, doações para o santuário, bem como a instrução e o entretenimento dos peregrinos que passavam por San Millán, Berceo tonalizou seus poemas com sentimentos e acusações antijudaicas presentes na mentalidade dos visitantes de outras partes da Europa

⁸² Timmons aponta um interesse relacionado à economia do mosteiro, pois atrair apoio financeiro para mosteiros também configuravam uma motivação para a escrita de hagiografia. Todas as obras de vidas de santos sobre as quais escreveu Berceo (Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de *San Millán de la Cogolla*, Vida de Santa Oria e *El martirio de San Lorenzo*), mantinham alguma conexão com o mosteiro de *San Millán*. No século XIII, o bispado de *Calahorra* (*San Millán*) estava em declínio, caído em dívidas e desordem. Dessa forma, os poemas de Berceo podem manter um caráter de promoção do mosteiro, na busca por atrair peregrinos e aumentar sua renda: o mosteiro mantinha um culto local à Virgem, além de ser localizado próximo a umas das rotas de peregrinação a Santiago de Compostela (TIMMONS, 2004, p. 1-7).

⁸³ “[...] by means of playful, grotesque, poignant, and violent narratives that have broad audience appeal”.

(LA MAZA, 1984, p. 211), em cujos territórios os judeus já haviam experimentado de maneira mais contundente a violência perpetuada pelas Cruzadas, a condenação de seus escritos – como o processo do Talmude em 1240, em Paris -, bem como expulsões no reino da França e em cidades do Sacro Império, por exemplo.

Por fim, citamos o franciscano Juan Gil de Zamora (ca. 1241 – ca. 1318), autor da obra *Liber Mariae*, escrita no final do século XIII. Juan Gil esteve presente no *scriptorium* de Afonso X e, de acordo com Soledad Bohdziewicz (2012-2013), ele foi bastante próximo do rei, mantendo familiaridade com o seu projeto cultural e participando ativamente da educação do infante Sancho, filho de Afonso. O *Liber Mariae* não contém apenas relatos de milagres da Virgem, mas, também, referencia uma série de outras obras das quais Juan Gil busca abordar aspectos da doutrina e da devoção mariana (BOHDZIEWICZ, 2012-2013).

O nível de influência e o grau de referência que uma obra sobre a outra é matéria de extensas comparações entre as mesmas versões de um determinado conto. Contudo, é correto afirmar que essas obras são originais na medida em que o autor adiciona a sua visão aos relatos, modifica seu enredo, dando mais ênfase a alguns aspectos da trama e menos a outros. Por mais que essas narrativas se repitam em obras diversas ao longo do tempo, elas estão sempre suscetíveis às sensibilidades e à visão de mundo de seus compiladores e autores.

Nas CSM, Afonso X parece manter uma postura diferente com relação aos judeus. O tom de suas Cantigas não é marcado pela mesma retórica raivosa que tomaram alguns autores anteriores, como Berceo, mantendo-se mais brando; porém, sem deixar de exibir os traços – em texto e imagem – do antijudaísmo do século XIII. No que diz respeito à imagem, parece-nos que a iconografia mantém os tons de violência mais elevados quando comparada ao texto (como discutido no Capítulo 3). Por vezes, onde o texto silencia ou não revela muitos detalhes sobre a violência nos contos ou punição sobre os judeus, as imagens exibem com bastante clareza. Mediante isso, interrogamo-nos: quais as hipóteses desse tom de Afonso X com relação aos judeus?

De acordo com La Maza (1987), Afonso X parece seguir os passos de seu pai, Fernando III, no que diz respeito à convivência entre cristãos e judeus em seu reino, os quais seguiram prosperando e mantendo cargos em sua corte. No *scriptorium* afonsino, por exemplo, é reconhecida a atuação de colaboradores judeus, dos quais alguns nomes podem ser citados⁸⁴: Yehudá ben Mošé, Rabiçag ben Sid, Abraham alfaquí e Samuel ha-Leví

⁸⁴ Também é conhecido o almoxarife do rei, o judeu Zag de la Maleha. Em 1278 ele foi acusado de ajudar Sancho (filho de Afonso X e futuro Sancho IV) com recursos financeiros da Coroa, resultando no fracasso da

(FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2020, p. 95). Cabe, ainda, apontar que os autores de obras marianas anteriores às CSM estavam inseridos em um contexto clerical e de ordens religiosas; portanto, ecoavam com maior virulência as ideias antijudaicas advindas do seu meio. Afonso X, por sua vez, era um intelectual laico, inegavelmente cristão e devoto mariano, mas cujas relações com os judeus e o judaísmo se davam mediante outros fatores para além do religioso: econômicos, políticos, culturais. Ainda que ele utilize de estereótipos e preconceitos antijudaicos em suas obras – como as *Siete Partidas* e as CSM, por exemplo –, elas se dão em um tom diferenciado quando comparado com autores anteriores ou historicamente próximos do rei, como Gonzalo de Berceo.

Devemos considerar também que Afonso X era um rei que mantinha interesses materiais e práticos na manutenção dos judeus em seus domínios, devido a sua dependência dos judeus em funções administrativas, dos impostos captados nas comunidades judaicas e das relações comerciais motivadas por elas. Dessa forma, mesmo mantendo o tom devocional mariano e antijudaico em suas Cantigas, não via benefícios em manter um tom de violência extrema contra os judeus em sua obra. Com isso, não queremos dizer que Afonso X não manteve em suas obras preconceitos antijudaicos. O que buscamos salientar com o argumento apresentado é que, comparando as CSM com obras anteriores e contemporâneas às Cantigas (como é o caso de Berceo), o tom de Afonso parece, pelo menos em texto, manter um tom menos violento, ainda que apresente os mesmos preconceitos antijudaicos comuns em sua época.

Sobre o tom antijudaico de Afonso X e a representação dos judeus nas CSM, cabe-nos citar brevemente dois trabalhos que estão na base dos estudos das Cantigas. Albert Bagby (1971) buscou observar se os escritos de Afonso X, especificamente as Cantigas e as *Siete Partidas*, corroboravam a postura de um rei tolerante com os judeus, característica enfatizada pela historiografia do rei castelhano. A nosso ver, Bagby exagera na comparação entre as CSM e as *Partidas*, desconsiderando o caráter diferenciado de cada uma, isto é, a primeira como uma obra literária/devocional e a segunda enquanto um documento de caráter legislativo. O autor busca enxergar nas Cantigas aquilo que historicamente foi dito de Afonso e como ele mesmo afirma de forma acentuada: [...] A Espanha de Afonso foi um paraíso para os judeus⁸⁵ (BAGBY, 1971, p. 671). Ele busca enxergar isso nas CSM e suas

expedição de Algeciras contra os mouros. Maleha foi executado e os judeus do reino foram presos e sua soltura foi acordada apenas sob o pagamento de um resgate por parte da comunidade judia do reino (BARRAL, 2006, p. 233-234; LA MAZA, 1987, p. 210).

⁸⁵ “Alfonso's Spain was a haven for Jews”.

conclusões revelam sua surpresa a ver, nas CSM, uma obra imbuída de preconceitos antijudaicos no seu texto e em sua iconografia. Além disso, toma as Cantigas como fruto de um preconceito pessoal antijudaico de Afonso sem considerar um histórico de obras que influíram na elaboração das CSM.

Por sua vez, Vikki Hatton e Angus MacKay (1983) elaboram a sua análise sobre as Cantigas e desenvolvem uma crítica a Bagby. Porém, em seu trabalho, esses dois autores atenuam o antijudaísmo presente nas CSM de forma pouco condizente com a leitura que fazemos da obra. Para eles, “[...] as referências hostis aos judeus são muitas vezes incidentais às estórias em questão, ou então são rapidamente ignoradas, apesar de parecerem oferecer boas oportunidades para mostrar os judeus sob a pior luz possível⁸⁶” (HATTOM; MACKAY, 1983, p. 189). Os autores parecem também ignorar o teor das imagens, por exemplo, ao falar da cantiga 3, de Teófilo, ele diz que o judeu é apenas um intermediário do pacto com o diabo. Todavia, a imagem (Figura 4) explora de forma simbólica toda uma caracterização do judeu e a semelhança com os diabos da cena. Outro exemplo de desconsideração da imagem é quando os autores alegam que a Cantiga 12 é a única que revela um grupo de judeus fazendo maldades. Mas, na cantiga 6, temos um exemplo semelhante: o judeu, ao assassinar uma criança, é cercado por outros cúmplices. Como veremos no próximo capítulo, essa é uma forma iconográfica de atribuir a culpa de um judeu a toda a comunidade judaica.

Estamos em concordância com os postulados de Barral (2006), o qual considera as conclusões de Bagby e de Hattom e MacKay extremas, argumentando que não há dúvidas quanto ao papel das Cantigas na construção da identidade cristã em comparação ao “outro”, o judeu, processo no qual ele teve a sua identidade construída de forma estereotipada. Contudo, o autor busca uma linha intermediária sobre a posição dos judeus no reinado de Afonso, argumentando que o reinado de Afonso X pode ser

[...] caracterizada, em relação à comunidade judaica, pelo signo da ambiguidade. O mesmo que acredito emerge de uma avaliação global das cantigas com protagonismo judaico, em permanente tensão entre a condenação sem paliativos e a perspectiva da salvação. Isso está de acordo com o caráter multifacetado e contraditório que [...] caracteriza toda a obra de Alfonso X⁸⁷ (BARRAL, 2006, p. 234).

⁸⁶ “[...] the hostile references to Jews are often incidental to the stories in question, or else they are quickly passed over, despite the fact that they seem to offer good opportunities for showing the Jews in the worst possible light”.

⁸⁷ “[...] caracterizado, en relación con la comunidad judía, por el signo de la ambigüedad. La misma que creo se desprende de una valoración global de las cantigas con protagonismo judío, en permanente tensión entre la

Após inserir as CSM em seu contexto social, religioso e cultural de produção, cabe determo-nos sobre uma das formas de propagação de conteúdo antijudaico na Idade Média. Narrativas são instrumentos valiosos no que diz respeito à criação e à centralização de sentimentos antijudaicos, seja pela via textual, seja pelas representações iconográficas, que, de forma imagética, também buscam narrar algo aos olhos de quem as observa.

2.3 A IMPORTÂNCIA DAS NARRATIVAS

Narrativas são um meio muito importante na criação e difusão de mitos, imaginários e representações. Elas, por meio da oralidade, dos textos e das imagens, são elementos que dão sentido ao mundo e às experiências de vida individuais e sociais. David Frankfurter (2017) aponta para a importância e a eficácia das narrativas sobre a experiência coletiva, bem como na manutenção de elos sociais. Para o autor, “[...] a narrativa adquire uma eficácia – ela ‘funciona’ sobre as pessoas, exercendo poder sobre elas – não apenas porque é realizada cerimonialmente, mas, mais importante, porque deve ser recontada (e pensada) para reconstituir o grupo social⁸⁸” (FRANKFURTER, 2017, p. 96). Por essa razão, a manutenção dessas histórias é um ato que configura a narrativa como um elemento de integração social que se conecta com as experiências e a identidade coletiva de um grupo. As narrativas antijudaicas podem ser pensadas sob esta lógica, pois, durante a Idade Média, histórias envolvendo os judeus e o judaísmo foram preservadas, adaptadas e recontadas, sem perder o tom hostil direcionado contra eles. Essas narrativas fizeram parte da formação de uma identidade e uma conduta moral cristã no medievo, em contraste com aquilo que era identificado, como a cultura judaica, apontada como um elemento de alteridade.

Nesta pesquisa, ao nos referirmos às narrativas antijudaicas medievais, consideramos uma miríade de manifestações que colocavam o judaísmo e seus adeptos em destaque. Essas manifestações não eram apenas de caráter literário – exposto pela oralidade ou pela escrita – mas, também, advindas da hermenêutica cristã, das decisões dos Concílios ecumênicos, das jurisprudências (acusações, leis e justiça) e das imagens. No medievo, as narrativas que

condena sin paliativos y la perspectiva de la salvación. Lo que no deja de estar en consonancia con el carácter polifacético y contradictorio que [...] caracteriza al conjunto de la obra de Alfonso X”.

⁸⁸ “The narrative takes on an efficacy – it “works” on people, exerting power over them – not simply because it is performed ceremonially but, more importantly, because it *must* be retold (and thought about) in order to reconstitute the social group”.

advinham desses campos formavam uma ampla rede de propagação de preconceitos e mitos que estereotipavam os judeus pelo continente europeu, influenciando na sua marginalização social.

Ao refletir sobre narrativas de milagres, Rachel Koopmans (2011) argumenta que esses relatos escritos são a materialização e a preservação de uma cultura oral medieval, a qual está intrinsecamente conectada com a memória social cristã, preservando estórias que alimentavam o imaginário coletivo. Esse imaginário, formado ao longo do tempo, conectava-se às experiências sociais das pessoas, dando sentido às suas vivências no presente. Para a pesquisadora, narrativas de milagres podem ser caracterizadas enquanto um dispositivo de vínculo social, cuja difusão e recepção estabelecem “comunidades de cultos”⁸⁹ (KOOPMANS, 2011, p. 26). Devemos ter em mente que muitos desses milagres surgiam de uma suposta experiência social com o sagrado, cujo relato era propagado oralmente e, posteriormente, escrito em uma coletânea de milagres redigida em ambientes monásticos e sujeita às modificações da pena do escritor. Algumas outras, por sua vez, surgiam no próprio monastério ou santuário dedicado ao santo, onde sua difusão era essencial para a manutenção do culto e da fama do local enquanto um espaço de devoção, milagre e peregrinação.

No mesmo sentido de Koopmans, Miri Rubin estabelece uma intersecção entre a formação e as manifestações do culto à Virgem e aos sentimentos antijudaicos aflorados pelo continente europeu, por meio do conceito “*emotional communities*” (RUBIN, 2009, p. 80). Para ela, as práticas devocionais em torno de Maria, a partir do século XII – culto, narrativas de milagres, proliferação de suas imagens – mobilizaram as pessoas por meio da expressão de emoções, as quais estavam atreladas a um forte senso comunitário e identitário cristão. Essas manifestações que fortaleciam o culto à Virgem, ao mesmo tempo que ressaltavam a culpa dos judeus. Principalmente nos temas em que o drama mariano era associado diretamente aos judeus, como nas reproduções orais e imagéticas da Paixão. Nesse sentido, ainda que não busquemos impor a relação direta entre o culto mariano e as suas representações com os episódios de violência física sobre as comunidades judaicas, acreditamos que essas narrativas fortaleceram estereótipos sobre os judeus, configurando uma forma de violência simbólica sobre eles, sobre seus corpos e sua identidade. Essa forma

⁸⁹ “Cultic communities”.

de violência consolidou-se em estereótipos que perduraram sobre os judeus para além da Idade Média⁹⁰.

Narrativas de eventos milagrosos escritas em coletâneas de milagres também exibiam representações de personagens agindo conforme o que era considerado a boa conduta de um cristão. Também chamadas de *exempla*, essas estórias possuíam uma função didática, relacionada com a preocupação teológica e pastoral cristã (ARON-BELLER, 2017; KOOPMANS, 2011), as quais eram bastante difundidas pelo continente europeu por meio da atuação dos pregadores das ordens mendicantes (COHEN, 1983). O exemplo de boa conduta esperada dos cristãos era exibido em contraste com o “Outro”, isto é, pela alteridade. A diferença era exibida pela estigmatização da figura daqueles considerados inimigos do corpo social cristão: judeus, muçulmanos, leprosos, hereges. Nesse processo, uma série de representações, estereótipos e símbolos eram manuseados para a construção da moral e da alteridade desse “Outro”, o qual, nesse processo, era marginalizado. À vista disso, Jörg Rogge (2016) expõe o funcionamento das narrativas cristãs medievais sobre os “desviantes”, ao mesmo tempo em que aponta para a importância da análise desses relatos para a compreensão da marginalização social por meio de estereótipos criados por um grupo dominante:

A maneira como eles relataram esse comportamento é, de fato, uma contribuição para o processo de moldagem do mundo. Ouvintes ou leitores poderiam compartilhar suas narrações sobre desvios. As narrativas são o cimento para proporcionar a coesão das sociedades. Narrativas de comportamento desviante e delincente oferecem orientações para se comportar adequadamente ou evitar práticas que supostamente violam as normas sociais ou a lei. Essa abordagem heurística é muito frutífera porque não é mais necessário tentar escrever uma reconstrução mais ou menos objetiva de um crime ou ofensa às normas sociais e políticas. Em vez disso, podemos usar isso para analisar os padrões dominantes de argumentação e os sistemas de valores de uma determinada sociedade⁹¹ (ROGGE, 2016, p. 16).

⁹⁰ Por exemplo, vide Morais (2017b). Nesse texto, o autor traça a influência das narrativas medievais de assassinato ritual e libelo de sangue em um caso ocorrido em Kiev, em 1911. Na ocasião, um menino de 12 anos, chamado Andrei Yuschinsky, foi encontrado morto com feridas em seu rosto próximo ao dia de Páscoa. Um homem foi até a polícia, onde alegou ter visto um judeu sequestrar a criança, depoimento que ocasionou na injusta prisão de Menahem Beilis. O judeu conseguiu provar sua inocência e receber sua absolvição apenas em 1913, dois anos após a sua prisão.

⁹¹ “The manner, in which they recounted this behavior, is, in fact, a contribution to the process of world shaping. Listeners or readers could share their narrations about deviance. Narratives are the cement to provide the cohesion of societies. Narratives of deviant and delinquent behavior offer orientations to behave properly or to avoid practices which are alleged to be a violation of social norms or law. This heuristic approach is very fruitful because it is no longer necessary to attempt writing a more or less objective reconstruction of a crime or offence against social and political norms. Instead, we can use this to analyze the dominant patterns of argumentation and the value systems of a given Society”.

No processo de escrita das narrativas de milagres, elas eram produzidas por um escritor que utilizava um repertório fixado e conhecido socialmente, para caracterizar o desviante (ROGGE, 2016). Devemos, portanto, estar atento a essas formas, a esses vocabulários, pois eles informam sobre as ideias que se tinham sobre o “Outro”, evidências de mentalidades inseridas em um dado contexto social e acessíveis pela materialidade dos textos e das imagens. No caso dos judeus, eles são representados por meio de um repertório antijudaico que os acusam de serem gananciosos, blasfemadores, feiticeiros, agentes do Diabo, traidores, deicidas e infanticidas.

No caso específico dos relatos de milagres marianos, visível nas CSM, a inimizada entre Maria e os judeus é bastante enfatizada pela ótica do deicídio. Isto é, há uma ênfase no drama da crucificação, na responsabilidade colocada sobre os judeus pela morte de Cristo e o sofrimento de Maria. Jörg Rogge aponta, ainda, para um fator de suma importância para o método de análise das narrativas. No processo de leitura e análise desses materiais, devemos ter em mente a sua conexão com o contexto político e cultural de produção dessas estórias, pois ele faz parte do processo de moldagem de uma visão de mundo específica, realizado por pessoas inseridas numa cultura específica (ROGGE, 2016, p. 15).

Enquanto meios de criação e difusão de ideias, as narrativas medievais estão inseridas na dinâmica da relação entre essas estórias e o seu contexto, entre os produtores desses materiais simbólicos e o público que os acessam por meio da escuta, da leitura e da visão. Gabrielle Spiegel (1997) conceitua essa relação de mão dupla como a “lógica social do texto”, isto é, a narrativa está incorporada em um determinado contexto social onde ela atua como agente, e, ao mesmo tempo, ela mesma como um artefato fruto do contexto social e cultural que incide sobre a sua produção. Nessa relação dinâmica, portanto, o texto é resultado de seu contexto social e, simultaneamente, age sobre esse mesmo contexto. Dessa forma, “[...] por causa dessa dupla característica que, em última análise, a textualidade medieval nos concede acesso (mediado) ao passado⁹²” (SPIEGEL, 1997, p. XVIII). Esse argumento não se restringe ao texto (enunciado pela oralidade ou pela escrita), mas pode ser estendido para a análise das imagens, pois ela também é produzida e atua em seu contexto, sendo elemento partícipe dessa mesma “lógica social” apontada por Spiegel.

Durante a Idade Média, as narrativas eram contadas, encenadas, lidas, marcavam os dias santos e estruturavam cerimônias e cultos de santos. Eram elementos centrais à vida

⁹² “It is because of this dual characteristic that, ultimately, medieval textuality grants us (mediated) access to the past”.

religiosa, essencial para a manutenção das comunidades, suas experiências e da formação de suas identidades. O calendário cristão, por exemplo, era estruturado de acordo com as narrativas bíblicas e dos Evangelhos, cujas celebrações eram ritualizadas em festivais que giravam em torno de histórias-chave (Domingo de Ramos, Sexta-feira Santa, Natividade, Assunção etc.) (FRANKFURTER, 2017). Muitas acusações de cunho antijudaico foram inseridas nesse repertório: acusações de infanticídio e assassinato ritual, por exemplo, eram contadas como ocorrendo na Sexta-feira Santa, como motivos de zombaria à memória da crucificação. Não por acaso, tais relatos estiveram na base das restrições – imposta pelo IV Concílio de Latrão e ecoada nas *Partidas* de Afonso X – que proibiam os de saírem de suas casas e bairros nessa data. Ao refletir sobre o papel dos judeus nessas narrativas cristãs, Miri Rubin expõe que

Os judeus foram centrais para contar as narrativas fundamentais do cristianismo. Eles estavam presentes como atores em contos bíblicos, em estórias de milagres e em relatos de enormidades mais recentes: assassinato ritual, blasfêmia, profanação de hóstias, violação de imagens. O processo cultural que tornou o cristianismo tão vivo, acessível e relevante para a vida das pessoas, também tornou o judeu cada vez mais presente e atuante. Para o mundo devocional que respeitava Maria e abordava a Paixão por meio da perspectiva dela, também enfatizava o papel dos judeus: seu arbítrio, sua culpa⁹³ (RUBIN, 2009, p. 53-54).

Contos individuais e coletâneas de milagres marianos inserem-se nessa ampla rede de narrativas, nos quais temas antijudaicos são expressos textualmente e, no caso do Códice Rico, pictoricamente. Para compreender essa característica, consideramos profícuo apontar o papel dos mitos e sua difusão enquanto elementos repositórios de narrativas. Conforme o argumento de Frankfurter (2017), os mitos são elementos relacionados com tudo aquilo que cria e define a identidade coletiva de um grupo que compartilha uma cultura, além de serem ferramentas que buscam enquadrar e explicar a relação entre culturas próximas. Nas narrativas cristãs medievais, é possível identificar uma série de elementos que buscavam explicar a relação entre o cristianismo e o judaísmo, enquadrando o judeu em uma série de categorias identitárias estereotipadas que buscam definir o que eles são e como agem. Algumas dessas estórias não eram criações específicas do medievo, por exemplo, as

⁹³ “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. The cultural process which made Christianity so vivid, accessible and relevant to people’s lives, also made the Jew increasingly present and active. 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.”

narrativas bíblicas do Novo Testamento, fonte de autoridade de uma memória e identidade coletiva cristã. Nessas narrativas, os judeus são representados como aqueles que negaram Cristo e são responsabilizados pela sua morte. Durante a Idade Média, esses judeus bíblicos foram ressignificados, atualizados e passaram a ser identificados nos judeus contemporâneos medievais. Nesse sentido, de acordo com Kellen Jacobsen Follador (2016, p. 68),

No medievo, diversos estigmas eram atribuídos aos judeus, e era o de pecador deicida o maior deles. [...] A Bíblia Hebraica serviu de base para o discurso estigmatizante elaborado pelos teólogos cristãos, que interpretavam passagens específicas de desvio religioso como se fossem a regra sobre o comportamento judaico. A ideia de que os judeus eram um povo pecador incrementava a polêmica ao atribuir a eles todos os tipos de promiscuidades e vícios existentes na sociedade cristã.

A interpretação cristã realizada sobre esses textos atribuía as características do judeu bíblico ao judeu do medievo, de forma a imputar sobre eles uma herança social, um estigma geracional que, pelo menos até o século XIII, poderia ser suplantado com a conversão ao cristianismo. Aderindo a cor local, o judeu contemporâneo medieval era marcado com as mesmas acusações imputadas sobre eles em narrativas bíblicas, como o deicídio. Sobre antigas acusações, eram somadas novas camadas de mitos antijudaicos surgidos durante a Idade Média. Essa é uma das características de histórias que se propõem míticas, explicativas: os mitos são fontes de narrativas, cujo reconto atualiza aquele passado narrado de forma a implicar sua potência narrativa no presente (FRANKFURTER, 2017).

Com relação às características do mito, consideramos profícua a análise proposta por Chiara Bottici e Benoit Challand (2006), a respeito da noção de mitos políticos. Com base nos argumentos de Hans Blumenberg (1996), os autores expõem que um “mito político” surge de um processo contínuo de trabalho sobre uma narrativa, por meio da qual os membros de um grupo social atribuem significado às suas condições e experiências de vida em sociedade (BOTTICI; CHALLAND, 2006, p. 316). O mito pode tornar-se uma lente pela qual as pessoas dão significado ao mundo, e isso pode ser exemplificado por meio de lendas, rumores, acusações, estereótipos, imagens que expressam anseios e medos coletivos, os quais figuram na origem de estereótipos sobre o diferente. Por estar atrelado às condições de mudança social e cultural, o mito também se transforma conforme a sua transmissão e reelaboração no tempo. Dessa forma, ele não é formado por uma única narrativa, dada de uma única vez, mas constitui-se por contínuo processo de trabalho sobre um padrão narrativo básico, o qual se transforma com as circunstâncias, caracterizando o que Blumenberg (1996)

chamou de “trabalho sobre o mito⁹⁴”. Uma mesma narrativa pode ser reapropriada e adquirir novas roupagens ao longo do tempo. No caso da estigmatização do judaísmo pelo cristianismo, um perfil homogeneizante do judeu foi criado por meio de um conjunto de narrativas, aglomeradas em um discurso único no qual o judeu é tratado como um elemento perverso inserido na sociedade cristã, contra a qual ele orienta a sua maldade.

Os mitos são apreendidos por meio de uma exposição cumulativa, condensada em narrativas orais, escritas e em imagens. Na Idade Média, o judaísmo é inserido em uma rede de contos, estereótipos, acusações e mitos, por parte das comunidades cristãs, a qual é elaborada sob um padrão único de narrativas. Nesse padrão, o judeu é representado como um indivíduo que busca constantemente maneiras de atacar o cristianismo e prejudicar os cristãos. Por meio desse “padrão narrativo básico”, é possível pensar em discursos que estruturam um antijudaísmo cumulativo: (i) judeus como mágicos e feiticeiros, desde o Império Romano; (ii) como responsáveis pela morte de Cristo, desde o século IV; (iii) como usurários e praticantes de assassinatos ritualísticos, desde o século XII; (iv) como profanadores da hóstia, desde o final do século XIII; (v) como propagadores de doenças por meio do envenenamento de poços d’água, no contexto da Grande Peste do século XIV (ALMEIDA; COHEN; STELMACH, 2020).

O trabalho sobre o mito e a exposição cumulativa que sustenta sua difusão e recepção na sociedade não ocorre somente pela via da oralidade ou da escrita, sendo esta última de acesso bastante reduzido pela maior parte das pessoas no medievo. A difusão de narrativas também ocorre pela via imagética, isto é, o mito pode se condensar em imagens, ícones, pinturas, as quais hospedam e evocam as narrativas significantes que estão presentes na materialidade das imagens (BOTTICI; CHALLAND, 2006). Na iconografia medieval e, especificamente, a do Códice Rico, o acúmulo de estereótipos antijudaicos condensou-se também na forma de representar os judeus em imagens. Eles foram retratados por uma série de características advindas dos preconceitos e dos mitos presentes no imaginário coletivo cristão, os quais balizaram esse processo de construção visual. No caso dos judeus e do judaísmo, esse processo, “[...] longe de se limitar à definição de uma imagem estereotipada, deu origem à criação de uma vasta gama de modelos de representação⁹⁵” (FIGUEIRAS, 2003, p. 373). A imagem foi tomada como uma forma bastante efetiva para a marcação da

⁹⁴ “Arbeit am mythos”.

⁹⁵ “[...] lejos de limitarse a la definición de una imagen estereotipada, dio lugar a la creación de una amplia gama de modelos de representación”.

diferença, da alteridade entre um “nós”, cristão, que elabora esses símbolos distintivos, e um “outro”, judeu, sobre o qual esses símbolos são imputados como características de sua identidade cultural, moral e religiosa.

De acordo com Sara Lipton (2014), a partir do século XI, os judeus passaram a ser identificados nas imagens cristãs não apenas pelo contexto da narrativa retratada, mas pelo uso de símbolos corporais característicos que eram associados às falhas morais e espirituais atribuídas à coletividade judaica. Esses elementos estereotipavam seus corpos e suas ações, tornando-os, na iconografia medieval cristã, cada vez mais reconhecíveis e infames. Consoante a isso, ressaltamos os apontamentos de Umberto Eco (2010), nos quais o autor argumenta que para os homens e mulheres medievais, a “[...] experiência da beleza inteligível constituía, antes de tudo, uma realidade moral e psicológica” (ECO, 2010, p. 19). A beleza, mais do que um dado atrelado ao mundo sensível, era um elemento relacionado com a metafísica. Nesse sentido, “[...] 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’” (ECO, 2010, p. 35-36). Nos parece, portanto, que a iconografia judaica e as ações maldosas utilizadas na representação da moral e dos corpos judaicos podem ser pensadas na perspectiva apontada por Umberto Eco. Para o observador medieval, eles representavam um antagonismo ao belo e ao bom, que se conectava com a questão da estética das formas, das proporções, um corpo judaico que era elaborado com traços grotescos perante os corpos cristãos.

Segundo Lipton (2014, p. 129), “[...] Nariz comprido ou grande, curvado para baixo, em forma de focinho ou em forma de bico, especialmente quando combinado com expressões brutais e barbas desgrenhadas, serviram, por muito tempo, como indicadores visuais de bestialidade, brutalidade, irracionalidade e maldade”⁹⁶. Tal repertório imagético criou o que a autora conceituou de “iconografia judaica”⁹⁷, cujos símbolos – o chapéu, a barba, o nariz adunco – foram condensados, no século XIII, em um “rosto ‘judeu’”⁹⁸ facilmente reconhecido (LIPTON, 2014, p. 22 e 199), tornando-se o repertório da identidade imposta sobre eles. Nesse sentido, consoante Paulino Barral (2006), esses símbolos formavam um perfil signo da identidade plástica estigmatizada do judeu na arte medieval.

⁹⁶ “Long or large, downward-curved, snout-like or beak-like noses, especially when combined with brutish expressions and shaggy beards, had long served as visual indicators of bestiality, brutality, irrationality, and Evil”.

⁹⁷ “Jewish iconography”.

⁹⁸ “‘Jewish’ face”.

As imagens das Cantigas estão permeadas por esses símbolos e, também, pela projeção de mitos antijudaicos que são lidos e vistos em suas páginas, como o deicídio, infanticídio (remetendo ao assassinato ritual, o qual não aparece diretamente), profanação de objetos e aliança com demônios.

O diabo foi constantemente associado ao judaísmo. No imaginário cristão, o judeu era detentor de habilidades mágicas, as quais permitiam o seu acesso ao inferno e ao contato direto com os demônios (BARRAL, 2006; TRACHTENBERG, 2001; 2004). Esse tipo de associação é visível, por exemplo, na Cantiga 3 do Códice Rico, a qual trata da narrativa de Teófilo, bastante conhecida e reproduzida durante a Idade Média⁹⁹. Nesse conto, um clérigo chamado Teófilo, buscando ascender na hierarquia eclesiástica, realiza um pacto com o Diabo aconselhado por um judeu. A relação do judeu com práticas mágicas é evidenciada na rubrica da imagem, a qual o caracteriza como um *judeu encãtador*, isto é, um judeu encantador, conhecedor de saberes diabólicos. Na Figura 6, é possível perceber os detalhes utilizados na aproximação iconográfica entre o judeu e os diabos.

Figura 6 – Detalhe da iluminação da Cantiga 3



Fonte: ALFONSO X, fólio 008r, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

Como podemos visualizar na imagem acima, na parte inferior esquerda, o judeu gesticula ao manter um diálogo com o Diabo, que figura na margem direita da imagem. Seu

⁹⁹ De acordo com Barral (2006), essa narrativa é de origem bizantina, sendo identificada por escrito durante o século VI. Sua primeira versão latina data do século IX e, a partir dela, torna-se um conto comum em diversas obras de compilação de milagres marianos. Na Península Ibérica, ela está presente, além das CSM, nos *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (Milagre XXV), e no *Liber Mariae*, de Gil de Zamora.

corpo antropomórfico é representado com traços animais, com orelhas pontudas e chifres na sua cabeça, características típicas da representação do diabo a partir do século XI (BASCHET, 2017). Os outros demônios que compõem a cena portam fisionomia semelhante.

Ambas as figuras estão acordando os termos do pacto de Teófilo, o que é indicado pelo movimento de seus corpos, a boca entreaberta do judeu e a presença da carta que deverá ser assinada. Nessa imagem, a semelhança entre o judeu e os seres diabólicos que o rodeiam é exibida com bastante detalhes fisionômicos. O judeu e o diabo que está logo acima dele são mostrados de perfil, posição na qual é possível salientar a semelhança de suas faces, dando ênfase ao nariz em forma de gancho, bem como na cor e na forma idêntica de seus cabelos. O diabo parece imitar o judeu de forma a zombar de seus gestos, gesticulando sua mão da mesma forma que o homem. É possível perceber o sorriso nos rostos demoníacos, acentuando ainda mais o que parece ser uma zombaria. Todos esses elementos contribuem para a hipótese da intencionalidade na semelhança entre os dois personagens, dispostos lado a lado para que essa semelhança fosse acentuada aos olhos do observador. Logo, as atitudes do judeu o colocam como agente do sucesso do Diabo em alcançar o pacto almejado. À imagem do judeu, por sua vez, é imputada a semelhança física com os seres diabólicos.

No que diz respeito à acusação de deicídio, a responsabilidade imposta sobre os judeus pelo sofrimento e pela morte de Cristo, no momento da crucificação, é retratada visual e textualmente no Códice Rico. No milagre narrado na Cantiga 12, Maria entoa a sua voz no interior da catedral de Toledo, anunciando “[...] *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.*”¹⁰⁰ (AFONSO X, 1959, p. 37). Na Cantiga 85, a acusação também é colocada nas palavras de Maria: “[...] *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*”¹⁰¹ (AFONSO X, 1959, p. 247). Em ambos os exemplos, a acusação é feita pela Virgem, o que dá um aspecto de autoridade inquestionável sobre a culpa judaica na crucificação. Na Cantiga 85, a culpa não é atribuída apenas aos judeus bíblicos, mas também ao judeu contemporâneo medieval, o qual é acusado junto com seus *parentes* pela morte de Cristo e de ainda não quererem *con*

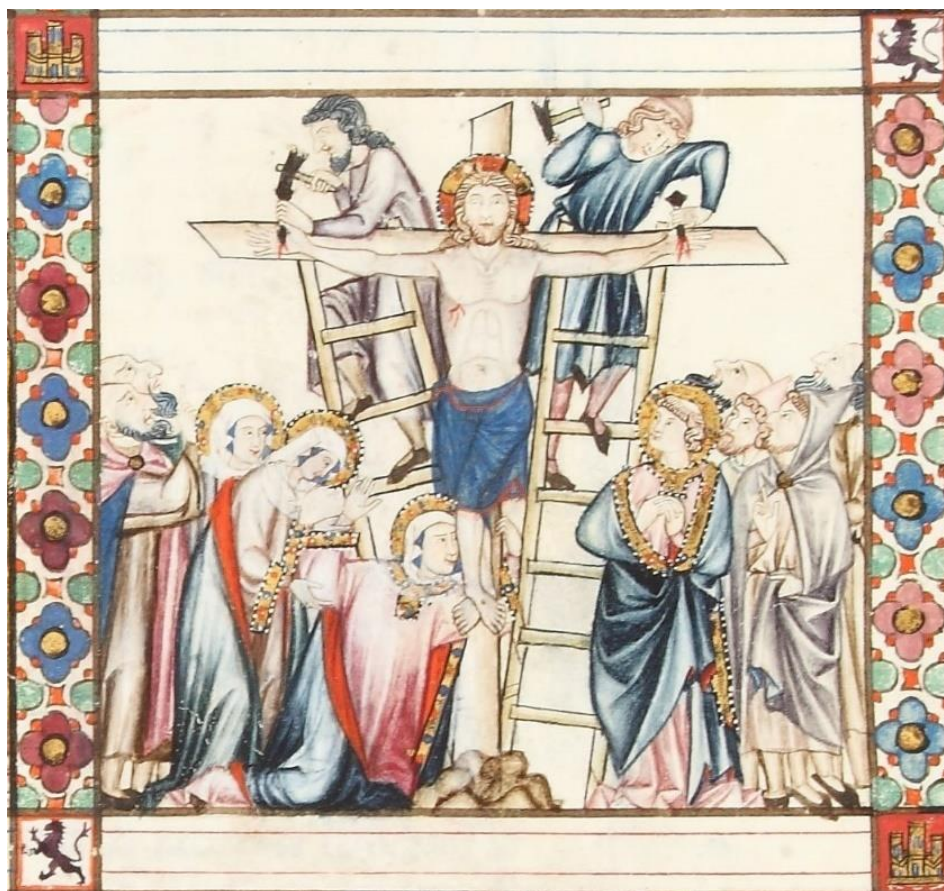
¹⁰⁰ “[...] *Ai Deus, ai Deus, / como é grande e provada | a perfidia dos judeus / que mataram o meu filho, sendo seus, / e ainda não querem com ele paz.*”

¹⁰¹ “[...] *eu sou aquela que tu e todos os teus parentes / possuem grande desamor em todos os momentos, / e mataram o meu filho com muita ira.*”

ele paz. Nisso, percebemos a ideia da culpabilização do judeu enquanto um coletivo, uma acusação imputada sobre as suas identidades e memória coletiva.

A presença de judeus na iconografia medieval da Paixão ocorre desde, pelo menos, o século XII, multiplicando-se no decorrer do século XIII (LIPTON, 2016). No Códice Rico, as imagens das Cantigas 50 (Figura 7) e 140 (Figura 8) são bastante significativas no que diz respeito à presença dos judeus na crucificação.

Figura 7 – Detalhe da iluminação da Cantiga 50



Fonte: ALFONSO X, fólio 074v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

A Figura 7 é o quarto quadro que compõe a iconografia da Cantiga 50. A margem que modula e delimita o espaço da composição é decorada com motivos florais, estética comum para as imagens do Códice Rico. A noção estética da emolduração do espaço da *imago* é dada, também, pela presença dos brasões do reino de Leão e Castela, alocados de forma intercalada nas extremidades superior e inferior da moldura. A parte superior da imagem revela a ausência da rubrica, estando traçadas apenas as linhas que guiarão a escrita do texto. Percebemos como a composição da imagem e a disposição dos elementos foi

realizada buscando simetria e equilíbrio na composição. O centro de atenção é composto por Cristo crucificado, o qual também funciona como elemento axial da composição, cuja disposição de seis personagens à esquerda e seis à direita configuram simetria e equilíbrio. A auréola de Cristo difere do padrão das que estão sobre a cabeça das três Marias e de João, pois os detalhes em vermelho que a compõem seguem a forma e o equilíbrio imposto pela cruz. Além disso, o vermelho, cor do sangue, estava associado na iconografia medieval com a Paixão e o sacrifício de Cristo na cruz (PETZOLD, 2017).

A profundidade da cena é dada pela sobreposição dos corpos e dos objetos, pela qual o observador identifica camadas, com os elementos mais importantes figurando na camada mais próxima do visualizador da imagem. Houve preocupação por parte do iluminador em ressaltar o movimento das vestimentas por meio da mudança na tonalidade das cores, indicando as dobras e o volume dos tecidos que acompanham a posição dos corpos, numa suposta dinâmica dos movimentos da imagem.

A compreensão das figuras presentes ocorre quando a leitura da imagem é confrontada com as narrativas bíblicas da crucificação. À esquerda de Jesus, estão as três mulheres nomeadas Maria: “[...] Perto da cruz de Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria de Cléofas, e Maria Madalena” (Jo 19, 25)¹⁰². Ao lado direito, destaca-se a figura do apóstolo João, “[...] o discípulo a quem amava [...]” (Jo 19, 26). Esses quatro personagens destacam-se na multidão pelas suas vestimentas de cores fortes e o uso do dourado para realçar os detalhes dos tecidos. Além disso, a auréola em suas cabeças indica as suas santidades.

Excetuando a figura no alto da escada, ao lado direito da cruz, todos os outros indivíduos são identificados como judeus por meio dos símbolos que configuram o seu perfil judaizante típico da iconografia medieval. O traço mais característico nessa imagem é o nariz adunco, identificado em todos, além de suas barbas. Esses elementos são destacados pela lateralidade de seus rostos, um aspecto formal bastante comum na identificação nas imagens das Cantigas. Dois personagens judeus portam gorros, também característicos, enquanto outros dois judeus, um em cada extremidade da imagem, levantam o dedo indicador de suas mãos enquanto observam a crucificação. Conforme Francisco Corti (2010-2011), essa gesticulação, nas imagens medievais, indica expressão de fala por aquele que conserva o dedo indicador em riste. Portanto, aqueles personagens judeus estão falando alguma coisa.

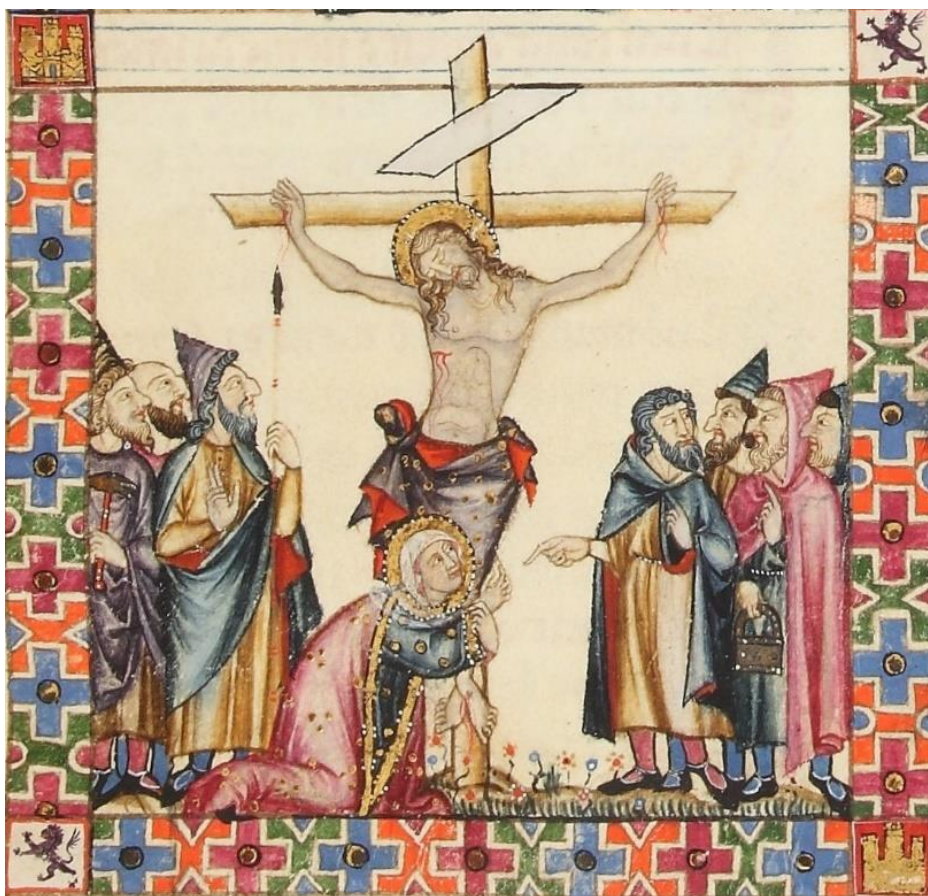
¹⁰² Todas as citações bíblicas indicadas nesta pesquisa foram retiradas da Bíblia de Jerusalém, da Editora Paulus.

Podemos inferir o significado desse gesto ao compararmos a narrativa da imagem com o que é narrado no texto bíblico. Nele, é dito que os transeuntes injuriavam à Cristo e “[...] Do mesmo modo, também os chefes dos sacerdotes, juntamente com os escribas e anciãos, caçoavam dele: ‘A outros salvou, a si mesmo não pode salvar! Rei de Israel que é, que desça agora da cruz e creremos nele!’” (Mt 27, 39)¹⁰³. Parece, desse modo, que esse momento é representado na imagem por meio desses judeus. Outra possibilidade é de que eles, apontando o dedo na direção de Jesus, possam estar instruindo o judeu que ativamente prega a sua mão na madeira. No topo das escadas, dois homens pregam as mãos de Cristo na cruz, que sangra pelas mãos. O que está ao lado esquerdo é identificado com a fisionomia judaica. Refletindo sobre a ação desse personagem, entendemos que ele é responsável por infligir diretamente sofrimento à Cristo, violando, de forma direta, o seu corpo. Sobre o segundo personagem sobre a escada, à direita, não podemos afirmar que seja judeu, pois, apesar de não portar os traços iconográficos judaizantes, não conserva qualquer outro tipo de distinção. Do ponto de vista dos aspectos antijudaicos dessa imagem, quando vista na sua totalidade, ela busca revelar a presença ativa dos judeus na morte de Cristo. Esta ocorre pelo testemunho e pelas injúrias proferidas a ele – representadas pela gesticulação de seus corpos – e pela ação direta: enquanto representação de um coletivo, foram os judeus que pregaram Jesus na cruz.

Uma segunda iconografia da Paixão é exposta na Cantiga 140 (Figura 8). Seus aspectos formais são bastante semelhantes à imagem anterior, mantendo os braços na extremidade do quadro, alterando o floral pelas cruzes em azul e vermelho na emolduração.

¹⁰³ Essa passagem é narrada de forma bastante semelhantes no Evangelho de Marcos (Mc 15, 29) – referenciando os chefes dos sacerdotes e os escribas. No Evangelho de Lucas (Lc 23, 35), referencia-se aqueles chamados de “chefes”.

Figura 8 – Detalhe da iluminação da Cantiga 140



Fonte: ALFONSO X, fólio 196r, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

A margem superior revela a ausência da rubrica. Sobre a cruz, também está vazio a placa, na qual especulamos, estaria o acrônimo INRI (*Iesus Nazareus Rex Iudeum*). A falta dos textos respalda a hipótese de que as inscrições nas imagens eram realizadas após o processo de iluminação. Comparada com a imagem anterior (Figura 7), parece-nos que essa (Figura 8) foi realizada com um maior nível de sutileza e refinamento no traçado das expressões faciais, indicando que essas imagens não eram feitas por apenas um iluminador. Permanece a preocupação pela proporção na distribuição dos elementos na cena – quatro em cada lado –, com a imagem tendo seu ponto central e axial na figura do Cristo crucificado. Maria é identificada ajoelhada aos pés de seu filho, cujas pernas abraça. Excetuando Jesus e a Virgem, todos os indivíduos na imagem são identificados como judeus, por meio do perfil judaico característico: o nariz adunco, a barba ondulada e, em alguns, o gorro cônico. Os detalhes em vermelho nos panos que cobrem a nudez do crucificado, bem como na roupa do judeu à esquerda de Maria, remetem, ao modelo da imagem anterior, ao simbolismo do sangue associado à Paixão de Cristo. Um dos judeus aponta o dedo para Maria, enquanto

direciona seu olhar para um indivíduo próximo. Ambos mantêm os dedos em riste, expressão corporal que indica um diálogo entre os personagens (CORTI, 2010-2011) que, no caso, concerne à Virgem ajoelhada.

Três elementos devem ser salientados, pois contribuem para a compreensão do papel dos judeus na crucificação representada nessa imagem. Na lateral esquerda do observador, um judeu segura o martelo, o qual referencia o instrumento utilizado para pregar as mãos e os pés de Cristo. Ao seu lado, um judeu segura a lança utilizada para transpassar o flanco de Cristo (Jo 19, 33). Na extremidade direita, um judeu segura o recipiente contendo o vinagre – “Estava ali um vaso cheio de vinagre” (Jo, 19, 29) – o qual foi utilizado para molhar a esponja que foi levada até a boca de Jesus¹⁰⁴ antes de sua morte¹⁰⁵. Esses três elementos são simbólicos para a narrativa da Paixão no sentido de que foram eles manuseados para infligir diretamente dor ao corpo de Cristo, violação acentuada pelo sangue que escorre de seus ferimentos. Os soldados romanos presentes na narrativa bíblica da Paixão não estão presentes na imagem, pois, suas ações contra Cristo são representadas como ações judaicas. Isso é, ao serem representados segurando os instrumentos causadores da dor, enfatiza-se a culpa dos judeus e seu papel ativo na crucificação e na morte de Cristo, e a transformação dessa cena como uma memória visual do observador cristão.

Conforme Lipton (2016, p. 140), foi a partir do século XII que novas tendências devocionais enfatizaram a oração pessoal e individualizada, por meio da qual – e da crescente utilização das imagens em manuscritos, vitrais, escultura – tornaram as representações da crucificação muito mais proeminentes. Além disso, a representação de Jesus crucificado modificou-se de forma a retratar um Cristo mais humano e sofredor. A Cantiga 50 (L) exalta a natureza humana de Cristo o seu sofrimento:

Onde come a Deus lle devemos amor
e come a Padre e nosso Criador,
e come a ome del coyta e door
avermos de quanto quis por nos endurar¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Narrado, também, nos Evangelhos de Mateus (Mt 27, 48) e Marcos (Mr 15, 36).

¹⁰⁵ Objetos bastante semelhantes foram utilizados para a representação do recipiente contendo o vinagre que foi dado de beber à Cristo. A título de exemplo, ver a iconografia da crucificação presente no Missal de Stammheim (ms. 97, MG 21, fol. 86, ca. 1170), analisado por Jean-Claude Schmitt (2010, p. 147).

¹⁰⁶ “Onde, como Deus, lhe devemos amor / e como Pai e nosso Criador, / e como homem de sofrimento e dor / percebemos o quanto por nós suportou”.

Dessa forma, foi por meio da humanidade de seu corpo crucificado que Cristo sentiu as dores físicas e o sofrimento pela humanidade. E, conforme o texto, sua resistência deve ser vista como forma de amor pelas pessoas, pois ele *quis por nos* resistir. Essa tendência devocional também transformou a figura da Virgem. Indo ao encontro desse argumento, Rubin aponta que as imagens marianas passaram a priorizar a sua representação menos como uma figura solene e mais como uma figura materna, sempre próxima e comprometida com o seu filho (RUBIN, 2009). Assim, as cenas da Paixão canalizaram essas duas representações e possibilitaram a humanização tanto da figura de Maria quanto de Jesus. Desse modo, no decorrer do século XIII,

[...] a pregação e o ensino da vida e morte de Jesus aos europeus das paróquias, das vilas e cidades, enfatizaram seu sofrimento bastante humano na cruz e a agonia subsequente de sua mãe. Cenas da Crucificação, agora eram cada vez mais exploradas pela experiência de Maria. [...] A tendência a dramatizar o sofrimento de Maria permitiu que ela fosse vista em algumas novas posições alarmantes: desmaiada, inclinada, caída, às vezes puxando o corpo do seu filho¹⁰⁷ (RUBIN, 2009, p. 97-98).

Parte considerável do drama das imagens (Figura 7 e Figura 8) reside nos gestos e nas atitudes de Maria e seu filho. Na Figura 7, Maria joga-se aos pés do seu filho, externalizando sua dor ao ver o sofrimento de Cristo. A nudez de Cristo é reduzida pela utilização de um manto envolto em sua cintura, cuja simplicidade contrasta com a opulência das outras vestimentas. Percebemos o detalhamento expressado pelo iluminador ao mostrar a silhueta de seu corpo transparecendo sob o tecido, a única veste que o impede de ser crucificado nu. A mesma dramatização é exposta na Figura 8, no qual Maria também foi colocada abraçada às pernas de seu filho, já morto. Nessa imagem, a gestualidade do corpo de Cristo, com a cabeça pendendo e os olhos fechados, aumentam o tom dramático, indicando enfraquecido, ferido e vulnerável. Quanto mais humanamente a dor de Cristo era retratada, maior se colocava a violência judaica. De acordo com Lipton (2016), a imagem do Cristo em sofrimento foi uma forma visual à sua humanidade e mortalidade, a qual estava atrelada à mudança dos valores devocionais da cristandade latina e ao simbolismo do sacrifício oferecido por ele à humanidade. Maria mantém a tristeza em seu semblante. Nessa

¹⁰⁷ “[...] as preaching and teaching of Jesus’s life and death to Europeans of village and city parishes emphasized his quite human suffering on the cross, and his mother’s subsequent agony. Scenes of the Crucifixion, now increasingly explored Mary’s experience. [...] The tendency to dramatize Mary’s suffering allowed her to be seen in some alarming new positions: fainting, leaning, falling, sometimes pulling at her son’s body.”

imagem, vemos, de forma bastante clara, dois níveis: um central, representado por Maria, e Jesus, representando a dor e o sofrimento em que ambos foram expostos; um nível composto pelos judeus de ambas as extremidades da imagem que, ao portar os objetos, figuram como os causadores daquele suplício. Os objetos que os judeus portam são a representação das *Arma Christi* – Armas de Cristo –, as retratam os instrumentos da Paixão que ocuparam um importante papel no imaginário devocional e cultural da Idade Média (BALE, 2006). A representação desses objetos (a cruz, a lança, o recipiente contendo vinagre, o martelo e os pregos), na iluminura medieval, era uma forma de ressaltar a dor física e o sofrimento de Cristo para a salvação da humanidade. Com o passar do tempo, os judeus foram representados portando esses objetos, de forma a ressaltar a violência efetiva sobre o corpo de Cristo e a sua culpa nesse episódio tão dramático para a religiosidade cristã (BALE, 2006).

À vista de Rubin (2009), autores, escritores e iluminadores, possivelmente sensíveis às narrativas cristãs, julgaram a representação da Paixão pelos olhos da Virgem e do seu drama como atraente, comovente e eficaz à devoção cristã. Essas representações, em texto e imagem, que exibiam o sofrimento de mãe e filho, “[...] também apontavam cada vez mais os judeus como culpados pela terrível dor de Maria¹⁰⁸” (RUBIN, 2009, p. 103).

As imagens da Paixão no Códice Rico possuem uma expressiva intertextualidade com os textos bíblicos da crucificação. Ressaltamos, porém, que essa narrativa, central para o cristianismo, é atualizada pela imagem, por meio da inserção dos elementos que compõem a cena, os quais representam os judeus e colocam em evidência a sua direta atuação na morte de Cristo. Essas imagens permitiram um acesso ao drama visual do sofrimento de Cristo e Maria, o qual, retomando Rubin e Lipton, está inserido em uma estética piedosa, pela qual a Paixão e seus personagens passaram a ser retratados entre a partir do século XII, com forte apelo às emoções da recepção cristã dessas cenas. Para um público familiarizado com a iconografia que estigmatizava os judeus, a imagem é uma forma bastante eficaz de marcar visualmente a culpa dos judeus na crucificação, mantendo-a viva na memória coletiva cristã. No que diz respeito ao acesso a essas imagens, salientamos seu caráter cortesão e, portanto, de limitado acesso a um público mais amplo. Ainda assim, acreditamos que o argumento de Ronnie Po-chia Hsia (1988), aplicado para o período final da Idade Média, possa ser aplicado para pensar imagens e textos. Para ele, os canais de interação entre as diferentes formas de

¹⁰⁸ “[...] also increasingly singled out the Jews as the guilty cause for Mary’s terrible pain.”

comunicação – a leitura, a escrita, o ato de narrar, ouvir e ver –, em conjunto, ajudaram a criar uma experiência significativa com o divino. Nesse processo, a culpa, o constrangimento e a violência dos judeus – sob a ótica do estigma cristão – foi colocada em evidência. Esses suportes materiais, somados a essa tendência devocional, também incentivaram e justificavam a tomada de atitudes violentas contra as comunidades judaicas europeias. À vista disso,

[...] uma correlação convincente pode ser traçada entre a nova ênfase devocional no sofrimento de Cristo, a composição de tratados medievais antijudaicos da Paixão, o nascimento da acusação de assassinato ritual e o aparecimento, na arte, do judeu hostil e evidente. Cada um desses gêneros buscava antes de tudo promover a pena e a piedade cristã. Mas, ao mesmo tempo, cada um também estimulava o oposto da compaixão. Os espectadores poderiam ter mais facilmente pena do Cristo crucificado quando vissem o quão horrível a falta de piedade poderia tornar um rosto infiel. Mas, eles também injuriaram mais facilmente aqueles infieis impiedosos. Ao dar forma visual ao olhar sem amor, a cristandade medieval aprendeu a olhar com ódio¹⁰⁹ (LIPTON, 2016, p. 153).

Na passagem acima, a autora faz um importante destaque no que diz respeito à acusação de deicídio e à sua relação com novas acusações surgidas no medievo, dentre elas o assassinato ritual. O papel dos judeus, na crucificação de Cristo, era imputado de forma geral, dando também abertura a outras acusações onde era destacada expressões da crueldade judaica (MONTENEGRO, 1998, p. 19). De acordo com Robert Stacey (1998), durante o medievo, a acusação de deicídio fundamentou a ideia dos judeus como inimigos do corpo de Cristo, quem eles procuravam perpetuamente profanar. Essa ideia foi favorecida após o IV Concílio de Latrão de 1215, a partir da sua afirmação do sacramento da transubstanciação e da importância da hóstia consagrada. Dessa forma, “O verdadeiro corpo de Cristo era agora a eucaristia; o corpo místico de Cristo era a Igreja; e ambos foram encarnações do corpo histórico de Cristo na cruz¹¹⁰” (STACEY, 1998, p.13). A partir do século XIII, a acusação de profanação da hóstia – corpo eucarístico – tem como raiz essa ideia do judeu enquanto inimigo do corpo de Cristo. Não há, nas CSM, nenhuma narrativa envolvendo a profanação

¹⁰⁹ “[...] a convincing correlation can be drawn between the new devotional emphasis on Christ’s suffering, the composition of medieval anti-Jewish Passion treatises, the birth of the ritual murder accusation, and the appearance in art of the hostile and glaring Jew. Each of these genres sought first and foremost to promote Christian pity and piety. But at the same time, each also excited the opposite of compassion. Viewers may have more readily pitied the crucified Christ when they saw how hideous the lack of pity could render an infidel face. But they also more readily reviled those pitiless infidels. In giving visual form to loveless looking, medieval Christendom learned to look with hate”.

¹¹⁰ “The true body of Christ was now the eucharist; the mystical body of Christ was the Church; and both were embodiments of the historical body of Christ on the cross”.

da hóstia por judeus¹¹¹; portanto, será tratada nesta pesquisa de forma secundária. O que nos interessa, em primeiro plano, é o mito do assassinato ritual, sua relação com crianças¹¹². A acusação de assassinato ritualístico de crianças e a de profanação da hóstia são incorporadas na ideia de que os judeus buscavam continuamente causar dor ao corpo de Cristo.

Ao analisar a narrativa do assassinato do menino Adão de Bristol¹¹³, Stacey (1998) argumenta que esse conto fica numa posição intermediária entre o padrão narrativo do assassinato ritual e as narrativas de profanação da hóstia. Essa posição pode caracterizá-lo como um conto de transição entre as duas acusações. No Códice Rico, há apenas uma menção indireta à acusação de assassinato ritual (Cantiga 12, XII), que ecoa, também, no código legislativo das *Siete Partidas*. Porém, encontramos um significativo número de Cantigas no qual a relação entre judeus e crianças é central no enredo do conto. Essas narrativas são interessantes, pois combinam elementos tanto das acusações de assassinato ritual (conhecidas desde o século XII), quanto da profanação da hóstia (surgida no final do século XIII). À vista disso, podemos pensar essas narrativas sob a ótica da fusão de acusações, de narrativas que fundem-se ao longo do tempo e tomam as feições de um mito (RUBIN, 2004; BOTTICI; CHALLAND, 2016).

Do século XII, advêm as primeiras acusações de assassinato ritual. Conforme Emily Rose (2015), o relato mais antigo conhecido é a história escrita pelo beneditino Thomas de Monmouth, em 1173. Para o monge, um garoto chamado William, de Norwich, Inglaterra, foi raptado, torturado e crucificado pelos judeus da cidade, durante a Semana Santa de 1144. Essa narrativa difundiu-se pelo continente europeu, alimentando a crença de que os judeus

¹¹¹ A hóstia aparece em alguns relatos do Códice Rico, de forma a reforçar o rito eucarístico e a sua relação com o corpo de Cristo. Na Cantiga 149 (CXLIX), um padre alemão, que duvidava do sacramento, teve uma visão da Virgem com Jesus em seu colo, dizendo que a hóstia consagrada e o seu filho eram a mesma coisa. No conto 104 (CIV), uma mulher retira da igreja e guarda em seu chapéu uma hóstia consagrada, com o intuito de utilizá-la como um amuleto para conquistar o amor de um escudeiro. Porém, a hóstia começa a verter sangue, fazendo com que ela e as testemunhas louvassem a Deus. Esses dois relatos são ilustrativos do fortalecimento da ideia da hóstia enquanto corpo de Cristo e, enquanto corpo eucarístico, seu potencial em sangrar quando ferida, característica bastante enfatizada nos relatos antijudaicos de profanação da hóstia.

¹¹² Miri Rubin destaca essa associação na sua obra *Gentile Tales*, apontando as diversas narrativas que permitem traçar o desenvolvimento da conexão entre a acusação de assassinato ritual e a profanação da hóstia consagrada (RUBIN, 2004).

¹¹³ O texto consultado por Stacey marca o século XII como data do suposto ocorrido, porém, a narrativa é do século XIII. Nesse conto, um judeu chamado Samuel leva o menino Adão até a sua casa, com a promessa de que ele poderá comer maçãs. O menino é amordaçado, crucificado e torturado por Samuel, seu filho e sua esposa. Eles proclamam que Adão é “como o Deus dos cristãos” ou como “o corpo do Deus cristão”. Após uma série de torturas, a voz de Deus é ouvida por meio da boca do menino, fazendo com que os dois judeus que acompanhavam Samuel buscassem a conversão. O pai, por sua vez, além de resolver continuar a tortura do menino, opta por matar sua esposa e filho, antes que eles pudessem se converterem (STACEY, 1998). Ainda, elementos marianos são visíveis na história: a data da crucificação é marcada como no dia da Assunção de Maria, como na Cantiga 12 do Códice Rico das CSM.

raptavam e assassinavam crianças cristãs – infanticídio – com a finalidade de realizarem rituais para o recolhimento de sangue – libelo de sangue, para fins mágicos –, nos quais a Paixão de Cristo era reproduzida e atualizada sobre a vítima escolhida. Durante a Idade Média, mais de 150 histórias de assassinato ritual podem ser enumeradas¹¹⁴, uma cifra que provavelmente é inferior à realidade, mas reveladora sobre a dimensão de um medo coletivo com relação aos judeus (DELUMEAU, 2009, p. 440). Os relatos propagaram-se pela Inglaterra, França e pelos territórios do Sacro Império¹¹⁵. Na Península Ibérica, o caso mais conhecido é o do Santo *Niño de La Guardia*, supostamente ocorrido em Castela. Em 1490, em La Guardia, três judeus e cinco conversos são condenados à morte, acusados de crucificarem um garoto de forma ritual, cujo corpo nunca foi encontrado. Nesse mesmo caso, houve a condenação de um judeu que, conforme alegações cristãs, chegou à comunidade de La Guardia carregando uma hóstia em sua bolsa (MORAIS, 2017a).

A partir do século XIII, com a afirmação do sacramento da transubstanciação e da centralidade colocada sobre a hóstia consagrada enquanto corpo de Cristo e seu papel no rito cristão, começam a surgir relatos da profanação de hóstias pelos judeus. Uma das primeiras acusações ocorreu em Paris, em 1290, cuja narrativa conta como uma mulher, a pedido de um judeu, levou até ele uma hóstia consagrada, a qual foi golpeada até que, por milagre, ela começasse a jorrar sangue, confirmando a real presença de Cristo no sacramento. A partir desse relato, outros foram surgindo pelo continente, ocasionando a condenação e morte de judeus: em Röttingen e Deggendorf (Baviera), em 1298 e 1337, respectivamente; em Bruxelas, no ano de 1369; Segóvia, 1417; Polônia, em 1450, dentre outros, os quais totalizariam mais de cem casos espalhados pelo continente europeu (DELUMEAU, 2009).

Levantamos essas acusações para demonstrar como as narrativas de assassinato ritual, libelo de sangue e profanação da hóstia, no decorrer do tempo, foram mesclando-se gradualmente ao longo do medievo. De acordo com Vauchéz, (2017, p. 238), no século XIII, a Igreja passou a valorizar os milagres sacramentais, com a hóstia recebendo uma devoção particular na economia do milagre cristão. Nessas narrativas, de importante papel educativo, ela tornou-se alvo de cristãos incrédulos, mas também, principalmente, de judeus

¹¹⁴ Apesar dessa cifra, André Vauchez (1988, p. 176-177) enumera os principais casos de crianças consideradas vítimas de judeus nas acusações de assassinato ritual: Guilherme de Norwich (Inglaterra, 1144), Ricardo de Paris (França, 1179), Herbert de Huntingdon (Inglaterra, 1180), Dominique de Val (Aragão, 1250), Hugo de Lincoln (Inglaterra, 1255), Werner de Oberwesel (Alemanha, 1287), Rodolfo de Berna (Suíça, 1294), Conrado de Weissensee (Alemanha, 1303), Luís de Ravensburg (Alemanha, 1429), André de Rinn (Áustria, 1462), Simão de Trento (Itália, 1475) e Lorenzino Sossio (Itália, 1485).

¹¹⁵ Ver, por exemplo, a dissertação de Christian Kremer (2020) sobre as narrativas antijudaicas que percorreram o Sacro Império durante a Idade Média, bem como, especificamente, a cidade de Colônia.

profanadores que as roubavam e as esfaqueavam. Conforme demonstrou Miri Rubin (2004), a criança era um elemento que aparecia regularmente em narrativas de profanação da hóstia e, por vezes, tornava-se a própria hóstia que, ao ser agredida, tomava a forma de uma criança ou emitia sons infantis. A fusão dessas acusações também pode ser vista na estrutura dessas narrativas:

Na violação da hóstia, como no momento da flagelação do corpo dos meninos, eram utilizados pregos e martelos. Em ambos os casos, o resultado era o sangramento consequência da violação do Corpo de Cristo. O sangue jorrado da hóstia confirmava a real presença de Cristo no sacramento. De forma similar, no crime ritual a partir do momento em que a criança sangrava, confirmava-se como a pequena vítima tomava o lugar de Jesus na hora de sua morte (MORAIS, 2017a, p. 985).

Podemos ver, portanto, como essas narrativas se fundem em uma mesma mitologia antijudaica, pois orbitam em torno de uma acusação mais ampla, de serem os judeus assassinos de Cristos e inimigos do seu corpo. Seja pela atualização da Paixão, por meio do assassinato ritual, seja pela profanação da hóstia consagrada, os judeus são acusados de estarem sempre buscando meios de revisitar o deicídio, conforme as acusações cristãs.

Sobre os motivos da centralidade das crianças nas acusações de assassinato ritual e libelo de sangue, não há uma resposta clara sobre isso; porém, conforme Nirenberg, podem ser levantadas algumas sugestões parciais. Para o autor, as crianças eram a voz da “consciência da comunidade”¹¹⁶ e, estando fora das redes relacionais que comprometiam os adultos, pensavam e falavam a verdade sem o comprometimento de seus enunciados (NIRENBERG, 2001, p. 318). Por essa razão, a criança é símbolo de uma ingenuidade genuína, sem traços de malícia. Nesse sentido, Rubin aponta que essa inocência do caráter infantil pode ser vista como um paralelo com a personalidade de Cristo, sua inocência e bondade, elevando o nível de compaixão e drama das narrativas (RUBIN, 2004). O corpo de Cristo, a criança e, posterior ao século XIII, a profanação da hóstia, possuem conexões que permitem a sua fusão numa mesma mitologia antijudaica que retrata os judeus na sua busca constante pela violência contra os cristãos. De acordo com Hsia,

¹¹⁶ “Conscience of the Community”.

Como um sacramento de paz, a participação na eucaristia representava um ritual de harmonia comunitária e solidariedade cristã, e os filhos de uma comunidade cristã simbolizavam sua inocência diante de Deus. Que maior sacrilégio poderia ser cometido contra a divindade e a comunidade quando crianças cristãs, mártires como Cristo, foram sequestradas e assassinadas?¹¹⁷ (HSIA, 1988, p. 12).

Dessa forma, nas narrativas de infanticídio, é realizada uma justaposição entre criança/vulnerabilidade/Cristo e o abuso e a violência do judeu (RUBIN, 2004). Frente à inocência infantil, está a violência com que os judeus utilizam nas suas ações de assassinato, enfatizando o seu caráter monstruoso ao agirem contra as crianças e, como veremos no próximo capítulo, contra as suas próprias crianças. A partir desse exemplo, retomando os argumentos de Bottici e Challand (2016), buscamos salientar o processo contínuo de trabalho em torno de uma mesma narrativa, a qual gerou um mito que foi sedimentado na identidade judaica imaginada pelos cristãos. Essa mentalidade, por sua vez, orientou socialmente a convivência entre ambas as religiões, bem como a marginalização do judeu na sociedade cristã.

Acreditamos no alcance prático que as narrativas possuem na efetivação da violência antijudaica, seja pela construção de preconceitos e estigmas, seja pelas agressões sofridas pelas comunidades judaicas europeias durante a Idade Média, conforme exposto anteriormente. Em uma conferência realizada em 2018¹¹⁸, Ludolf Pelizaeus expôs as características da estigmatização e da perseguição de mulheres acusadas de bruxaria no final da Idade Média e início da Idade Moderna. Para o autor, crimes imaginários (atribuídos à essas mulheres) podem ser catalisadores de processos, condenações e violências reais. Essa lógica exposta pelo autor pode ser utilizada para pensar os mitos, as narrativas e as acusações impostas sobre os judeus na Europa Medieval. Nesse sentido argumentativo, Miri Rubin expõe:

Pensem na narrativa como um modo de organização de eventos, unificado por um enredo, que segue o movimento do problema à resolução, da violação da ordem à restauração. Sistemas culturais inteiros são difundidos em mitos, e o mito é difundido em rituais e por meio de narrativas. As pessoas agem por meio de narrativas e lembram por meio de narrativas¹¹⁹ (RUBIN, 2004, p. 2-3).

¹¹⁷ “As a sacrament of peace, the partaking of the eucharist represented a ritual of communal harmony and Christian solidarity, and the children of a Christian community symbolized its innocence before God. What greater sacrilege could be committed against divinity and community when Christian children, martyrs like Christ, were kidnapped and slaughtered?”

¹¹⁸ II Workshop Interdisciplinar Brasil-Alemanha: Conflitos históricos e Superação da Violência (Porto Alegre, 2018). Na ocasião, Ludolf Pelizaeus (Université de Picardie Jules Verne) apresentou a conferência intitulada “Faire commémorer les Violences: La mémoire locale de la chasse aux sorcières en Allemagne”.

¹¹⁹ “Let us think of narrative as a mode of organising events, unified by a plot, which follows movement from problem to resolution, from violation of order to restoration. Whole cultural systems are carried in myths, and

Retomando Bottici e Challand (2006), entendemos que o argumento de Rubin, exposto acima, vá ao encontro desses autores no que diz respeito à difusão dos mitos e na forma como eles tornam-se “determinações para agir”¹²⁰ enquanto “[...] dispositivos de mapeamento através dos quais olhamos o mundo, sentimos sobre ele e, portanto, também agimos dentro dele como grupo social¹²¹” (BOTTICI; CHALLAND, 2006, p. 229, 321). Para esses autores, assim como para Frankfurter (2017), os mitos possuem uma dimensão prática – eles agem no mundo –, inseparável da sua dimensão cognitiva, a qual fornece os esquemas que reduzem a complexidade da experiência e esquematizam o mundo social em padrões qualitativos dicotômicos. Dessa forma, mitos políticos são moldados de forma dramática e podem sofrer a baliza das emoções humanas, as quais podem levar a ações. No caso dos judeus, por exemplo, essas ações materializavam-se em violência contra as comunidades judaicas, principalmente a partir das emoções capitaneadas pelos movimentos cruzadistas. Nesse sentido, retomando Frankfurter, mitos e narrativas influem em ações práticas, isso é, elas podem funcionar como um chamado a agir, eles “agem sobre as pessoas” (FRANKFURTER, 2017).

Entendemos que a violência sofrida pelas comunidades judaicas europeias envolve uma série de outros fatores que variam conforme o contexto social, político e econômico de cada reino. Contudo, buscamos enfatizar o papel das narrativas, dos mitos e das imagens no fomento e na legitimação da violência contra os judeus. Também destacamos que esses meios simbólicos são, eles próprios, instrumentos de violência simbólica, no sentido de que criam e firmam uma identidade estereotipada do judeu e do judaísmo. Dessa forma, narrativas contribuem para a formação de identidades, são meios de comoção, incitam emoções, entre elas, o medo. Esse sentimento, suscitado pelos rumores e pelos mitos, pode levar os indivíduos a liberarem a sua agressividade e violência, e os comportamentos coletivos podem complicar, exagerar e transformar os excessos individuais (DELUMEAU, 2009, p. 31).

As narrativas da crucificação e a relação dos judeus com o corpo de Cristo formaram a base sobre a qual foi construída o mito do assassinato ritual, do judeu infanticida e

myth is carried in rituals and through narratives. People act through narratives, and they remember through narrative”.

¹²⁰ “Determinations to act”.

¹²¹ “[...] mapping devices through which we look at the world, feel about it and therefore also act within it as a social group”.

profanador da hóstia consagrada, como salientamos anteriormente. No caso do Códice Rico das CSM, o alcance da narrativa não limitava-se ao seu texto, mas também às imagens e à música . A iconografia evidenciava não apenas a agressão dos judeus, mas também a violência com que eles eram punidos pelos cristãos. Mesmo que essa não seja uma característica exclusiva das narrativas, as quais devem ser vistas como elementos importantes para a difusão de ideias, mitos, imaginários, acusações, estereótipos antijudaicos. Elas não circulam somente pela oralidade e pelo texto escrito, tendo as imagens um importante papel na expressão desses mitos, como demonstra o Códice Rico das CSM.

3 OS JUDEUS ENTRE IMAGEM E TEXTO

Nosso primeiro inimigo, a serpente Satanás, que tem seu ninho de vespas no coração dos judeus, ergueu-se e disse: “Oh povo hebreu, que desgraça! Vocês acham certo deixar que esse garoto ande por aí à vontade, menosprezando a todos e cantando palavras contrárias às suas leis?”. Desde então, os judeus se puseram a conspirar para tirar a vida daquele inocentinho.¹²²

Neste capítulo, apresentamos as análises das Cantigas 4, 6, 12 e 108, as quais compõem nosso *corpus* de estudo. Buscamos atentar para a relação entre texto e imagem, a fim de perceber correspondências e distanciamentos no modo como essas duas formas de comunicação se relacionam.

As imagens das Cantigas sempre são dispostas após a sua respectiva narrativa textual. O espaço da imagem é delimitado por um retângulo maior subdividido em seis quadrados menores, os quais intitulamos “quadros”. No decorrer da pesquisa, visando facilitar a identificação dos personagens e elementos presentes na imagem, os quadros serão referenciados conforme a numeração exposta na Figura 9, da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Cada uma dessas divisões delimita o espaço onde se organiza o conteúdo da imagem, o qual correspondente a um determinado momento da narrativa. O retângulo maior, que engloba as seis cenas, possui uma orla ornamentada com motivos florais intercalados com os brasões de Castela e Leão. Acima de cada cena, há um pequeno texto - uma rubrica – que ocupa apenas uma linha, o qual auxilia na identificação da ação retratada na imagem (BROWN, 1994).

¹²² Passagem retirada de O Conto da Prioresa, narrado na obra O Contos de Canterbury, escrita no século XIV por Geoffrey Chaucer (2014, p. 285).

Figura 9 – Sequência dos quadros



Fonte: elaborado pelo autor.

Nos subcapítulos seguintes, procedemos às análises.

3.1 CANTIGA 4

No *corpus* de narrativas que compõem as CSM, a Cantiga 4 é a primeira em que personagens judeus são apresentados como determinantes para o desenrolar dos acontecimentos que culminam no milagre mariano. Trata-se de uma narrativa de grande difusão pelo Ocidente medieval europeu¹²³, desde a sua origem, sendo referenciada em diversas obras textuais e iluminuras (BRADBURY, 2011, p. 34). O texto afonsino apresenta

¹²³ A versão mais antiga desse conto data do século VI e está presente na obra *Historia Ecclesiastica*, de Evagrius Scholasticus de Antioquia (o qual situa a história em Constantinopla), e, no final do século VI, constava em latim no *De gloria martyrum*, de Gregório de Tours (RUBIN, 2004, p. 8). A partir do século XII, diferentes versões dessa narrativa passam a integrar as obras de milagres marianos escritas em línguas variadas: William Adgar (s. XII), Gautier de Coincy (s. XII e XIII), Gonzalo de Berceo (s. XIII) e Gil de Zamora (s. XIII e XIV) (ROITMAN, 2007, p. 81). Para além do suporte textual, referências a essa narrativa estão presentes, conforme Barral (2006, p. 219), 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). A diversidade de textos e outros suportes onde esse milagre é narrado constitui-se em um testemunho da difusão e circulação que relatos antijudaicos poderiam adquirir, advindos de narrativas orais e, posteriormente compilados, reinterpretados em novos textos e imagens de técnicas e suportes variados (iluminuras, vitrais, murais, esculturas).

o judeu Samuel, de profissão vidreiro, habitante na cidade francesa de *Beorges* (Bourges). Seu filho, Abel, frequentava a escola junto com algumas crianças cristãs, onde foi acolhido devido ao seu prazer pela leitura. Conforme nos informa o poema, a convivência do filho com aqueles cristãos era algo que não agradava ao seu pai: “[...] *era greu a seu padre Samuel*¹²⁴” (AFONSO X, 1959, p. 11).

Quando, em um dia de Páscoa, o menino entrou na igreja e viu o abade dando a comunhão às crianças cristãs, foi surpreendido por uma visão onde “[...] *ca lle parecia / que ostias a comer / lles dava Santa Maria [...]*¹²⁵” ((AFONSO X, 1959, p. 12).). Tomado por um súbito prazer ao ver aquela cena, ele caminha até o altar para receber a hóstia:

Santa Maria enton
a mao lle porregia,
e deu-lle tal comuyon
que foi mais doce ca mel¹²⁶ (AFONSO X, 1959, p. 12).

Ao chegar em casa, Abel revela para seus pais o que havia visto e como *a dona* lhe comungou. A raiva (*felonia*) com que o pai foi tomado ao ouvir o relato do filho, fez com que Samuel prendesse seu filho, jogando-o em um grande forno utilizado para a fabricação de vidro. Nesse momento em que se concretiza o infanticídio, o texto apresenta a personagem Rachel, esposa de Samuel e mãe da criança vitimada pelo pai. Em oposição ao seu marido, ela é caracterizada como uma mulher que “[...] *bem grand’ a seu fillo queria [...]*¹²⁷” (AFONSO X, 1959, p. 13) e, por isso, corre até a rua e pede por ajuda. Alertados, os vizinhos entram na casa e testemunham a realização do milagre, pois o menino foi retirado do forno sem qualquer ferimento, revelando que *a dona* lhe cobriu com o seu manto e, dessa forma, não sofreu nenhum mal.

Diferentes atitudes levam a diferentes consequências: a mãe, por testemunhar e, indiretamente, ser beneficiada pelo milagre (pois Maria lhe salvou o filho) passou a crer (*criya*) na fé cristã enquanto Abel recebeu o batismo. O drama vivido pelo filho e sua mãe gera a crença dos dois em Maria e, como consequência, a conversão de ambos ao Cristianismo. De modo oposto, Samuel, “[...] *que o mal fizera per sa folia, / deron-ll’ enton morte qual / quis dar a seu fill’ Abel*¹²⁸” (AFONSO X, 1959, p. 14). Dessa forma, estamos

¹²⁴ “[...] era doloroso ao seu pai Samuel”.

¹²⁵ “[...] lhe parecia que hóstias a comer lhes dava Santa Maria [...]”

¹²⁶ “Santa Maria, então, a mão lhe oferecia, e deu-lhe a comunhão que foi mais doce que o mel”.

¹²⁷ “[...] que queria muito bem ao seu filho [...]”.

¹²⁸ “[...] que o mal fizera por sua loucura, deram-lhe morte igual a que ele quis dar ao seu filho Abel”.

diante de uma narrativa de testemunhos e conversões, mas também de punição e violência (RUBIN, 2004, p. 8).

Consideramos importante ressaltar a ênfase da narrativa em situar a história e o infanticídio no dia de Páscoa. Como argumenta Elliott Horowitz (2008), as linhas de demarcação entre cristãos e judeus eram evidenciadas durante a Semana Santa (entre o Domingo de Ramos e a Páscoa) e, nesse período, episódios de violência de cristãos contra judeus eram mais propensos de acontecer. Ainda conforme o autor (HOROWITZ, 2008), narrativas antijudaicas passaram a caracterizar esse período como um momento no qual os judeus expressavam os seus sentimentos anti-cristãos por meio de atitudes consideradas blasfemadoras ou de escárnio aos símbolos do cristianismo. Considerados, desde o século IV como responsáveis pela morte de Cristo na cruz, essa “nação deicida”, na perspectiva cristã, continuava obstinada à renúncia do Cristianismo (DELUMEAU, 2009, p. 436). A acusação de assassinato ritual, imputada sobre os judeus desde o século XII (que será aprofundada na Cantiga 12, como veremos), postulava que os judeus, durante a Semana Santa, sequestravam crianças cristãs e as crucificavam como forma de reencenação e zombaria à morte de Cristo. Ecoando antigas e novas acusações antijudaicas se difundiam pelo Ocidente medieval, os Concílios Ecumênicos tentavam restringir a circulação pública de judeus durante à Páscoa¹²⁹. Conforme o Cânone 68 do IV Concílio de Latrão de 1215,

[...] durante os três últimos dias que antecedem a Páscoa e especialmente na Sexta-Feira Santa, eles [judeus] não devem sair em público de forma alguma, pela razão de que alguns deles nestes mesmos dias, como ouvimos, não se envergonham de sair bem-vestidos e não temem zombar dos cristãos que conservam a memória da Santíssima Paixão utilizando sinais de luto¹³⁰ (SCHROEDER, 1937, p. 290).

Os cânones sobre os judeus presentes no IV Concílio ecoam no *corpus* legislativo de Afonso X, conhecido como *Las Siete Partidas*, especialmente no título 24, *De los judios*. Na segunda lei, o rei diz ter ouvido (*oymos dezir*, fórmula semelhante ao “[...] como ouvimos [...]” do Cânone 68, citado anteriormente, atestando a difusão e circularidade dessas

¹²⁹ Conforme Schroeder (1937), decretos anteriores e posteriores ao IV Concílio de Latrão determinaram que os judeus não deveriam circular em público durante a Semana Santa até o domingo de Páscoa, dentre eles, o autor cita o cânon 14 do Sínodo de Macon (581) e o cânon 3 do Sínodo de Narbonne (1227).

¹³⁰ “[...] during the last three days before Easter and especially on Good Friday, they shall not go forth in public at all, for the reason that some of them on these very days, as we hear, do not blush to go forth better dressed and are not afraid to mock the Christians who maintain the memory of the most holy Passion by wearing signs of mourning”.

acusações) que os judeus reproduzem a Paixão de Cristo sob a forma de escárnio, nas Sexta-Feira Santa. Dessa forma, o rei é taxativo ao defender que

[...] el día del uernes santo ningund judio non sea osado de salir de su barrio, mas que esten y encerrados fasta el sabado en la mannana. E si contra esto fizieren, dezimos que del danno e de la desonrra que de los cristianos rescibiessen, entonce non deuen auer ninguna emenda¹³¹ (*Siete Partidas*, 7:24, em CARPENTER, 1986, p. 29).

Ainda que a Cantiga 4 não trate de um típico relato de assassinato ritual, tanto o infanticídio praticado pelo pai quanto sua realização na Páscoa são elementos comuns a esse tipo de narrativa, cujo *topos* retórico da acusação envolvia uma criança como vítima dos judeus no contexto da Semana Santa, momento em que as sensibilidades devocionais cristãs encontravam-se afloradas. A inocência infantil da criança e a inconformidade da sua mãe perante o acontecimento, em contraste com a ira e a violência com que lhes confronta o pai, eleva a expressão dramática dessa cantiga, transformando tanto a criança (diretamente) quanto a mãe (indiretamente) em vítimas da cólera do homem.

No primeiro quadro da Figura 10, vemos as crianças reunidas em torno de um indivíduo central e que se eleva perante elas, identificada como o responsável pelo ensino das letras. Com um livro aberto à sua frente, o homem direciona a leitura dos meninos que o observam com atenção, portando seus próprios livros em suas mãos. O menino judeu está sentado entre as duas colunas à direita da imagem, identificado por meio do recurso iconográfico estereotipado: seu rosto em perfil ressalta o nariz adunco e, na cabeça, porta o típico gorro cônico. Francisco Corti (2008-2009, p. 230) identifica o cenário como interno à uma igreja cisterciense, devido ao modelo de suas janelas e sua ornamentação.

¹³¹ “[...] no dia da Sexta-feira Santa nenhum judeu deve ser ousado de sair de seu bairro, mas que permaneçam fechados até o sábado pela manhã. E, se forem contra isso, decretamos que, sobre o dano e a desonra que lhes dessem os cristãos, não seja feita nenhuma reparação”. O argumento final dessa lei parece sugerir que tal medida restritiva à circulação pública dos judeus, em parte, também objetivava proteger essa comunidade de possíveis animosidades e violência por parte da população cristã e, dessa forma, evitar desordens públicas (ALMEIDA; COHEN; STELMACH, 2020).

Figura 10 – Iluminação da Cantiga 4



Fonte: ALFONSO X, fólio 009v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

Como podemos visualizar no quadro seguinte, os meninos estão recebendo a hóstia enquanto o garoto judeu comunga das mãos de Maria. O conteúdo da imagem está organizado de forma a exibir o momento das duas comunhões – a dos meninos cristãos e a do judeu –, de modo que as duas ações possam ser entendidas como simultâneas, porém, diferenciadas, devido ao caráter milagroso depositado sobre o contato entre Maria e a criança. No lado esquerdo do quadro, o abade entrega a comunhão para as crianças cristãs acompanhado por três personagens que o auxiliam na tarefa. A falta de pigmentação evidencia que são figuras não finalizadas pelo iluminador. Do lado direito da imagem, o menino judeu recebe a hóstia e comunga diretamente das mãos de Maria. O *status* devocional elevado da Virgem é ressaltado por meio de sua iconografia: enquanto mãe de Cristo, ela carrega seu filho em um de seus braços; na cabeça está portando uma coroa, símbolo de sua majestade e hierarquia celestial¹³².

Maria opera o milagre por meio da visão do menino e de sua recepção da hóstia, entendida como o Corpo de Cristo. O menino, enquanto um não-cristão, está experimentando um rito central para a religiosidade cristã, o recebimento do corpo de cristo, a hóstia que, a partir do IV Concílio de Latrão de 1215, tornou-se parte central do rito cristão. É nesse momento que o vínculo entre a criança e a Santa é firmado, intermediado pela pronta recepção da hóstia pelo judeu. A cena da comunhão do judeu ocorre em um espaço separado e não é percebida por nenhum dos outros personagens. A abóbada é o elemento que cria a sensação de espacialidade da cena da comunhão, uma separação espacial operada pela imagem e que conecta os diferentes aspectos que caracterizam os dois momentos da mesma imagem. Dessa forma, a comunhão do judeu é destacada para o espectador da cena, dando elevada importância para àquele acontecimento no funcionamento da imagem e para o desenrolar da narrativa visual.

Do terceiro ao sexto quadro as imagens têm como cenário o interior da casa da família judia. A profundidade do ambiente citadino é dada pela sobreposição de planos, tendo o interior da residência como primeiro nível e mais próxima ao espectador. Arcos e colunas, geralmente pintados em dourado, são elementos recorrentes na iconografia das CSM. Esses elementos arquitetônicos aproximam-se do espectador da imagem e, sobrepondo-se aos

¹³² A Cantiga 70 foi escrita em louvor à Maria e, por meio disso, exibe os significados atribuídos pelo poeta às cinco letras que compõem o seu nome. Conforme o texto, a letra “R” significa “[...] Reynn’ e Emperadriz [...]” (AFONSO X, 1959, p. X), isso é, “Rainha e Imperatriz”, elevando a santa à sua hierarquia no reino de Deus.

outros planos, contribuem para a construção da profundidade da iluminura. De acordo com Jean-Claude Schmitt (2007, p. 15), o espaço da *imago* medieval é construído na espessura de seus planos, do mais recuado ao mais próximo do espectador, além de assinalar o uso do dourado como forma de iluminar a composição. Dessa forma, argumentamos que a sensação de espacialidade nas imagens das CSM é ressaltada pelos arcos e colunas, os quais dão ao espectador a impressão de que toda a cena ocorre inserida naquele espaço interno criado e sustentado por esses dois motivos arquitetônicos. Isto posto, vamos ao encontro do argumento de John Keller e Richard Kinkade (1984, p. 17), para os quais, uma vez que cada quadro delimita a ação da imagem, o arco e colunas ali inseridos funcionam como um “quadro dentro de um quadro”¹³³, de forma a “[...] produzir o efeito de um holofote que aponta o momento estacionário da ação”¹³⁴ (KELLER; KINKADE, 1984, p. 17). Nesse sentido, esses motivos arquitetônicos contribuem para aquilo que Schmitt (2007, p. 38), na sua análise sobre a cultura visual medieval, chama de “dinâmica interna” da imagem, a qual pode ser produzida por motivos arquitetônicos que compartimentam, organizam e dão ritmo ao enquadramento de cada cena.

No terceiro quadro, o menino conta aos seus pais como comungou com os outros cristãos. Vemos como o pai conserva o *topos* iconográfico do perfil judaico, identificado pelo chapéu cônico e pelo nariz adunco e na forma de gancho. Com relação à retórica visual dos gestos dos personagens, Francisco Corti (2008-2009, p. 235) argumentou que o menino aparenta juntar as mãos como um gesto de quem pede clemência, ao passo que seu pai estende o braço para ele em posição acusatória. O espaço abaixo do último arco é ocupado integralmente pelo forno utilizado para a fabricação de vidros, o qual já está aceso, como pode ser visto nas chamas que aparecem saindo pelas aberturas de ventilação.

O quarto quadro exhibe a efetivação do infanticídio. No lado esquerdo, uma mulher observa a atitude do homem com expressão de incredulidade. Apesar de não ser diretamente citada no texto, podemos inferir que ela seja moradora vizinha da família, alertada pelas *grandes vozes* de socorro de Rachel. Samuel e Rachel são centrais nessa composição, ocupando o centro da imagem, ponto focal do espectador. Os lábios do pai sustentam um leve sorriso enquanto joga o corpo de seu filho no forno em chamas. De modo contrastante com a sua expressão e atitude, a mãe manifesta desespero em seu rosto, enquanto segura os cabelos demonstrando pânico. Esse contraste entre os dois personagens contribui para a

¹³³ “frame-within-a-frame”.

¹³⁴ “[...] to produce the effect of a spotlight which pinpoints a stationary moment of action”.

expressão em imagem da tensão entre o “bom” e o “mau” judeu (Rachel e Samuel, respectivamente): Samuel, *traedor cruel*, é o judeu infanticida, enquanto Rachel, [...] *que ben grand’ a seu fillo queria* [...], desaprova e também sofre ao ver a situação em que está seu filho.

Conforme Miri Rubin (2004), em narrativas antijudaicas, havia uma tendência em retratar judeus homens como perpetuadores de ações criminosas e malignas (“mau judeu”), pois o homem judeu carrega em seu corpo o signo do judaísmo: a circuncisão. Dessa forma, o “mau judeu” é predominantemente um homem, portador de um tipo “distorcido de razão”¹³⁵ e capaz de atitudes más e culpáveis (RUBIN, 2004, p. 71). De modo contrário, as mulheres judias em narrativas são personagens cujas ações ou testemunho de um milagre as tornavam mais propensas à conversão ao cristianismo. Em narrativas onde más ações são perpetuadas por homens judeus, as judias geralmente são personagens passivas – tal qual as crianças –, vítimas diretas ou indiretas dos personagens masculinos, detentores de autoridade patriarcal e propensos a atitudes violentas. Em algumas imagens medievais de judeus, a mulher judia não era identificável por símbolos, fisionomia ou vestimentas, em contraste com a iconografia do homem judeu (identificado por um ou mais elementos, como o chapéu cônico, o nariz adunco ou a barba comprida). Conforme Lipton (2008), enquanto a iconografia do homem judeu transmitia aspectos morais e teológicos sob uma forma física grotesca de seus corpos, a iconografia de mulheres judias incorporava o signo da receptividade e potencial conversão ao cristianismo. Dessa forma, na Cantiga 4, a figura maternal de Rachel opera como um contraponto à maldade e à violência da atitude de seu marido. Nesse sentido, a judia demarca a fronteira entre o “bom judeu” – passível de conversão – e o “mau judeu” que, assim como o personagem Samuel, é obstinado em sua negação ao cristianismo.

Nas CSM, o sentimento e a relação maternal entre Maria e seu filho Jesus é representada no vínculo materno entre as crianças e suas mães, exaltando o papel dessas mulheres enquanto figuras que protegem os seus filhos. Sarah Riveros (2014) expõe essa semelhança ao argumentar que

¹³⁵ A sétima estrofe do texto da Cantiga 4 diz que, ao ouvir o relato da comunhão de seu filho, em Samuel “[...] *creceu-lli tal felonía, que de seu siso sayu* [...]”. Isso é, tomado pela raiva, ele perdeu a sua razão (*seu siso*).

[...] as figuras de Maria e de Cristo se refletem nos tipos de personagens que povoam os milagres, pois crianças e mães são retratadas em imitação do modelo do par divino. Os motivos cristológicos apontam para a história maior da salvação, pois o resgate físico ou a ressuscitação de uma criança representa uma oportunidade para que sua alma seja finalmente salva. Todos os sacrifícios são lembranças do sacrifício e morte de Cristo na cruz. Uma criança precoce retratada em um milagre orando ao Pai celestial por intervenção ou ensinando as Escrituras com sabedoria além de sua idade representa uma criança que imita obedientemente o exemplo de Jesus. O objetivo desses milagres - não apenas restaurar e curar, mas, em última análise, inspirar a crença na bondade de Deus - é alcançado na resposta de crianças e adultos que demonstram fé humilde e infantil [...]. As crianças que recebem milagres precoces são únicas em sua inocência e maturidade exemplares¹³⁶ (RIVEROS, 2014, p. 19).

Nessa perspectiva apontada pela autora, onde, nas cantigas, mãe e filho correspondem simbolicamente à Maria e Jesus, a atitude infanticida dos personagens judeus acentuaria a acusação de deicídio atribuída ao judaísmo. Pois, é sempre um homem judeu que busca assassinar a criança e perpetuar a violência que rompe com vínculo materno. Esse mesmo padrão narrativo repete-se nas Cantigas 6 e 108, analisadas nesta pesquisa. Salientamos também que essa simbologia cristológica em narrativas das CSM seguem a tendência devocional, entre os séculos XII e XIII, baseada no símbolo da piedade mariana, na qual são acentuados tanto o sentimentalismo cristão quanto a “culpa” judaica pelo sofrimento de Cristo (RUBIN, 2009).

Vemos, no quinto e penúltimo quadro, a realização do milagre por intermédio de Maria. Ela ocupa toda a abertura do forno, de modo que seu corpo bloqueie a passagem das fortes chamas. Percebe-se o movimento que a Santa faz para abrir o seu manto e permitir que o menino judeu saia dali sem qualquer ferimento. O jovem é recebido pela multidão que adentra à casa, alertados pelos gritos de Rachel. Esses personagens são apresentados com expressões faciais de espanto e incredulidade enquanto direcionam seus olhares para o menino. O direcionamento de seus olhares nos mostra que a presença de Maria na imagem - evidente para o espectador -, não é visível para os personagens da composição pictórica,

¹³⁶ [...] figures of Mary and Christ are reflected in the character types that populate the miracles, as children and mothers are depicted in imitation of the divine pair's model. Christological motifs point to the greater story of salvation, as the physical rescue or resuscitation of a child represents an opportunity for his or her soul to be ultimately saved. All sacrifices are reminders of Christ's sacrifice and death on the cross. A precocious child depicted in a miracle praying to the heavenly Father for intervention or teaching the Scriptures with wisdom beyond his years represents a child in obedient imitation of Jesus' example. The objective of these miracles - not merely to restore and heal but ultimately to inspire belief in God's goodness - is accomplished in the response of children and adults who demonstrate humble, child-like faith [...]. The children who are precocious miracle recipients are unique in their exemplary innocence and maturity. Credit is attributed to God, not to the child, for the miraculous interventions which take place.

os quais retiram o menino do forno. Dessa forma, as pessoas ficam sabendo que se trata de um milagre mariano pelo testemunho do menino, o qual afirma, conforme o texto, que não sofrerá ferimentos pois “[...] *ca eu cobri o que a dona cobria que sobelo altar vi con seu Fillo, bon donzel*¹³⁷” (AFONSO X, 1959, p. 13). Dessa forma, inferimos que a presença de Maria, na imagem, é um recurso para evidenciar a sua intervenção milagrosa, ausente em sua materialidade carnal, porém, presente em espírito ativo no mundo terreno.

Percebemos, ainda no quinto quadro, a presença de um personagem, portanto um chapéu cônico e com o nariz maior que o de seus companheiros, iconografia de identificação judaica. Além disso, sua figura é sobreposta aos demais, cuja presença é destacada também pela cor marrom de suas vestes, em contraste com o colorido azul e vermelho das outras pessoas¹³⁸. A presença desse personagem pode ser entendida como um recurso utilizado pelo iluminador para inserir um segundo judeu (além de Rachel) testemunhando o milagre, fazendo com que a atuação de Maria seja reforçada pelo testemunho e difusão, atuando como força de conversão entre comunidades judias. É importante ressaltar o gesto desse personagem, o qual junta a palma de suas mãos, um gesto símbolo da fé cristã, simbolizando sua crença após testemunhar o milagre.

Notamos um recurso iconográfico semelhante no último quadro, o qual trata da punição aplicada pela multidão sobre Samuel. Vemos dois personagens que carregam traços judaizantes: um deles porta um chapéu e o outro ostenta um cavanhaque acinzentado. Eles não tomam parte direta na ação, mas testemunham diretamente o momento em que o pai da criança é punido e jogado dentro do forno em chamas. Da mesma forma que o quadro anterior, identificamos esses dois personagens como judeus que testemunham o desfecho de uma má ação perpetuada por um membro de sua comunidade. Por não serem partícipes no infanticídio, sua iconografia judaica não conserva os traços grotescos – em contraste com Samuel –, mas é utilizada pelo iluminador como marcação das suas identidades judias e para que eles sejam identificados como tais. Enquanto testemunhas, eles não tomam parte na punição executada por cristãos, conforme a rubrica da imagem: “*Como os crischão deitaron o padre do judeicyno no forno*¹³⁹”.

Ao analisar a violência e a punição do judeu nessa narrativa, Albert Bagby (1971, p. 678) argumentou que “[...] a multidão enfurecida aplicou a sua própria justiça, uma justiça

¹³⁷ “[...] eu me cobri com o que a dona se cobria, que no altar vi com seu filho, bom donzel”.

¹³⁸ Como veremos na Cantiga 6, a cor marrom nas vestes de um judeu também é utilizada para contrastar e destacar a sua presença entre a multidão.

¹³⁹ “Como os cristãos jogaram o pai do judeuzinho no forno”.

de acordo com a lei do país”¹⁴⁰, fazendo referência direta à sexta lei do título 24 do *corpus* legislativo de Afonso X, as *Siete Partidas*. Essa lei aborda, dentre outras coisas, as punições que merecem os judeus que ferem ou desonram aos convertidos ao cristianismo:

[...] E si algunos dellos lo apedreassen ol firiessen ol matassen porque se quisiesse fazer cristiano, o despues que fuesse baptizado, si esto se podiere aueriguar, mandamos que todos los matadores e los consejadores de tal muerte o apedreamiento sean quemados. E si por aventura nol matassen mas lo firiessen ol desonrassen, mandamos que los judgadores del logar o acaesciere apremien a los feridores e a los fazedores de la desonra de manera que les fagan fazer emienda por ello. E demás que les den pena por ende segund entendieren que merescen de la rescebir por el yerro que fizieron¹⁴¹ (*Siete Partidas*, 7:24, em CARPENTER, 1986, p. 33).

Conforme o texto citado, caso o converso fosse morto, o culpado pelo crime – ou o seu mandante – deveria ser queimado. Visto que o menino não morreu, seu pai poderia se enquadrar nos termos da lei em que o acusado fosse julgado perante um juiz. Mas há algo que devemos perceber, o fato de que, nessa narrativa, estamos diante de um milagre realizado pela interseção de Maria. Como diz a lei, se isso pode ser averiguado, o culpado deveria ser queimado. Nesse sentido, há testemunhas do infanticídio e isso também ilumina a presença da mulher testemunha no quadro 4. Além disso, o texto da cantiga revela que as pessoas deram, ao pai, morte igual *quis dar* ao seu filho, revelando uma intenção final que só foi interrompida por intermédio do milagre mariano. Com isso, a violência dos cristãos sobre o judeu assume referencial e validação nas leis de Afonso X, dando à punição contornos judiciais mais definidos.

O vínculo entre o menino judeu e Maria é firmado desde o momento em que ele recebe a hóstia consagrada pela eucaristia. Conforme o texto, ao ver as crianças cristãs recebendo a hóstia, o judeu é tomado por um grande prazer, parecendo que “[...] *ostias a comer lles dava Santa Maria*”. Foi por meio desta *vison* que *tan muito lle prazia* que o menino resolveu comungar. Conforme Fabian Bojkovsky (2021, p. 63), a chamada “cegueira judaica” era um *topos* retórico presente em diversos tratados eclesiásticos, onde noções de “ver” e do “não ver” eram utilizadas como metáforas de fé para referenciar a não aceitação

¹⁴⁰ “[...] the angry mob has meted out its own justice, a justice in keeping with the law of the land”.

¹⁴¹ “[...] E se alguns deles o apedrejassem, ferissem ou matassem por querer tornar-se cristão, ou depois que fosse batizado, se isso puder ser provado, mandamos que todos os assassinos ou cúmplices de tal morte ou apedreamiento sejam queimados. E, se por ventura não o matassem, mas lhe ferissem ou desonrassem, mandamos que os juízes da região julguem e sentenciem os agressores de maneira que lhes façam emenda por aquele ato. Ainda, que lhes deem punição segundo o merecimento pelo erro que fizeram”.

– cegueira – dos judeus para com Cristo e o cristianismo. No caso da Cantiga 4, entendemos que a *vision* que o menino judeu teve de Maria e seu filho, bem como sua comunhão mediada pela hóstia, é uma maneira de comunicar sua conversão interna antes mesmo de receber o batismo. É uma forma de aceitação e recebimento, por livre vontade, da fé cristã. O vínculo firmado entre o menino e Maria, mediado pela hóstia, é de suma importância: é por meio dele que o milagre irá concretizar-se ao final da narrativa. Por ter aceitado a hóstia diretamente das mãos de Maria, o menino passa a ser seu protegido e, portanto, não deverá sofrer qualquer mal. Na iconografia, a caracterização do menino lança luz sobre o argumento da conversão. Abel é identificado portando o nariz adunco, até o momento em que é jogado no forno. Após o milagre, ele aparece saindo do forno sem portar qualquer elemento iconográfico que o identifique como judeu. Essa mudança é bastante significativa pois a imagem revela, por meio de uma adaptação da forma, do físico, a transformação espiritual do menino, cuja consequência será o batismo (BARRAL, 2006, p. 220).

Nesse sentido, Lipton (2014) argumenta que em imagens de conversão, muitas vezes, exibiam a mudança de traços tanto físicos quanto espirituais na iconografia judaica. Como exemplo, a autora recupera os escritos de Thomas de Catimpré, frade dominicano e teólogo do século XIII, o qual disse que os judeus receberam um fluxo de sangue advindo da maldição de seus ancestrais, porém, aqueles que se convertem são curados da “maldição paterna” (LIPTON, 2014, p. 204). Exposto isso, acreditamos que a Cantiga 4 seja um exemplo da possibilidade de “cura” dos judeus a partir das suas conversões, isso é, ainda não se manifestava, no século XIII, a ideia de uma “essência judaica” que tornava a conversão insuficiente para a assimilação dos judeus na sociedade cristã. Conforme Kellen Follador (2016), entre os séculos XIV e XV, em Castela, a ascendência judaica de cristãos tornou-se motivo para a estigmatização de cristãos-novos, os quais, mesmo aceitando o cristianismo, ainda eram vistos como deicidas e herdeiros dos pecados das gerações anteriores. Indo ao encontro de Lipton (2014, p. 133-134), apesar de as imagens das CSM marcarem a alteridade por meio da representação dos aspectos físicos judaicos, eles não configuram um aspecto “racial” judaico ou uma “alteridade” étnica, mas aspectos relacionados ao “erro” da sua religião, sendo passível de reversão por meio da conversão. A mudança da fisionomia do menino atirado ao forno é um exemplo iconográfico disso. A partir desse aspecto, salientamos que a conversão pode ser vista como uma maneira de “eliminar” a alteridade judaica e, dessa forma, caracterizada como uma forma de violência simbólica. Na perspectiva cristã, a conversão é vista como benéfica aos judeus, e tal perspectiva é exibida

na forma como a imagem da Cantiga 4 representa o menino judeu, ao final: a sua iconografia estigmatizante muda após a conversão.

Em narrativas onde um judeu converte-se ao cristianismo, é comum que essa cena seja destacada na iconografia das CSM. De um total de seis cantigas em que é narrado a conversão de judeus¹⁴², apenas a Cantiga 4 não referencia na imagem a conversão que cita em texto. De acordo com Herbert Kessler (2011, p. 129), a falta de referência imagética à conversão é apenas aparente, pois a imagem do quadro 5 (momento em que a Virgem abre seu manto e o menino é retirado do forno) se constitui como “[...] o equivalente metafórico da cena do batismo [...]”¹⁴³. Isso é, o menino renasce espiritualmente para o cristianismo, conversão que é evidenciada também pela perda de sua “feição judaica”. Tendo o iluminador um espaço limitado de seis quadros para expressar visualmente a cantiga, levantamos a hipótese de que retratar a punição em detrimento do batismo foi uma escolha deliberada, como forma de evidenciar visualmente a punição reservada ao personagem judeu. Nas cantigas em que os judeus são representados como agressores violentos, seus atos são sempre evidenciados, assim como a punição aplicada sobre eles. Como veremos a seguir, esse “modelo” iconográfico se repete tanto na Cantiga 6 quanto na 12.

3.2 CANTIGA 6

Na Cantiga 6 nos deparamos novamente com a temática do infanticídio praticado por um judeu¹⁴⁴. Diferente da cantiga anterior, a vítima trata-se de uma criança cristã que habita *en Engraterra*. Ao nascer, a criança tornou-se motivo de grande alegria para sua mãe, uma cristã cujo marido acabará de falecer. Por esse motivo, logo que nasceu, a viúva ofereceu seu filho à proteção de Maria. Conforme crescia, o menino tornou-se um ótimo cantor, chamando a atenção de seus vizinhos citadinos por meio de suas músicas e de seu cantar suave. Por ser devoto mariano, o cantar que mais lhe dava prazer era chamado *Gaude Virgo Maria*, “[...] e pois diz mal do judeu, que sobr’ a questo contende¹⁴⁵”. (AFONSO X, 1959, p. 21). De acordo com Roitman (2007), essa canção é conhecida por exaltar a virgindade de

¹⁴² Cantiga 4, 25, 85, 89, 107 e 108.

¹⁴³ “[...] the metaphorical equivalent of the scene of baptism [...]”.

¹⁴⁴ De acordo com Barral (2006), modelos dessa narrativa não compõem a obra de Gonzalo de Berceo e de Gil de Zamora, ambos escritores castelhanos do século XIII. No século XV, ela aparece integrando a obra *Fortalitium Fidei*, de Alonso de Espina. Fora da Península Ibérica, a versão mais conhecida dessa narrativa encontra-se no *The Prioress Tale* (Conto da Priora), uma das narrativas presentes no *The Canterbury Tales* (Os Contos da Cantuária), obra escrita por Geoffrey Chaucer no século XIV.

¹⁴⁵ “[...] pois diz mal do judeu, que contra isso se queixa”.

Maria, sua santidade enquanto mãe de Cristo e atuação contra as heresias. Ainda, conforme a autora, há uma versão do século do século IX, atribuída ao rei Roberto de França, onde os judeus são referenciados de forma negativa por atacarem a virgindade de Maria: “*Erubescat Iudaeus infelix, qui dicit Christum ex Joseph semine esse natum*” (ROITMAN, 2007, p. 96). Tal característica justifica a ênfase da narrativa no descontentamento do judeu.

Em um dia de festividades, quando cristãos e judeus encontravam-se reunidos publicamente, o menino entoou *Gaude Virgo* e chamou a atenção de um judeu que circulava pela rua:

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
o fendeu bees assi, ben como quen lenna fende¹⁴⁶
(AFONSO X, 1959, p. 22)

A criança, morta pela machadada que fendeu sua cabeça, foi enterrada pelo homem na adega subterrânea de sua casa. O texto não revela como o judeu levou o menino até a sua casa. Porém, o texto informa que as pessoas ofereciam alimento à criança como pagamento às suas apresentações públicas. Pode-se depreender disso que o menino e sua mãe dependiam dessas doações para o sustento de ambos, já que a morte do pai deixou a viúva *menguada* (AFONSO X, 1959, p. 21). A promessa de alimentos como pretexto para o sequestro de crianças não era, nesse momento, algo incomum em narrativas antijudaicas, como demonstrou Robert Stacey (1998)¹⁴⁷. Nota-se a violência com que a narrativa descreve o assassinato: com um machado, ferramenta utilizada para o corte de lenha, o judeu fende a cabeça da criança até os dentes, como se fosse lenha, matando-o instantaneamente e soterrando-o na sua adega. Além do crime de infanticídio, essa narrativa aproxima-se da Cantiga 4 na maneira como o personagem judeu tenta esconder as evidências que lhe incriminam. Toda a ação ocorre em um espaço privado, fazendo com que o testemunho tenha um papel central para que a punição ocorra. Nesse caso, como veremos, é a própria vítima quem testemunha perante a população, sendo o milagre o elemento que valida a sua palavra.

¹⁴⁶ O judeu prestou atenção no que o menino cantava, e o levou para a sua casa, pois as pessoas foram embora; e lhe deu uma machadada, que o fendeu até os dentes, como quem fende lenha”.

¹⁴⁷ O autor analisa a relação entre a noção do corpo de Cristo com acusações de crucificação ritual e profanação da hóstia imputadas sobre as comunidades judaicas. Em um desses relatos, situado na Inglaterra do século XII, um judeu intenciona sequestrar e crucificar uma criança cristã e, para isso, a ilude com promessas de maçãs frescas caso ela fosse até sua casa (STACEY, 1998, p. 16).

Desesperada pelo desaparecimento do filho, a mãe sai à sua busca, recebendo a informação de que o menino havia ido junto com o judeu vendedor de tecidos. Ao ouvir isso, a mulher é acompanhada até a casa do judeu enquanto implora para que Maria entregasse seu filho vivo ou morto. Esse é o momento da realização do evento milagroso: do buraco onde fora enterrado, o menino retorna à vida entoando *Gaude Virgo Maria*, guiando a população por meio da sua voz. Ao encontrar sua mãe, ele revela como foi morto e de que forma foi ressuscitado pela Virgem depois de um sono profundo. Após revelar a culpabilidade do judeu, a população

[...] aos judeus foron logo | e todo-los mataron;
e aquel que o ferira | eno fogo o queimaron,
dizendo: «Quen faz tal feito, | desta guisa o rende»¹⁴⁸
(AFONSO X, 1959, p. 23).

Assim como a Cantiga 4 analisada no subcapítulo anterior, esta cantiga também relaciona o personagem judeu com a acusação de infanticídio, tendo como desfecho a punição aplicada sobre os judeus. A presença central das crianças em alguns dos milagres das CSM é considerada, por Sarah Riveros (2014), como forma de acentuar o caráter materno e misericordioso de Maria, colocando-a como defensora das crianças. Dessa forma, o judeu é o contraponto por excelência nas narrativas marianas de temática infanticida, nas quais se acentua a violência que esses personagens direcionam para os corpos infantis. Em ambas as narrativas (Cantiga 4 e 6), a imagem amplifica visualmente a violência presente no texto, presente tanto no assassinato das crianças quanto na punição que recebem os judeus.

Dito isso, nos debruçamos sobre a iluminura da Cantiga 6 (Figura 11). No primeiro quadro, vemos um grupo de pessoas que acompanham o corpo do homem falecido. É possível perceber que o seu rosto não foi finalizado pelo iluminador, bem como uma mancha na imagem, que danificou a forma e a pigmentação de alguns personagens. A esposa do homem falecido, ao mesmo tempo em que vela o seu corpo, oferece seu filho à proteção de Maria. Ajoelhada sob o altar da Santa, a mulher ergue seu filho e o “entrega” à estátua de Maria entronada sobre o altar. Tanto a figura de Maria quanto as lâmparas à óleo suspensas sobre os arcos permitem identificar o cenário da imagem como uma igreja¹⁴⁹.

¹⁴⁸ “[...] e foram logo aos judeus e mataram todos; e aquele que o ferira [o menino], lhe queimaram no fogo, dizendo: ‘quem faz tal feito, recebe de tal maneira [punição]’”.

¹⁴⁹ Conforme Roitman, esse tipo de lâmparina, nas iluminuras das CSM, é identificada tanto em cenários que correspondem às igrejas quanto naqueles que ocorrem no interior de uma sinagoga: são judias quando usadas em espaços judaicos e cristãs quando usadas em espaços cristãos (2007, p. 123). Dessa forma, tratando-se das

O quadro 2 mostra o menino já crescido. O cenário é um ambiente externo na cidade, em um dia de festa onde judeus e cristãos encontravam-se juntos. Enquanto alguns personagens concentram-se no jogo de dados, outros observam o menino que *cantava Gaude*, conforme nos diz a rubrica da imagem. Entre o público estão alguns judeus, identificados pela utilização do capuz de suas vestes. Parece ser o caso, também, de um dos personagens que observa a movimentação por meio de uma das janelas, no meio das aberturas que estão no canto superior direito da imagem. Um judeu, à direita, apoiado na coluna dourada, é destacado por meio de sua iconografia judaica, com o nariz adunco, o longo cavanhaque e de capuz. Seu rosto demonstra insatisfação pela música cantada pelo garoto. Como veremos em seguida, é justamente esse personagem o responsável pelo assassinato do menino e concretização do infanticídio. É importante destacar como o recurso pictórico também é utilizado para a identificação desse judeu: dentre o público, ele é o único cuja vestimenta foi pintada com tonalidade escuras, enquanto os outros personagens são alternados pelas cores azul e rosa. Esse recurso pictórico utilizado pelo iluminador contribui para salientar a presença daquele personagem judeu específico entre a multidão, pois trata-se do antagonista da narrativa. Algumas pessoas olham diretamente para o judeu com expressões faciais de desaprovação e inimizade, possivelmente por estarem vendo nele um modelo daquilo que a letra da canção do menino condena na comunidade judaica

CSM, a lamparina de modo isolado não permite identificar com clareza o cenário da narrativa, sendo necessário outros elementos iconográficos que permitam a identificação dos espaços.

Figura 11 – Iluminação da Cantiga 6



Fonte: ALFONSO X, fólio 013v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

O terceiro quadro é marcado por um alto grau de violência e dramatização. Atentamos, nesse quadro, para a distribuição das colunas e dos arcos ao longo da cena, a qual está diretamente relacionada com o modo de funcionamento da imagem. As colunas alinhadas com o vértice de cada arco são recuadas em relação às colunas que partem das arestas. Dessa forma, cria-se a impressão de profundidade do cenário – a adega da casa do judeu – e da cena que se desenrola sob os arcos e entre as colunas. O segundo aspecto é bastante significativo para o funcionamento da imagem: a ocorrência de ações múltiplas e não simultâneas em um único quadro.

Esse recurso, que não é exclusivo das CSM¹⁵⁰, foi empregado com alguma frequência pelos iluminadores do *scriptorium* de Afonso X, de forma que sua utilização permite adaptar um determinado conteúdo pictórico às possibilidades espaciais dadas pelo limite de cada quadro. Indo ao encontro de Keller e Kinkade (1984, p. 20), esse recurso de manipulação do espaço da imagem “[...] serve para aumentar o número de incidentes visualizados em um milagre e, dessa forma, ampliar a esfera de ação dramática”¹⁵¹. Não é por acaso, portanto, que esse recurso seja utilizado justamente no quadro em que o judeu assassina o menino cristão, sendo esse um dos momentos de maior teor dramático, expondo toda a sequência do assassinato e a violência utilizada para a realização do crime em contraste com a atitude passiva e infantil da criança.

O que a imagem nos mostra, nesse quadro, é o mesmo judeu em duas atitudes diferentes e sequenciais: primeiro ele assassina a criança com uma machadada na cabeça e, depois, puxa o seu corpo para ser enterrado (atitude que será concluída no quadro 4). A separação entre os dois momentos é operacionalizada pela coluna central da imagem, a mesma em que um outro personagem judeu apoia-se enquanto aparenta chutar o corpo do menino. A primeira é centrada na violência com a qual o judeu assassina o menino, fendendo a sua cabeça com um grande machado, enquanto a criança junta as suas mãos em posição de piedade¹⁵². No segundo momento, o judeu segura o braço da criança e a arrasta pelo chão. É possível ver o sangue que sai da sua cabeça suspensa e escorre em direção ao chão. Acreditamos na intencionalidade do iluminador em utilizar esse recurso de ação múltipla

¹⁵⁰ O recurso da “ação múltipla” não se originou nas iluminações da Península Ibérica, sendo utilizado por iluminadores no Sacro Império e em Bizâncio, por exemplo, já antes do século XIII (KELLER; KINKADE, 1984, p. 20). A utilização desse recurso também ocorre nas iluminuras das cantigas 9, 64, 74.

¹⁵¹ “[...] serves to increase the number of visualized incidents in a miracle and to enlarge thereby the sphere of dramatic action”.

¹⁵² Semelhante à atitude do menino na iluminura da Cantiga 4, no momento em que ele é acusado pelo seu pai.

nesse momento de maior expressão visual de violência atribuída sobre os judeus e aumentando o teor antijudaico da narrativa. Dessa forma, todas as fases do tormento do garoto sob a posse do judeu são materializadas na imagem, passível de visualização por observadores cristãos.

Outra característica importante dessa imagem é a presença de outros três personagens identificados como judeus. No texto, o assassinato é apresentado como obra de um único judeu, não havendo outros personagens no momento do infanticídio. A única referência é dada, brevemente, na última estrofe do texto, onde é possível ler que os cristãos “[...] *aos judeus foron logo e todo-los mataron*”. A inserção desses judeus na imagem pode caracterizar-se como uma forma encontrada pelo iluminador para manter um maior acordo entre o texto e a imagem. Em todo o caso, é plausível o argumento sustentado por Barral (2006, p. 221), para o qual a inserção desses personagens, na imagem, faz com que a culpa pelo infanticídio seja projetada do individual para o coletivo, de forma que a narrativa visual estende a acusação de infanticídio sobre uma comunidade maior de judeus. Esses mesmos personagens estão presentes no quarto e seguinte quadro, no momento em que o corpo do garoto é enterrado entre os barris da adega.

No interior do quinto quadro ocorrem ações diversas e simultâneas. A importância do milagre é dada pela sua disposição no ponto focal do observador, tendo Maria como personagem e elemento axial da imagem. A Virgem aparece em pé e ladeada por dois anjos, identificados por suas asas e pela auréola em suas cabeças. Maria estende uma de suas mãos para o menino ressuscitado, o qual retribui o gesto dando a sua mão para ser levantado pela santa. Maria é uma presença visível apenas para o menino, o único que olha diretamente e interage fisicamente com ela. Os outros personagens acompanham a cena com devoção, simbolizada pela junção de suas mãos em posição de oração. Seus olhares são direcionados para a criança, enquanto Maria passa fisicamente despercebida por eles. Ajoelhada sobre o chão, a mãe do menino estende seus braços para acolher o filho que se levanta, mas o olhar dele é direcionado apenas para a santa. A presença de Maria, nessa cena, demonstra que foi graças a sua intervenção que permitiu a ressurreição do menino, simbolizada iconograficamente pelo auxílio dado por ela para que o menino pudesse levantar do buraco em que estava enterrado. Nesse acontecimento que toma o centro da imagem, os outros personagens foram iluminados ajoelhados, de forma que a figura de Maria seja o ponto focal do espectador e denote a sua alta posição na devoção cristã.

A importância dessa cena, da realização do milagre, é dada também pela sua sobreposição aos outros acontecimentos que se desenrolam simultaneamente nas laterais do quadro e tratam da punição dos judeus. Em contraste com a brandura que transmite a cena central, no lado esquerdo da imagem vemos um ato de violenta punição para os judeus cúmplices. Dois homens, cristãos desferem golpes de espada sobre o rosto dos judeus. Um deles tem seu rosto talhado ao meio pela lâmina da espada. No lado direito, vemos o judeu principal sendo repreendido e preso por homens cristãos.

A punição é o tema central do sexto e último quadro da narrativa visual. Em um cenário externo estão presentes muitos espectadores, enquanto uma grande fogueira consome o corpo do judeu, cuja silhueta podemos ver entre as chamas. Em ambos os lados do fogo, personagens cristãos utilizam grandes varas para agredir e manter o corpo dentro do fogo. Diferente da Cantiga 4, a punição ocorre à vista de todos, em um espaço externo e público, fazendo com que a violência assume características de um espetáculo punitivo. Alguns parecem gritar e movimentar as mãos, no clamor das emoções levantadas pela performance de uma punição pública.

3.3 CANTIGA 12

De todas as composições em que estão presentes personagens judeus, na ordem em que estão dispostas no Códice Rico, a Cantiga 12 é a primeira a narrar sobre um milagre supostamente ocorrido no reino de Castela. A narrativa situa-se na cidade de Toledo, em um dia de festividades à Maria, “[...] *na sa festa que no mes d’Agosto jaz*¹⁵³” (AFONSO X, 1959, p. 37). Conforme o calendário litúrgico cristão, no dia 15 de agosto comemora-se a festa de Assunção de Maria - momento em que a virgem ascendeu aos céus -, a qual integra o ciclo das cinco festas dedicadas à Maria (RUBIN, 2009, p. 94). Enquanto o arcebispo rezava a missa para a população cristã da cidade, a voz da santa ecoou pela igreja em tom de grande tristeza:

[...] 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 paz¹⁵⁴ (AFONSO X, 1959, p. 37).

¹⁵³ “[...] na sua festa que ocorre no mês de agosto”.

¹⁵⁴ “[...] Ai Deus, ai Deus, como é grande e provada a maldade dos judeus a teimosia dos judeus, que meu filho mataram, sendo seus, e ainda não querem com ele paz”.

Uma das singularidades dessa cantiga repousa no fato de a intervenção mariana ocorrer não em socorro de uma pessoa, mas como denúncia de um ato de profanação consumado por judeus que insistem ir contra a fé cristã. A ação milagrosa, portanto, é o testemunho e a denúncia de Maria contra os judeus, sem a qual o crime não seria comunicado nem punido, pois ocorre longe dos olhos cristãos. Como nos diz o refrão da Cantiga, “*O que a Santa Maria mais despraz, é de quen ao seu Fillo pesar faz*”¹⁵⁵ (AFONSO X, 1959, p. 37). Dessa forma, esse texto representa Maria como uma figura materna e humanizada, passível de sofrer pelo seu filho. Além disso, reforça a noção cristã teológica da “cegueira judaica”, do crime de deicídio e da negação de Cristo.

Incitada pelas palavras de Maria, a população desloca-se rapidamente para a *judería* (bairro onde habitavam os judeus) da cidade, local onde encontram os judeus reencenando a Paixão com uma imagem de Cristo feita de cera,

[...] a que ferir
yan os judeus e conspir-lle na faz.
[...]
E sen aquest', os judeus fezeran ãa cruz fazer
en que aquela omagen querian logo pøer¹⁵⁶ (AFONSO X, 1959, p. 38).

O texto não revela detalhes dos acontecimentos após a chegada dos cristãos, informando apenas que os judeus foram mortos, e aquela ação que lhes dava prazer foi transformada em dor: “[...] tornou-xe-lles en doo seu solaz”¹⁵⁷ (AFONSO X, 1959, p. 38)

Aos nos debruçarmos sobre a narrativa visual dessa cantiga (Figura 12), é possível perceber como ela aproxima-se do que é narrado textualmente, mas também cria afastamentos na sua relação com o texto. Isso ocorre de forma que a punição aplicada sobre os judeus recebe contornos mais definidos e a violência é ressignificada por meio da inserção de elementos iconográficos.

Nos quadros 1 e 2, vemos dois momentos consecutivos da missa rezada pelo arcebispo de Toledo. Na cena, ele é identificado pelo uso da mitra em sua cabeça, abaixo do primeiro arco, posicionando seu corpo em sinal de saudação e respeito à imagem de Maria sobre o altar. O arcebispo é seguido pelo público cristão que se avoluma abaixo do primeiro arco. Percebemos que esses personagens são sobrepostos uns aos outros, criando camadas

¹⁵⁵ “O que mais desagrada Santa Maria é quem machuca o seu filho”.

¹⁵⁶ “[...] a que os judeus iriam ferir e cuspir na sua face. Os judeus fizeram uma cruz onde aquela imagem queriam logo colocar”.

¹⁵⁷ “[...] tornou-se dor o seu prazer”.

que ditam a profundidade da cena. As primeiras figuras, formadas pelos homens ajoelhados e o arcebispo, deixam-se ver integralmente, enquanto as figuras de fundo são recobertas. O segundo quadro é bastante semelhante ao primeiro, onde vemos o andamento da missa e o momento em que a voz de Maria ecoa pela igreja. Sob o arco central, percebe-se o recurso utilizado pelo iluminador para expor, na imagem, a voz de Maria no momento de sua queixa: é possível ver a cabeça da santa observando os acontecimentos abaixo. Entendemos esse recurso como uma forma de manter o acordo entre texto e imagem, de forma que foi a sua voz, não a sua presença corpórea, que alertou sobre o que faziam os judeus. A cor azul, utilizada no fundo do círculo onde vemos a cabeça de Maria, indica que ela estaria em espírito na igreja: “as associações primárias do azul eram com o celestial, o espiritual e o divino¹⁵⁸” (PETZOLD, 2017, p. 444).

Após o término da missa, o arcebispo pergunta aos fiéis “*se oyran aqla voz*”, como diz a rubrica da imagem. A passagem do tempo na narrativa imagética é marcada tanto pela mudança de espaço – da igreja para a rua – quanto pela mudança das vestimentas do clérigo. A gestualidade do arcebispo, apontando o dedo para cima e olhando para o público, revela que ele fala às pessoas sobre o que ocorreu no momento da missa. O público conserva expressões diversas: os que estão no lado esquerdo da imagem parecem ouvir o arcebispo com atenção, enquanto um homem aponta o dedo para cima, em sinal de concordância com o locutor (CORTI, 2010-2011); à direita, o primeiro homem é mostrado na mesma pose, enquanto outra junta a palma de suas mãos em sinal de devoção. Um terceiro levanta os braços ao céu. No segundo plano, algumas pessoas escutam com atenção o relato que os homens do primeiro plano parecem confirmar.

¹⁵⁸ “The primary associations of blue were with the celestial, the spiritual, and the heavenly”.

Figura 12 – Iluminação da Cantiga 12



Fonte: ALFONSO X, fólio 020v, Ms. T-I-1, ca. 1280-1284.

Ao compararmos o conteúdo do quarto quadro com a narrativa textual, podemos perceber que há uma diferença substancial entre os dois, a qual possibilita reinterpretarmos a narrativa. A rubrica desse quadro diz que esse é o momento em que “[...] o *Alguazil e a gente foron correndo a judería*¹⁵⁹”. No contexto castelhano do século XIII, o *alguazil* era uma figura de autoridade que atua na manutenção da ordem cidadina, na resolução de conflitos e, também, como juiz, agindo sob as ordens de instâncias superiores (TELLO, 1992). Esse é o personagem central na imagem do quadro 4, reconhecido por ser a única figura que adentra a *judería* a cavalo, algo que remete a sua autoridade como representante da lei. Além disso, sua vestimenta aparenta maior refinamento quando comparada com a dos demais personagens, exibindo detalhes em dourado tanto nas suas roupas quanto na bainha de sua espada. O seu braço levantado é o movimento que indica o comando dos homens que lhe acompanham, indicando a direção e, simultaneamente, ordenando o seu avanço.

O *alguazil* não é citado no texto da cantiga¹⁶⁰ e sua aparição ocorre somente na imagem. Sua inserção enquanto uma figura de destaque pode ser interpretada como um recurso do ilustrador para referenciar não somente a autoridade do rei Afonso X, mas também ao seu *corpus* legislativo, dois elementos que dão respaldo tanto ao assalto à *judería*, quanto à punição aplicada sobre os judeus. Indo ao encontro de Roitman (2007), a narrativa textual é reinterpretada pela imagem, na qual a violenta punição aplicada sobre os judeus é descaracterizada como uma revolta popular, dando legitimidade jurídica definida para a ação dos cristãos. Esse argumento é reforçado pela presença dos personagens que acompanham o *alguazil*, os quais são caracterizados visualmente como soldados: carregam espadas em suas mãos, utilizam capacetes em suas cabeças e, no primeiro plano, um dos indivíduos está vestido com cota de malha. Portanto, a narrativa visual da Cantiga 12 parece ser um caso onde a imagem possui a “última palavra” na conexão que mantém com o texto (PEREIRA, 2011, p. 137).

Toda a cena ocorre em um espaço externo, onde a profundidade da cena é dada pela sobreposição das construções. Ao lado esquerdo, podemos perceber como a multidão não parte da borda do quadro, mas da linha que delimita a parede do prédio que sobrepõe o corpo do indivíduo e a traseira do cavalo. O espaço da imagem, portanto, remete o espectador ao

¹⁵⁹ “[...] o Alguazil e as pessoas foram correndo à judiaria”.

¹⁶⁰ Em seu *Milagros de Nuestra Señora* (século XIII), o poeta castelhano Gonzalo de Berceo (uma das fontes de milagres marianos de Afonso X) não menciona a presença do *alguazil* quando trata dessa mesma narrativa. Parece mais um indício da exclusividade desse personagem nas CSM.

espaço físico da cidade medieval de Toledo, marcada por linhas sinuosas e ruelas longas e estreitas.

As cenas dos quadros 5 e 6 ocorrem no mesmo cenário, interno, em uma residência judaica. Conforme a rubrica do quinto quadro, trata-se do momento em que os cristãos encontraram os judeus com uma imagem de cera que iriam crucificar. Esses dois quadros compõem as cenas de maior violência da narrativa iconográfica. Novamente estão presentes os arcos e colunas que dividem o conteúdo da imagem em três espaços de ação. Podemos perceber que alguns personagens interagem com as colunas, apoiando-se e sobrepondo suas mãos a elas, enquanto seus corpos permanecem sobrepostos, de forma que a sensação de profundidade é amplificada por essa sobreposição de camadas. Roitman (2007, p. 105) afirma que a cena ocorre no interior de uma sinagoga, apesar da falta de elementos que permitam caracterizar afirmativamente se tratar do local de culto judaico¹⁶¹. Porém, podemos especular tratar-se de uma sinagoga ao nos atentarmos sobre um detalhe no quadro anterior. Nele, todas as personagens nas janelas, que observam a passagem dos cristãos, são mulheres judias. Onde estão os homens? Deduzimos que estão na sinagoga representada no quadro 5. De nossa parte, duas possibilidades de análise fortalecem esse argumento: i) o número de judias é igual ao número de judeus, o que configuraria a intenção do iluminador em associar os personagens do quadro 4 e 5 enquanto casais; ii) como as mulheres não frequentam o mesmo espaço que os homens no interior da sinagoga, é possível que a imagem esteja evidenciando a presença delas em casa, enquanto seus maridos reúnem-se no templo judaico para realizar a crucificação da efígie de cera.

A cruz de madeira e o Cristo de cera são os elementos centrais da imagem e funcionam como eixo de toda a cena. Sobreposto à cruz, a efígie de cera está com os braços abertos, posicionada para a crucificação. Um judeu segura a coroa de espinhos e a direciona para a cabeça do boneco, enquanto outro indivíduo, com um bastão, a agride. Tanto a forma quanto o conteúdo fazem essa iconografia funcionar como referência direta à narrativa da crucificação, a presente no Evangelho de Mateus (Mt 27:29-30: “Depois, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-na em sua cabeça [...]. E cuspiendo nele, tomaram o caniço e batiam-lhe na cabeça”) e de Marcos (Mc 15:17-19: “[...] tecendo uma coroa de espinhos, lha

¹⁶¹ Esta narrativa, com evidentes variações, está presente na obra *Milagros de Nuestra Señora*, escrita pelo poeta castelhano Gonzalo de Berceo na primeira metade do século XIII. Na narrativa de Berceo, assim como na das CSM, não há qualquer menção à sinagoga como espaço onde ocorre a reprodução da crucificação. Pelo contrário, no seu texto, o autor diz tratar-se da casa de um importante rabino: “*Fallaron enna casa del ravi más onrado [...]*” (BERCEO, 2003).

impuseram [...]. E batiam-lhe na cabeça com um caniço”). Os outros cinco judeus olham com surpresa para a porta do recinto, cujos rostos expressam espanto pela chegada dos cristãos no momento em que a crucificação era reproduzida. A tensão entre os personagens é marcada pela expressão de espanto no rosto dos judeus, bem como a agressão que a espada em riste anuncia.

O sexto quadro encerra a sequência da narrativa visual, cuja imagem não economiza ao exibir a agressividade sobre os corpos judaicos. Desarmados e sem qualquer chance de defesa, os judeus são massacrados pela intervenção cristã: no lado esquerdo da imagem, dois soldados golpeiam e decapitam um judeu, enquanto outro corpo é visível caído no chão, já vitimado. No lado direito, os judeus são golpeados na face e as espadas fendem seus rostos. Outro personagem tem seu peito transpassado por uma lança, mas a arma parece não ter sido finalizada pelo iluminador, apresentando apenas o traçado de seu cabo. No chão, é possível ver outro judeu já morto. O centro da imagem é tomado pela cruz de madeira que se ergue acima dos personagens, sobreposta à ação. Não podemos afirmar se essa foi a intenção do iluminador, mas é possível que a cruz, enquanto um dos símbolos mais importantes da cristandade, funcione como um elemento legitimador do desfecho dos judeus, que ocorre no seu entorno. Podemos interpretar essa iconografia como uma vitória da cruz – Cristianismo – sobre o Judaísmo, representado, ali, como deicida e inimigos de Cristo.

Elliott Horowitz (2008) analisa uma série de relatos presentes em crônicas medievais, que narram supostas agressões de judeus sobre a cruz como forma de ataque ao cristianismo. Para o autor, a partir da leitura dessas narrativas, a cruz é um elemento central que simboliza “[...] as tensas (e às vezes porosas) linhas de demarcação entre os mundos do Judaísmo e do Cristianismo¹⁶²” (HOROWITZ, 2008, p. 169). Portanto, pensamos que a centralidade dada à cruz, nas imagens dos quadros 5 e 6, vincule esse objeto às acusações que apontam os judeus como profanadores da cruz, do cristianismo e seus símbolos.

A cruz, na Cantiga 12, está diretamente relacionada com a imagem de cera de Cristo, objeto da encenação da Paixão. A estátua de cera chama a atenção devido ao seu aspecto infantil, evidenciado tanto pela sua forma quanto pelo seu tamanho (BARRAL, 2006). Visto que o texto nada revela sobre a forma infantil que possui a estátua, esse é um recurso exclusivo da imagem, de forma que a iconografia aproxima a narrativa de uma outra

¹⁶² “[...] the tense (and yet sometimes porous) lines of demarcation between the worlds of Judaism and Christianity”.

acusação imputada à comunidade judaica: a de assassinato ritual de crianças cristãs¹⁶³. Conforme esse tipo de acusação, para que o ritual fosse concretizado, era necessário o assassinato de uma criança cristã, de forma que uma antiga acusação antijudaica – infanticídio – se associasse com a “necessidade judaica” para o ritual. Conforme Barral (2006, p. 218),

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 vazão ao seu ódio contra o cristianismo.¹⁶⁴

Posteriormente, em algumas dessas narrativas somou-se a acusação sobre judeus que recolhiam sangue das vítimas, para fins medicinais ou mágicos. A partir do século XIII, essa nova camada acusatória ficou conhecida como “libelo de sangue”, acusações que estreitavam a associação entre o sangue de um inocente e os judeus, os quais eram desde muito tempo acusados pela morte do Cristo na cruz (FELDMAN, 2013). De origem indefinida, conforme Emily Rose (2015), o relato mais antigo conhecido de assassinato ritual adveio da Inglaterra, no século XII, a partir do relato hagiográfico escrito pelo monge beneditino Thomas de Monmouth, do priorado de Norwich¹⁶⁵. Na sua obra *De vita et passione sci Willelmi martiris norwic* (A Vida e a Paixão do mártir Guilherme de Norwich), finalizada em 1173, Monmouth conta como um jovem chamado William teria sido raptado e torturado pelos judeus da cidade, na Semana Santa de 1144. Os judeus foram acusados de realizarem um ritual com o corpo da vítima, de forma a imitar a crucificação de Cristo em tons de zombaria e escárnio. Apesar dessa descrição, o corpo do menino nunca foi encontrado e a falta de provas fez com que os judeus fossem inocentados. Porém, essa narrativa espalhou-se pela Europa, e a ideia de que os judeus realizavam assassinatos ritualísticos alimentou a imaginação europeia a partir do século XII¹⁶⁶ (ROSE, 2015, p. 2).

¹⁶³ Nos Milagros de Nuestra Señora, Gonzalo de Berceo não cita a efígie de cera como um corpo infantil. Pelo contrário, seu texto afirma que os judeus queriam crucificar um “grand cuerpo de cera como omne formado [...]” (BERCEO, 2003).

¹⁶⁴ “Cuando la acusación de infanticidio se aderezaba con tintes rituales (algo que ocurre 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”.

¹⁶⁵ Para uma consulta aprofundada da obra de Monmouth sobre William de Norwich, ver a obra *The Murder of William of Norwich*, de Emily Rose.

¹⁶⁶ Especificamente na Península Ibérica, os relatos mais antigos de acusação de assassinato ritual são posteriores ao reinado de Afonso X. Conforme Montenegro (1998, p. 25), em 1294 os judeus de Saragoça

Ainda que a narrativa da Cantiga 12 não possa ser diretamente considerada um episódio de assassinato ritual, a imagem traz elementos que revelam a associação indireta entre esse suposto crime e a crucificação do Cristo infantilizado. Quando consultamos a obra legislativa de Afonso X, *Las Siete Partidas*, percebemos uma relação estreita entre as duas acusações estreitam-se ainda mais. Na segunda lei do Título 24, há uma passagem em que a acusação de assassinato ritual aparece relacionada com a utilização de imagens de cera:

[...] E porque oymos dezir que en algunos logares los judios fizieron e hacen el dia del uernes 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 lugar de nuestro sennorio tal cosa sea y fecha, si se podiere averiguar, que todos aquellos que se acertaren en aquel fecho que sean presos e recabdados e aduchos antel rey, e despues que el sopiere la uerdad, deue los mandar matar auiltadamientre, quantos quier que sean¹⁶⁷ (*Siete Partidas*, 7:24, em CARPENTER, 1986, p. 29).

Percebemos aproximações significativas entre o dispositivo da lei¹⁶⁸ e a Cantiga 12. Nesse sentido, vamos ao encontro de Barral (2006), para o qual a imagem aponta para a assimilação da acusação da crucificação ritual, nos termos colocados pelo texto das *Siete Partidas*, sobre a crucificação das imagens de cera. Nesse caso, a imagem de cera não é a de qualquer criança, mas do próprio Cristo criança. Temos, nesse caso, a aproximação entre a encenação da Paixão, com finalidade de escárnio, coberto com tonalidades da performance ritual, porém, com grave associação com a profanação do corpo de Cristo.

foram acusados de raptar uma menina cristã para fins ritualísticos. Entretanto, conforme a autora, o relato de maior fama data de 1491, em Toledo, conhecido como o do *Santo Nino de La Guardia*, o qual recebeu grande destaque e acarretou na exacerbação dos ânimos antijudaicos um ano antes da expulsão dos judeus espanhóis em 1492.

¹⁶⁷ “[...] 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”.

¹⁶⁸ A segunda lei do Título 24 das *Siete Partidas* decreta a punição que deve ser aplicada sobre os judeus que realizarem os supostos atos referenciados. Indiretamente, parece que Afonso X buscou referenciar a determinação do Cânone 68 do IV Concílio de Latrão (1215), o qual, dentre outras coisas, diz: “And, since we ought not to be ashamed of Him who blotted out our offenses, we command that the secular princes restrain presumptuous persons of this kind by conding punishment, lest they presume to blaspheme in some degree the One crucified for us” (SCHROEDER, 1937, p. 290).

A passagem “[...] *E porque oymos dezir* [...]”¹⁶⁹, presente na lei citada anteriormente, é considerada por nós como uma evidência da presença, na Península Ibérica, de rumores sobre a acusação de assassinato ritual na segunda metade do século XIII¹⁷⁰. De acordo com Stacey (1998), entre o final do século XII e meados do século XIII, as estórias de crucificação ritual expandiam-se para além do ambiente monástico – onde se originaram – e adentravam na piedade leiga e paroquial, transformando-se por meio da adição de novos elementos de devoção cristã. Dessa forma, antijudaísmo e devoção mariana foram se aproximando:

Um papel central em tais contos estava começando a ser assumido pela Virgem Maria, cujos próprios Milagres estavam adquirindo novos elementos, especificamente antijudaico durante esses anos; e uma nova identificação estava surgindo também entre o menino crucificado mártir e o corpo de Cristo na Missa¹⁷¹ (STACEY, 1998, p. 23).

Acreditamos que o argumento exposto pelo autor contribui para o entendimento do que é narrado na Cantiga 12. Nela, é Maria quem denuncia os judeus durante a missa. Diferentemente da estrutura comum dessas acusações, de situar a crucificação sempre na Semana Santa, nessa cantiga ela ocorre no dia da Assunção de Maria, revestindo essa narrativa com tonalidades que acentuam a inimizade entre a Virgem e os judeus, os quais “escolheram” esse dia para profanar a imagem de seu filho.

Um aspecto que consideramos importante salientar é o fato de a Cantiga colocar seu espectador diante da execução de uma efígie de Cristo, algo que não pode ser considerado como um simples boneco. Segundo o medievalista Jack Hartnell (2018), uma função das efígies estava relacionada com a cura de enfermidades do corpo das pessoas. Peregrinos visitavam santuários na busca de ajuda física, deixando “[...] dinheiro, velas ou efígies de cera de partes do corpo afetadas, na esperança de inclinar a economia espiritual a seu favor¹⁷²” (HARTNELL, 2018, p. 27). Dessa forma, o autor lança luz sobre o aspecto corporal que uma efígie poderia assumir ao corporificar, por meio da imagem, a forma física do

¹⁶⁹ “[...] e porque ouvimos dizer [...]”.

¹⁷⁰ Almeida, Cohen e Stelmach (2020) defendem a hipótese de que a narrativa de assassinato ritual, começada na Inglaterra, foi sendo reproduzida e difundida pela Europa Ocidental em um percurso como um “T” invertido: da Inglaterra, a narrativa chega ao reino da França (que possui estreitos vínculos com o reino inglês) e, de lá, os relatos se espalham para o Sacro Império (a oeste) e para a Península Ibérica (a leste).

¹⁷¹ “A central role in such tales was beginning to be assumed by the Virgin Mary, whose own Miracles were themselves acquiring new, specifically anti-Jewish elements during these years; and a new identification was also emerging between the crucified child martyr and the body of Christ in the Mass”.

¹⁷² “money, candles or wax effigies of afflicted body parts at shrines in the hope of tipping the spiritual economy in their favour”.

enfermo¹⁷³. No Códice Rico das CSM nos deparamos com outras cantigas em que as efígies de cera estão presentes na narrativa. Na Cantiga 118, por exemplo, uma mulher cristã oferece, à Maria, uma efígie no formato de seu filho natimorto. Após a santa ressuscitar a criança, a mãe leva o objeto até o santuário mariano de Salas. O tema da Cantiga 167 é semelhante: uma mulher muçulmana encomendou uma efígie de cera no formato de seu filho falecido e, após peregrinar até o santuário mariano de Salas, repousa o objeto no altar de Maria. Na manhã seguinte, a criança é ressuscitada pela santa, fazendo com que mãe e seu filho se convertessem ao Cristianismo.

Além dessas duas cantigas citadas, há outras em que efígies de cera aparecem com relação ao corpo do enfermo e a rituais de cura que visavam a intervenção milagrosa da santa sobre o corpo doente ou morto. Por meio dessa relação corpo-ícone entendemos a efígie de cera como um objeto mediador entre o sagrado e o humano, uma extensão do corpo pois a incidência sobre ela – seja de uma cura ou uma agressão – é narrado incidindo no corpo da pessoa ali representada: a imagem – efígie – “corporifica”. Conforme Schmitt (2007, p. 16), “a imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível”. Entre a humanidade e o divino, as imagens eram mediadoras dessa relação, as quais, por meio de uma série de feitos de gestos e interações – como a sua materialização em cera e sua colocação em um altar –, atuavam entre os homens como “presenças visíveis” do “invisível” (SCHMITT, 2007, p. 16). Nesse sentido, é profícuo pensar a efígie enquanto uma “imagem-corpo”, conceito pensado por Schmitt (2002) para aproximar a imagem medieval não apenas da sua materialidade, mas da presença, de um corpo receptáculo da divindade.

As efígies eram elementos, imagens, que corporificavam, sendo a sua materialidade associada com a sua manipulação ritual. Pensando nessa manipulação, vamos ao encontro do conceito que Jérôme Baschet (1996) definiu como “imagem-objeto”, isso é, objetos que estão inseridos em uma situação, partícipe das relações sociais e das relações entre a sociedade e o mundo sobrenatural (BASCHET, 2006, p. 482). Dessa forma,

¹⁷³ Algumas práticas votivas com o uso da cera não envolviam, necessariamente, o modelamento da cera como uma efígie. Por vezes, conforme Michele Bacci (2011, p. 2-3), eram levadas até os santuários massas de cera não trabalhadas. Porém, alguma forma, esse material era associado ao indivíduo (para o qual buscava-se a intervenção milagrosa do santo), por correspondências em peso ou dimensões de altura ou largura. Essa prática ficou conhecida como “peso de cera”, doação da qual o clero se beneficiava, a utilizando para a fabricação de velas para as igrejas (BACCI, 2011). Na narrativa da Cantiga 43 das CSM, uma mãe é castigada por Maria por não cumprir a promessa de levar uma quantia de cera (correspondente ao peso de seu filho) até à igreja.

Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes trata-se de um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come (lembramos que a hóstia traz frequentemente uma imagem); um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou barulhos, por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais. Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, um uma utilização, quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico, ou das paredes entre as quais têm lugar os ritos cristãos (BASCHET, 1996, p. 9, tradução de Maria Cristina Pereira¹⁷⁴).

Pensamos que o que foi postulado por esses dois autores seja relevante para o entendimento da efígie na Cantiga 12. Primeiro, como discutimos anteriormente, efígies podem ser definidas como “imagens-objeto”, pois elas estavam inseridas em uma ação ritualizada: da sua confecção associada a um corpo definido, até o movimento do fiel que a transfere de suas mãos para um altar, uma capela, uma igreja. Portanto, a sua criação e seu manuseio possuem uma “razão de ser”. Em segundo lugar, enquanto receptáculo de ação e intermediária na relação entre o fiel e a santidade, a efígie atinge o patamar de “imagem corpo”, pois a ação sobre ela atua sobre o corpo físico daquele a quem ela presentifica¹⁷⁵. Dessa forma, percebemos a inserção da efígie de Cristo na imagem da Cantiga para além de uma representação: ela é a materialidade de Cristo, “imagem corpo” que é agredida pelos judeus, depositária não de uma graça, mas de escárnio e violência perpetuada por aqueles personagens. Enquanto corpo, ela simboliza a intenção dos judeus em agredir o próprio Cristo, acentuando, dessa forma, a sua obstinação contra o cristianismo e reforçando o deicídio do qual são acusados.

3.4 CANTIGA 108

Conforme a informação dada pela Cantiga 108, a estória situa-se na Escócia e, semelhante à Cantiga 6, que ocorre na Inglaterra, ela faz parte do escopo de temas narrativos

¹⁷⁴ “Il n'y a pas d'image au Moyen Age qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un objet, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites; un objet qu'on cache ou dévoile, qu'on habille ou dévêt, qu'on embrasse parfois ou qu'on mange (songeons que l'hostie porte souvent une image); un objet appelant des prières, répondant parfois par des paroles ou des bruits, par des gestes ou par l'émission d'humeurs (sang, eau, huile...), réclamant aussi des dons très matériels. Lorsque ce n'est pas le cas, du moins l'image adhère-t-elle à un objet ou à un lieu qui a lui-même une fonction, un usage, qu'il s'agisse d'un autel, d'un manuscrit ou d'un objet liturgique, ou des murs entre lesquels se déroulent les rites chrétiens”.

¹⁷⁵ Como exemplo, retomamos a Cantiga 167, em que a efígie do menino falecido é levada até o santuário mariano de Salas. Receptáculo do milagre, a atuação da Virgem sobre a efígie faz com que a criança ressuscite perante os seus pais.

bretões que circularam na Península Ibérica durante a Idade Média. Um dos principais personagens dessa história é Merlin, cuja presença caracteriza a inserção de elementos lendários originários da literatura arturiana adaptados a uma narrativa de milagres. O texto inicia contando sobre o debate entre Merlin e um *judeu alfaquin*, detentor de grande sabedoria. O termo *alfaquin*, de origem árabe, designa uma pessoa considerada sábia pela sua comunidade, possuidor de conhecimentos filosóficos, teológicos, jurídicos e médicos (CIGNI, 2021; CORTI, 2010-2011). Dotado de saber, o judeu sustenta a discussão sobre a Encarnação de Cristo por meio de Maria, quem ele nega:

E começou a falar
aquele judeu traedor
ena Virgem e jurar
muito palo Criador,
que en ela encarnar
nunca quis Nostro Sennor,
nen seer non podia (AFONSO X, 1961, p. 22).

A virgindade de Maria também é contestada pelo judeu, o qual alega que “[...] Non podo Deus nunca entrar / en tal logar per razon [...]” (AFONSO X, 1961, p. 23). Merlin, incomodado pelos argumentos que ouviu, pela *folia* (insensatez) e *perfia* (teimosia) daquele de *falssa ley*, põe-se de joelhos e roga para que Santa Maria faça o filho do judeu nascer com o rosto virado para atrás, como uma prova do poder de Deus e da Virgem. Tendo o pedido sido atendido, a criança nasce com o rosto virado, voltado para a traseira de sua cabeça: “[...] por en vergonna deitar / a seu padre Cayphas, / que ant’ o non criya [...]” (AFONSO X, 1961, p. 24). Essa passagem do texto nos informa que o judeu se chama *Cayphas* (Caifás), de forma a referenciar o nome do Sumo Sacerdote, que, conforme os Evangelhos de Mateus (Mt 26, 1-5) e João (Jo 11, 45-54), foi responsável pela prisão e condenação de Jesus.

A última estrofe revela a atitude de Caifás para com seu filho, apontando a intenção infanticida do pai: “[...] Poren su padre matar- / o quis logo que naceu [...]” (AFONSO X, 1961, p. 24). É por intermédio dessa curta passagem que a intenção infanticida do judeu é mencionada, mantendo uma evidente semelhança com a narrativa da Cantiga 4, na qual o judeu coloca seu filho no forno em chamas. Em ambas as duas narrativas, o pai – um judeu – opta pela morte de seu filho após a criança evidenciar um milagre mariano – na Cantiga 4, o menino comunga pelas mãos de Maria, enquanto, na Cantiga 108, a criança é o próprio receptáculo do milagre, caracterizado como um castigo ao seu pai.

Como assinala Barral (2007), tanto na Cantiga 4 quanto na 108, estamos diante de uma tentativa de infanticídio, em que os dois pais atentam contra seus filhos por serem eles a comprovação do poder mariano: um recebe a hóstia consagrada de suas mãos, enquanto o outro expõe esse poder através de seu rosto. Nos dois casos, o assassinato é expressão da violência do judeu contra o cristianismo (BARRAL, 2007, p. 228-229).

Essas duas narrativas presentes nas CSM impõem ao judeu o infanticídio como marca da sua identidade. Por essa razão, acreditamos que ambas as cantigas foram capazes de impor a seguinte questão: capazes de matar os próprios filhos, por que eles seriam incapazes de matar as crianças cristãs? Ainda que não haja uma menção direta à prática de assassinato ritual, é manifesta a influência desse mito antijudaico na elaboração das quatro narrativas analisadas nesta pesquisa (Cantigas 4, 6, 12 e 108), tendo a criança como elo unificador. Por fim, a intervenção de Merlin impede a concretização do assassinato:

[...] mas Merlin o fez guardar,
que o mui ben entendeu,
e polos judeus tirar
de seu erro, pois creceu,
con el os convertia (AFONSO X, 1961, p. 24).

A última estrofe, portanto, coloca-nos diante da atitude de Merlin em impedir o assassinato da criança, pois entendeu que, por meio dela, poderia “tirar os judeus de seu erro”, isto é, os converter à fé cristã. A criança, assim, torna-se testemunha e símbolo vivo do poder de Deus e Maria. Concomitantemente, ela é um instrumento de conversão dos judeus, manuseado por Merlin. Como aponta Gisela Roitman (2007), a criança pode ser identificada como uma analogia à obstinação judaica em permanecer na sua fé, identificada com o “passado”. Dessa forma, a criança com o rosto voltado para atrás é um símbolo da incapacidade de enxergar o “presente” e o “futuro”, identificados com o cristianismo e sua teologia (ROITMAN, 2007, p. 121). Esse argumento proposto pela autora remete ao estereótipo sustentado pela ideia da “cegueira judaica”, ou seja, na perspectiva cristã medieval, trata-se da incapacidade dos judeus em aceitar Cristo e a Nova Aliança com Deus inaugurada pelos eventos narrados nos Evangelhos.

De nossa parte, observamos a analogia entre as atitudes do pai, Caifás, com o personagem bíblico de mesmo nome. No Evangelho de João, é dito que Caifás e o Conselho judaico preocupam-se com os sinais realizados por Jesus e a possibilidade de as pessoas crerem nele, o que acarretaria a destruição da comunidade judaica. Em resposta, Caifás diz

que aquele homem deve morrer pela nação, fazendo com que o Conselho concorde sobre a morte de Jesus (Jo 11, 45-54). Ao observarmos essa narrativa em paralelo à Cantiga 108, podemos inferir semelhanças entre Jesus e a criança, enquanto símbolos de conversão. Cristo realiza sinais – milagres – enquanto a criança é o próprio símbolo da intervenção divina. Por meio de seus milagres, Jesus acumula seguidores, assim como a criança, a qual é o próprio instrumento para a conversão dos judeus pela ação de Merlin. Por fim, a atitude do Sumo Sacerdote e do pai – ambos Caifás – é a mesma: o primeiro opta pela condenação e morte de Cristo, enquanto o segundo pela morte de seu filho.

A presença do mago Merlin atesta a influência de temas arturianos na elaboração dessa cantiga. No século XII, o clérigo galês Godofredo de Monmouth escreveu uma obra intitulada *Prophetiae Merlini* (Profecias de Merlin), baseado em uma série de lendas bretãs, dando ao personagem o dom de revelar profecias com tonalidades apocalípticas. Mais tarde, esse mesmo autor incorporou esses escritos em uma segunda obra, *Historia Regum Britanniae* (História dos Reis da Bretanha), na qual Merlin é dado como filho de uma mulher com um demônio. Roitman (2007) aponta essa obra como influência para a Cantiga 108, pois, conforme a autora, ela é utilizada como referência em outra obra afonsina, a *General Estoria*. Outro ponto que aproxima a obra de Godofredo à de Afonso X é a filiação de Merlin ao diabo. Na nona estrofe da Cantiga 108, o personagem é identificado como “[...] o fillo de Sathanas [...]” (AFONSO X, 1959, p. 24).

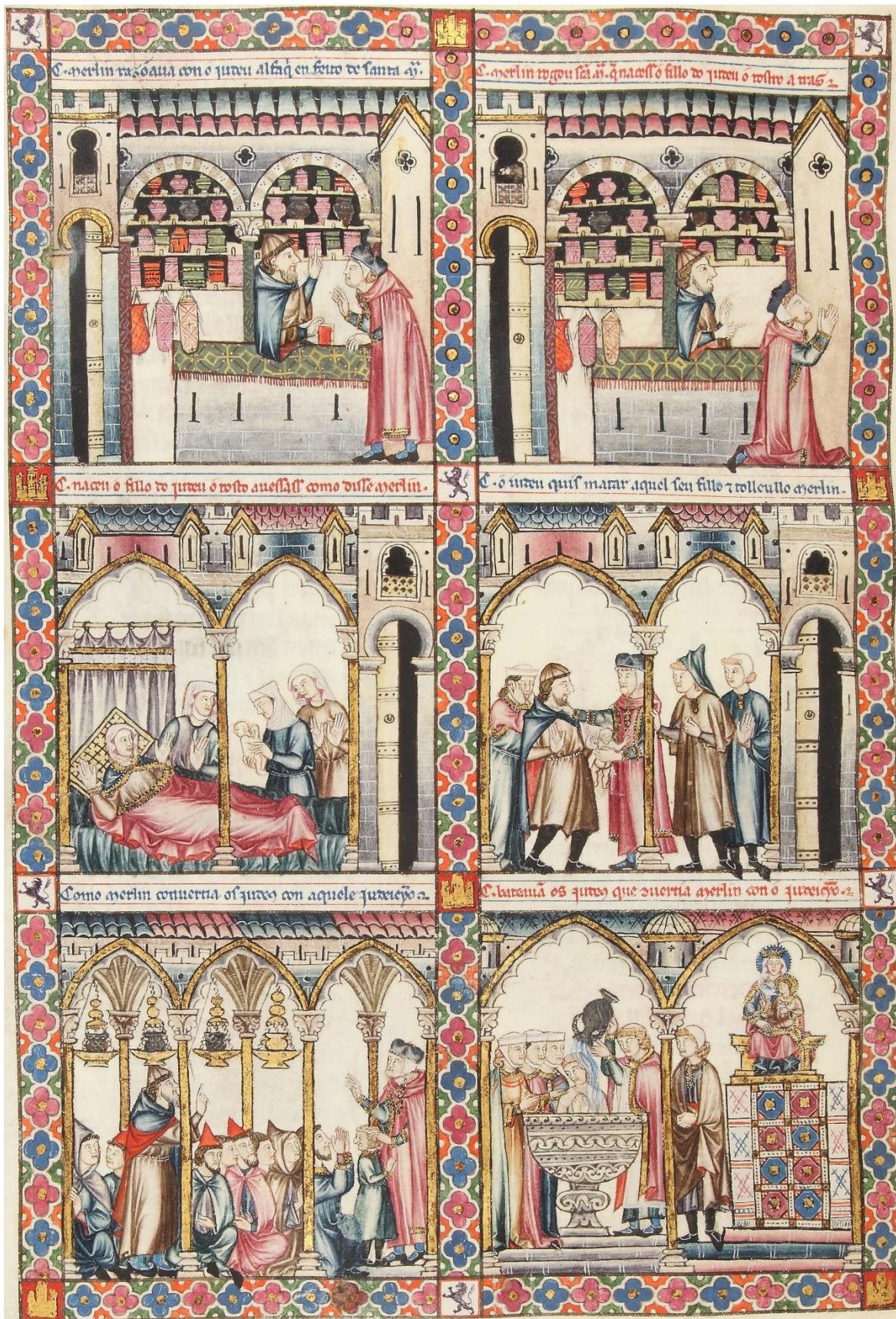
Carlos Alvar (2015) argumenta que Joaquim de Fiore (1135-1202) e seus seguidores como os principais difusores dos escritos de Godofredo pelo continente europeu. Entretanto, atribui Richard d’Irlande como principal transmissor das Profecias de Merlin no século XIII (ALVAR, 2015). Conforme Fabrizio Cigni (2021) a obra de Richard d’Irlande, mais diretamente uma versão em prosa composta na Itália entre 1250 e 1270, constitui-se como uma possível fonte utilizada por Afonso X, devido às semelhanças entre os dois textos.

A imagem dessa cantiga pode ser vista na Figura 13. A cena que dá início à narrativa, no primeiro quadro, exhibe o debate entre Merlin e o judeu. Caifás é identificado através da fisionomia iconográfica judaica: o nariz adunco, a barba comprida e o gorro em sua cabeça. A cena ocorre no interior da loja onde o judeu comercializa seus produtos, os quais são visíveis dispostos em prateleiras, ao fundo do quadro. Apesar de a narrativa situar-se na Escócia, os detalhes arquitetônicos são característicos de um ambiente castelhano, com marcada influência da arquitetura muçulmana em suas construções. As colunas, os arcos e o

pequeno balcão onde escora-se o judeu funcionam como molduras internas à cena, marcando a sobreposição dos planos e dando profundidade a composição.

As colunas que subdividem a cena são ornamentadas com capitéis coríntios de estilo greco-romano. A partir deles, eleva-se o arco de ponto médio geminado, bicolor, bastante comum na arquitetura hispano-muçulmana, os quais contrastam com as linhas retas verticais e horizontais das estruturas na imagem. Na extremidade esquerda do observador, a porta que dá para o interior da loja, bem como a pequena janela superior, é ornamentada com um arco em ferradura, outro estilo comum na representação da arquitetura nas CSM. Essa junção de elementos materializa o contato entre estilos distintos, os quais são fruto da convivência intercultural ibérica. Dessa forma, a imagem mostra as peculiaridades formais da arquitetura peninsular medieval, a qual conserva o cruzamento, em sua estrutura e estética, entre formas românicas, góticas e árabe-muçulmanas (COVRE, 2017). Pequenos detalhes em dourado são responsáveis por iluminar a composição.

Figura 13 – Iluminação da Cantiga 108



No interior da loja, vemos uma série de vasilhas e frascos coloridos, dispostos sobre prateleiras, além de três objetos pendurados. De acordo com Francisco Corti (2010-2011) e Fabrizio Cigni (2021), tratam-se de recipientes para o armazenamento de ervas, poções medicinais e unguentos vendidos na loja pelo boticário judeu. Esse argumento é reforçado pelo fato de o judeu ser caracterizado como *alfaquin*, possuidor de saberes diversos e, possivelmente, detentor de conhecimentos médicos e curativos (CORTI, 2010-2011).

A discussão dos dois personagens é transposta, em termos iconográficos, por intermédio dos gestos expressos pelos seus corpos. Caifás, representado com o dedo em riste, manifesta os seus argumentos com relação à Encarnação e à virgindade de Maria. Seus argumentos não são bem-recebidos por Merlin: seus lábios inclinados para baixo, em sinal de desgosto, bem como o seu braço estendido com a mão aberta, indicam a sua contrariedade ao que está sendo dito. O judeu conserva em uma de suas mãos um livro, sinal do seu conhecimento (CIGNI, 2021) e, possivelmente, fonte da sua interpretação e argumentos teológicos. As roupas modestas que utiliza o judeu contrastam com aquelas utilizadas por Merlin, o qual ostenta diversos detalhes em dourado nas suas mangas e na capa que o encobre. Essa representação parece indicar um *status* social elevado desse personagem; porém, nenhuma outra informação nos é dada pela imagem ou pelo texto.

O quadro seguinte conserva praticamente todas as características ressaltadas no primeiro, a única mudança é na ação dos dois personagens. A gestualidade de Merlin remete ao pedido feito à Maria: de joelhos, ele levanta a cabeça e os braços para cima, em direção ao céu, mantendo a palma das suas mãos unidas em um gesto de oração. O judeu mantém um sorriso em seu rosto, com uma das mãos aponta para o mago e, com a outra, mantém um gesto de discordância com o que está presenciando. Sua gestualidade parece indicar a sua incredulidade ou escárnio com relação ao pedido de Merlin.

O terceiro e o quarto quadro mostram o interior da casa da família judia. Aqui, deparamo-nos novamente com as colunas e os arcos dourados que subdividem a imagem em espaços de ação e, simultaneamente, iluminam a composição por meio da cor dourada que cobre esses elementos. Esse recurso irá repetir-se nos quadros subsequentes. A imagem mostra o momento logo após o parto da esposa de Caifás, cujo nome não é explicitado pela cantiga. Junto a ela, há outras três mulheres que realizam o parto e a auxiliam. Com as mãos abertas e elevadas, em sinal de espanto, as mulheres observam a criança que acabará de nascer, com o rosto extraordinariamente virado para atrás. Assim como nas cantigas

anteriores, nenhuma das figuras femininas conservam qualquer marca iconográfica judaizante, ao contrário dos homens judeus.

No plano mais afastado do espectador, é possível entrever as muralhas da cidade, entre algumas janelas e telhados. Acreditamos que esse recurso seja uma maneira de situar a residência no interior da *judería*, pois, conforme Lacave (1992), por vezes, o bairro judeu era alocado próximo às muralhas da cidade, por questões de proteção da comunidade judaica. Outro indicativo é a utilização do arco de ponto médio e do arco em ferradura na ornamentação das aberturas, visíveis na extremidade direita da imagem. Esse tipo de ornamentação residencial estava bastante presente nas casas e nos espaços públicos que constituíam a *judería*, como, por exemplo, atestam pesquisas arqueológicas realizadas no bairro judeu da cidade de Toledo (IZQUIERDO BENITO; PASSINI, 2011; TOBOADA, 2021).

O que a arquitetura exposta nessas imagens nos permite inferir é que houve um esforço consciente do iluminador em representar esse espaço com a *cor local* castelhana, próximo e conhecido do público almejado por Afonso X. Esse processo é comum nos textos de milagres marianos universais, os quais perdiam, ao longo do tempo, suas características locais ao serem adaptadas em regiões diversas. Contudo, nesse caso, temos a materialização desse processo na imagem, a qual evidencia que ele poderia ocorrer, também, nos motivos iconográficos. Esse recurso também permitia uma aproximação entre o público almejado e a narrativa.

No quarto quadro, sob o arco esquerdo, vemos o momento em que Merlin retira a criança dos braços de seu pai que intencionava matá-la. Com uma de suas mãos, ele puxa o recém-nascido e, com a outra mão, segura o pescoço do judeu, impedindo o infanticídio. Esse, por sua vez, segura o braço de seu filho enquanto mantém uma postura de espanto, evidenciada pela sua mão e sua expressão facial. A postura corporal de ambos os personagens indica a tensão no embate entre eles, tendo a criança no centro, representada com as nádegas e o rosto na direção do espectador. Outras três pessoas compõem a cena. À esquerda do judeu, uma mulher, a qual acreditamos ser a sua esposa, devido às suas roupas bastante semelhantes à mulher encamada do quadro anterior. Além disso, ela conserva uma feição de espanto dada a situação vivida, seja pela intenção do marido em matar seu filho, seja confronto entre ele e Merlin. Assim como a representação da judia que presencia a violência do marido para com seu filho, na Cantiga 4, vemos uma imagem bastante semelhante, também evidenciando o desespero materno pela sensação de ver o filho ser

morto pelas mãos do próprio marido. À direita de Merlin, estão dois homens que podemos identificar iconograficamente como cristãos, possivelmente serviçais de Merlin.

Nos dois últimos quadros, há o desfecho da narrativa. O menino, antes recém-nascido, agora aparenta uma idade mais avançada, sinal do lapso de tempo transcorrido entre o início da narrativa (quadros 1 ao 4) e o seu final (quadros 5 e 6). A ação do painel 5, conforme Barral (2007) e Corti (2010-2011), transcorre dentro de uma sinagoga, espaço evidenciado pela fileira de lâmpadas dispostas sobre a cabeça dos presentes, elementos característicos encontrados nos templos judaicos. Roitman (2007), por sua vez, vai de encontro aos autores, apontando para o uso das mesmas lâmpadas na representação de espaços internos às igrejas cristãs, não sendo esse um elemento diferenciador entre igrejas e sinagogas. Na Cantiga 6, por exemplo, podemos ver duas lamparinas à óleo são representadas no interior de uma igreja.

Nesta pesquisa, tendemos a apoiar o argumento no qual a imagem da Cantiga 108 retrata uma sinagoga, pois, se o intento de Merlin era a conversão de muitos judeus, não seria esse o local adequado para a exposição de seus argumentos? Além disso, vemos que o espaço é grande o bastante para comportar um elevado número de pessoas: as colunas, no primeiro plano, fazem par com as que estão em segundo plano, de forma que os arcos que elas sustentam formam pequenas abóbodas e dão maior profundidade ao espaço. Na iconografia das CSM, esse recurso é comumente utilizado sempre que o espaço se situa em amplas áreas internas, como os templos religiosos.

Além do que foi exposto, salientamos que todos os personagens na cena são homens judeus (excetuando-se Merlin), pois o espaço da sinagoga era restrito às mulheres judias, as quais ocupavam pequenas salas anexas a sinagoga e separadas dos homens. À direita do quadro, estão Merlin e a criança. O menino conserva a fisionomia antijudaica, marcada pelo seu nariz proeminente, evidenciando a sua não conversão. A permanência da criança na fé judaica é um recurso utilizado pela imagem para evidenciar o seu papel enquanto um instrumento para a conversão: o seu rosto é um símbolo e uma evidência do poder mariano, de modo que ele deve ser reconhecido pela sua fisionomia, prova da superioridade cristã sobre o judaísmo (BARRAL, 2007).

Caifás é retratado com as mesmas vestimentas dos quadros anteriores, de forma que possa ser identificado debatendo com Merlin, ação evidenciada pelos seus gestos. Novamente, a gestualidade de ambos os dois, vista em conjunto, indica que eles estão apresentando ideias contrárias um ao outro (CORTI, 2010-2011). É possível inferir a

permanência de Caifás no judaísmo, mesmo após testemunhar o poder de Maria através de seu filho. Essa é uma forma de salientar, na perspectiva cristã, a insistência – *pérfia* – do judeu em permanecer em *erro*, isto é, na sua fé. Um grupo de judeus está sentado no chão, observando e escutando o debate que ocorre entre os dois personagens. Excetuando-se Caifás, que permanece com o perfil iconográfico semita, o restante dos judeus, identificados pelo chapéu pontiagudo, não foram retratados com os mesmos traços. De acordo com Barral, essa omissão por parte do iluminador indica uma diferenciação “[...] induzida pela predisposição desses últimos à conversão, em oposição à insistência do primeiro [Caifás]”¹⁷⁶ (BARRAL, 2007, p. 229). Essa hipótese é complementada pela gestualidade dos judeus: enquanto alguns mantêm uma postura mais sóbria sobre o que veem (o que, diretamente, não é uma oposição), o mais próximo de Merlin levanta os braços em sinal de reconhecimento e de aceite do milagre narrado e, conseqüentemente, do poder de Maria.

Como indica a rubrica do quadro 6, um judeu é representado sendo batizado após ver a exibição do menino de rosto invertido. Aqui, as colunas e os arcos subdividem a imagem em suas seções de ação bem evidentes. No lado esquerdo do espectador, uma pessoa recebe o batismo pelas mãos do padre. À luz de Keller e Kinkade (1984, p. 40), trata-se de uma judia; porém, não encontramos qualquer referência na narrativa que reforce esse argumento. Se nos atermos ao fato de o personagem não ser identificado pelo perfil semita, essa hipótese pode ser validade, pois essa é uma característica comum às mulheres judias na iconografia das Cantigas. Além disso, uma das mulheres que acompanha a cena toca-lhe o ombro, indicando um certo grau de intimidade que seria incomum se fosse desprendida para um personagem masculino. A cena toda é testemunhada pela figura da Virgem Maria, disposta sobre o altar à direita, e portando seu filho Jesus ao colo. A estátua materializa a sua presença, como uma testemunha onipresente da conversão e do batismo, conseqüências da sua atuação milagrosa.

Por fim, acreditamos que o fio condutor dessa cantiga seja o estímulo à conversão dos judeus. Dessa forma, Caifás é o símbolo da *pérfia* judaica, obstinada, conforme o argumento cristão, em negar os dogmas cristãos e a divindade de Cristo. Como ocorre com os judeus que permanecem em *erro* e vão de encontro à Virgem, ela não deixa de aplicar um testemunho do seu poder, nesse caso, sob uma forma punitiva por meio da criança que *en vergonna* deixou o seu pai.

¹⁷⁶ “[...] inducido por la predisposición de estos últimos a la conversión, en contraposición a la contumacia del primero”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas retomo os fios, ó minha história, pois este monge senil se demora demais nas marginalia.¹⁷⁷

Neste capítulo de Conclusão da presente pesquisa, retomamos os dados encontrados na análise das cantigas selecionadas, a fim de traçar algumas considerações finais que foram identificadas em nosso *corpus* de estudo.

Em 1997, no texto introdutório ao Fórum Internacional sobre a Intolerância (Paris, *Académie Universelle des Cultures*), Umberto Eco escreveu que o antissemitismo e o genocídio nazista contra os judeus não seriam possíveis se, desde o tempo dos Pais da Igreja, não existisse uma polêmica antijudaica e um antijudaísmo prático no seio da sociedade (2020). Respeitando às características particulares que as manifestações antijudaicas assumiram em locais e tempos diversos, esse argumento sintetiza sobremaneira o modo pelo qual a estigmatização dos judeus difundiu-se e sobreviveu ao longo dos séculos, por meio de um amplo repertório de representações materializadas em suportes diversos. Dessa forma, a partir desta pesquisa intitulada “Entre texto e imagem: violência e antijudaísmo no Códice Rico das Cantigas de Santa Maria do rei Afonso X, de Leão e Castela (1252-1284)”, buscamos evidenciar a elaboração e as formas de difusão de estereótipos cristãos sobre os judeus, os quais subjazem aos poemas e às imagens que compõem as Cantigas do rei Afonso X, no século XIII.

Para atingirmos esta etapa, procuramos expor ao leitor os contextos social, cultural e religioso nos quais nossa fonte de pesquisa foi produzida e que influenciaram a forma como os judeus foram representados em suas páginas. Dessa forma, no Capítulo 1, expomos as dinâmicas de convivência entre judeus e cristãos no reino de Castela até o reinado de Afonso X, no século XIII. A situação ímpar da Península Ibérica, que travava as suas disputas internas no processo de Reconquista, fez com que os judeus fossem aceitos e protegidos pelos monarcas cristãos no interior de seus domínios. Essa diferença no trato dos judeus contribuiu para que a violência física antijudaica fosse freada em Castela, fazendo com que os assaltos e as chacinas contra as comunidades sefarditas não tivessem a mesma intensidade em Castela do que no resto da cristandade europeia.

¹⁷⁷ Adso de Melk, personagem do romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1983, p. 39).

Apesar disso, procuramos salientar que os estigmas e estereótipos sobre os judeus, baseados em fatores religiosos, econômicos e sociais, estiveram presentes e circularam pelo reino de Castela, configurando um tipo de violência simbólica que permeou todos os diversos níveis das relações judaico-cristãos. Tais ideias manifestaram-se em diversos suportes materiais advindos das decisões conciliares, dos códigos legislativos reais, dos textos religiosos cristãos, da pregação e da literatura. Esses aspectos foram expostos no Capítulo 2, no qual procuramos evidenciar o papel dos textos e das imagens na criação e circulação de mitos, acusações e estereótipos antijudaicos.

Acreditamos na função das narrativas enquanto difusoras de ideias e sentimentos compartilhados socialmente, que estruturam significados e balizam a convivência entre grupos humanos. Por elas, circulam ideias que moldam a mentalidade social e os preconceitos pelos quais um grupo dominante – detentor do poder simbólico – pode estigmatizar o “Outro”, nesse caso, os judeus. Essa representação negativa dos judeus foi utilizada na elaboração dos textos e das imagens das CSM, sendo uma mentalidade compartilhada tanto pelo rei Afonso quanto pelos integrantes de seu *scriptorium* régio. Por essa razão, as Cantigas devem ser vistas incorporadas em seu meio social, do qual elas resultam, mas, também, agentes na produção de significados em seu contexto histórico.

Com relação à nossa primeira pergunta de pesquisa, “sendo o texto e a imagem formas distintas de comunicação, há diferenças no grau de exibição da violência?”, buscamos respondê-la por meio da análise concomitante entre texto e imagem, tendo em mente as especificidades que permeiam cada um desses dois elementos. Tratando-se da expressão visual da violência física, identificamos que as Cantigas 4, 6 e 12 representam-na de forma incisiva, seja na exposição da agressão contra as crianças, seja na punição aplicada sobre os judeus. O infanticídio cometido pelos judeus, na quarta e sexta cantiga, tem na imagem a ampliação da violência com que os judeus intentaram matar as crianças. A esfera de ação dramática é amplificada por meio de recursos próprios da imagem, que intensifica a dramaticidade da cena mediante o posicionamento dos corpos, a atitude agressiva do judeu em contraste com a atitude passiva e infantil da criança. Da mesma forma, como a exposição das ferramentas utilizadas no crime, como o judeu que atira seu filho no forno ou o que fende a cabeça do menino com um machado.

As imagens são instrumentos poderosos para a difusão de sentimentos antijudaicos e agem sobre as emoções, e, assim como as narrativas, elas operam sobre as pessoas: mesmo sem nunca ter visto com seus próprios olhos um judeu praticando o infanticídio (ou a

crucificação ritual, profanação da hóstia consagrada), os cristãos poderiam acreditar nisso através do que viam nas imagens. Na Cantiga 12, evidencia-se a violência sobre o corpo de Cristo representado pela efígie de cera.

Enquanto seus textos informam que, como punição, os judeus foram mortos, suas imagens exibem com maiores detalhes o ato punitivo sobre os judeus. Dessa forma, eles são mortos por cristãos empunhando espadas ou queimados publicamente, dando a punição um aspecto de um suplício. A punição aplicada sobre os judeus recebe contornos mais definidos e a violência é ressignificada por intermédio da inserção de elementos iconográficos, como o *aguazil* na Cantiga 12 e as testemunhas do crime nas Cantigas 4 e 6. Dessa forma, identificamos que a narrativa imagética permite associar a punição aos judeus aos decretos do código legislativo das *Siete Partidas*, fazendo com a que a punição e a violência contra os judeus sejam legitimadas juridicamente.

A crucificação e a morte Cristo são umas das acusações mais antigas que os cristãos atribuem aos judeus, e está na base de muitos mitos desenvolvidos sobre os judeus, como o de infanticídio para fins ritualísticos e blasfemadores, e o da profanação da hóstia consagrada, como evidenciado no Capítulo 2. Essa acusação materializou-se nas CSM e foi lembrada mediante as falas de Maria aos judeus, nos poemas: *traedor cruel*, [...] que meu *Fillo mataron* e [...] *matastes-me meu Fillo come mui felões*. A análise das imagens apresentadas no segundo capítulo, referentes às Cantigas 50 e 140, permitiu-nos identificar a representação dos judeus no momento da crucificação como forma de enfatizar a acusação, imposta pelos cristãos, de deicídio. Portando as *Arma Christ*, assumimos que a intenção da imagem é enfatizar que a violência sobre o corpo de Cristo foi de responsabilidade judaica, dando a eles um papel destacado na cena no episódio bíblico da Paixão, de grande importância para o imaginário devocional cristão.

A Cantiga 12 também acentua o papel dos judeus na morte de Cristo, fazendo alusão ao suposto crime de assassinato ritual, nos termos em que ele é referenciado nas *Siete Partidas*. Nesse caso, a imagem de cera não é a de qualquer criança, mas do próprio Cristo criança. Temos, nesse caso, a aproximação entre a encenação da Paixão, com finalidade de escárnio, coberto com tonalidades da performance ritual; porém, com grave associação à profanação do corpo de Cristo. A narrativa do assassinato ritual de uma criança ou da crucificação de um boneco de cera era situado na Sexta-feira Santa, o que demonstra um embate de significados. Assim, enquanto os cristãos rememoravam a Paixão de forma a

glorificar o sacrifício de Cristo, eles acusavam os judeus de fazerem isso de forma a profanar e a injuriar a memória da crucificação.

O que foi exposto acima contribuiu para conseguirmos responder ao questionamento “o uso da imagem no manuscrito pode ser visto como uma forma de violência simbólica?”. Em termos simbólicos, primeiramente, a violência manifesta-se nas imagens das cantigas pelo uso da fisionomia que os diferenciava dos cristãos, isto é, uma iconografia judaica, conforme conceituado por Sara Lipton. Essa iconografia os representava como portadores de feições grotescas em seus rostos, em que o nariz adunco e curvado era a principal marca. A barba e os cabelos compridos também eram atributos de distinção, colocadas sobre os judeus e, também, sobre o diabo e outros seres do inferno. Assim, a barba e o cabelo comprido eram recursos manuseados pela imagem para aproximar o judaísmo daquilo que os cristãos consideravam o mal, o inferno e seus habitantes. Apesar da ênfase das imagens na marcação da diferença pelo estereótipo atribuído aos corpos judaicos, descartamos um sentido racial para a configuração dessa representação no século XIII.

Dessa forma, na Cantiga 4, o menino judeu, após sua conversão pelo milagre mariano, é representado sem o perfil judaizante, apresentando as mesmas características iconográficas de um cristão. Logo, não havia, nesse período, uma marcação da distinção entre cristãos e conversos, sendo esse último protegido juridicamente, tanto de cristãos quanto de judeus. A Cantiga 4 é um exemplo da possibilidade de “cura” dos judeus a partir das suas conversões, isto é, ainda não se manifestava, no século XIII, a ideia de uma “essência judaica” que tornava a conversão insuficiente para a assimilação dos judeus na sociedade cristã.

O incentivo à conversão está presente nas cantigas analisadas e, assim, procuramos responder “por ser uma obra cristã, as conversões presentes nas narrativas podem ser vistas como uma forma de violência?” Na Cantiga 4, mãe e filho convertem-se após a criança ter sido salva da sanha infanticida de seu pai. Na 108, por sua vez, o menino torna-se exemplo do poder mariano e instrumento de conversão. Apesar de suas particularidades, essas cantigas conservam em comum uma “pedagogia da conversão”, conforme conceituado por Paulino Barral.

Em outras palavras, na perspectiva cristã castelhana do século XIII, trata-se da potencialidade judaica à conversão por meio de *buenos exemplos*, conforme a teologia agostiniana e seu reflexo na lei seis das *Siete Partidas* do rei Afonso X. Esta, por sua vez, de acordo com as histórias contadas nas CSM, socorre aqueles que rogam por ela e aceitam a

sua proteção. Caifás, na Cantiga 108, como exemplo do “mal judeu”, permanece em sua fé e, como nos mostra o último quadro da imagem dessa composição, continua polemizando contra o cristianismo mesmo após presenciar a consequência de seus atos sobre seu filho. A sua atitude é símbolo tanto da ideia da *pérfia* judaica quanto da sua crueldade infanticida.

Desse modo, a solução encontrada por ele foi assassinar a criança – materialização de seu “erro” – pondo um fim àquela situação imposta sobre sua família. A conversão, vista como uma forma de “eliminação” da identidade judaica, é uma forma de violência simbólica representada nas Cantigas. Tratando-se de uma obra cristã, a conversão é caracterizada como benéfica aos judeus, e isso reflete na forma como a imagem a representa: a iconografia estigmatizante do judeu muda após a sua conversão, como na Cantiga 4. Por sua vez, na Cantiga 108, a atitude de Maria em fazer com que o recém-nascido tenha o rosto virado para atrás é suplantada pelo uso que Merlin faz da criança, instrumento e força de conversão ao cristianismo no interior das comunidades judaicas. Com isso, acreditamos que a representação da conversão nas CSM, em texto e imagem, não deve ser vista como menos antijudaica do que as que correspondem às violências físicas sobre os judeus.

No Capítulo 2, mostramos como o discurso e as imagens das cantigas representam a Paixão de forma a evidenciar o papel atribuído aos judeus pela morte de Cristo. Essa acusação de referencial bíblico permeou o antijudaísmo medieval e influenciou acusações surgidas nos séculos XII e XIII, como o assassinato com fins ritualísticos e a profanação da hóstia consagrada. Assim, encaminhamo-nos para responder ao questionamento “como texto e iconografia se relacionam com as acusações antijudaicas do século presentes no século XIII?”. Buscamos evidenciar, nesta pesquisa, que, ainda que não haja uma menção direta à acusação de assassinato ritual, é manifesta a influência desse mito antijudaico na elaboração das quatro narrativas analisadas nesta pesquisa (Cantigas 4, 6, 12 e 108), tendo a criança e o infanticídio como elo unificador.

Nas Cantigas 4, 6 e 108, estamos diante de uma tentativa de infanticídio, na qual os judeus atentam contra as crianças após a atuação de Maria. Nesses casos, o infanticídio também é uma forma de essas narrativas expressarem a violência do judeu contra o cristianismo, na visão do antijudaísmo cristão. Ainda que a Cantiga 4 não trate de um típico relato de assassinato ritual, tanto o infanticídio praticado pelo pai quanto sua realização na Páscoa são elementos comuns a esse tipo de narrativa, cujo *topos* retórico da acusação envolvia uma criança como vítima dos judeus na Semana Santa. Por sua vez, a Cantiga 12 faz menção ao assassinato ritual nos termos colocados pelas Siete Partidas, em que a criança

é substituída por um boneco de cera. Podemos ver, na imagem desse poema, que a efígie ocupa o lugar de Cristo na cruz, mas com feições infantis, referenciando o papel da criança na acusação do ritual de sangue.

Por meio do que foi exposto, acreditamos que a pergunta central desta pesquisa, “como se materializa a violência – e qual sua função – entre cristãos e judeus nas narrativas textuais e imagéticas das Cantigas de Santa Maria?”, tenha sido respondida. As CSM expressam um aparato simbólico de violência contra o judeu que, na perspectiva cristã, era detentor de uma identidade própria, por meio da qual procurava formas de sempre atentar contra o cristianismo. Um sistema simbólico de violência foi capitaneado pelas CSM, seja para evidenciar a “maldade” e a *pérfia* estereotipadas no judaísmo, seja para salientar o potencial do judeu à conversão. Esse aparato simbólico, que circularam pelo medievo, balizaram a forma como se deram as relações religiosas, sociais, econômicas e políticas entre cristãos e judeus no reino de Castela na Idade Média.

REFERÊNCIAS

I. Fonte:

AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. Volume 1. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1961.

AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. Volume 2. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1961.

ALFONSO X, Rey de Castilla. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1280-1284. Disponível em: < <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>>.

II. Bibliografia:

ADAM, Jean-Michel. *A linguística textual: introdução à análise dos discursos*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Cybele C. de; COHEN, Rodrigo L.; STELMACH, Yuri L. R. Las Siete Partidas no contexto de globalização do antijudaísmo no século XIII. *E-Spania*, Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, v. 36, jun. 2020. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/e-spania/35191>>. Acesso em: jun. 2021.

ALMEIDA, Cybele C. de. SILVA, Daniele Gallindo G. A poesia política de Walther von der Vogelweide e a Questão das Investiduras. *Diálogos*, v. 20, n. 3, p. 68-81, 2016. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305549840007.pdf>>.

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. 2022.

_____. The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes. In: HOOK, David (Org.). *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*. Wales: University of Wales Press, 2015.

ÁLVAREZ, Macarena C. Judíos, préstamos y usuras en la Castilla Medieval. De Alfonso X a Enrique III. *Edad Media Revista de História*, n. 5, 2002, p. 179-215. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=625758>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

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

ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antisemitismo, imperialismo, autoritarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

ARON-BELLER, Katherine. Fictional tales and their narrative transformations: accusations of image desecration Against jews in 12th and 13th century Europe. *Antisemitism Studies*, v. 1, n. 1, 2017, p. 38-81. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/profile/Katherine-Aron-Beller>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

BACCI, Michele. L'individu en tant que prototype dans les ex-voto médiévaux. *Degrés: revue de synthèse à orientation sémiologique*, v. 145-146, p. 1-14, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/30380479/L_individu_en_tant_que_prototype_dans_les_ex-voto_m%C3%A9di%C3%A9vaux>. Acesso em: 12 set. 2020.

BAER, Yitzhak. *A History of the Jews in the Christian Spain*. Vol. 1. Illinois: Varda Books, 2001.

BAGBY, Albert. The Jew in the Cantigas of Alfonso X, El Sabio. *Speculum*, v. 46, n. 4, p. 670-688, 1971. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2856326>>. Acesso em: 12 set. 2021.

BALE, Anthony. *The Jew in the Medieval Book. English Antisemitisms, 1350-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BARRAL, Paulino R. La dialéctica texto-imagem a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X. *Anuário de Estudos Medievales*, Barcelona, v. 37, n. 1, p. 213-243, jan.-jun., 2006. Disponível em: <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/38/39>>. Acesso em: 08 maio 2021.

BASCHE, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. Tradução de Maria Cristina L. Pereira. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.

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

_____. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. Volume 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 358-372.

BAYO, Juan Carlos. Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo. *Bulletin of Spanish Studies*, v. 81, n. 7-8, 2004, p. 849-872. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1475382042000297745>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

BENITO RUANO, Eloy. Ámbito y ambiente de la Escuela de Traductores de Toledo. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, Historia Medieval, n. 13, 2000, p. 13-28. Disponível em: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3653>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.

BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BLUMENBERG, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

BOJKOVSKY, Fabian. Las estrategias visuales y funciones de imágenes de judíos en el arte Cristiano del Reino de Castilla de la segunda mitad del siglo XII. In: GARCÍA, Pedro Martínez (Org.). *Alteridad Ibérica: el otro en la Edad Media*. Murcia: SEEM, 2021, p. 57-96.

BONNE, Jean-Claude. De l'ornemental das l'art medieval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, Jérôme e SCHMITT, Jean-Claude (orgs). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*. Paris : Le Léopard d'Or, 1996, pp. 201-249.

BORGOGNONI, Ezequiel. Los judíos en la legislación castellana medieval. Notas para su estudio (siglos X-XIII). *Estudios de Historia de España*, v. 14, 2012, p. 54-68. Disponible em: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/judios-legislacion-castellana-medieval.pdf>>.

BOTTICI, Chiara; CHALLAND, Benoît. Rethinking Political Myth: The Clash of Civilizations as a Self-Fulfilling Prophecy. *European Journal of Social Theory*, v. 9, n. 3, 2016, p. 315-336. Disponible em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1368431006065715>>. Acceso em: 12 dez. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Portugal: Difel, 1989.

BRADBURY, Carlee A. Picturing Maternal Anxiety in the Miracle of the Jew of Bourges. *Medieval Feminist Forum, Journal of the Society for Medieval Feminist Scholarship*, v. 47, n. 2, p. 34-56, 2011. Disponible em: <<https://scholarworks.wmich.edu/mff/>>. Acceso em 25 abr. 2021.

BROWN, Michelle P. *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to Technical Terms*. California: The J. Paul Getty Museum/The British Library Board, 1994.

CABANAS, Maria I. Morán; CABO, José A. Souto; VIERIA, Yara F. *O caminho poético de Santiago*. Lírica galego-portuguesa. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

CAMPOS, R. de C. B. Situação legal dos judeus em Castela medieval: uma tolerância limitada. *Anos 90*, v. 9, n. 16, p. 37-50, 2008. Disponible em: <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.6224>>. Acceso em: 08 abr. 2022.

CANO AGUILAR, Rafael. Los prólogos alfonsíes. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n. 14/14, p. 79-90, 1989. Disponible em: <https://www.persee.fr/doc/cehm_0396-9045_1989_num_14_1_1063>. Acceso em: 13 jan. 2022.

CANTERA MONTENEGRO, Enrique. La mujer judía en la España medieval. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III Historia Medieval*, n. 2, p. 37-64, 1989. Disponible em: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3504/3361>>. Acceso em: 08 abr. 2022.

_____. La imagen del judío en la España medieval. *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, n. 11, p. 11-38, 1998. Disponible em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3621>>. Acceso em: 17 ago. 2019.

_____. La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media. In: MANCHADO, Ana Isabel C. M.; OBRADÓ, María del Pilar R. (Orgs.) *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Silex, 2008.

CAPDEPÓN, Paulino. La música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, Cádiz, n. 7, p. 181-214, 2010-2011. Disponível em: < <https://idus.us.es/handle/11441/82343>>.

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. 2020.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

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

CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Editora 34, 2014.

CIGNI, Fabrizio. Merlin and the Jew. An Anti-semitic Marian Miracle in the Cantiga 108 of Alfonso X. *Materia Giudaica*, v. 26, n. 1, p. 73-83, 2021. Disponível em: < https://www.academia.edu/77460755/Merlin_and_the_Jew_An_Anti_Semitic_Marian_Miracle_in_the_Cantiga_108_of_Alfonso_X_in_Materia_Giudaica_XXVI_1_2021_pp_pp_73_83>. Acesso em: 22 fev. 2022.

COHEN, Jeremy. *The Friars and the Jews*. The evolution of medieval anti-judaism. Ithaca/London: Cornell University Press, 1983.

_____. *Living letters of the law: ideas of the jew in Medieval Christianity*. Londres/Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 1999.

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. 2021.

COHEN, Rodrigo L.; PECZNICK, Carolina. Iudaei et Iudaei baptizati en la ley de los visigodos. *Anuario Digital*, n. 28, 2016, p. 141-169. Disponível em: < <http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/index>>. Acesso em: 02 set. 2021.

CORTÁZAR, Fernando G. de; VESGA, José M. G. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

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, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/1204/A/2016>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

CORTI, Francisco. Narrativa visual de la enfermedad en las Cantigas de Santa María.

Cuadernos de Historia de España, n. 75, p. 85-116, 1999. Disponível em: < <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6486>>. Acesso em: 20 set. 2021.

_____. Lectura retórica visual de la Cantiga 4. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, Cádiz, n. 6, p. 227-238, 2008-2009. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2990492>>. Acesso em: 20 set. 2021.

_____. Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, Cádiz, n. 7, p. 2015-234, 2010-2011. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3652366>>. Acesso em: 20 set. 2021.

COVRE, Bárbara Dantas B. *A Arquitetura nas Cantigas de Santa Maria*. 2017. 303 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: < <https://repositorio.ufes.br/handle/10/8491>>.

DAHAN, Gilbert. *Les juifs en France médiévale: dix études*. Paris: CERF Patrimoines, 2017.

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

DOMÍNGUEZ-NAVARRO, David. Fervor religioso y antisemitismo en Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo. *LEMIR: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n. 14, p. 301-312, 2010. Disponível em: <https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista14/Revista14.htm>.

ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

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

ELUKIN, Jonathan. *Living Together, Living Apart. Rethinking Jewish-Christian Relations in the Middle Ages*. New Jersey/Oxfordshire: Princeton University Press, 2007.

FELDMAN, Sergio A. *Perspectivas da unidade político-religiosa no reino hispano visigodo de Toledo: As obras de Isidoro de Sevilha e a questão judaica*. 2004. 316 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. Disponível em: < <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/33173>>.

_____. A Monarquia Visigótica e a Questão Judaica. *Dimensões Revista de História da UFES*, n. 20, 2008, p. 165-194. Disponível em: < <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2476>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

_____. 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 FERNÁNDEZ, Laura. Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, Cádiz, n. 6, p. 323-348, 2008-2009. Disponível em: < <https://idus.us.es/handle/11441/82247>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

_____. “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: 21 mar. 2021.

_____. 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: 21 mar. 2021.

_____. Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos. In: AVENOZA, Gemma; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; ROBLES, M. Lourdes S. (Orgs.). *La producción del libro en la Edad Media*. Una visión interdisciplinar. Madri: Sílex, 2019.

_____. El Scriptorium Alfonsí: coordenadas de estudio. In: FIDALGO, Elvira (Ed.). *Alfonso X el Sabio: cronista y protagonista de su tempo*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2020.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; GARCÍA, Elisa Ruiz. Quasi liber et pictura: estudio codicológico del MS. T-I-1 de la RBME. 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. 109-142. v. 2. Disponível em: <https://www.academia.edu/20847292/Quasi_liber_et_pictura_Estudio_Codicologico_del_MS_T_I_1_DE_LA_RBME_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_109_143>. Acesso em: 21 mar. 2021.

FIGUEIRAS, Joan Molina. Las imágenes del judío en la España medieval. In: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Memoria de Sefarad. Toledo, Espanha: Centro Cultural San Marcos, 2003.

FOLLADOR, Kellen J. *Uma linhagem manchada pelo pecado. A representação e a estigmatização dos judeus-conversos a partir da perspectiva cristã (Castela, 1391-1478)*. 326 f. 2016. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

FONTES, Leonardo A. S. *Que ffuese ffecho por escripto para ssienpre: o scriptorium régio e a cultura escrita no reinado de Afonso X (Castela e Leão, 1252-1284)*. 2017. 433 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/13885>>.

FRANKFURTER, David. Narratives that do things. In: JOHNSTON, Sarah Iles (Ed.). *Religion: narrating religion*. Farmington Hills, Michigan: Macmillan Reference USA, 2017. p. 95-106.

GARCÍA FITZ, Francisco. La Reconquista: un estado de la cuestión. *Clío & Crímen*, n. 6, 2009, p. 142-215. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3158663>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

GÓMEZ, Francisco R. Aljamas y concejos en el Reyno de Castilla durante la Edad Media. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, Historia Medieval, n. 6, 1993, p. 57-78. Disponível em: <<https://doi.org/10.5944/etfiii.6.1993.3561>>. Acesso em: 15 maio 2022.

GONZÁLEZ, Serafín V. *La Escuela de Traductores de Toledo en la Historia del Pensamiento*. Toledo: Premio de Investigación sobre Temas Toledanos San Ildefonso, 1997.

GRANSDEN, Antonia. Propaganda in English medieval historiography. *Journal of Medieval History*, v. 1, n. 4, dez., 1975, p. 363-382. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0304418175900123>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

GRAYZEL, Solomon. *The Church and the Jews in the XIIIth Century*. Philadelphia: The Dropsie College for Hebrew and Cognate Learning, 1933.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>>. Acesso em: 20 set. 2021.

HARTNELL, Jack. *Medieval Bodies: life, death and art in the Middle Ages*. Londres: Profile Books, 2018.

HATTON, Vikki; MACKAY, Angus. Anti-Semitism in the "Cantigas de Santa Maria". *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 60, 1983, p. 189-199. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/contributors/HATTON,%20VIKKI/?sort=cpy_asc>.

HEULLANT-DONAT, Isabelle. Les Prologues des chroniques universelles à la fin du Moyen Âge. In: HAMESSE, J. (Org). *Les Prologues Médiévaux*. Turnhout: Brepols, 2000. p. 573-591. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9883_1993_num_105_1_3290>. Acesso em: 08 abr. 2022.

HOROWITZ, Elliott. *Reckless Rites: Purim and the legacy of jewish violence*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2008.

HSIA, Ronnie Po-chia. *The Myth of Ritual Murder. Jews and Magic in Reformation Germany*. New Haven/London: Yale University Press, 1988.

IHNAT, Kati. *Mother of mercy, bane of the jews: devotion to the Virgin Mary in Anglo-Norman England*. Princeton: Princeton University Press, 2016.

IZQUIERDO BENITO, Ricardo. Los judíos de Toledo en el contexto de la ciudad. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, Historia Medieval, (6), 1993, p. 79-102. Disponível em: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFIIII/article/view/3558>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

JACKSON, Deirdre E. *Marian Antisemitism in Medieval Life and Legend: a study based on Alfonso X's Cantigas de Santa Maria*. 1997. 146 f. Dissertação (Master of Arts) – Department of History in Art, University of Victoria, Canada, 1997. Disponível em: <http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/autoren.php?name=Jackson%2C+Deirdre+Elizabeth>.

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

JENNINGS, J. C. The Writings of Prior Dominic of Evesham. *The English Historical Review*, v. 77, n. 303, abril, p. 298-304, 1962. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i224338>>.

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

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise. *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

JOHNSON, Paul. *A History of the Jews*. New York: Harper Collins, 2009.

KELLER, John E.; KINKADE, Richard P. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.

KESSLER, Herbert L. Shaded with dust: jewish eyes on Christian Art. In: KESSLER, Herbert L.; NIRENBERG, David (Orgs.). *Judaism and Christian Art*. Aesthetic anxieties from the catacombs to Colonialism. Filadelfia/Oxford: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 74-114.

KREMER, Christian A. *As expressões do antijudaísmo em Colônia entre os séculos XIII e XV: um estudo das crônicas e das determinações do conselho da cidade (Ratsbeschlüsse)*. 2020. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/213454>>. Acesso em: 25 set. 2021.

KIRSCHBAUM, Saul. Todros Abulafia: um poeta judeu na corte do rei Sábio. *Revista Signum*, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/issue/view/3>>. Acesso em: 12 set. 2020.

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.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

KOOPMANS, Rachel. *Wonderful to relate: miracle stories and miracle collecting in High Medieval England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

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

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. Fiscalidad regia y génesis del Estado en la Corona de Castilla (1252-1504). *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*, (4), 1991, p. 95-135. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/issue/view/300>>.

LA MAZA, Carlos S. de. Los judíos de Berceo y los de Alfonso X en la España de “las tres religiones”. *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 6, p. 209-215, 1987. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/DICE8787110209A/13347/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

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.

LÉON TELLO, Pilar. Disposiciones sobre judíos en los fueros de Castilla e León. In: *Medievalia*, n. 8, 1989, p. 223-252. Disponível em: <<https://raco.cat/index.php/Medievalia/article/view/269196>>.

_____. 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.

LIMA, Marcelo P. Comparando a fabricação de códigos afonsinos: o Especulo, o Fuero Real e as Siete Partidas. *Revista de História Comparada*, UFRJ, v. 9, n. 1, p. 06-42, 2015. Disponível em: <www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/revistahc.htm>. Acesso em: 08 abr. 2022.

LIPTON, Sara. Where Are the Gothic Jewish Women? On the Non-Iconography of the Jewess in the Cantigas de Santa Maria. *Jewish History*, v. 22, n. 1/2, p. 139-177, 2008. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40345545>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

_____. *Dark Mirror: the medieval origins of anti-semitic iconography*. Nova Iorque: Metropolitan Books, 2014.

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. 2020.

MELAMMED, Renée L. The Jewish Woman in Medieval Iberia. In: RAY, Jonathan (Org.). *The Jew in Medieval Iberia (1100-1500)*. Boston: Academic Studies Press, 2012.

MELLO, José Roberto de A. Poesia política e relações anglo-francesas no século XIII. *Revista de História da USP*, n. 119, p. 199-212, 1988. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18580>>.

MONSALVO ANTÓN, José M. Centralización monárquica castellana y territorios concejiles (algunas hipótesis a partir de las ciudades medievales de la región castellano-leonesa). In: BARRIO BARRIO, Juan Antonio. *Historia Medieval: anales de la Universidad de Alicante* 13, 2000-2002.

_____. *Atlas Histórico de la España Medieval*. Espanha: Editorial Síntesis, 2010.

_____. El enclave infiel: el ideario del “otro” judío en la cultura occidental durante los siglos XI al XIII y su difusión en Castilla. In: OJEDA, Esther López. *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/8408356/El_enclave_infiel_el_ideario_del_otro_jud%C3%ADo_en_la_cultura_occidental_durante_los_siglos_XI_al_XIII_y_su_difusi%C3%B3n_en_Castilla>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. *Historia de la España Medieval*. Espanha: Ediciones Universidad Salamanca, 2014.

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: 27 ago. 2021.

MOORE, Robert I. *The Formation of a Persecuting Society*. Authority and deviance in Western Europe (950-1250). Oxford: Blackwell Publishing, 2007 [1987].

MORAIS, Vinícius de F. O assassinato do santo Niño de La Guardia e as dinâmicas da acusação de crime ritual contra os judeus na década de 1490. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, 2017a, p. 997-993. Disponível em: <https://www.academia.edu/35534882/O_assassinato_do_santo_Ni%C3%B1o_de_La_Guardia_e_as_din%C3%A2micas_da_acusa%C3%A7%C3%A3o_de_crime_ritual_contra_os_judeus_na_d%C3%A9cada_de_1490>.

_____. As imagens do libelo de sangue e crime ritual: o anacronismo e a sobrevivência entre os casos de Trento (1475) e Kiev (1911). *Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 9, p. 81-92, 2017b. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/79824#:~:text=Neste%20artigo%20C%20busca%20se%20sugerir,de%20dois%20meninos%20crist%C3%A3os%20mortos.>>>.

NIRENBERG, David. *Comunidades de Violencia*. Las persecución de las minorias en la Edad Media. Barcelona, Espanha: Ediciones Península, 2001.

OKUBO, Masami. La formation de la collection des “miracles” de Gautier de Coinci. *Romania*, v. 123, n. 489/490, p. 141-212, 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/45040649>>.

O’SULLIVAN, Daniel E. Miracle Narratives. In: CLASSEN, Albrecht (Org.). *Handbook of Medieval Studies*. Terms, Methods, Trends. Berlin/NY: De Gruyter, 2010, p. 1911-1915.

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.

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.

PETZOLD, Andreas. The iconography of color. In: HOURIHANE, Colum. *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2017, p. 437-452.

PELIZAEUS, Ludolf. Faire commémorer les Violences: La mémoire locale de la chasse aux sorcières en Allemagne. (Conferência) II Workshop Interdisciplinar Brasil-Alemanha: Conflitos históricos e Superação da Violência. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

PIDAL, Gonzalo M. Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 150, p. 25-51, 1962. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-manuscritos-de-las-cantigas-como-se-elaboro-la-miniatura-alfonsi/>>.

POLIAKOV, Léon. *De Cristo aos judeus da corte*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PORTELA, Ludmila N. S. Estigma e tolerância: Afonso X e os judeus em Castela (séc. XIII). *Revista Ágora*, n. 23, p. 212-227, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/14085>. Acesso em: 6 jul. 2022.

RAY, Jonathan. *The Sephardic Frontier*. The Reconquista and the jewish community in Medieval Iberia. Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.

RÍOS SALOMA, Martín F. La Reconquista: génesis de un mito historiográfico. *Historia y Grafía*, n. 30, 2008, p. 191-216. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/589/58922939009.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

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 set. 2021.

ROGGE, Jörg. Recounting Deviance: forms and practices of presenting divergent behaviour in the Late Middle Ages and Early Modern Period – An Introduction. In: ROGGE, Jörg (Ed.). *Recounting Deviance*. Forms and practices of presenting divergent behaviour in the Late Middle Ages and Early Modern Period. Bielefeld, Alemanha: Transcript Verlag, 2016. p. 9-24.

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, 2007. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2598682>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ROMANO, D. Aljama frente a judería, call y sus sinonimos. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1979, v. 39, n. 2, p. 347-354. Disponível em: <<https://www.proquest.com/openview/e5141979e6501df3c31cbb25e5f6efc5/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817896>>.

ROSE, Emily. M. *The Murder of William of Norwich*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.

RUBIN, Miri. *Gentile Tales*. The narrative assault on late medieval jews. New Haven: Yale University Press, 2004.

_____. *Emotion and Devotion*. The meaning of Mary in Medieval Religious Cultures. Budapest-New York: Central European University Share Company, 2009.

SANJUÁN, Alejandro G. La persistencia del discurso nacionalcatólico sobre el Medievo peninsular en la historiografía española actual. *Historiografías*, n. 12, p. 132-153, jul./dez. 2016a. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/312394373_La_persistencia_del_discurso_nacionalcatolico_sobre_el_medievo_peninsular_en_la_historiografia_espanola_actual>.

_____. Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain. *Journal of Medieval Iberian Studies*, v.10, n. 1, p. 127-145, 2016b. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/311974494_Rejecting_al-Andalus_exalting_the_Reconquista_historical_memory_in_contemporary_Spain>. Acesso em: 20 set. 2021.

SANSTERRE, Jean-Marie. La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach. *Viator*, v. 41, 2010, p. 147-178. Disponível em: <<https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/61756/7/Gautiercesaire.pdf>>.

SANTOS, José V. T do. A Violência Simbólica: o Estado e as práticas sociais. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 108, p. 183-190, 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/6169>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'ímagó. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 1, p. 3-36, 1996. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410832>. Acesso em: 12 ago. 2020.

_____. *O corpo das imagens*. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

_____. *The Conversion of Herman the Jew*. Autobiography, History, and Fiction in the Twelfth Century. Philadelphia/Oxford: University of Pennsylvania Press, 2010.

SCHROEDER, H. J. *Disciplinary decrees of the General Councils*. Text, translation and commentary. Londres: Herder Book Company, 1937.

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 >.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

SHEA, Jennifer. Adgar's Gracial and Christian images of Jews in twelfth-century vernacular literature. *Journal of Medieval History*, n. 33, 2007, p. 181-196. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1016/j.jmedhist.2007.04.004?journalCode=rmed20>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

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.

SILVEIRA, Aline Dias da. Fronteiras da Tolerância e Identidades na Castela de Afonso X. In: Fernandes, Fátima R. (Org.). *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Juruá Editora, 2013.

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.

STACEY, Robert C. From ritual crucifixion to host desecration: jews and the body of Christ. *Jewish History*, v. 12, n. 1, p. 11-28, 1998. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20101321>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

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

TAVARES, Maria J. F. A construção de um estereótipo. O judeu no Mediterrâneo Ocidental e o seu reflexo na Arte (Séculos XII a XVI). In: BARROS, Maria F. L. de.; MONTALVO, José H. (Orgs.). *Minorias étnico-religiosas na Península Ibérica*. Período Medieval e Moderno. Évora, Portugal: Publicações do CIDEHUS, 2008. Disponível em: <<https://books.openedition.org/cidehus/220>>.

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.

TIMMONS, Patricia L. *Law, sex, and anti-semitism in Gonzalo de Berceo's Milagros de Nuestra Señora*. 2004. 194 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Faculty of the Graduate School, University of Texas, Austin, 2004.

TRACHTENBERG, Joshua. *The Devil and the Jews*. The medieval conception of the jew and its relation to modern antisemitism. Skokie, Illinois, USA: Varda Books, 2001 [1943].

_____. *Jewish Magic and Superstition*. A study in Folk Religion. Philadelphia, USA: University of Pennsylvania Press, 2004 [1939].

TRAVERSO, Enzo. *The new faces of fascism*. Populism and the far right. Londres/Nova Iorque: Verso, 2019.

VAUCHEZ, André. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*. Rome: École française de Rome, 1998. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/befar_0257-4101_1988_mon_241_1>.

_____. Milagre. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 224-241.

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

WARD, Benedicta. *Miracles and the Medieval Mind: theory, record and event (1000 - 1215)*. Aldershot, England: Wildwood House Limited, 1987.

WINKLER, Emily A. DOLMANS, Emily. *Discovering William of Malmesbury*. Suffolk: The Boydell Press, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.