



**A Arquitetura nas *Cantigas de Santa María***  
**La Arquitectura en las *Cantigas de Santa María***  
**The Architecture in the *Cantigas de Santa María***

Bárbara DANTAS<sup>1</sup>

**Resumen:** El rey Alfonso X creía en el poder de la Virgen María para se sobreponer al mal. Mandó eruditos y artesanos producieren las *Cantigas de Santa María*, un compendio con más de cuatrocientos relatos de milagros y alabanzas a la Virgen versificados en gallegoportugués. Iluminadores de libros enriquecieron su oferta con centenas de iluminaciones y miles de letras capitulares. Además, los versos fueron acompañados por notaciones musicales, obra que dio a trovadores. En la obra, hay tres expresiones artísticas: la Literatura, la Pintura y la Música. El mundo medieval está representado en las *Cantigas*, prototipo artístico de una realidad vivida plenamente. Sumiso a la temporalidad de la fuente, la investigación comenzó con la lectura de las *Cantigas* y la selección de las expresiones artísticas más citadas. Dieciseis canciones y sus iluminaciones correspondientes que hacen mención de la Arquitectura están presentes en este trabajo. Para analizar las iluminaciones historiadas, se utilizó el método de *análisis iconográfica* de Erwin Panofsky. La propuesta de Jean-Claude Schmitt de relación entre *imagen y texto* fue esencial para este libro. El objetivo de este trabajo es mostrar que la arquitectura fue la expresión artística elegida por los artífices del códice afonsino para representar la *dimensión mental* de la devoción mariana, fe donde la arquitectura gótica dignificó aquellos que trabajaron para este propósito, del campesino al rey, pero, sobre todo, el trabajo de los maestros constructores, *doctores en piedra*, los arquitectos.

**Abstract:** The king Alfonso X believes in the power of the Virgin Mary to overcome the evil. He orders scholars and craftsmen to produce the *Cantigas de Santa María*, compendium with more than four hundred reports of miracles and praises to the Virgin, versed in galician-portuguese. Book illuminators have enriched your offering with hundreds of illuminations and thousands of capitular letters. In addition, the

---

<sup>1</sup> Graduada em História e Mestre em *História da Arte* pela UFES (Universidade Federal do Espírito Santo-Brasil). Website: [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com).



verses were accompanied by musical notations, labor that handed to troubadours. In the work, there are three artistic expressions: Literature, Painting and Music. The medieval world is represented in the *Cantigas*, an artistic prototype of a fully lived reality. Submissive to the temporality of the source, the research began with the reading of the *Cantigas* and the selection of the most cited artistic supports. Sixteen cantigas and their illuminations make mention of Architecture are present in this work. To analyze the historical illuminations, the method of *iconographic analysis* of Erwin Panofsky was used. Jean-Claude Schmitt's proposal of articulation between *image and text* was essential for this book. The objective of this work is to show that Architecture was the artistic expression chosen by the craftsmen of the alfonso's codex to represent the *mental dimension* of the marian cult, faith in which the gothic architecture dignified those who worked for this purpose, from the peasantry to the king, but above, the work of the Master builders, *doctors in stone*, the architects.

**Keywords:** Middle Ages – *Cantigas de Santa María* – King Alfonso X – Architecture.

**Palabras-clave:** Edad Media – *Cantigas de Santa María* – Rey Alfonso X – Arquitectura.

RECIBIDO: 12. 02.2017

ACEPTADO: 15.03.2017

\*\*\*

## Introdução

Este não é um trabalho apenas sobre Arte, mas *História da Arte*. Porque a Arte não existe alheia ao seu meio, tem suas funções (social, religiosa, etc.) e a “apreciação estética” também é uma função, uma expressão da sensibilidade do homem.<sup>2</sup>

Desta forma, abordarei a relação existente entre três manifestações artísticas contidas no códice de Afonso X: a imagem, a literatura e a música. E quando uso o termo *imagem* para identificar as figurações contidas nas iluminuras historiadas de página inteira, relembro as palavras de Hans Belting (1935-) e de Jean-Claude Schmitt (1946-) a respeito das obras medievais.

*Imagem* (termo com muitos significados tanto para a historiografia quanto para as pesquisas em Artes) aqui é usada segundo a ideia de Hans Belting, visível logo no título de sua basilar obra: *Image e culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (2007). Para o autor, as obras anteriores ao período Renascentista (as medievais, sobretudo) são ligadas ao conceito de *imago* (termo latino que significa a imagem

---

<sup>2</sup> PULS, Maurício. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 79.

como a figuração de um personagem). Nesse sentido, para o autor, as imagens medievais são o material visual da *imagem cultural* em sua heterogênea e profusa união com a religiosidade. A partir de fins do séc. XV surgiu a Arte como a conhecemos devido ao paulatino desvio de parte da produção voltada ao culto religioso rumo a uma vertente na qual se sobrepuseram as ideias de *artistas*, de *obras de arte* e de *obra-prima*.<sup>3</sup>

*Imago* também é o substrato conceitual da *imagem* para o medievalista Jean-Claude Schmitt. Ele escreve mais: as obras medievais têm uma intrínseca *ligação com uma funcionalidade*.<sup>4</sup> Ou seja, nenhuma obra medieval está alheia a uma função (seja cultural, para uso cotidiano, entre outras). Diferente das ideias envolvidas em grande parte das posteriores obras renascentistas e românticas, nelas, a função se desprende do objeto e este se tornou uma obra para admirar estética e formalmente.

Tanto Hans Belting quanto Jean-Claude Schmitt não deixaram de enfatizar que o termo *arte* também tem a mesma ambiguidade e um pouco de anacronismo presente no termo *imagem*. Então, nas minhas análises e considerações a respeito das *Cantigas de Santa María*, de seu tempo e de outras obras do período, utilizarei o termo *imagem* a respeito do material visual (pintura e escultura, principalmente) e *arte* quando explicar a respeito das manifestações sensíveis expressas abstrata ou materialmente pelo homem, a Arquitetura inclusive.

\*\*\*

A Arte se associa ao meio histórico que a produz.<sup>5</sup> Como as pesquisas atuaram e, na atualidade, qual relação existe entre estas áreas de pesquisa? Não são mais disciplinas fechadas em si mesmas, pelo contrário, dialogam.

<sup>3</sup> “*Avant perdu leur rôle religieux, elles reçoivent de nouvelles fonctions de représentation de l’art.*” [Antes de perder seu viés religioso, elas adquiriram novas funções de representação da arte]. BELTING, Hans. *Image et culte: une histoire de l’image avant l’époque de l’art*. Paris: Les éditions du cerf, 2007, p. 617 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>4</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 27.

<sup>5</sup> “Foi no século XIX, na Alemanha, que a História da Arte nasceu como uma disciplina científica [...] Mas a necessidade de fundar a disciplina sobre bases científicas também conduziu os historiadores da arte a se fecharem em limites às vezes demasiados estreitos, considerando particularmente que a ‘vida das formas’ – para citar o título de uma obra de Henri Focillon de 1934 – podia se desenvolver numa quase autonomia em relação às forças profundas que regem o

Deste diálogo surgem análises mais abrangentes e, sobretudo, mais saborosas de ler. Ainda há muito que avançar, mas as novas abordagens desde fins da primeira metade do séc. XX nos presenteariam com trabalhos não apenas interdisciplinares, mas generosos com a totalidade das expressões humanas.<sup>6</sup>

Ser interdisciplinar é relacionar, valorizar outras formas de análise de uma mesma fonte. Assim é o estudo da Música, uma análise dos símbolos, pois Umberto Eco no lembra de que “o símbolo medieval é à maneira de acesso ao divino”.<sup>7</sup> As notações musicais são emblemas de uma linguagem universal e um estudo das *Cantigas de Santa María* que não contemple, brevemente, uma análise musical, não é completo. Por isso, dentre as análises contidas neste trabalho, reservei uma seção à música medieval (*Cantiga 276*) na qual realizo a associação entre os sinos e as torres onde estão abrigados, entre a melodia do *Ángelus* e a Arquitetura.

Harmoniosa como uma canção, a poética galego-portuguesa, sistematizada pela métrica do *zéjel*, foi a base da poesia no códice de Afonso X.<sup>8</sup> Selecionei alguns extratos de cantigas e louvores para nos deleitarmos com sua beleza, sem esquecer a premissa do frade dominicano Giordano Bruno (1548-1600) na sua obra *Eroici Furorì*: o estudo estético da poesia é anterior ao estudo de suas regras, o olhar sobre o pensamento subjetivo deve anteceder o pensamento objetivo na análise de obras artísticas.<sup>9</sup>

As mensagens subjetivas encontradas neste caminhar pelo universo das *Cantigas de Santa María* conduzirão nossos passos para as centenas de iluminuras historiadas do códice. De acordo com a tradição medieval de “iluminar” (do latim *illuminare*) o texto com desenhos e pinturas, o recorte e ponto de partida deste trabalho serão as formas arquitetônicas presentes nos textos e representadas nas iluminuras.

conjunto da sociedade.” SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. V I. Bauru, SP: EDUSC, 2006, p. 591.

<sup>6</sup> “No Ocidente Medieval, as imagens adquirem uma importância que cresce incessantemente. Elas dão lugar a práticas cada vez mais diversificadas e tem papéis múltiplos no seio da complexidade das interações sociais.” BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006, p. 481.

<sup>7</sup> ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 79.

<sup>8</sup> LEÃO, Ângela Vaz. *As Cantigas de Santa María de Afonso X, O Sábio: Aspectos culturais e literários*. São Paulo: Linear B, 2007, p. 38.

<sup>9</sup> Ver PANOFKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 212.



A Arquitetura, de modo geral, é o exemplo mais evidente do sincretismo cultural e artístico dos habitantes da *Península Ibérica* durante a Idade Média. Assim, ao encontrar vestígios de um lugar e de um tempo, enfim, de uma História a partir da Arte, a Arquitetura muito nos revela a respeito não apenas do lugar no qual surgiu, mas também do tempo que representa e, sobretudo, da vida dos homens que participaram direta ou indiretamente da sua construção, função e utilização.<sup>10</sup>

O primeiro passo da pesquisa, contudo, é revisar a bibliografia do tema deste trabalho. Enquanto analisei os livros e artigos, tentei construir minha abordagem porque a teoria e a metodologia são reflexões necessárias em uma área do conhecimento que pretende ser universal, ou seja, que aborde as diferentes marcas da sensibilidade humana no mundo: a História da Arte.<sup>11</sup>

A *História da Arte* ensina que devemos nos abrir para outras fontes, a imagem, por exemplo. Por isso, os historiadores George Duby (1919-1996) e Jean-Claude Schmitt afirmam que toda e qualquer fonte merece atenção para o entendimento do contexto e da mentalidade de um determinado período e sua inextricável ligação com o tempo presente. A era do texto como única fonte de estudos para os historiadores ficou no passado positivista.<sup>12</sup> Para as pesquisas em História, é importante associar o papel das fontes literárias em relação às oficiais e incluir as representações imagéticas do período.

O *determinismo positivista* também atuou no domínio das Artes. A obra de Henri Focillon, *Art d' Occident: Le moyen Age Gothique* (1938), é um exemplo de pesquisa fechada em si, que pouco dialogou com outros saberes. Mesmo assim, foi o texto no qual pude compreender melhor as formas e funções dos muitos e complexos elementos da Arquitetura medieval para, nas análises das cantigas, encontrá-los em outras obras e compará-los. Isso expressa duas coisas: a primeira é o valor que os textos tradicionais têm na construção do conhecimento; a segunda, indaga se a prática de uma linha de pesquisa do passado (a positivista, por exemplo) deve se perpetuar pelas décadas e séculos seguintes se não supre mais as necessidades das pesquisas pósteras.

---

<sup>10</sup> ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 17.

<sup>11</sup> “Tanto o processo quanto os resultados da pesquisa devem ser vistos criticamente e com certo grau de precaução.” CALEFFE, Luiz Gonzaga; MOREIRA, Herivelto. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008, p. 19.

<sup>12</sup> “Conceitualização vira textolatria.” FLUSSER, Vilém. “Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente”. In: *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, ano II, n° 5, janeiro de 1986, p. 67.

A produção literária em prosa ou verso também tem seu viés nos estudos em História da Arte, sobretudo, em uma obra como as *Cantigas de Santa María*. Na poesia (neste caso, a galego-portuguesa medieval) está a representação sensível daquela mentalidade.<sup>13</sup> O texto (fonte primária) não é mais importante que a imagem (também fonte primária). Segundo as pesquisas que realizei no códice afonsino, as formas arquitetônicas encontradas nas iluminuras são, de modo geral, representações imagéticas da linguagem textual, ou seja, *as formas arquitetônicas representam na imagem o conteúdo textual*. Linguagem que, no item *As Cantigas e seu tempo*, dedica-se a dar um panorama daquele mundo em torno de Afonso X para explicar historicamente a presença de certas manifestações arquitetônicas. Temporalidade na qual a Europa medieval foi um continente pleno de intolerâncias e desavenças, mas também de um rico sincretismo cultural e religioso.<sup>14</sup>

As cantigas previamente selecionadas para este trabalho serão analisadas no item III, *Arquitetura nas Cantigas de Santa María*. Para enriquecer e bem fundamentar minhas propostas, tomei a liberdade de incluir figuras de outras obras em pintura, escultura ou arquitetura que, pelo *método de análise comparativa*, ajudar-nos-ão a visualizar melhor os *conceitos estéticos e artísticos* ligados aos *contextos históricos*.

No item II demonstrarei quais foram alguns  *fatos históricos* ocorridos nos reinos que compunham a Península Ibérica Medieval. O lento caminhar de uma região que teve, sob diversos aspectos, uma história diferente da europeia. Contudo, Adeline Rucquoi nos lembra de que, em fins do séc. XIII, os peninsulares se associaram mais estreitamente aos processos históricos do resto da Europa. Afinal, o Ocidente europeu e os reinos cristãos da *Hispania* conheceram algumas relações de homogeneidade e, dentre elas, a principal: formavam a *Cristandade*.<sup>15</sup>

A Cristandade medieval produziu todo tipo de Arte. Como a Arte não vive sozinha em uma ilha de criatividade e emoções, torna-se uma das marcas da presença do Homem no mundo e sempre está associada ao seu contexto histórico. Este

<sup>13</sup> “Sabe-se que a língua das *Cantigas de Santa María* não é o galego popular falado pelo povo da Galiza, mas o galego-português erudito, espécie de *koiné* supradialetal, verdadeiro idioma literário, tão bem manejado pelo rei Dom Afonso.” LEÃO, 2007, p. 21.

<sup>14</sup> “*De ese modo, cortesanía, delicadeza poética, refinamiento artístico parecen convivir sin dificultad con la violencia y la opresión señorial que, en parte, procurarán a sus protagonistas rentas y ocio.*” GARCÍA DE CORTAZÁR, José Angel. *Historia de España: la época medieval*. V. 2. Madri: Alianza editorial, 1988, p. 336.

<sup>15</sup> RUCQUOI, Adeline. *Historia Medieval da Península Ibérica*. Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p. 11.

trabalho, portanto, propõe relacionar a arte com a sociedade que a produziu e a relação existente entre as diferentes expressões artísticas.<sup>16</sup>

As análises iconográficas e arquitetônicas interagem com a textual e nos enleva a uma esfera na qual a realidade não precisa estar presente. Nos textos e nas imagens das *Cantigas de Santa María*, a realidade é superada pela imaginação sem limites. No códice de Afonso X, a relação da poesia com as outras duas formas artísticas (música e imagem) torna-o suporte literário no qual os temas das *Cantigas* se formaram. Música e imagem compartilham com a poesia uma sensibilidade capaz de exprimir por diferentes formas determinado relato de milagre ou louvor à Virgem.<sup>17</sup> Na análise da *Cantiga 103*, por exemplo, destaquei as trocas artísticas entre diferentes culturas e localidades. As trocas sempre ocorreram, empréstimos estéticos e técnicos entre os produtores de arte (pintores, escultores e arquitetos) foram uma constante no decorrer da milenar história da Idade Média.

A iconografia das *Cantigas de Santa María* se submete aos elementos arquitetônicos, está rodeada por eles. Expõe pelas formas o que, na escrita, apreende-se pelas palavras e, na música, pelas notações musicais. A Arquitetura está nos textos e nas imagens, poesia e iluminura unidas por um tema e por uma necessidade de expressão, ao mesmo tempo, individual e coletiva.<sup>18</sup>

O resultado do *levantamento* realizado nos textos das 420 cantigas do códice de Afonso X está no item III, *Arquitetura nas Cantigas de Santa María, recorte temático* no qual, inicialmente, procurei menções a formas arquitetônicas nas cantigas. O resultado são dezesseis canções nas quais a Arquitetura aparece nos textos. Como nossa proposta é mostrar *a relação entre o texto e a imagem*, salientarei o paralelo entre cada um dos extratos textuais que mencionam elementos arquitetônicos com a representação imagética da forma arquitetônica na sua iluminura correspondente.

---

<sup>16</sup> “[...] podemos citar em todos os países vários críticos de arte que se ocupam quase que exclusivamente de arquitetura, e um número muito maior deles que se interessa por ela periodicamente.” ZEVI, 2009, p. 5.

<sup>17</sup> DANTAS, Bárbara. “A música nas Cantigas de Santa Maria”. In: IV Semana de Pesquisa em Música da Faculdade de Música do Espírito Santo – FAMES, 2014, Vitória. *Revista de Pesquisa em Música da FAMES*. V. 6, nº 6 (jul/dez 2014). Vitória – ES: DIO/ES, 2015, p. 13-19. Ver: [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com)

<sup>18</sup> FLUSSER, 1986, p. 66.

O *paralelo entre a linguagem e a visualidade* não ocorre de forma continuada e homogênea.<sup>19</sup> A aparente organização espacial e formal na estrutura das cantigas é, por vezes, um véu sobre as rupturas e díspares propostas existentes entre o que está escrito e o que é plástico (*Louvor 01*). Por isso, algumas análises terão maior ênfase no texto (*Cantiga 226*); na iluminura (*Cantiga 26*); será a base para explanações adjacentes (*Cantiga 276*); ou para análises comparativas com outras obras medievais ou da Antiguidade (*Cantiga 93*). Ainda assim, na maioria das cantigas selecionadas, os estudos se debruçarão sobre as similaridades entre o que é comunicado tanto por palavras quanto pelo ato de figurar pessoas, lugares e construções.

Apresentarei em cada análise alguns conceitos ligados à Arquitetura na Idade Média, suas conexões com o passado greco-romano e com a arte árabe, além de sua presença no tempo medieval. As formas remanescentes da Antiguidade tardia; a convivência e o cruzamento entre a estética românica, a gótica e a muçulmana; as peculiaridades formais da Arquitetura; o entrelaçamento entre a Arquitetura e as outras artes, particularmente a pintura e a escultura; além de demonstrar o desenvolvimento de técnicas e materiais. Detalhes contextuais importantes para o esclarecimento acerca de determinadas escolhas formais e estéticas, bem como a relação entre a Arquitetura com a sociedade e a intelectualidade do período, porque a *Arte integra o mundo*.<sup>20</sup>

\*\*\*

Os manuscritos das *Cantigas de Santa María* que pesquisei estão nos *fac-símiles* de dois códices: o *Códice Rico* e o *Códice de Florença*.<sup>21</sup> dois manuscritos, uma obra. O primeiro, o *Códice Rico*, ganhou este adjetivo por sua profusão de imagens: centenas

<sup>19</sup> Para saber mais a respeito da relação entre imagem e texto no decorrer da História, ler: DANTAS, Bárbara. “Imagem e texto na arte: conexões e distanciamentos”. In: Anais do I Congresso do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Imagem NINFA/UFMG – O Borboletear do Método. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 159-141. Ver: <http://ninaufmg.wix.com/ninfa#!anais-do-i-congresso/vmb7j> e [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com)

<sup>20</sup> *Des images médiévales, on dirá qu'elles sont dans l'histoire. Non parce qu'elles reflètent la réalité ou témoignent des mentalités d'une époque, mais parce qu'elles sont engagées dans des actes sociaux*. [As imagens medievais, diríamos, estão dentro da História. Não porque refletem a realidade ou testemunhem as mentalidades de uma época, mas porque estão envolvidas nos atos sociais]. BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. França: Gallimard: 2008, p. 9 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>21</sup> Em seu artigo, a pesquisadora espanhola nos apresenta as características e o destino de cada um dos manuscritos das *Cantigas de Santa María* produzidos a mando do rei Afonso X: FERNÁNDEZ, Laura. “*Cantigas de Santa María*: fortuna de sus manuscritos.” In: *Alcanate: revista de estudos alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 323-348. Ver: [http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num\\_6](http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6)

de iluminuras, letras capitulares e ornamentos marginais associados aos textos e às notações musicais dos relatos de milagres e louvores à Virgem.<sup>22</sup>

O *Códice de Florença* está abrigado na Biblioteca Nacional de Florença e não está completo: textos, notações musicais e imagens, em sua maior parte, não estão finalizados. Contudo, este é seu maior valor: esta obra nos dá uma ideia de como foi a produção de códices não apenas no *scriptorium* afonsino, mas também a prática comum das oficinas de produção de manuscritos na Idade Média. Na análise da *Cantiga 226*, por exemplo, apresentar-lhes-ei um desenho do séc. XII que sugere como era a sistemática para a produção de um manuscrito iluminado: desenho, seguido da pintura e, por fim, a produção do texto.<sup>23</sup>

Um códice medieval é um desafio para os pesquisadores da atualidade. Séculos nos separam daquela tradição dos livros manuscritos e o tempo se torna um obstáculo a mais. Noções de *paleografia* e de *diplomática* são importantes para o pesquisador de textos centenários, pois, a “paleografia é a ciência da decifração dos manuscritos” (Jesus Muñoz y Rivero).<sup>24</sup>

Inicialmente, deparamo-nos com a obra basilar de Walter Mettmann (1926-2011), o pesquisador alemão, especialista em *filologia românica*, realizou um minucioso trabalho paleográfico e linguístico em todos os textos dos manuscritos que formam a compilação de milagres e louvores do rei Afonso X, as *Cantigas de Santa María*. Obras como a de Mettmann facilitam os labores investigativos, no entanto, a pesquisa se enriquece caso o pesquisador tenha acesso à fonte primária *in loco*. Porque nada substitui o cuidadoso folhear dos *fólios*, o manuseio da obra como assim fizeram aqueles que a produziram e aqueles para os quais a obra se destinava. Além disso, é prazeroso reconhecer pelos sentidos as dimensões, o peso e o volume da obra, para, ao cabo, decifrar seus símbolos (no meu caso, textuais e imagéticos). Na sucessão das indagações feitas, contei tanto com a edição crítica de Mettmann quanto com o prazer do olhar encantado, mas científico, sobre os *fac-símiles* abrigados na Biblioteca Central da PUC.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> DOMINGUÉZ RODRÍGUEZ, Ana. “El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio.” In: *Alcanate*, 2008-2009, p. 76.

<sup>23</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael. “La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio.” In: *Alcanate*, 2008-2009, p. 209.

<sup>24</sup> BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. Noções de paleografia e de diplomática. Santa Maria: Editora da UFSM, 2008, p. 15.

<sup>25</sup> A Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) abriga os fac-símiles do *Códice Rico* e do *Códice de Florença*. Aquisição originada pelos esforços da profa. Dra. Ângela Vaz Leão. São os únicos fac-símiles da obra em todas as Américas.

*Quantificar e classificar.* Antes de tudo, a análise de uma fonte tão extensa como o códice de Afonso X, exige, além da leitura atenta, uma simultânea atividade de sistematização das ideias encontradas.<sup>26</sup> O pesquisador deve pensar como um cientista, mas também como um leitor apaixonado. No entanto, uma prática não é submissa à outra.<sup>27</sup>

As *Cantigas* é a fonte que escolhi para mergulhar na mentalidade medieval:<sup>28</sup> obra (ao mesmo tempo) profana e religiosa.<sup>29</sup> Nas *Cantigas de Santa María* há uma visão particular sobre o universo da Idade Média, nela, o textual e o imagético se unem para apresentar o ambiente que a produziu em prol de um motivo: exaltar a fé no Poder da Virgem Maria. Esta compilação de milagres e louvores à Virgem nos remete aos aprofundamentos da Teologia e da Filosofia medieval e, logo depois, do Renascimento. Nesse sentido, Umberto Eco (1932-) e Erwin Panofsky (1892-1968) nos apresentam algumas correntes metafísicas associadas às práticas artísticas.

A subjetividade que Giordano Bruno defendeu adentra a Teologia e a Filosofia medievais e requer uma capacidade de extrair emoções do texto. Afastemo-nos, portanto, do olhar duro e irascível do pesquisador positivista ou do formalista porque o texto não é a expressão absoluta de uma verdade histórica<sup>30</sup> e, do mesmo modo, a imagem não se resume às suas características formais. O texto é, na verdade, uma interpretação de um tempo e lugar históricos e a imagem representa um determinado olhar sobre aquele mesmo tempo e lugar.

---

<sup>26</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 69.

<sup>27</sup> COSTA, Ricardo da. “Las traducciones en el siglo XXI de los clásicos medievales – tensiones, problemas y soluciones: el Curial e Güelfá”. In: *eHumanista/IVITRA*, 3 (2013) University of California at Santa Barbara, USA, p. 325-346. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/las-traduccionen-el-siglo-xxi-de-los-clasicos-medievales-tensiones-problemas-y-soluciones>

<sup>28</sup> “Sabe-se que cada época desenvolve uma percepção própria do devir humano e dos eventos a ele relacionados, o que confere à concepção da história o caráter de um dado cultural, com variações no espaço e no tempo. A Idade Média cristã, nesse caso, desenvolvia um sentido de história apoiado, principalmente, no aspecto religioso ou, mais exatamente, teológico, que funcionando como um denominador cultural comum no período constituía o fundamento das práticas de vida e das múltiplas formas de representação.” MACHADO, Heloísa Guaracy. “Sobre a concepção medieval e cristã da História nas Cantigas de Santa Maria.” In: LEÃO, 2008, p. 149.

<sup>29</sup> “É inegável que existe uma história da Espanha mudéjar, como existe uma história da Espanha judaica, na qual, para além das relações institucionais e quotidianas com as outras comunidades, se elaborou um pensamento intelectual e religioso totalmente específico”. RUCQUOI, 1995, p. 301.

<sup>30</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 142.



Temporalidade que tinha uma linguagem nas *Cantigas de Santa María*: a nossa língua-mãe, o galego-português medieval. Próximo do português atual, *a língua das Cantigas* tem muitas formações linguísticas hoje desconhecidas ou pouco usuais e, por isso, seu estudo exige uma atividade de tradução com muita atenção e pesquisa. Prática essencial para ter uma visão mais ampla e fidedigna a respeito da relação entre as características formais, literárias e estilísticas desta magnífica fonte de estudos.<sup>31</sup>

Ao ler a íntegra das *Cantigas de Santa María* (cerca de 420 canções), identifiquei e selecionei os extratos com menções à Arquitetura e, por fim, traduzi (com Ricardo da Costa) os títulos e os extratos textuais selecionados. Nota-se que a tradução facilita a apreensão do leitor acerca do conteúdo textual e, dessa forma, pode identificar com maior clareza as formas arquitetônicas nos textos da fonte.<sup>32</sup>

\*\*\*

A Arquitetura e seu entorno: a cidade e o campo. Nas catedrais medievais, o homem se isolava do mundo caótico das cidades, reduzia-se a um ínfimo ser vivo frente à monumentalidade da fé materializada pela magnificência da catedral.<sup>33</sup> Por sua vez, o lugar dos mosteiros era em meio à natureza pouco alterada dos campos. Afinal, era do meio rural que vinha o sustento, não só das cidades, como de toda sociedade medieval. Os reinos sob o domínio de Afonso X formavam uma “grande fazenda”<sup>34</sup>, ou seja, era no campo que o homem mais se aproximava da obra divina: “Deus abençoou o sétimo dia e o santificou, pois nele descansou depois de toda a sua obra de criação. Essa é a história do céu e da terra quando foram criados (Gn 2: 3-4<sup>35</sup>).

Dentre as menções à iconografia, o interessante paralelo entre textos e imagem nas *Cantigas de Santa María*. Obra realizada a pedido de Afonso X, idealizador, patrocinador e supervisor da obra. A Arquitetura das *Cantigas* está presente,

---

<sup>31</sup> MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cancioneiros medievais galego-português: fontes, edições e estrutura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

<sup>32</sup> “A história está, pois, em jogo nessas fronteiras que articulam uma sociedade com o seu passado.” CERTEAU, 2011, p. 29.

<sup>33</sup> DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)*. Lisboa: Estampa, 1979, p. 51.

<sup>34</sup> TEIXEIRA, Geraldo Magela. Prefácio. In: LEÃO, 2007, p. 9.

<sup>35</sup> *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2013, p. 35.

sobretudo, na cidade. Nesse sentido, se “tudo começou na cidade”<sup>36</sup> para a arquitetura gótica, tudo começou na cidade e na arte românica.<sup>37</sup>

Assim, a partir de qual tipo de fonte histórica esta pesquisa se apresenta ao leitor? Por imagens. As atividades de leitura e de classificação partiram dos textos, mas os resultados são representados pelas imagens, sempre. A análise de cada iluminura no item III possibilitará a abordagem de diversas questões históricas, artísticas e outras mais que, no final deste trabalho, serão complementares.<sup>38</sup> Nunca se explica uma obra fora de seu contexto histórico e, em contrapartida, representações da História podem se realizar pela Arte.

A História e a Arte se entrelaçam nas *Cantigas de Santa María*, Afonso X e seus colaboradores transformaram um projeto inicial de cerca de 100 cantigas em cerca de quatro centenas de canções.<sup>39</sup> A *metodologia panofskyana* é a que melhor se adapta às análises propostas neste trabalho e para o estudo de imagens medievais em geral porque são obras que *necessitam representar algo*: são relatos visuais.<sup>40</sup> Nesse viés, Erwin Panofsky (1892-1968) frisou que existiu na Idade Média uma relação muito saudável entre a figuração pictórica e as formas arquitetônicas.<sup>41</sup> O suporte plano da

<sup>36</sup> “A cidade respeita a Igreja e com frequência se coloca a seu serviço.” LE GOFF, 1998, p. 95.

<sup>37</sup> “Pour bien comprendre l’art gothique du XII<sup>e</sup> siècle, il faut lui conserver cette qualité vivante qu’est la qualité expérimentale. On peut dire que le XII<sup>e</sup> siècle est la grande époque des expériences gothiques, comme le XI<sup>e</sup> est celui des grandes expériences romanes. [Para compreender bem a arte gótica do século XII, é preciso conservar esta viva qualidade que é a qualidade de experimentar. Podemos dizer que no séc. XII está a época das grandes experiências góticas, assim como o XI é aquele das grandes experiências românicas]”. FOCILLON, Henri. *Le moyen age gothique*. Paris: Libraire Armand Colin, 1965, p. 09 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>38</sup> “Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletânea de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário dos túmulos têm tanto a lhe dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos.” BLOCH, 2001, p. 80.

<sup>39</sup> AFONSO X, 1986-1989, 3 v.; “Duas espécies poemáticas ou dois gêneros integram a coletânea das Cantigas de Santa Maria: as *cantigas de loor*, manifestações claras do gênero lírico, e as *cantigas de miragre*, que pertencem ao gênero narrativo, mas não excluem frequentes traços de lirismo laudatório, sobretudo nos refrãos finais.” LEÃO, 2007, p. 23.

<sup>40</sup> COSTA, Ricardo. GONÇALVES, Alyne dos Santos. “Codex Manesse: quatro iluminuras do Grande Livro de Canções manuscritas Heidelberg (séc. XIII) – análise iconográfica. Primeira Parte”. In: LEÃO, Ângela; BITTENCOURT, Vanda O. (orgs.). Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais – IV EIEM. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 266-277. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-quatro-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-sec-xiii>

<sup>41</sup> “Não havendo de fato nenhuma diferença entre o exemplo da arte figurativa e o da arquitetura.” PANOFSKY, 1994, p. 43.

pintura recebeu cordialmente a tridimensionalidade arquitetônica e as *Cantigas de Santa María* são a prova disso.

Cabe inserir um aporte do estudioso da *metodologia panofskyana*, o português Luís Casimiro. O professor de História da Arte da Universidade do Porto enfatiza que a *análise iconográfica/iconológica* é um tipo de estudo diferenciado da *análise arquitetônica*, pois os elementos estudados são díspares em suas funções e formas, apesar de terem, por vezes, o mesmo papel na representação dos símbolos ou da temática. Para um estudo de elementos arquitetônicos, é obvio, supõe-se algum conhecimento prévio desta área do conhecimento, saber que não é essencial para a análise da iconografia, apesar de complementá-la.<sup>42</sup> E assim seguirá este trabalho... As análises iconográfica e arquitetônica se fundem para descobrirmos os segredos das iluminuras historiadas das *Cantigas de Santa María*.

A *metodologia panofskyana* na análise da *Cantiga 273*, por exemplo, torna o encontro com o cristianismo medieval, seus crentes e sua relação com as outras religiões uma tarefa mais agradável; a *análise iconográfica* da *Cantiga 208* nos remete à vida cotidiana; a ligação entre o celeste e o terrestre encontrada no estudo da *Cantiga 65* é o desenrolar do método em sua *fase iconológica*. Ou seja, a análise da iconografia e da arquitetura nos leva às quimeras humanas, aos desejos individuais que se tornaram leis e às necessidades coletivas que se tornaram ideias.

A sistemática foi estabelecida por Panofsky, mas o conteúdo das análises é adquirido com o estudo (em especial) de outras fontes do período. Para isso, apresento-lhes os resultados de minhas buscas: os trabalhos de três estudiosos de Arquitetura que viveram em épocas diferentes, visões da *ars aedificatioes* semeadas por um apreço comum, os elementos arquitetônicos do gótico medieval.

Villard de Honnecourt (séc. XIII), Eugène Viollet-le-Duc (séc. XIX) e David Macaulay (séc. XX) é o trio que fundamentou minhas análises a respeito do *modus operandi* da Arquitetura gótica. Os trabalhos, instrumentos e técnicas em torno do processo de elevar os edifícios, imperceptíveis nas obras já concluídas, são revelados nos desenhos realizados por esses três arquitetos de temporalidades diferentes. São representações dos labores por trás da obra. Labores que inspiraram empolgados elogios de outras duas célebres figuras do meio artístico. Nos derradeiros anos do séc. XIX, Auguste Rodin (1840-1917), percorreu o interior da

---

<sup>42</sup> CASIMIRO, Luís Alberto. Minicurso “Iconografia e Iconologia: a imagem e seu significado”. In: *Congresso do Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Imagem (ninfa) o borboletear do método*. Belo Horizonte. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. 2016.

França à procura dos mais encantadores santuários medievais que o inspirariam a produzir esculturas de “puro equilíbrio”. E, nas primeiras décadas do século seguinte, o crítico de arte italiano, Giulio Carlo Argan (1909-1992), escreveu palavras elogiosas ao se referir às catedrais góticas tanto como obras de uma coletividade quanto como emblemas de um período no qual a Arquitetura tinha um vínculo maior com a espiritualidade das pessoas. Os panegíricos de Rodin e de Argan serão encontrados em algumas partes deste trabalho. Penso que, sem eles, eu não penetraria de forma satisfatória na *dimensão artística* da iconografia e da Arquitetura nas *Cantigas de Santa María*.

Iconografia e Arquitetura medieval – de uma divindade, palácio ou nobre – que se entregavam a uma estilização fundamentada na ideia platônica de que “a arte é uma cópia imperfeita de um ser divino”, de um lugar ou de um personagem, ou seja, “um simulacro do real”. Por mais que um rico material ou hábil e criterioso artífice transformassem uma obra em pura beleza e complexidade, ela nada mais era do que um protótipo, pois “até mesmo aquilo que antes parecia feio, o ornamento do ouro lhe dá beleza”.<sup>43</sup>

Somente a partir da segunda metade do séc. XII (e muito lentamente assimilada) as ideias aristotélicas suplantaram as platônicas e as Artes iniciaram um processo de individualização e de maior contato do objeto representado com sua fonte de inspiração. Religiosas ou não, as obras dos séculos XIII e XIV pretendiam se aproximar da realidade por meio de formas menos idealizadas e, sobretudo, mais humanizadas. “A razão é divina em comparação com o homem, a vida conforme a razão é divina em comparação com a vida humana” (Aristóteles).<sup>44</sup>

Por fim, ressalto que apresentarei as premissas gerais a respeito da análise das cantigas selecionadas na *Conclusão*, premissas ao invés de conclusões porque penso esta atividade, o objeto de estudo e o recorte iconográfico, como um suporte paralelo na formação de um entendimento melhor da obra afonsina em sua complexidade. Muitas mentes e corações trabalharam nessa obra grandiosa e seria presunção crer que somente um trabalho pode dar conta daquela miríade de ideias e sentimentos que transbordavam dentre os partícipes da produção das *Cantigas de*

<sup>43</sup> PLATÃO. *Hípias Maior*. Lisboa: Edições 70, 2000, 289e.

<sup>44</sup> ARISTÓTELES. “Ética a Nicômaco.” In: *Aristóteles: Poética. Ética a Nicômaco. Tópicos. Dos argumentos sofísticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 1177b.

*Santa María*, afinal, nenhuma profissão tem o monopólio interpretativo do material visual na *História das Imagens*.<sup>45</sup>

## II. As *Cantigas* e seu tempo

Aquele foi um tempo voraz, os embates eram ferozes.<sup>46</sup> Do mesmo modo, foram tempos de sensibilidade e de espiritualidade. No séc. XIII, as nações europeias começaram a se distinguir: França, Inglaterra, Espanha... Os reinos se entregavam a embates militares para demarcar suas fronteiras. Construíram suas identidades, enaltecera a cultura, favoreceram a prática e a disseminação dos conhecimentos, das religiões e das artes.<sup>47</sup>

Compreendia-se o mundo de uma forma distinta da nossa. Seu centro era Jerusalém, *Terra Santa* para as três maiores religiões do período: cristianismo, judaísmo e islamismo. Nos mapas medievais, em Jerusalém estava o ponto a partir do qual tudo irradiava, para todos os cantos do mundo – de Leste a Oeste, de Norte a Sul.<sup>48</sup> Roma na Antiguidade, Jerusalém, no medievo.<sup>49</sup>

A primeira canção analisada, o *Louvor 01*, tem como marco geográfico a pequena vila de Belém, cidade próxima a Jerusalém. Foi lá que nasceu o cristianismo. Na cidade dos ancestrais de José, esposo de Maria, Jesus Cristo veio ao mundo. Logo após o nascimento, José tomou Maria com Jesus nos braços e fugiram depressa das perseguições do governador romano da Judéia. Assim nos conta o Evangelho de

<sup>45</sup> GASKELL, Ivan. “História das imagens.” In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 270.

<sup>46</sup> “As lutas entre a nobreza, a Igreja e os príncipes por suas respectivas parcelas no controle e produção da terra prolongaram-se durante toda a Idade Média. Nos séculos XII e XIII, emerge mais um grupo como participante nesse entrelaço de forças: os privilegiados moradores das cidades, a ‘burguesia’.” ELIAS, Norbert. *O processo civilizatório: formação do estado e civilização*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 15.

<sup>47</sup> “O historiador mostra aqui a implicação da arte nas relações sempre ambíguas que a sociedade mantém com seus ideais.” DUBY, Georges. *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 9.

<sup>48</sup> “Os *mappae mundi* e as geografias medievais escrevem inevitavelmente um mundo que restava do mundo romano [...] Segundo esta concepção tradicional do espaço, Jerusalém e Roma ocupam um lugar mediano.” RUCQUOI, 1995, p. 13-14.

<sup>49</sup> “Quando o cristianismo medieval recuperar a Antiguidade pagã, será para marcar os méritos excepcionais do Império Romano e definir uma nova linha de progresso: desde Roma a Jerusalém.” LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980, p. 314.

Mateus: “Levanta-te, toma o Menino e a Mãe e foge para o Egito. Fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o Menino para matá-lo” (Mt 2, 13).<sup>50</sup>

A *Sagrada Família* encontrou nas cidades a perseguição e, por vezes, o abrigo: no Egito, terra da qual os judeus haviam fugido sob a liderança de Moisés (Ex 3, 10),<sup>51</sup> permaneceram por quatro anos, até a morte de Herodes. Nota-se que, nas cidades da Antiguidade e nas futuras cidades da Idade Média, as contradições já eram uma constante.

Tanto a fé quanto as desavenças conviviam nas cidades medievais, centros cosmopolitas e, ao mesmo tempo, plenos de religiosidade. A riqueza fluía nas urbes,<sup>52</sup> os reinos que lentamente se formaram no primeiro período da Idade Média, entre os séculos V e XI, usufruíram nos séculos XII e XIII de tal abundância e fertilidade que toda a sociedade do período se tornou testemunha de mudanças espetaculares.<sup>53</sup>

Contudo, antes de apresentar o séc. XIII das *Cantigas de Santa María* (centúria marcada pelo “otimismo cristão”),<sup>54</sup> contarei um pouco a respeito dos lugares, personagens e influências artísticas que, no decorrer da Antiguidade e da Idade Média, tornaram-se a base para a produção do códice afonsino. Afinal, nas *Cantigas*, não existiu limites territoriais, temporais, formais ou estéticos. Nem mesmo impedimentos de ordem legal, canônica, teológica ou filosófica. Não existiram limites para os desejos de Afonso X em sua mais pessoal obra.

\*\*\*

Começarei esta narrativa em uma fria e nebulosa ilha, a Bretanha.

<sup>50</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1705.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>52</sup> “A cidade na Idade Média é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço, um lugar de produção e de trocas em que se mesclam o artesanato e o comércio alimentados por uma economia monetária. É também o cadinho de um novo sistema de valores nascido da prática laboriosa e criadora do trabalho, do gosto pelo negócio e pelo dinheiro.” LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 25.

<sup>53</sup> “Nos séculos XI, XII e XIII, a luta pela terra, a rivalidade entre um número cada vez menor de famílias de guerreiros, era o principal impulso por trás da formação de territórios maiores. A iniciativa coube às poucas famílias de guerreiros em ascensão, às Casas Principescas, sob cuja proteção floresceram as cidades e o comércio.” ELIAS, 1993, p. 117.

<sup>54</sup> FOCILLON, 1965, p. 318.

**Imagem 1**



*Escudo celta*. Inglaterra, c. 300-200 a. C. British Museum. *Internet*:  
[https://www.britishmuseum.org/whats\\_on/exhibitions/celts/art.aspx](https://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/celts/art.aspx)

A Inglaterra, região menos romanizada da Europa durante o Império Romano,<sup>55</sup> tinha uma clara (embora diferente) noção do belo e da arte. Os bárbaros nórdicos eram perspicazes na composição de desnorteantes *entrelaçamentos* de figuras animais, florais e de seres fantásticos na ourivesaria e na madeira,<sup>56</sup> como este escudo de bronze com ornamentos entrelaçados de ramos e folhas.

<sup>55</sup> COSTA, Ricardo; OLIVEIRA, Bruno. “A destruição britânica e sua conquista: são Gildas.” In: COSTA, Ricardo (org.). *Testemunhos da História: documentos de História Antiga e Medieval*. Vitória: EDUFES, 2002, p. 111.

<sup>56</sup> “Arte abstrata, símbolos mágicos entrelaçados em que às vezes se inserem as formas estilizadas do animal e da figura humana.” DUBY, *op. cit.*, 1995, p. 20.

Imagem 2



*Evangelho de Lindisfarne*. Nortúmbria – Inglaterra, c. 700 d. C. Detalhe. British Library.

Internet: <http://www.bl.uk/collection-items/lindisfarne-gospels>

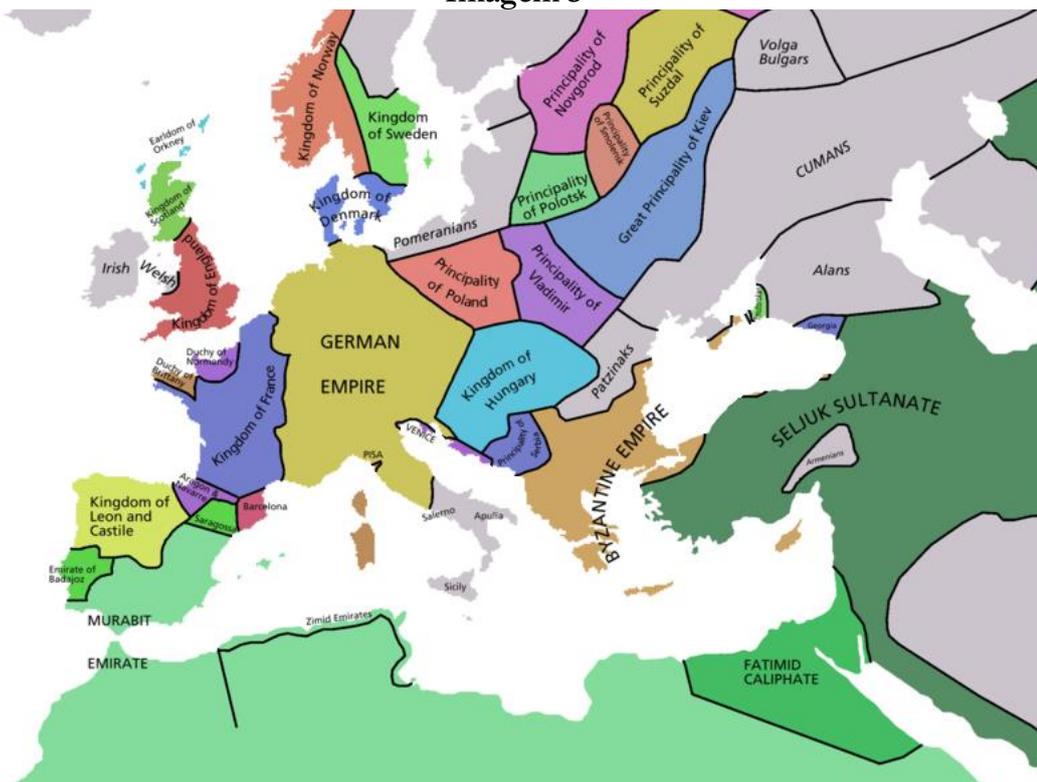
Os nativos ingleses e irlandeses começaram a se render ao proselitismo cristão no séc. VI. A cultura pagã associou-se à cristã e criou obras de arte nas quais existia um único propósito: enaltecer o cristianismo. Os motivos entrelaçados das obras celtas e saxãs, nas iluminuras cristãs, criaram um “pacífico ecletismo artístico” como vemos no *Evangelho de Lindisfarne*.<sup>57</sup>

O cristianismo, lentamente, conquistou para si as almas pagãs e, após a junção de vários reinos sob o mando de Carlos Magno (742-814), viu-se novamente em perigo, pois o Império Carolíngio (800-924) foi invadido por todos os lados por outros povos bárbaros nos séculos IX e X. Os eslavos vieram do Leste, os árabes vindos do sul, os normandos desceram do norte e “o reino dos cristãos se

<sup>57</sup> “É excitante procurarmos abrir caminho através desse espantoso labirinto de formas sinuosas e acompanhar as espirais desses corpos inextricavelmente entretecidos.” GOMBRICH, Ernest Hans. *História da arte*. São Paulo: Círculo do livro, 1972, p. 115-117.

despedaçã”, nas dramáticas palavras do religioso francês Ermentário (séc. IX).<sup>58</sup> Mas, com o cessar das vagas invasoras, os habitantes da Europa puderam, enfim, respirar aliviados.

Imagem 3



Ocidente europeu no século XI. *Commonswiki*, 2007.

O Império de Carlo Magno se fragmentou após sua morte, tornou-se um conglomerado de reinos fundamentados política e economicamente em senhorios feudais autônomos e afeitos à guerra. Mas, nem tudo estava perdido, a unidade se manteve naquele mundo, então, regido pelo descentralizado *Sistema Feudal*. Unificação por meio da religião cristã, sobrevivente da queda do Império Romano no séc. V. O cristianismo era condição *sine qua non* dos reinos do Ocidente medieval, reinos que formavam a *Cristandade*.<sup>59</sup> No mapa abaixo, do período, o corpo do Cristo é o mundo: no alto, sua cabeça; abaixo, seus pés; nas laterais, as mãos esquerda e direita.

<sup>58</sup> ERMENTARIUS. ‘Miracula S. Filiberti.’ In: *Monumenta Germaniae Historica*. Scriptores XV: Hannover, 1887, p. 302.

<sup>59</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 182.

Imagem 4



*Mapa Mundi de Ebstorf.* Gervais de Tilbury. Alemanha, c. 1208. 3,5 m de diâmetro.  
 Biblioteca do Vaticano. Internet: <http://www.mss.vatlib.it>

A manifestação material mais evidente daquela premissa religiosa unificadora de povos cristãos e, portanto, dos “servos do Senhor Jesus Cristo”, foi realizada por meio da Arte. A partir do séc. XII, descortinou-se uma paisagem mais amena e próspera aos medievais, o ambiente ideal para o acúmulo de riquezas, crescimento populacional, invenção e utilização de novas técnicas no campo para aumentar a produtividade. Aquele contexto promissor liberou parte da população campesina para atividades outras, como o comércio, o artesanato e os labores ligados à Arquitetura.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Para Duby, nos anos entre 1150 e 1220, “o ritmo do progresso se acelera”. DUBY, Georges. *História da vida privada*. Vol. 2. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 13.

Comércio, atividades manuais ou ligadas à construção possibilitaram o advento de uma arte unificadora da Cristandade. A prosperidade do séc. XI ocorreu em paralelo com o surgimento do primeiro movimento artístico considerado universal, o românico e, em fins do séc. XII, a criação do segundo movimento artístico universal, o gótico, que analisarei mais detalhadamente na *Cantiga 103*.

O gótico foi um movimento artístico logo assimilado pelos ingleses. Eles construíram edifícios emblemáticos. No séc. XIII, a Inglaterra era uma potência insular que estendia seus tentáculos sobre o Canal da Mancha até chegar ao continente. Todos os reinos continentais sentiram, em algum momento, o peso da espada inglesa: o rei João Sem Terra (1199-1216), por exemplo, não satisfeito em possuir diversos senhorios na França, confiscou mais terras e castelos em território francês para aumentar suas rendas.<sup>61</sup>

Na época da produção das *Cantigas de Santa María*, a Inglaterra travou batalhas diplomáticas e militares pelo domínio de ricos senhorios no reino de França e, ao mesmo tempo, importou o modelo gótico da arquitetura francesa de catedrais, prática que remontava à centúria anterior.<sup>62</sup> Na *Cantiga 316*, a relação entre a Espanha e a Inglaterra na Idade Média envolveu o interesse comum de explorar as possibilidades construtivas e estéticas das pedras nos moldes inaugurados pela França.

Por sua vez, os franceses verteram boa parte de suas riquezas acumuladas para as obras religiosas, neste aspecto, foram sem precedentes. Tamanha foi a atenção dada às obras arquitetônicas que, o abade Suger (1081-1151) em particular, e a França de modo geral, iniciaram uma nova cultura: a gótica.<sup>63</sup> Tudo começou em 1144, quando sagrou-se a solenidade pública e religiosa que celebrou o início dos trabalhos de reforma e ampliação da Abadia de Saint-Denis (séc. VII). Aquela construção, decadente no séc. XII, porém com um simbolismo político/religioso importante, ganhou luz por meio de paredes envasadas por enormes vitrais multicoloridos. O abade Suger escreveu palavras quase proféticas a esse respeito: “Toda a igreja brilhará com maravilhosa e ininterrupta luz de muitas janelas sagradas iluminando a beleza interior.”<sup>64</sup>

<sup>61</sup> FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 62.

<sup>62</sup> “Junto dos mestres parisienses formaram-se os bispos de Alemanha e Inglaterra. Nestes dois países, novas catedrais, Canterbury, Bamberg, imitam as de França.” DUBY, 1978, p. 129.

<sup>63</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 163-164.

<sup>64</sup> ABADE SUGER. *Œuvres Complètes de Suger*. Ed. e anot. de A. Lecoy de la Marche. Paris: Société de l’Histoire de France, 1867.

As catedrais francesas são emblemas arquitetônicos grandiosos daquela vertente artística, mas o gótico não se restringiu à construção de catedrais. No interior dos santuários, esculturas de formas sinuosas, bem naturais, enriqueceram o tesouro das igrejas. Nas Letras, tanto os filósofos quanto os teólogos aderiram ao *aristotelismo* para tentar explicar a cada vez mais estreita relação entre Deus e o homem por meio do *pensamento analógico*<sup>65</sup> e da *Escolástica*. Nesse sentido, exponho um breve panorama do *universo analógico medieval* na análise da *Cantiga 65*.<sup>66</sup>

Da França (especialmente das regiões circundantes de Paris) difundiu-se uma série de influências técnicas e culturais que foram absorvidas pelos reinos vizinhos:<sup>67</sup> pela Inglaterra (como vimos), Espanha, Itália e Germânia (atual Alemanha).<sup>68</sup> A França do tempo das *Cantigas de Santa María* foi o local do qual fluíam os termos da guerra e da paz. Naquela centúria, as últimas expedições de cruzados ainda partiam da Europa para o Oriente,<sup>69</sup> últimos suspiros de uma guerra centenária dos reinos cristãos contra o domínio muçulmano na Terra Santa.<sup>70</sup>

Obedientes a uma devoção similar às dos cruzados, magníficos edifícios e obras de arte se materializaram pelas mãos humanas. Desde o início do séc. XII, a arquitetura protagonizou a construção das catedrais conhecidas como *Notre-Dames*, que brotaram em todos os recantos do reino de França. Toda urbe de alguma importância construiu seu santuário em honra à Santa Mãe de Deus.<sup>71</sup> O caminho a

<sup>65</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: USP, 2010, p. 98.

<sup>66</sup> *Les scolastiques du XIII<sup>e</sup> siècle apportent des développements très valorisants pour les images, qui confortent alors leur pleine justification théologique*. [Os escolásticos do séc. XIII conduziram um desenvolvimento significativo para as imagens e, em seguida, reforçaram sua plena justificação teológica]. BASCHET, 2008, p. 30 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>67</sup> “A importância de Paris decorre da justaposição de várias populações. De um lado, uma população às vezes ainda agrícola, artesã e comerciante, e de outro, uma população aristocrática. Essa população aristocrática dispõe de um forte poder de consumo: pode-se dizer que uma das principais indústrias parisienses é a indústria suntuária.” LE GOFF, 1998, p. 26.

<sup>68</sup> “É interessante ver como se comporta a arte do século XIII, quer se trate da arquitetura de Chartres, da arquitetura de Bourges ou do estilo radiante, quando atravessa os limites do território onde se formou, onde deu os seus tipos exemplares, o domínio real e a Champagne, para se espalhar pelas províncias francesas e pelo resto da Europa.” FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente: a Idade Média Românica e Gótica*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 209.

<sup>69</sup> BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal*. São Paulo: Globo, 2006, p. 35.

<sup>70</sup> “A expedição de 1204 que acaba com a tomada de Constantinopla foi frequentemente apresentada como um monstruoso desvio da Cruzada do Oriente, que levou os francos a tomarem a cidade cristã mais do que atacar as regiões do Islão.” HEERS, Jacques. *História medieval*. São Paulo: Difel, 1977, p. 165-166.

<sup>71</sup> GOMBRICH, 1972, p. 143.

seguir era o da unicidade, de uma prática construtiva e ornamental que a França solidificou e compartilhou com outros reinos.<sup>72</sup>

Formou-se uma “cultura visual” singular na Idade Média do Ocidente. A produção de imagens não se submetia a regras ortodoxas como as da Igreja Cristã Oriental, com sede em Constantinopla. Os saltérios, Livros de Horas e Bíblias iluminadas produzidas nas oficinas francesas no séc. XIII contém tantas imagens e ornamentos que, por vezes, o conteúdo imagético superou o textual.<sup>73</sup> As obras em marfim e os livros iluminados foram outras dádivas da França medieval para a cultura gótica e sua beleza foi o motivo para a expansão daquela formatação de códices rumo a outros domínios.<sup>74</sup>

A tradição no Ocidente medieval se travestiu de criatividade, o passado se fundiu com o presente. Porque não era possível aos medievais ver o passado assim como hoje o vemos, historicamente.<sup>75</sup> As cópias de manuscritos antigos poderiam conter “acréscimos e correções” do copista medieval como sugere este extrato de uma carta do rei Carlos Magno (742-814): “Todos os livros do Antigo e Novo Testamento estão desfigurados pela imperfeição dos copistas: com a ajuda de Deus, que nos assiste em tudo, nós os temos corrigido inteiramente.”<sup>76</sup> No entanto, ao recomendar esta prática, estes copistas também intervieram nas obras...

Dentre os acréscimos, as imagens. Foi comum um extrato das Sagradas Escrituras (que remonta à Antiguidade Tardia) ter sua cópia manuscrita medieval *iluminada* com imagens nas quais a iconografia e o tema estavam mais associados à Idade Média do que ao período histórico do principal livro religioso dos cristãos.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> *L'étude des grandes cathédrales du XIII siècle offre de moindres variétés que cell des cathédrales du XII. Il y a moins de différences essentielles entre Chartres, Reims et Amiens qu' Sens et Paris et même qu'entre Paris et Laon.* [O estudo das grandes catedrais do século XIII oferece menos variedade que o estudo das catedrais do XII. Há diferenças menos essenciais entre Chartres, Reims e Amiens que Sens e Paris e, até mesmo, entre Paris e Laon]. FOCILLON, 1968, p. 88 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>73</sup> *L'image servait à enseigner l'histoire sainte à ceux qui ne pouvaient lire l'Écriture.* [A imagem utilizada para ensinar a História sagrada para aqueles que não puderam ler a Escritura]. BASCHET, 2008, p. 25 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>74</sup> BASCHET, 2006, p. 490.

<sup>75</sup> PANOFSKY, 1955, p. 22.

<sup>76</sup> CARLOS MAGNO. Carta circular aos leitores das igrejas. In: TESSIER, G. (org.) *Charlemagne*. Verviers: Marabaut, 1982, p. 293 (*Le Mémorial des Siècles*).

<sup>77</sup> “O grande sistema de referência simbólica do Ocidente medieval, o da Bíblia, e mais particularmente do Antigo Testamento e do simbolismo tipológico que estabelecia uma relação essencial entre o Antigo e o Novo Testamento, forneceu, nomeadamente, imagens simbólicas do

O mais importante livro dos cristãos, a Bíblia, tinha seu lar e patrono: a cidade de Roma e o Papa. Roma foi uma das poucas cidades do Ocidente a sobreviver às invasões bárbaras do fim da Antiguidade e primeiros séculos da Idade Média. Mesmo após sua tomada catastrófica em 476 pelo rei dos Hérulos, Odoacro (435-493), a cidade manteve sua aura.<sup>78</sup> No decorrer dos séculos das invasões de bárbaros pelo continente, Roma se manteve de pé.

E o Papa também. Em Roma habitava o chefe da Igreja Católica Romana, líder da Cristandade.<sup>79</sup> O primeiro “guardião das chaves da Igreja de Cristo” foi o discípulo de Jesus, Pedro (entre os anos 30 e 67 d. C.).<sup>80</sup> A análise da *Cantiga 45* sugere que a Igreja Católica tentou impor normativas para tentar controlar os excessos dos cavaleiros. Estabeleceu, por exemplo, a *Paz de Deus*:

Podeis matar-vos entre vós, mas não mais deveis, doravante, brigar nos arredores das igrejas, locais de asilo onde qualquer um pode refugiar-se. Não podereis brigar em determinados dias da semana, em memória à Paixão de Cristo. Nada de guerra na sexta-feira, portanto, nem no domingo.<sup>81</sup>

A mais abrangente e uma das mais longevas iniciativas eclesiásticas de expansão do Cristianismo foi o chamado às *Cruzadas*, desviaram as potências guerreiras do Ocidente medieval para o Oriente próximo. Aos presentes no Concílio de Clermont-Ferrant – França, no ano de 1095, o papa Urbano II (1042-1099) clamou, pela primeira vez, para que os cristãos do Ocidente ajudassem os cristãos do Oriente, pois estes estavam proibidos de visitar o túmulo de Jesus em Jerusalém por imposição dos turcos muçulmanos que controlavam a cidade desde 1071:<sup>82</sup>

---

rei David, mobilizado, pela primeira vez, se não me engano, a favor de Carlos Magno.” LE GOFF, 1980, p. 325.

<sup>78</sup> JORDANES. *Romana et Getica in Monumenta Germaniae Historica – Auctorum Antiquissimorum*, t. v, *pars prior*, Berlim, 1882.

<sup>79</sup> “A Igreja, por sua vez, tornou-se claramente uma personalidade política desde que se corporificou com a *Doação de Pepino*. Isto é, ao receber do chefe franco em 754-756 os territórios que ele conquistara aos lombardos, nascia o Estado Pontifício. Contudo, tal fato trazia em si uma submissão implícita da Igreja ao poder monárquico, de quem recebia aquelas terras. Contra isso é que se forjou o documento conhecido por *Doação de Constantino*. Por este texto apócrifo, o imperador romano Constantino teria supostamente transferido para o papado, no século IV, o poder imperial sobre todo o Ocidente.” FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 57.

<sup>80</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1733-1734.

<sup>81</sup> Citado em: DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 102.

<sup>82</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As Cruzadas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 26.

Por isso eu vos aprego e exorto, tanto aos pobres como aos ricos – e não eu, mas o Senhor vos aprego e exorta – que como arautos de Cristo vos apresseis a expulsar esta vil ralé das regiões habitadas por nossos irmãos, levando uma ajuda oportuna aos adoradores de Cristo. Eu falo aos que estão aqui presentes e o proclamo aos ausentes, mas é o Cristo que convoca.<sup>83</sup>

Bem, os cristãos do Oriente passavam por dificuldades, como alardeou o papa: desde o início do séc. XI, os muçulmanos dominavam a Terra Santa, também ameaçavam Constantinopla, centro da Igreja Católica Ortodoxa oriental. Partes dos labores da guerra no Ocidente se voltaram, dessa forma, para o Oriente e moveram uma *Guerra Santa* contra o Islã que durou dois séculos no decorrer de 08 Cruzadas.<sup>84</sup>

Os séculos das Cruzadas também foram de suma importância para a Cúria Romana. No séc. XIII, particularmente, a igreja mostrou todo seu poderio, mas também sua crise: enquanto “o célebre *Concílio de Latrão*, em 1215, marcou o apogeu do poder temporal da Igreja”,<sup>85</sup> a segunda metade do século foi de instabilidade e crise no papado: mais de dez papas se sucederam nos 50 anos finais do século.

As relações da Santa Sé com a Espanha em geral e com o soberano castelhano em particular, não eram das melhores: os peninsulares tinham uma peculiar tendência à rebeldia e à independência. Mas, de qualquer modo, não ocorreram confrontos diretos entre a Igreja de Roma e os reinos que compunham a Península Ibérica na Idade Média. Pelo contrário, os reinos localizados mais a leste na Península travaram boníssimas relações com os reinos italianos. O comércio e, principalmente, as artes, foram os elos deste convívio.<sup>86</sup>

<sup>83</sup> CHARTRES, Foucher de. “O Concílio de Clermont.” In: PERNOUD, Régine. *Les Cruzadas*. Paris: s.n., 1960, p. 17-18.

<sup>84</sup> “A Primeira Cruzada só conseguiu capturar Jerusalém, devido à desunião do mundo árabe. Graças exatamente à unificação do Egito e Síria num Império unificado, a Terceira Cruzada não a capturou. Na Quinta, Frederico II da Alemanha chegou à Cidade Santa por meio de negociações, mas apenas para deixar a Palestina semanas depois [...] A Terceira Cruzada, que abrangeu os anos 1187-92, é a mais interessante de todas. Foi o maior esforço militar da Idade Média.” RESTON JR, James. *Guerreiros de Deus: Ricardo Coração de Leão e Saladino na Terceira Cruzada*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 11.

<sup>85</sup> HEERS, *op. cit.*, 1977, p. 135.

<sup>86</sup> “A catedral, herdeira da basílica antiga, era monumento civil pelo menos tanto como religioso. Muito mais do que a de França, a catedral italiana pertencia ao povo cidadão: era verdadeiramente a sua casa.” DUBY, *op. cit.*, 1978, p. 132.

A Itália vivia sob a regência do Império Germânico que, no reinado de Frederico II, tinha como centro a ilha da Sicília. A Casa Real de Afonso X se enlaçava com a realeza germânica e com a europeia. Dos reis que lhe foram contemporâneos ou parentes próximos, a maioria fazia parte do grupo dos mais ricos e poderosos soberanos de *além-Pireneus* (cordilheira de montanhas que separa duas regiões: ao sul, a Espanha; ao norte, outros países da Europa). A genealogia de Afonso X formou-se em meio a décadas de acordos matrimoniais entre os principais governantes.<sup>87</sup> D. Afonso viveu, desde tenra idade, no universo cortesão, da realeza e das responsabilidades intelectuais e administrativas exigidas de um monarca.

D. Afonso era neto do imperador do Sacro Império Romano Germânico, Frederico I, *Barba-Ruiva* (1152-1190) e sobrinho do seu sucessor, Frederico II, cognominado *Stupor Mundi* (1194-1250).<sup>88</sup> Quando este faleceu, Afonso X, rei de Leão e Castela, tornou-se o principal candidato ao trono imperial germânico numa disputa que terminou infrutífera, mas que demandou muitos anos e esgotou as reservas financeiras do tesouro da coroa castelhana. Nas duas canções que abrem as *Cantigas de Santa María*, Afonso X pede à Virgem para aceitá-lo como seu trovador (Prólogo B) e se apresenta como soberano de vastos domínios (Prólogo A).<sup>89</sup> Apesar deste intento nunca ter se realizado, entre suas posses, incluiu o Império Germânico: “dos Romãos Rey/é per dereit’ e Senhor”.<sup>90</sup>

Um fato que desperta interesse nas *Cantigas de Santa María* é a analogia corpórea entre as figuras humanas representadas no códice castelhano e a obra patrocinada pelo imperador do Sacro Império, Frederico II, o *Manual de Falcoaria*. Ambas são compilações, a primeira, uma compilação de milagres e louvores à Virgem Maria; a segunda, uma compilação das práticas e técnicas de adestramento e caça com

<sup>87</sup> “O infante D. Afonso era “hijo de Fernando III, era sobrino de Federico II y de Luis IX, cuñado de Eduardo I y yerno de Jaime I.” O’CALLAGHAN, Joseph F. *El Rey Sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 21.

<sup>88</sup> HOMS, Roman Piña. *Alfonso, o Sábio e Ramon Llull: suas concepções da justiça e da ordem social*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Ciência e Filosofia ‘Raimundo Lúlio’ (Ramon Llull), 2013, p. 29; “Quanto ao adjetivo Sacro, incorporado no século XII, decorre ele da política de valorização desse ideal praticada por Frederico I Barbarruiva numa fase de agudo conflito com a igreja.” NETO, Jônatas Batista. *História da Baixa Idade Média: 1066-1453*. São Paulo: Ática, 1989, p. 148.

<sup>89</sup> AFONSO X, *o Sábio. Cantigas de Santa María*. Edição crítica de Walter Mettmann. V. 1. Madri: Castalia, 1986, p. 53-56.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 54; “Ignorando, ou melhor, fingindo ignorar o fracasso das reivindicações imperiais afonsinas quanto ao Sacro Império Romano-Germânico.” LEÃO, 2011, p. 170.

falcões.<sup>91</sup> Sugere o desejo de Afonso X em estabelecer uma relação mais que parental com o rei germânico e, desta forma, criar uma ligação cultural entre o Império Germânico com o tão sonhado Império Espanhol, quimera que remontava aos anseios de Fernando III (1199-1252) e que Afonso tomou para si ao assentar-se no trono castelhano.<sup>92</sup> Nas análises das *Cantigas 208* e *316*, mostrarei que há uma similaridade entre a estética espanhola e a estética nórdica e italiana.

A ligação do reino castelhano com outro domínio real não foi privilégio do Império Germânico, os principais reinos de então mantiveram, de alguma forma, relações com Afonso X. Sua estirpe também se estendia à realeza inglesa: era bisneto de Leonor Plantageneta (1162-1214), que era filha da poderosa Leonor de Aquitânia (1124-1204) com o rei inglês Henrique II (1133-1189), além de irmã de dois outros reis da Inglaterra: Ricardo Coração de Leão (1157-1199) e João Sem-Terra (1166-1216). Junto ao rei Afonso VIII (1155-1214), Leonor Plantageneta reinou sobre Castela a partir de 1177.<sup>93</sup>

Ademais desta ilustre linhagem, o poder da coroa castelhana era reconhecido na Inglaterra. Dentre as alianças e acordos realizados entre os dois reinos, destaca-se o fato do príncipe Eduardo (1239-1307) – futuro rei Eduardo I da Inglaterra – tornar-se cavaleiro pelas mãos de Afonso X para legitimar um acordo de paz entre as coroas no ano de 1254 e cessar a disputa pelo ducado da Gasconha, um senhorio inglês na França. O rei castelhano sabia o valor da *investidura* e dos laços que uniam o novo cavaleiro àquele que lhe conferiu o título, Como nos informa o Privilégio de 24 de fevereiro de 1255, estabelecido na cidade de Burgos:<sup>94</sup>

Don Doart, primero fiio e heredero del rey don Henrrich de inglatierra, [...] reçibió de mí cauallería en el monesterio de Sancta Marí la Real de Burgos, e casó com mi hermana la infante doña Leonor, e tomó hý bendiciones com ella.<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Ver imagens dos dois códices neste rico inventário dos principais manuscritos iluminados da Idade Média: WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert. *Obras Maestras de la Iluminación: los manuscritos más belos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Madrid: Taschen, 2005, p. 172-173; 188-189.

<sup>92</sup> “Sin embargo, no cabe la menor duda de que Alfonso X, que aspiraba al trono del Sacro Romano Imperio, era plenamente consciente del concepto imperial leonés, y de que pudo tener en mente la fusión de ambas tradiciones imperiales.” O’CALLAGHAN, 1999, p. 190.

<sup>93</sup> HÉRNANDEZ, Francisco J. “Relaciones de Alfonso X com Inglaterra y Francia”. In: *Alcanate*, 2008-2009, p. 169.

<sup>94</sup> O’CALLAGHAN, 1999, p. 27.

<sup>95</sup> Citado em: BALLESTEROS, Antonio. *Alfonso X el Sabio*. El Albir: Barcelona, 1984, p. 101.

Com o reino de França não foi diferente. Para Afonso X, era melhor manter um adversário poderoso sob controle do que lutar contra ele. Assim, em 1269, a *Catedral de Toledo* ganhou mais um objeto precioso para compor seu rico tesouro: os três volumes da *Bíblia de Luís IX*. Composta entre os anos 1226 e 1234, a mando do rei de França, Luís IX (1214-1270), seu tio ex-cruzado e canonizado pela Igreja Católica em 1297. Foi um presente da realeza francesa pelo enlace matrimonial entre D. Fernando de La Cerda (1255-1275), príncipe herdeiro de Afonso X, e D. Branca (1252-1320), uma das filhas do rei francês.<sup>96</sup>

O primeiro *folio* da bíblia francesa é bem sugestivo: uma iluminura de página inteira que representa o *Demiurgo*. Deus, o *Supremo Arquiteto*. A *Bíblia de Luís IX* faz parte de um gênero de produção de bíblias manuscritas chamado de *Bible Moralisée*, nelas, a exegese do texto sagrado é feita na busca de relações entre algumas narrativas do Antigo Testamento com outras do Novo Testamento.<sup>97</sup> As centenas de imagens que acompanham os textos enobrecem os dizeres sagrados. No séc. XIII, a produção francesa deste tipo de obra se tornou célebre e uma das mais importantes de toda a Idade Média.

Além da ornamentação e das iluminuras que se sobrepõem ao conteúdo textual da obra, esta bíblia tem a particularidade de ser um dos primeiros códices escrito em francês, língua vernácula, e não em latim.<sup>98</sup> A produção de livros iluminados nas oficinas de Paris e escritos em língua vernácula migrou para a Espanha e alcançou Afonso X, *o Sábio*. Este fato, se não fomentou, talvez fosse o ensejo para a ideia que transformou as *Cantigas de Santa María* em realidade.<sup>99</sup>

A cultura imagética naquele restrito círculo intelectual e religioso que encomendava, produzia e apreciava os livros, tornou-se primorosa no séc. XIII. Leon Battista Alberti (1404-1472), teórico e artista da centúria seguinte, enalteceu em sua obra *Da Pintura* o poder que a “história pintada” tem de nos causar diversas emoções.

<sup>96</sup> HÉRNANDEZ, 2008-2009, p. 197.

<sup>97</sup> FINGERNAGEL, Andreas; GASTGEBER, Christian. *The most beautiful bibles*. Colônia: Taschen, 2008, p. 204.

<sup>98</sup> WALTHER; WOLF, 2005, p. 156.

<sup>99</sup> CASTRO, Bernardo Monteiro de. *As Cantigas de Santa María: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói – RJ: Editora da UFF, 2006, p. 21.

Imagem 5



O Demiurgo. *Bible Moralisée de Toledo*. França, 1220-1230. Catedral de Toledo. *Internet*:  
[http://www.catedralprimada.es/biblioteca\\_capitular\\_toledo](http://www.catedralprimada.es/biblioteca_capitular_toledo)

Deste modo são as iluminuras historiadas: os relatos de milagres da Virgem, na forma imagética de vinhetas sequenciais, são histórias de vida, relatos visuais de amores e de conflitos, as imagens nos comovem:

O que apreciamos numa história pintada é o que nos anuncia e nos indica o que acontece; ou é uma mão que nos convida a olhar; ou então um rosto aflito e olhares inquietos e ameaçadores que [...] ninguém é capaz de encarar [...] ou ainda o fato de sermos convidados a chorar ou a rir com os personagens.<sup>100</sup>

Se a imagem do *Demiurgo* do códice francês é um símbolo da prática construtiva do primeiro período do gótico na França, a *Catedral de Soissons* (1170) é a materialização deste símbolo.<sup>101</sup> Afonso X devia admirar este santuário, pois oito relatos de milagres das *Cantigas de Santa María* localizam-se nessa cidade da região norte do reino de França.<sup>102</sup> Na *Cantiga 53*, ambientada nesta cidade francesa, analisarei a utilização da pedra e do tijolo em obras da Idade Média.

A França manteve contatos estreitos com os espanhóis, habitantes da península cortada, horizontalmente, por uma cordilheira. Os medievais diriam que foi obra do *Demiurgo* a elevação dos montes na região dos Pirineus, a mais antiga cordilheira europeia, localizada no norte da Península Ibérica. Esta barreira montanhosa ajudou a definir as condições climáticas tanto do Norte como do Sul da Península. Próximo aos Pirineus, o clima é similar ao europeu, mais ameno no verão e muito frio no inverno, mas, à medida que rumamos para o sul, o clima fica mais cálido, as paisagens desérticas e o clima árido substituem as florestas e o clima temperado europeu.<sup>103</sup>

A Península Ibérica é uma extensão do continente europeu em direção ao sul. Apenas 14 km a separa do Norte da África, no Estreito de Gibraltar; o mar vai de encontro ao Oceano Atlântico, a Oeste; a Península margeia o Mar Mediterrâneo, a Leste e se depara com o Oceano Pacífico. A barreira imposta pelos Pirineus impede a entrada do frio europeu e a proximidade com o Norte da África e com o clima do

<sup>100</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, p. 115-116; ver notas de fim de: PANOFISKY, 1994, p. 213.

<sup>101</sup> TOMAN, Roman. *O Gótico: arquitetura, escultura e pintura*. Colônia: Könemann, 1998, p. 44.

<sup>102</sup> Os relatos de milagres das cantigas 41, 49, 53, 61, 91, 101, 106, 298 ocorrem em *Soissons*. A grafia em galego-português referente à cidade é variada no códice afonsino: “Seixons, Seixon, Saixon, Sansonna, Sosonna”. Ver AFONSO X, 1986, p. 159, v. 1.

<sup>103</sup> “Basta a acentuação de uma das componentes para que o clima mediterrânico se deforme, passe em direção ao Leste ou ao Sul para o clima estépico e desértico, deslize no outro sentido, do lado do Norte, para um clima de predominância dos ventos do Oeste.” BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 261.

Mar Mediterrâneo elevou a temperatura da maior parte da região. Estes “acidentes naturais” definiram o clima espanhol e deram ao território uma particularidade que não se restringiu à sua característica geográfica, no tempo das *Cantigas de Santa María*, a Espanha era a fronteira geográfica e espiritual entre a Cristandade e o Islã.<sup>104</sup>

No séc. XIII, a hegemonia dos reinos cristãos na península era evidente, mas em tempos progressos, foi diferente. Após a queda do Império Romano no séc. V, a península se dividiu em distintos reinos bárbaros com pouca unidade interna e dedicados a disputas territoriais. No séc. VII, o poder territorial estava a favor do reino dos visigodos, tribo bárbara que se converteu ao *cristianismo Ariano* e, por fim, aderiu ao *cristianismo Niceano* em 589:

O Santo Sínodo dos bispos de toda Espanha, Gália e Galiza, por ordem do príncipe Recaredo, reuniu-se na cidade de Toledo em número de setenta e dois bispos, no qual sínodo esteve presente o cristianíssimo rei Recaredo, mostrando aos bispos, escrita num livro da sua própria mão, a declaração da sua conversão e a profissão de fé de todos os bispos e do povo godo.<sup>105</sup>

Os líderes visigodos não trabalharam em prol da unidade política, as disputas internas minavam o reino. Feneceram, então, sob o inimigo que veio pelo *Maghreb*, região do norte africano. A Espanha quase não ofereceu resistência ante as hordas de muçulmanos berberes. Liderados por Tariq (670-720), os saqueadores saíram do Norte da África, atravessaram o Estreito de Gibraltar e adentraram o território peninsular para, a partir de 711, subjugar uma a uma as principais cidades da Península. Pilharam e conquistaram quase toda a Espanha. Por volta de 750, o mundo islâmico estendia-se do Atlântico às fronteiras da China.<sup>106</sup>

Com sede em Toledo, o reino dos visigodos da Península que capitularam frente aos islâmicos, tornou-se o ancestral cristão que legitimou a atuação dos reinos que

<sup>104</sup> “Cada vez que é ‘conquistada’, a Andaluzia torna-se a mais preciosa joia da nova coroa. Constitui o coração de uma pujante Espanha muçulmana que pouco influenciou o Norte da Península Ibérica.” *Ibid.*, p. 98; ver também em: HILLGART, J. H. *Los reinos hispánicos: 1250-1516*. Barcelona: 1979, p. 254.

<sup>105</sup> Ver cronologia detalhada da história da Península Ibérica na Antiguidade Tardia e Idade Média com mapas ilustrativos no site de Ricardo da Costa: <http://www.ricardocosta.com/cronologia-da-peninsula-iberica-379-1500>; JOÃO de Biclara. “Chronicon, a.a. 590.1”. In: TUÑÓN DE LARA, M. *Textos y documentos de Historia Antigua, Media y Moderna*. Barcelona: Labor, 1984, p. 178; ver também em: PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p. 46.

<sup>106</sup> STIERLIN, Henri. *Islão. De Bagdade a Córdoba: a arquitectura primitiva do século VII ao século XIII*. Colônia: TASCHEN, 2009, p. 79.

professavam o Cristianismo nas Batalhas da *Reconquista da Península Ibérica* contra os muçulmanos. A queda das defesas da cidade em 712 foi considerada pelos reis posteriores o *memento mori* do reino visigótico na Espanha e a capitulação do cristianismo sob a força da cimitarra<sup>107</sup> islâmica.<sup>108</sup>

Imagem 6



*Hispania visigótica*. Anton Gutsunaev, 2014.

Eis que surge uma cordilheira de montanhas no caminho dos muçulmanos.<sup>109</sup> Os Pirineus tornaram-se um obstáculo natural contra suas investidas para além da Península, rumo à Europa. O clima mais frio, também não favoreceu a instalação

<sup>107</sup> De influência turca. Espada com lâmina larga e curva, similar ao sabre. Normalmente, associada aos cavaleiros muçulmanos medievais.

<sup>108</sup> “Alfonso entendia perfectamente bien el vínculo leonés com el pasado visigodo e el significado de Toledo como sede de la gloria visigoda.” O’CALLAGHAN, 1999, p. 190.

<sup>109</sup> Uma cordilheira e os franceses! “Um dos grandes êxitos da expansão cristã entre os séculos 10<sup>o</sup> e 14<sup>o</sup> foi a reconquista de quase toda a Espanha aos muçulmanos realizada pelos reis cristãos com a ajuda de mercenários e cavaleiros, em sua maior parte franceses provenientes da região acima dos Pirineus.” LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 64.

dos invasores no sopé da cadeia montanhosa, no norte peninsular, região que abrigou os reinos cristãos remanescentes.<sup>110</sup>

E os cristãos se empenharam em restaurar a Espanha ligada ao cristianismo visigótico.<sup>111</sup> Os cristãos que sobreviveram à devassa muçulmana se espremeram na região setentrional da península, mais especificamente nas Astúrias, ao norte dos Montes Cantábricos. Pelágio I (-737) foi o primeiro cristão a promover uma investida contra os muçulmanos e 718 é considerado pela historiografia o primeiro ano das batalhas da “Reconquista da Península Ibérica”.<sup>112</sup>

Com o passar dos séculos, os cristãos da *Hispania* se fortaleceram. Os domínios aumentaram e os reinos se expandiram: o condado de Barcelona e os reinos da Galícia, Navarra e Aragão se juntaram ao reino das Astúrias. Continuamente, lutaram contra o reino de *Al-Andalus*<sup>113</sup> formado pelos mouros (muçulmanos estabelecidos na Península Ibérica). Foram oito séculos de embates.

A destruição de Santiago de Compostela em 997 pelo exército do califa omíada Al-Mansur (938-1002) foi uma das maiores afrontas sofridas pelos cristãos naquelas centúrias de disputas, na invasão, somente a catedral foi poupada.<sup>114</sup> Também conhecido como *Almanzor*, o monarca e líder militar islâmico infringiu mais de cinquenta ataques contra localidades cristãs e contemplou o auge do domínio mouro na Península Ibérica. Contudo, foi o derradeiro chefe supremo de uma *Al-Andalus* rica e poderosa. O reino foi desmantelado frente à reviravolta cristã na Guerra Santa empreendida como represália ao ataque mouro na cidade fundada em honra a São Tiago.<sup>115</sup>

<sup>110</sup> “Aquellos grupos de hombres que, desde los comienzos mismos de la penetración arábigo-bereber del siglo VIII, fueron escapando al dominio musulmán y refugiándose en las áreas septentrionales del país. Aquí, su primera actitud de mera supervivencia – consecuencia de su debilidad demográfica y bélica frente al área islámica – se fue transformando, desde mediados del siglo IX, en actividad decididamente reconquistadora.” GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 114.

<sup>111</sup> “Alfonso II había proporcionado la base ideológica que, actuando como un mito constantemente renovado por cronistas y círculos palatinos, servirá de teórico hilo conductor a la empresa de recuperación del territorio peninsular de manos del Islam para reconstituir la unidad perdida del ‘reino de los godos.’” *Ibid.*, p. 122.

<sup>112</sup> NETO, 1989, p. 121.

<sup>113</sup> Nome que remonta ao período do domínio romano na antiguidade e posterior invasão dos bárbaros. No séc. V, os Vândalos instalados no sul da península deram o nome de *Andalusia* à região. RUCQUOI, 1995, p. 25.

<sup>114</sup> Ver COSTA, Ricardo da: <http://www.ricardocosta.com/cronologia-da-peninsula-iberica-379-1500>.

<sup>115</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 88-101.

Fontes textuais contam que o santuário da cidade foi construído sobre os restos mortais de São Tiago Zebedeu, o primeiro apóstolo a ser martirizado (em 44. d. C.) após a morte de Cristo na cruz, o jazigo de São Tiago foi descoberto no séc. IX, entre os anos 820 e 830.<sup>116</sup> “Servo de Deus e do Senhor Jesus Cristo” (Tg 1, 1),<sup>117</sup> tornou-se *San Tiago* e, a cidade, Santiago de Compostela.

A partir do séc. IX esta cidade se tornou um dos mais importantes destinos para aqueles que foram em romaria a um lugar santo na Idade Média (atrás apenas de Roma e Jerusalém) e o mais procurado centro de peregrinação no interior da Europa.<sup>118</sup> A iluminura da *Cantiga 26* sugere a representação das muralhas da cidade e o texto da canção nos conta como a Virgem intercedeu junto ao Cristo a pedido de São Tiago e de São Pedro em auxílio ao peregrino imprudente que quase teve sua alma levada pelo diabo.

Somente a partir do séc. XI, a fortuna sorriu para os combatentes cristãos: a batalha de *Las Navas de Tolosa* (1212) foi o princípio da virada da sorte a favor daqueles que professavam a religião de Cristo.<sup>119</sup> No final do séc. XIII, o domínio mouro se restringia ao reino de Granada, na extremidade sul da Península, o único a resistir às investidas militares do pai de Afonso X, o rei Fernando III, *o Santo*. Para manter sua integridade e independência, o soberano granadino tornou-se vassalo do soberano de Castela.

Desde o início do reinado de Afonso X, em 1252, até o início da *Revolta Mudéjar* de 1264, o cenário era de fiel colaboração entre o senhor de Castela e seu vassalo, o emir de Granada.<sup>120</sup> Mas, a rebelião ocorreu entre os muçulmanos da Andaluzia e Múrcia que permaneceram nas suas propriedades após a conquista dos cristãos. Afonso X, indignado, acusou o emir granadino de incentivar a revolta e de ser, portanto, um traidor.

<sup>116</sup> RUCQUOI, 1995, p. 137.

<sup>117</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 2107.

<sup>118</sup> TOMAN, 2000, p. 188.

<sup>119</sup> COSTA, Ricardo. “Amor e Crime, Castigo e Redenção na Glória da *Cruzada de Reconquista*: Afonso VIII de Castela nas batalhas de Alarcos (1195) e Las Navas de Tolosa (1212).” In: OLIVEIRA, Marco A. M. de (org.). *Guerras e Imigrações*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004, p. 73-94. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/amor-e-crime-castigo-e-redencao-na-gloria-da-cruzada-de-reconquista-afonso-viii-de-castela>

<sup>120</sup> “Colaboración fiel entre un señor – Castilla – y su vasallo – Granada.” GARCÍA FITZ, Francisco. “Afonso X y sus relaciones con el Emirato granadino: política y guerra.” In: *Alcanate*, 2008-2009, p. 35.

A diplomacia feneceu e a guerra aberta veio à tona nos séculos seguintes.<sup>121</sup> Não mais existirá outro reino muçulmano na Península Ibérica além de Granada, que continuou a mostrar o esplendor da cultura do Islã na Idade Média, suas construções se distinguiram por sua magnitude e pompa. Não apenas Granada. Sevilha e Córdoba eram verdadeiras joias arquitetônicas.<sup>122</sup> A análise da *Cantiga 273* nos revela aquela riqueza artística em outras localidades andaluzas e sua relação com o gótico espanhol.

Após a conquista de Sevilha em 1253 por Fernando III, *o Santo*, as operações militares contra os territórios mouros cessaram. Mas, a civilização islâmica na Península já estava fadada ao desaparecimento nos séculos seguintes, entre eles, restaram os reinos dominados militarmente, como Granada, ou aqueles submetidos à tributação.<sup>123</sup>

“Apagar o Islã do mapa peninsular” foi um dos desejos de Afonso X expresso nas *Cantigas de Santa María*: o texto da *Cantiga 401*, por exemplo, faz referência à Bíblia ao associar os mouros ao antigo povo Filisteu, inimigo do povo Macabeu, assim chamado porque seu líder se chamava Judas Macabeu:<sup>124</sup> “e que en este mundo queira que os encreus mouros destruyr possa, que son dos Filisteus, com’ a seus eemigos destruyr Machabeus”.<sup>125</sup>

\*\*\*

Entre os “reconquistadores cristãos” estavam outros reinos da *Hispania*: o reino de Navarra ao norte; Catalunha e Aragão a leste do reino de Afonso X. A Oeste,

<sup>121</sup> “Isolados a partir de então em Granada, os muçulmanos nunca mais recuperariam seus domínios, nem a outrora glória dos tempos do califado.” COSTA, Ricardo. “A conquista de Córdoba por Fernando III, *o Santo*.” In: LAUAND, Jean (org.). *Filosofia e Educação - Estudos 13*. São Paulo: Editora SEMOrOc (Centro de Estudos Medievais Oriente & Ocidente da Faculdade de Educação da USP) – Factash Editora, 2008, p. 07-18. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/conquista-de-cordoba-por-fernando-iii-o-santo>.

<sup>122</sup> “Duas grandes metrópoles se distinguem neste paraíso de cidades: Córdoba e, mais tarde, Sevilha. Córdoba foi a universidade de toda a Espanha e de todo o Ocidente muçulmano e cristão, mas Sevilha também foi um grande centro de civilização e capital da arte.” BRAUDEL, 1983, p. 98.

<sup>123</sup> GARCÍA FITZ, 2008-2009, p. 38.

<sup>124</sup> Ver os dois capítulos de Macabeus. *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 716-796; “As histórias do martírio passaram de boca em boca, encheram livros, como o Primeiro e o Segundo livro dos Macabeus; e deram ao cristianismo os protótipos de seus mártires.” DURANT, Will. *Nossa herança clássica*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 459.

<sup>125</sup> [E que ainda neste mundo possa destruir os descrentes mouros que são inimigos como os filisteus que destruíram os macabeus.] AFONSO X, 1989, p. 303, v. 3. (Trad.: Bárbara Dantas).

Portugal, embaixo da Galícia e das Astúrias. Leão e Castela formavam um reino extenso e influente. O tumultuado enlace matrimonial do rei Afonso IX de Leão (1171-1230) com a rainha Berenguela de Castela (1180-1246), futuros pais do rei Fernando, legou a este a soberania sobre os reinos de Leão e Castela. Com Fernando III, o reino cristão mais poderoso da Península foi governado por um soberano com as qualidades de um conquistador.<sup>126</sup>

Após a conquista das terras, um dos desafios que Fernando III enfrentou foi povoá-las. A Reconquista e seus reveses dificultavam uma política de incentivo à povoação, Afonso X, por isso, promoveu uma política de incentivos fiscais para aqueles que emigrassem para as áreas que necessitavam ser povoadas e exploradas pela agricultura, pela criação de gado ou como enclaves comerciais.<sup>127</sup>

A política afonsina também divulgou milagres da Virgem nessas regiões. Como, por exemplo, em *Castrojeriz*. Walter Mettmann associou os nomes “Castrojeriz” e “Castroxerez” a seis canções das *Cantigas de Santa María* na cidade de Burgos.<sup>128</sup> Mas, trata-se de uma localidade próxima a Burgos, município da atual comunidade autônoma de Leão e Castela. O santuário citado nas *Cantigas* é a *Iglesia de Nuestra Señora de Manzano* cujo nome aparece no texto da *Cantiga 266*.

Analisarei dois relatos de milagres ocorridos nesta aprazível localidade, nas *Cantigas 242 e 266*. As planícies ainda verdejantes de *Castrojeriz* foram reconquistadas aos mouros ainda no séc. IX e permaneceram quase despovoadas por séculos, entre fins do séc. IX e início do XIII.<sup>129</sup> Afonso X se tornou não apenas um rei conquistador, como seu pai, mais um soberano que povoou as terras de seus reinos.

Este caráter conquistador dos soberanos de Castela amedrontava, inclusive, outros reinos cristãos. Por exemplo, o reino de Navarra, localizado no coração dos Pirineus, vizinho da França ao norte e do reino castelhano-leonês. A soberania de Navarra foi diversas vezes ameaçada por Castela e, para se proteger, pôs-se sob o manto protetor de França: em 1254, por exemplo, o jovem monarca navarro, Teobaldo II (1239-1270), renovou os laços de vassalagem com o monarca francês e selou um acordo matrimonial com sua filha, Isabel (1225-1270).

<sup>126</sup> Fernando III foi “um *rei-guerreiro*, um *rei-conquistador*, alçado à glória maior da luta contra o infiel.” COSTA, 2008, p. 07-18.

<sup>127</sup> O’CALLAGHAN, 1999, p. 113.

<sup>128</sup> *Cantigas* 07, 12, 242, 249, 252, 266. Ver em: AFONSO X, 1989, p. 480.

<sup>129</sup> Ver o *site* oficial de *Castrojeriz* em: <http://www.castrojeriz.es>

Para manter sua independência, o soberano de Navarra aliou-se também ao reino de Aragão para impedir as investidas militares implementadas por Fernando III. Mas, não conseguiu impedir a guerra diplomática incentivada por Afonso X: o soberano castelhano incentivou e semeou a discórdia para, porventura, desfazer a unidade interna do reino navarro.<sup>130</sup>

Ao contrário de Navarra, a soberania portuguesa foi estabelecida ainda no séc. XII. Quando o Sumo Pontífice, em Roma, reconheceu a independência de Portugal em 1179, ganhou mil peças de ouro do monarca português, Afonso I (1109-1185).<sup>131</sup> A *Cantiga 316* faz o relato de um milagre ocorrido em Portugal, na vila de Alenquer.

No tempo das *Cantigas de Santa María*, os portugueses mantinham uma relação um tanto ambivalente com os monarcas de Castela. Os acordos entre os portugueses e os castelhanos continuaram costumeiros. Contudo, o medo de estar na fronteira com o reino mais poderoso da Península e a sempre premente ameaça moura impulsionou os monarcas portugueses a manterem seus limites territoriais sob constante vigilância por meio de fortificações militares. Foi comum esta diligência ser feita pelas ordens de monges cavaleiros Templários ou Hospitalários, como veremos na análise da *Cantiga 84*.<sup>132</sup>

O sogro de Afonso X, Jaime I de Aragão (1208-1276), foi um monarca hábil em proteger os limites territoriais frente ao avanço castelhano. Não abandonou o cunhado quando este solicitava ajuda, mas, do mesmo modo, não deixou o soberano de Castela levar a termo suas intenções de conquistar um poder hegemônico na Península e se tornar imperador.<sup>133</sup> O reino de Aragão também se

<sup>130</sup> “Alfonso X se limitó a protagonizar algún movimiento intimidatorio en la frontera, pero su respuesta a la coalición navarro-aragonesa se ciñó al campo de las iniciativas políticas. Los objetivos eran dos: introducir división en el interior del reino pirenaico y generar sobre él un polo de presión diplomática.” AYALA-MARTÍNEZ, Carlos de. “Relaciones de Alfonso X com Aragón y Navarra.” In: *Alcanate*, 2008-2009, p. 105-106.

<sup>131</sup> “1179 - Reconhecimento da independência de Portugal pelo papa Alexandre III (bula *Manifestis probatum*).” Ver COSTA, Ricardo da: <http://www.ricardocosta.com/cronologia-da-peninsula-iberica-379-1500>

<sup>132</sup> DEMUGER, 2002, p. 121.

<sup>133</sup> “El telón de fondo de tan enrarecido ambiente, que no pudo ser distendido, por el matrimonio del futuro Alfonso X con la infanta Violante de Aragón, era, en cualquier caso, el del ‘hegemonismo castellano’. Y ciertamente Alfonso X en sus cuatro primeros años de gobierno puso a prueba la capacidad de respuesta aragonesa a sus planes de supremacía peninsular.” AYALA-MARTÍNEZ, 2008-2009, p. 104.

dedicou com afincos às atividades construtivas em torno dos castelos de cunho militar.<sup>134</sup>

À Leste do reino castelhano-leonês está a Catalunha. Acariciada pelas águas do Mediterrâneo, sua localização e empreendedorismo tornaram-na o reino mais independente da Península. Na Catalunha, as práticas do saber e do comércio se distinguiram e geraram contatos intensos com o Império Germânico e a Itália, além disso, a conquista da ilha de Maiorca, antigo domínio muçulmano, ampliou mais ainda a visão de mundo dos catalães.

Toledo, no reino de Castela e Maiorca, ilha sob domínio da Catalunha, foram os maiores centros de tradução e difusão das obras de Aristóteles e dos árabes no séc. XIII.<sup>135</sup> No tempo das *Cantigas Santa Maria*, a admiração do rei Afonso X por obras de intelectuais transpôs fronteiras. Ramon Llull (1232-1315), filósofo catalão, provavelmente se referiu ao rei castelhano ao comentar sobre “o imperador poeta e sábio que havia composto canções e danças em honra de Santa Maria”.<sup>136</sup> Llull viajou por muitos reinos e conviveu com diversas culturas, era um homem do mundo. Produziu centenas de obras que trataram desde princípios políticos a formas de educar crianças. Ramon Llull e Afonso X foram os principais intelectuais hispânicos do séc. XIII.

A atenção do rei castelhano ao saber e às artes relembra uma premissa comum para alguns dos principais reis na Idade Média. Como mostra a capitular do rei Carlos Magno ao abade de Fulda. Nela, o rei franco exorta os religiosos a valorizarem o estudo das letras:

Desejo para esse mister dos homens que tenham ao mesmo vontade e poder de se instruir e a vontade de instruir os outros. Nós desejamos que vós sejais, como convém aos soldados da Igreja, primeiro devoto e depois sábio.<sup>137</sup>

Travestir de roupagem em língua vernácula aqueles saberes e acompanhá-los de poderosas imagens para melhorar a apreensão do conteúdo,<sup>138</sup> as obras literárias em

<sup>134</sup> TOMAN, 2000, p. 194.

<sup>135</sup> “Se o crisol de cultura é Toledo, Maiorca não o é menos, nesse momento recém-conquistada ao Islã, e onde, ao longo de todo o século XIII, as pesquisas mais recentes revelaram que era povoada por numerosos muçulmanos livres e por uma das comunidades judaicas mais poderosas do Mediterrâneo.” HOMS, 2013, p. 19.

<sup>136</sup> RAMON LLULL. *Libre d'Evast e Blanquerna*. V. 2. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1947, p. 132.

<sup>137</sup> TESSIER, G. (org.), 1982, p. 293.

língua vernácula se difundiram por toda Europa no séc. XIII.<sup>139</sup> Não esqueçamos que, naquela centúria, as línguas vernáculas ainda eram bebês recém-nascidos em comparação ao latim, língua universal da Idade Média com uma história que já era milenar no séc. XIII. Este fato nos conduz a certas dificuldades, pois os termos e significados não eram ainda normatizados, não seguiam uma linha de raciocínio única e isso dificulta a vida do leitor e do tradutor destes textos nos dias atuais.

No caso das *Cantigas*, exige o conhecimento de todo ou, senão, de substancial parte do *corpus* documental com o fim de discernir nas palavras e nos termos, suas permanências, além de identificar as prováveis discrepâncias em seus significados. Por isso, a tradução deve levar em conta não apenas as palavras em si, mas o contexto da frase, da estrofe. Dessa forma, identificaremos as palavras que se repetem, mas que possuem significados diversos, dependendo do lugar onde se encontram no texto do códice afonsino.<sup>140</sup>

Poética, a língua das *Cantigas de Santa María* nasceu nas aprazíveis terras da Galícia onde o infante D. Afonso viveu e estudou durante sua adolescência.<sup>141</sup> Quando se tornou monarca, Afonso X decidiu que as obras literárias que encomendaria seriam escritas na língua galega. Considerava o galego-português erudito dos círculos intelectuais da região ideal para enobrecer os poemas trovadorescos de suas obras.<sup>142</sup>

Era no *scriptorium* que as atividades do saber ocorriam. Nele, o rei adotou o sistema de trabalho usado nas corporações de ofícios onde um mestre coordenava as

---

<sup>138</sup> “É próprio da linguagem poética medieval trabalhar imagens fortes e palavras ambíguas.” FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 34.

<sup>139</sup> *Alcanate*, 2008-2009, p. 18.

<sup>140</sup> Realizei pequenos apontamentos a respeito disso neste artigo: DANTAS, Bárbara. “*Des oge mais quer' eu trobar pola sennor onrrada*: a iconografia e os motivos arquitetônicos nos textos das *Cantigas de Santa María*”. In: *Anais do XVI Simpósio Regional de História da ANPUH - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*, 2014, Rio de Janeiro, p. 316-328. *Internet*: [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com)

<sup>141</sup> COUTINHO, Ana Maria. “O sagrado e o profano no imaginário medieval: uma leitura das *Cantigas de Santa María*.” In: LEÃO, Ângela Vaz. *Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa María de Afonso X, o Sábio*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008, p. 112.

<sup>142</sup> “Depois dos avanços capitais da Reconquista na época de Fernando III, rei de Castela (1252), Afonso X (1284) quis ser o artesão de uma surpreendente mestiçagem que reuniu as contribuições cristãs, moçárabes, mudéjares e judaicas em obras escritas em castelhano e galego.” DUBY, 1995, p. 69.

atividades dos artífices e dos colaboradores eruditos.<sup>143</sup> Nas Cortes de Toledo, Afonso X abrigou diversos homens de letras e das artes com a intenção de reunir o conhecimento de outras culturas e da Antiguidade.

Imagem 7



*Cantiga 307. Detalhe da iluminura.*

Para as oficinas toledanas de Afonso X se dirigiram especialistas de diversas áreas, pois a fama do rei castelhano como generoso mecenas de eruditos e de artistas ultrapassou as fronteiras da Península: da Itália, da França e de outros reinos chegavam homens para colaborar com o rei.<sup>144</sup>

\*\*\*

O cristianismo do séc. XIII dominou a Península Ibérica, os hispânicos adentraram militarmente os reinos mouros e ali se instalaram. Mas, avessos aos embates das armas, os intelectuais e mestres artesãos se associaram em prol de uma causa mais pacífica e nobre. Não havia distinção entre as religiões que professavam, foi peculiar a conformidade de esforços e pensamentos entre as três culturas (islâmica,

<sup>143</sup> LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa María de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2015, p. 25.

<sup>144</sup> LEÃO, 2015, p. 41.

cristã e judaica) na corte e nas oficinas afonsinas.<sup>145</sup> Aos *mudéjares*<sup>146</sup> e cristãos, também se uniram os judeus.<sup>147</sup>

Imagem 8



*Cantiga 03*. Detalhe da iluminura com um judeu à esquerda.

As comunidades judaicas (*juderías*) ocupavam as cidades da *Hispania* e da *Andalucía* desde a Antiguidade. Os judeus, pela imposição milenar de ser uma nação sem território, espalharam-se pelo mundo e muitos se instalaram na Península Ibérica. “Tahweh reconstrói Jerusalém, reúne os exilados de Israel” (Sl 147:2).<sup>148</sup> Tanto na Bíblia quanto em outras fontes, sabemos que o povo judeu sofreu várias “diásporas” (termo que significa, em geral, a dispersão de um povo para fora de seu território de origem).

Os judeus medievais foram ativos no comércio, na medicina e como prestamistas. O empréstimo e, sobretudo, as atividades de cobrança de impostos em nome da coroa, foram os principais motivos para as desavenças entre cristãos e judeus.<sup>149</sup> O dinheiro é, como sempre, berço das desavenças e iniquidades.

<sup>145</sup> FOCILLON, 1978, p. 227.

<sup>146</sup> Mouros que viviam em reinos cristãos da Península Ibérica.

<sup>147</sup> LÓPES, Roberto. “Entre el medioevo y el renacimiento - Alfonso X y Federico II”. In: *Cuadernos hispano-americanos*. Madri, n. 410, p. 13, ago. 1984.

<sup>148</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1016.

<sup>149</sup> COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “A falsidade dos judeus é grande: uma representação de judeus nas *Cantigas de Santa María* (séc. XIII).” In: *Atas do X Encontro Internacional de Estudos*

Além das hostilidades devido ao poder monetário dos judeus, as comunidades judaicas da Idade Média eram consideradas descendentes de Judas, o apóstolo desleal que entregou Jesus aos romanos.<sup>150</sup> Os judeus, por isso, foram considerados como descendentes do traidor de Jesus e, portanto, também responsáveis por sua *via crucis* e crucificação no Gólgota. Contudo, até o reinado de Afonso X, os judeus foram protegidos pelos soberanos castelhanos: tinham liberdade religiosa (apenas com a proibição de praticar o proselitismo) e independência nos assuntos jurídicos e internos das comunidades.<sup>151</sup>

Por sua vez, as comunidades mouras, chamadas de *aljamas*, também foram comuns nos reinos cristãos. A maior parte delas permaneceu nas regiões recém-conquistadas pelos cristãos e era formada por trabalhadores do campo em atividades agropecuárias. Mas, uma parcela considerável vivia como pequenos artesãos ou comerciantes nas principais cidades.<sup>152</sup>

Huelva, pano de fundo da *Cantiga* 273, foi uma das cidades andaluzas conquistadas por Fernando III na primeira metade do séc. XIII. Aquele foi um contexto promissor para os reis castelhanos e os resultados de suas conquistas se estenderam pelos séculos seguintes: as conquistas militares na Andaluzia por Fernando III e o desmantelamento da invasão promovida pelos Ameríndias da África, em 1275, pelas tropas sob o comando de Afonso X tornaram o reino de Castela e Leão maior e mais poderoso.<sup>153</sup>

No séc. XIII das *Cantigas de Santa María*, Huelva já tinha uma história milenar. Situada no Sudeste peninsular, era um importante entreposto comercial e, ali, as atividades pesqueira e ganadeira foram profícuas. A riqueza em torno de Huelva era uma característica de toda a região da *Andaluzia*, terra frutuosa e de clima ameno, *Al-Andaluz* para os muçulmanos que lá desembarcaram com suas hostes em 711 e

---

*Medievais (EIEM) da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) - Diálogos Ibero-americanos.* Brasília: ABREM/PEM-UnB, 2013, p. 507-514. Em: [www.ricardocosta.com](http://www.ricardocosta.com) e em [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com)

<sup>150</sup> “Judas Iscariot, aquele que o entregou.” *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1763.

<sup>151</sup> Para saber mais sobre os judeus no Ocidente europeu medieval ler verbete em: KRIEGEL, Maurice. “Judeus.” In: LE GOFF; SCHMITT, 2006, vol. 2, p. 37-54.

<sup>152</sup> COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “*Cantigas de Santa María* de Afonso X (séc. XIII): análise comparativa entre texto e imagem da *Cantiga 04*”. In: FERREIRA, Álvaro Mendes *et al* (org.). *Problematizando a Idade Média*. Niterói: UFF, PPGHistória, 2014, p. 16. Na Universidade Federal Fluminense (UFF). Ver: [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com)

<sup>153</sup> RUCQUOI, 1995, p. 177.



se encantaram de tal forma com o lugar que por ali se estabeleceram ao invés de seguir o costume de invadir, saquear e retornar ao *Maghreb*, o norte africano.<sup>154</sup>

Das *aljamas* e *juderías* vieram importantes colaboradores na realização das *Cantigas*. Esta união não se restringiu às obras literárias, grande parte do conhecimento de então teve a atenção e o apreço do rei e o suporte de judeus e mouros. A trupe de eruditos e artífices trabalhou não apenas em prol da reunião dos saberes, tornaram-nos compreensíveis e os disseminaram por toda parte em obras literárias (profanas e religiosas), jurídicas e científicas.<sup>155</sup> Pouco escapou ao olhar do rei de Castela, que muito fez para criar uma nova apreensão do mundo.<sup>156</sup> A curiosidade afonsina abrangeu diversas áreas: os labores terrestres, visíveis nos variados registros do conhecimento; e as ideias celestiais, invisíveis, manifestas nas práticas artísticas e espirituais.

\*\*\*

No tempo das *Cantigas de Santa María*, a sociedade se tornou cada vez mais complexa. A diversidade gerou divergências que, pouco a pouco, se tornaram desavenças. Nas *Cantigas de Santa María*, foi recorrente a mensagem de asco frente aos vícios. Alguns homens, atordoados com a violência e vícios do mundo, buscaram algum refúgio para seus corpos e almas em perigo. Encontraram acolhimento nas manifestações celestiais para, por meio delas, edificar a *cultura monacal*.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 67.

<sup>155</sup> “Não é preciso insistir na importância da obra de Afonso X, que com justiça recebeu a alcunha de ‘sábio’ em vista da vasta obra que produziu – e não só poética – no efervescente ambiente multicultural de seu *scriptorium*, em Toledo.” BRANDÃO, Jacinto Lins. “Ensinar e deleitar.” In: LEÃO, 2011, p. 13.

<sup>156</sup> “Em Castela, data do reinado de Afonso X o Sábio (1252-1284) a redação do grande código legislativo das *Siete Partidas* e, graças ao apoio real, o desenvolvimento da Universidade de Salamanca.” LE GOFF, 2005, p. 93.

<sup>157</sup> VAUCHEZ, André. “S. Bento e a revolução dos mosteiros.” In: BERLIOZ, Jacques (apr.). *Monges e religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar: 1994, p. 22.



*Cantiga 06. Detalhe da iluminura.*

As ordens monásticas pretenderam salvar o espírito humano por meio da oração e da vida pura e, com isso, os monges medievais salvaram a cultura e a história do homem ao se dedicarem ao paciente trabalho de cópia e produção de manuscritos.<sup>158</sup>

*Ora et labora*, as premissas de Bento de Núrsia (480-547) conduziram milhares de homens e mulheres aos inúmeros mosteiros construídos em toda Europa Ocidental. Dedicarem-se a uma vida reclusa e de trabalhos manuais, pois, a *Regra de São Bento* (c. 530) adverte que “a ociosidade é inimiga da alma. Por isso os irmãos devem estar ocupados a determinadas horas no trabalho manual e de novo a horas fixas na leitura sagrada”.<sup>159</sup>

A vida monástica se tornou o refúgio contra a violência, mas também contra os vícios da riqueza. Com a diminuição das invasões bárbaras, a partir do séc. XI, os reinos do Ocidente prosperaram, a demografia aumentou, gerou mais força de trabalho no campo e povoou as cidades. O acúmulo de excedentes primários e o comércio favoreceram nobres e burgueses.<sup>160</sup> Os moralistas, contudo, acusavam as facilidades provenientes da riqueza como causadoras da lassidão e do apelo aos vícios, pois a Bíblia avisa que “quem ama o ouro não escapa do pecado” (Ecl 31,

<sup>158</sup> COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “No sermon mui gran gente que y era: os frades pregadores nas *Cantigas de Santa María* (séc. XIII).” In: ALVES, Aléssio Alonso et al (org.). *Atas do Congresso Ordens Religiosas na Idade Média (séc. XII a XV): concepções de poder e modelos de sociedade*. Belo Horizonte: LEME/UFMG, 2015, p. 26. Ver: [www.ricardocosta.com](http://www.ricardocosta.com) e [www.barbaradantas.com](http://www.barbaradantas.com)

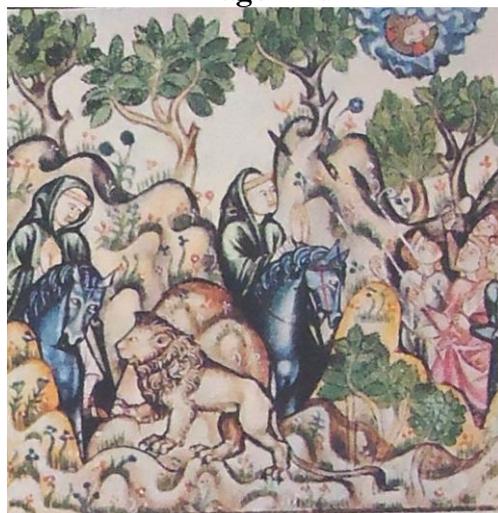
<sup>159</sup> S. P. BENEDICTI. *Regula Commentata*. Cap. 48. In: MINE, J. P. *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, t. LXVI. Paris, 1866 cols, p. 703.

<sup>160</sup> “[...] a economia monetária se generaliza, durante o século XII, e a roda da fortuna gira mais rápida para os cavaleiros e os nobres, assim como para os burgueses das cidades, que se agitam em trabalho e negócios e se emancipam.” LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: a usura na Idade Média*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 25-26.

5).<sup>161</sup> Dos monges que viviam reclusos nos mosteiros campesinos, surgiu uma nova categoria de religiosos que decidiu enfrentar o mal não apenas com oração e trabalho duro, mas com pregação e exemplo. Um dos mais proeminentes homens dessa nova vertente foi Francisco de Assis (1182-1226). Filho de um rico burguês, Francisco abdicou de tudo para se tornar um “pobre servo da Igreja”. Devido a seu carisma e pregação, muitos se tornaram frades mendicantes para, por meio de seu exemplo, difundir uma vida mais de acordo com os ideais apostólicos.<sup>162</sup>

Nas *Cantigas*, tanto os monges como os frades estão presentes. Uma profusão de imagens e relatos demonstra a importância das “ordens religiosas” para a cultura e o saber, pois foram os mantenedores da espiritualidade cristã por meio do proselitismo e do *exemplum*.<sup>163</sup> Dominicanos e outras ordens se uniram aos franciscanos como “soldados de Cristo” que, pela Palavra, mantinham o rebanho de Deus unido, além de conquistar os corações dos descrentes.<sup>164</sup>

**Imagem 10**



*Cantiga 10*. Detalhe da iluminura da iluminura com dominicanos a cavalo.

<sup>161</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1192.

<sup>162</sup> GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo. *Historia de la Iglesia Católica II. Edad Media (800-1303): la cristiandad en el mundo europeo y feudal*. Madrid: BAC, 2003, p. 674.

<sup>163</sup> “O *exemplum* é uma narrativa breve, dada como verídica e destinada a se inserir num discurso (em geral um sermão) para convencer um auditório com uma lição salutar. A história é breve, fácil de ser lembrada, ela convence. Usa da retórica e dos efeitos da narrativa, ela comove. Divertida ou, com mais frequência, assustadora, ela dramatiza.” LE GOFF, 2004, p. 13.

<sup>164</sup> “Um levantamento das iluminuras presentes no fac-símile do *Códice Rico* e do *Códice de Florença* localizados na PUC-Minas mostrou-nos a presença de ordens religiosas em 65 iluminuras. Dentre estas, 15 iluminuras com representações de franciscanos e 22 com dominicanos.” COSTA; DANTAS, 2015, p. 30.

Assim como os frades pregadores e mendicantes, os monges cavaleiros (outro fenômeno medieval) eram religiosos. Mas sua luta não era somente pela palavra, era, principalmente, pela espada. Quando Urbano II levantou sua voz em prol das Cruzadas contra os infiéis, conclamou a todos para uma luta mais nobre do que a empreendida contra seus iguais: a nobreza e a realeza se digladiavam continuamente.<sup>165</sup> Um entusiasmado relato anônimo de 1096 sugere o fervor com que a população aderiu às Cruzadas:

Com efeito, o [chefe] apostólico da Sé Romana, Urbano II, alcançou rapidamente as regiões ultramontanas com seus arcebispos, bispo, abades e presbíteros e começou a pronunciar discursos e sermões subtis, dizendo que quem quisesse salvar a alma não deveria hesitar em tomar humildemente a via do Senhor e que, se o dinheiro lhe faltasse, a misericórdia divina lhe daria o suficiente.<sup>166</sup>

Na análise da *Cantiga 84* mostrarei a importância que o códice afonsino deu tanto às ordens de cavalaria quanto às de monges guerreiros. Em torno do ideal cruzado, a igreja católica autorizou a criação das ordens de monges cavaleiros e exerceu o controle sobre os ritos que envolviam as ordens de cavalaria seculares.

As ordens de cavalaria eram formadas por nobres que não abdicavam da vida secular: não precisavam fazer os votos religiosos, mas, dedicavam-se a usar sua força militar em socorro dos desvalidos, aos que passavam por perigos e aos reinos ameaçados por infiéis.<sup>167</sup> Suas regras e solenidades, no entanto, advinham de um conteúdo religioso e moral:

O escudeiro deve jejuar na vigília da festa, por honra do santo da festa. E deve vir a Igreja orar a Deus na noite antes do dia que deve ser feito cavaleiro; deve velar e estar em preces e em contemplação e ouvir palavras de Deus e da ordem de cavalaria.<sup>168</sup>

<sup>165</sup> RESTON JR., 2002, p. 11.

<sup>166</sup> HISTOIRE anonyme de la première croisade. Paris: Louis Bréhier, 1924, p. 5.

<sup>167</sup> “[...] las ordenes militares eran verdaderos puestos avanzados, con permanente servicio de vigilancia y con huestes siempre dispuestas paea emprender cualquier acción ofensiva, en igual forma fuerzas semejantes podrían prestar servicios en el mar.” FONTES TORRES, Juan. “La Orden de Santa Maria de España”. In: *Miscelánea Medieval Murciana III*, Revista do departamento de História Medieval da Universidade de Murcia 1977, p. 83. Ver: <http://revistas.um.es/mimemur/article/viewFile/4281/4151>

<sup>168</sup> RAMON LLULL. *O Livro da Ordem de Cavalaria (c. 1275)* (trad., apres. e notas de Ricardo da Costa). São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2000, cap. IV. Ver: <http://ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>

As ordens religiosas e de cavaleiros ajudaram a construir a mentalidade cortês e de Guerra Santa nos últimos séculos da Idade Média, Afonso X sabia o valor das ordens de cavalaria como símbolo do poder cristão aliado ao secular nos territórios onde atuava.<sup>169</sup> Os Templários, Hospitalários e as ordens de cavalaria também fazem parte da miríade de personagens representados nos relatos do cotidiano e de batalhas nos textos e nas imagens das *Cantigas de Santa María*. Nela, Afonso X, fundador da Ordem da Estrela, usa um ornamento de cabeça com o símbolo heráldico do reino de Leão e indica seu falcão, que voa imponente.

Fundador da Ordem de Santa Maria de Espanha (ou Ordem da Estrela) em 1270, D. Afonso registrou no refrão da *Cantiga 325* o enlace teológico que associa a Virgem a um ser iluminado, ela é a “estrela do dia”, base na qual se intitula a ordem de cavalaria: “Con dereit’ a Virgen santa á nome Strela do Dia, ca assi pelo mar grande come pela terra guia”.<sup>170</sup>

**Imagem 11**



*Cantiga 142. Detalhe da iluminura com o rei Afonso X.*

A luz que irradia de Nossa Senhora percorreu a Idade Média e chegou ao séc. XX, a “igreja neogótica” de Huelva, intitulada como *Iglesia de Nuestra Señora Estrella del Mar*, é um marco das permanências da religiosidade medieval na atualidade. Na

<sup>169</sup> O’CALLAGHAN, 1999, p. 26-27.

<sup>170</sup> [por direito Santa Maria tem o nome de Estrela do Dia, porque, tanto pelo mar quanto pela terra ela guia.] AFONSO X, v. 3, 1988, p. 152 (trad.: Bárbara Dantas).



*Cantiga* 273, Huelva, cidade da Andaluzia, abriga um santuário e a Virgem manifestou seu desejo de torná-lo maior e mais belo.

A cruz tornou-se a insígnia da fé no Cristo crucificado não apenas para as ordens militares, mas para toda a Cristandade medieval. Esta fé tinha sua mantenedora, aquela pela qual os homens podiam clamar por ajuda, por misericórdia: a Virgem. Mãe de Jesus e protetora dos homens, não deixava sem auxílio aqueles que Nela criam. Era “aa Virgen bñeita, que aos peccadores acorr’ e a coitados nas coitas noit’ e dia”.<sup>171</sup>

A Virgem entronada e coroada no Paraíso, a Jerusalém Celeste. Presente nos santuários e códices românicos como rainha ao lado de Jesus soberano. Nas obras góticas, aproximou-se dos homens e sua misericórdia frente aos dessabores da vida humana se tornou ímpar.<sup>172</sup> Nela, todo cristão confiava, do mais rude ao mais nobre.<sup>173</sup>

O culto mariano distinguiu a sociedade ocidental cristã na Idade Média: da Germânia à Espanha, da Inglaterra aos povos eslavos, a crença no poder intercessor da Virgem Maria foi o estopim da disseminação de uma infinidade de obras em homenagem a Ela. A partir do séc. XI, com seu ápice no XIII, o nome da Virgem seria a matéria sobre a qual o cristianismo fincaria um dos seus principais suportes.

O séc. XIII, o tempo das *Cantigas de Santa María*, foi o século da Virgem.

---

<sup>171</sup> [a Virgem bendita que aos pecadores ocorre e aos coitados, nas dores, noite e dia]. *Ibid.*, p. 18 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>172</sup> “O portal de Senlis foi a primeira manifestação escultural importante desse culto, e fornece a ilustração perfeita do recuo do interesse hierático, por vezes atemorizador, por temas escatológicos frequentemente encontrados nos portais românicos, em favor de um aspecto mais humano e clemente. A Virgem é encarada como intercessora entre o fiel e o Cristo Juiz.” WILLIAMSON, Paul. *Escultura gótica: 1140-1300*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 27.

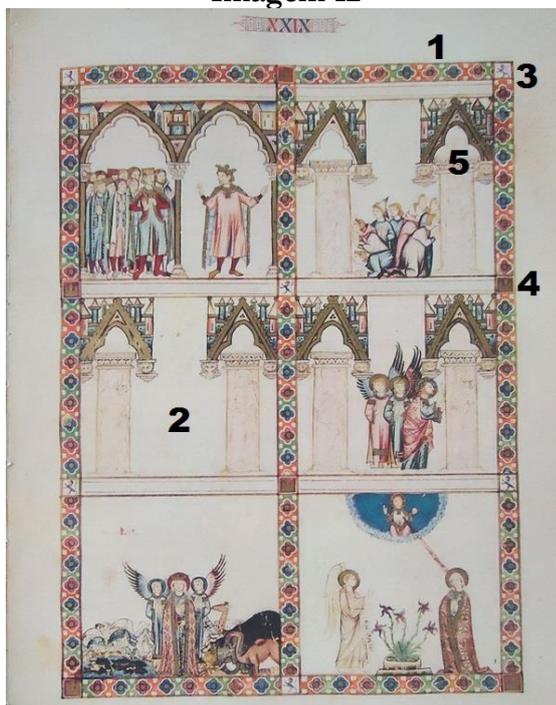
<sup>173</sup> “El Rey Fernando fue un mecenas para los juglares que frecuentaban la corte castellana, y su profunda devoción a la Virgen se menciona en três cantigas (122, 221, 292). Modelos de uma poesia marial en lengua vernácula existían ya en Provenza y en Francia, y no cabe duda de que algunos de ellos eran conocidos del rey y de sus colaboradores.” AFONSO X, 1986, p. 9-10.

### III. A Arquitetura nas *Cantigas de Santa María*

1. Notações musicais; 2. Texto da cantiga; 3. Iluminura historiada de página inteira; 4. Verso do fólio; 5. Frente do fólio; 6. Letra capitular ornamental; 7. Número da cantiga em algarismos romanos; 8. Letra capitular; 9. Título da cantiga; 10. O refrão da cantiga se repete nos textos em vermelho.<sup>174</sup>

Cada um dos textos das cantigas tem sua iluminura correspondente. Ocupa um *folio* paralelo ao registro textual, à esquerda ou à direita do texto e da notação musical, na frente ou no verso. São seis vinhetas em que o conteúdo textual tem uma narrativa imagética que acompanha a lógica sincrônica do texto. Mas Ângela Vaz Leão (1922-) identificou exceções: nas cantigas com final 05 (por exemplo, 35, 175...) o texto é mais extenso, as iluminuras historiadas ocupam dois fólios e completam 12 vinhetas. Outras variantes estão em algumas iluminuras formadas por oito vinhetas. Os louvores estão presentes a cada dez relatos de milagres.<sup>175</sup>

Imagem 12



*Cantiga 29.* Composição da iluminura historiada de página inteira.

<sup>174</sup> AFONSO X, *o Sábio*. *Cantigas de Santa Maria*. Edição fac-símile do Códice T.1.1 da Biblioteca de *San Lorenzo El Real de El Escorial*. Séc. XIII. Madri: Edilán, 1979; A imagem e o quadro sinóptico são de um de meus artigos: DANTAS, 2014, p. 316-328.

<sup>175</sup> Estas preciosas informações são fruto de várias conversas que tivemos em encontros muito agradáveis. A contribuição e conhecimento da Profa. foram fundamentais para esta pesquisa.



1. Ornamentação floral quadrilobada; 2. Vinheta; 3. Símbolo heráldico do reino de Leão; 4. Símbolo heráldico do reino de Castela; 5. Representações arquitetônicas.

O conjunto textual das *Cantigas*, iluminado pela riqueza pictórica e iconográfica, é igualmente engrandecido pela escolha da língua por meio da qual as mensagens seriam transmitidas nas canções, o poético galego-português. D. Afonso, educado por preceptores em Burgos e em Santiago de Compostela, apaixonou-se por ela.<sup>176</sup>

Por ser a língua ancestral do português atual tem algumas facilidades em comparação com o estudo de outras línguas medievais. Contudo, o galego-português das *Cantigas de Santa María* tem maior afinidade com o galego ainda falado nos dias atuais do que com o português brasileiro. Por isso, escolhi como método, a proposta de uma *tradução interpretativa*, considerada a mais pessoal, mas que deve se restringir apenas a mudanças na grafia do texto.<sup>177</sup>

Os motivos arquitetônicos nos textos e imagens das *Cantigas* sugerem que a arquitetura é, simultaneamente, obra que remete a tempos pregressos e o *limes* de uma nova mentalidade. Representam tanto o conhecimento da Arquitetura Clássica e dos primeiros séculos da Idade Média por parte dos intelectuais e artífices a serviço de Afonso X quanto o advento de novas ideias à Arquitetura do séc. XIII na Europa ocidental e nos territórios circunvizinhos.<sup>178</sup>

Após a leitura dos relatos de milagres e louvores, tornei-me mais íntima do galego-português, da poética de D. Afonso e pude entender melhor as mensagens dos cantos afonsinos como uma variante das artes de “pregar” e de “trovar”.<sup>179</sup> De volta aos textos, identifiquei as menções à Arquitetura em seus conteúdos e, a seguir, quantifiquei-os. Cheguei, por fim, a um número de 24 cantigas nas quais a Arquitetura é mencionada de alguma forma: portais, abóbadas e capitéis, por exemplo. Estas e outras estruturas arquitetônicas fizeram parte da concepção afonsina a respeito da *aedificatio*, a arte de construir.<sup>180</sup>

<sup>176</sup> COUTINHO, 2008, p. 112.

<sup>177</sup> MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 34.

<sup>178</sup> “En el código de las *Cantigas de Santa María* se representan arquitecturas que reproducen edificios de todos sus reinos.” DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 76.

<sup>179</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares *et. al.* *Vozes do trovadorismo galego-português*. Cotia-SP: Íbis, 1995, p. 14.

<sup>180</sup> “Pero el manejo de un vocabulário de la construcción tan exacto por Alfonso X se aprecia sobre todo en las tres cantigas dedicadas a la iglesia de Santa María del Puerto en la que tanto participaron la iniciativa y munificência regias.” DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 62.



As *Cantigas de Santa María* chegaram até nós em quatro volumes diferentes conhecidos como:

- *Códice de Toledo*, Biblioteca Nacional de Madrid;
- Dois códices da Biblioteca de San Lorenzo, no Complexo de El Escorial, em Madri:  
*Códice Rico* e o de *El Escorial*;
- *Códice de Florença*, Biblioteca Nacional de Florença.

Estes códices não são cópias. Saibamos diferenciar as cópias de textos durante e após a Idade Média. Dar-lhes-ei um exemplo de cópia de um manuscrito: este foi o caso dos *Comentários do Apocalipse de São João* realizado por um autor medieval desconhecido que ganhou a alcunha de “Beatus de Liébana”. Esta obra, originalmente escrita no séc. VIII, foi copiada e iluminada com imagens no decorrer dos séculos XII ao XV.<sup>181</sup> Isto não ocorreu com as *Cantigas de Santa María*, as canções foram divididas nestes volumes que mostrei acima, ou seja, são fontes primárias produzidas sob a supervisão de Afonso X.

Encontrei nos *fac-símiles* do *Códice Rico* e no *Códice de Florença* 16 das 24 cantigas selecionadas a partir da edição crítica de Walter Mettmann. Dos volumes da obra do filólogo alemão (fonte secundária), conferi as informações nos *fac-símiles* dos códices (fontes primárias).

As 05 cantigas faltantes estão em outro códice, intitulado de *El Escorial* conforme nos informa Mettmann no quadro sinóptico da Introdução ao primeiro volume de seu compêndio das *Cantigas*.<sup>182</sup> Conferi as informações do pesquisador alemão *in loco* durante minha quarta e última visita à Biblioteca da PUC:<sup>183</sup> calma e atentamente, perpasssei todos os *folios* do *fac-símile* do *Códice de Florença* para conferir se, realmente, as cantigas e suas iluminuras faltantes não estavam lá. Logo, não tive acesso ao *Códice de El Escorial* porque este códice está abrigado na Biblioteca do Complexo Monástico de El Escorial, localizado nas imediações de Madri – Espanha.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> DANTAS, Bárbara. “Metodologia ou bom senso? Fontes iconográficas na *Internet*. Estudo de caso do *Comentário do Apocalipse de São João* do Beato de Liébana (séc. VIII), Espanha.” In: II Encontro Discente de História Antiga e Medieval. Niterói: UFF, 2012.

<sup>182</sup> AFONSO X, 1986, p. 37-40, v. 1.

<sup>183</sup> Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Artes (PPGA) da UFES pelo apoio financeiro e à CAPES pela bolsa de estudos.

<sup>184</sup> AFONSO X, 1979.

No entanto, a falta de algumas canções não afetará a proposta: 16 cantigas são suficientes para analisar a complexidade do *corpus* documental textual e imagético em suas minúcias. Inspirada na proposta da pesquisadora dos cancioneiros medievais galego-portugueses, Gladis Massini-Cagliari, reconheço nestas quase duas dezenas de cantigas formas modelares e emblemas das outras quatro centenas que compõem os cantos afonsinos à Virgem Maria.<sup>185</sup>

### III.1 Os textos e as molduras arquitetônicas

“Aprendemos com os poetas muitas coisas úteis à pintura”, lembra-nos Leon Battista Alberti. Nas *Cantigas de Santa María*, a poesia tem uma relação estreita com a pintura das iluminuras historiadas de página inteira, afinal, cada louvor ou relato de milagre tem sua correspondente expressão plástica.<sup>186</sup>

Apresento um quadro com as 16 cantigas selecionadas, junto a seu respectivo título e tradução para o português. Encontrei no *Códice Rico* 08 cantigas que contêm menções à Arquitetura no texto e, no *Códice de Florença*, as últimas 08. Foi uma árdua atividade, talvez porque reli todos os textos das cantigas do compêndio afonsino com uma especial atenção aos termos ligados à Arquitetura e à construção de edifícios. Igualmente árdua porque a maioria das centenas de iluminuras das *Cantigas* é emoldurada por Arquitetura.<sup>187</sup> A *bidimensionalidade* do pergaminho abrigou com propriedade as formas *tridimensionais* da Arquitetura em quase toda a obra.

De todo *corpus* documental, somente 06 iluminuras historiadas não são envolvidas por formas arquitetônicas, todas do *Códice Rico*. O *Códice de Florença* (mesmo incompleto) tem formas arquitetônicas em quase sua totalidade. Isso demonstra que os motivos arquiteturais de arqueaduras (arcos), coberturas e de interiores foram os primeiros a serem desenhados pelos artífices do *scriptorium* afonsino (antes mesmo dos personagens e das paisagens). A Arquitetura também foi o primeiro elemento a receber o conteúdo pictórico, as cores. O esquema explicativo sugerido por Rafael Cómez Ramos para a criação das iluminuras historiadas de página inteira do *Códice de Florença* demonstra a provável sistemática na produção de um manuscrito iluminado medieval.<sup>188</sup>

<sup>185</sup> MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. XX.

<sup>186</sup> ALBERTI, 2009, p. 130.

<sup>187</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 209.

<sup>188</sup> *Id.* Adaptação e tradução: Bárbara Dantas.



---

DESENHO:

1. Divisão do espaço em 06 quadros com suas vinhetas;
2. Traçado das orlas e espaços heráldicos;
3. Desenho das arqueaduras;
4. Desenho das coberturas;
5. Interiores arquitetônicos
6. Personagens;
7. Paisagem.

---

PINTURA:

8. Arquitetura;
9. Aplicação de ouro nas arqueaduras e colunas;
10. Paisagem;
11. Personagens;
12. Bordas;
13. Faces e mãos dos personagens.

---

CALIGRAFIA:

14. Escrita das vinhetas.

**TABELA 1:** quadro sinóptico das 16 cantigas selecionadas

CANTIGA	TÍTULO
01	<i>Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria, ementando os VII goyos que ouve de seu fillo.</i> <sup>189</sup>  Esta é a primeira cantiga de louvor a Santa Maria, que recorda os VII gozos que Maria obteve de seu filho. <sup>190</sup>
26	<i>Esta é como Santa Maria juigou a alma do romeu que ya a Santiago,</i> <sup>191</sup> <i>que sse matou na carreira por engano do diabo, que tornass' ao corpo e fezesse pēdença.</i> <sup>192</sup>  Esta cantiga conta como Santa Maria julgou a alma do romeiro que ia a Santiago, matou-se no caminho por engano do diabo, retornou ao corpo e fez penitência.
45	<i>Esta é como Santa Maria gãou de seu fillo que fosse salvo o cavaleiro malfeitor que cuidou de fazer um mōesteiro e morreu ante que o fezesse.</i> <sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> AFONSO X, 1986, p. 56.

<sup>190</sup> Todas as traduções deste capítulo são minhas, com a gentil revisão dos professores Ricardo da Costa e Ângela Vaz Leão.

<sup>191</sup> Santiago de Compostela: local de peregrinação desde o séc. IX. Está localizada a noroeste da Península Espanhola. É capital da comunidade autônoma da Galiza. AFONSO X, 1989, p. 703.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 1986, p. 123.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 168.

	Esta é a cantiga que conta como Santa Maria conseguiu de seu Filho que o cavaleiro malfeitor fosse salvo porque desejou construir um mosteiro, mas faleceu antes.
53	<i>Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a Seixon<sup>194</sup> e lle fez saber o testamento das escrituras, macar nunca leera.<sup>195</sup></i>  Como Santa Maria curou em Soissons o moço pegureiro que conhecia o testemunho das Escrituras sem nunca a ler.
65	<i>Como Santa Maria fez soltar o ome que andara gran tempo excomungado.<sup>196</sup></i>  Como Santa Maria soltou o homem que há muito estava excomungado.
84	<i>Como Santa Maria ressuscitou a moller do cavaleiro, que se matara porque lle disse o cavaleiro que amava mais outra ca ela; e dizia-lle por Santa Maria.<sup>197</sup></i>  Como Santa Maria ressuscitou a esposa do cavaleiro que se matou porque ele disse que amava mais Santa Maria do que a ela.
93	<i>Como Santa Maria guareceu um fillo dun burges que era gafo.<sup>198</sup></i>  Com Santa Maria curou o filho leproso de um burguês.
103	<i>Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarã, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o bem que avian os que eran en Paraíso.<sup>199</sup></i>  Como Santa Maria fez um monge ficar trezentos anos sob o canto do passarinho porque [o monge] pedia a ela que mostrasse qual bem tinham os que estavam no Paraíso.
205	<i>Como Santa Maria quis guardar hũa moura que tũa seu fillo en braços u siia en hũa torre ontre duas amẽas, e caeu a torre, e non morreu nen seu fillo, nen lles empecu ren, e esto foi per oraçõ dos creschãos.</i>  Como Santa Maria quis proteger uma moura que tinha seu filho nos braços. Estava em uma torre, entre duas ameias, e caiu dela. Mas não morreu nem seu filho e nada lhes aconteceu. Isto ocorreu pela oração dos cristãos.
208	<i>Como ñu erege de Tolosa<sup>200</sup> meteu o corpo de Deus na colmẽa e deu-o aas abellas que o comessen.<sup>201</sup></i>  Como um herege de Toulouse colocou o corpo de Deus na colmeia e deu-o às

<sup>194</sup> Seixon: cidade francesa chamada *Soissons* localizada às margens do rio Aisne. *Ibid.*, 1989, p. 721.

<sup>195</sup> *Ibid.*, 1986, p. 185.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>199</sup> *Ibid.*, 1988, p. 16.

<sup>200</sup> Tolosa: cidade francesa chamada Toulouse localizada no sul da França na região da cordilheira dos Médios Pireneus. Ver em: AFONSO X, 1989, p 731.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 1988, p. 257.

	abelhas para que O comessem.
226	<i>Esta é do mōesteiro d'Inglaterra que ss' affondou e a cabo dun ano sayu a cima assi como x' ant' estava, e non se perdeu null' ome nen enfermou.</i> <sup>202</sup>  Esta cantiga conta sobre um mosteiro na Inglaterra que afundou na terra e depois de um ano retornou à superfície assim como antes estava e nenhum homem que ali estava morreu ou se enfermou.
242	<i>Esta é como Santa Maria de Castroxeriz</i> <sup>203</sup> <i>guariu de morte um pedreiro que ouvera de caer de cima da obra, e esteve pendorado e teve-sse nas pontas dos dedos da mão.</i> <sup>204</sup>  Esta cantiga conta como Santa Maria de Castrojeriz salvou de morte um pedreiro que quase caiu de cima da obra, mas se manteve pendurado pelas pontas dos dedos da mão.
266	<i>Como Santa Maria de Castroxerex guardou a gente que siia na ygreja ou[n] do o sermon, dña trave que caeu de cima da ygreja sobr' eles.</i> <sup>205</sup>  Como Santa Maria de Castrojeriz protegeu a multidão de uma trave que caiu sobre eles do alto da igreja enquanto ouviam o sermão.
273	<i>Esta é como Santa Maria deu fïos a ùu ome bõo pera coser a savãa do sen altar.</i> <sup>206</sup>  Esta cantiga conta como Santa Maria deu fios a um homem para costurar o manto do Seu altar.
276	<i>Como Santa Maria do Prado, que é cabo Segovia, guariu um monteiro del rei dña canpãa que lle caeu de suso.</i> <sup>207</sup>  Como Santa Maria do Prado, que fica perto de Segóvia, salvou um monteiro do rei de um sino que caiu sobre ele de repente.
316	<i>Como Santa Maria fillou vingança do cerigo que mandou queimar bermida, e fez-lla fazer nova.</i> <sup>208</sup>  Como Santa Maria se vingou do clérigo que mandou queimar sua própria ermida para construir uma nova.

A partir de agora, dedicar-me-ei a esclarecer algumas nuances das formas arquitetônicas encontradas nos textos e nas imagens do códice de Afonso X.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>203</sup> Castrojeriz: cidade espanhola chamada Castrojeriz localizada na província de Burgos. *Ibid.*, 1989, p. 481.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>206</sup> *Ibid.*, 1988, p. 39.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 133.

Seguirei o percurso com o resumo da cantiga, pois histórias tão espetaculares devem sempre ser contadas. Apresentar-lhes-ei o extrato textual que menciona um elemento arquitetônico. Em seguida, a imagem completa da iluminura historiada e, por fim, a vinheta da iluminura historiada que mais se associa com o extrato textual selecionado. Ou seja, o esquema de análise de cada cantiga será:

- 1) Resumo;
- 2) Extrato textual;
- 3) Iluminura historiada de página inteira;
- 4) Vinheta;
- 5) Análise.

Essa completude analítica pretendo atingir à medida que tratarei dos extratos textuais e sua respectiva vinheta correspondente. Discorrerei a respeito de alguma questão pertinente à Arquitetura tanto no texto quanto na imagem. Desta forma, este trabalho estará coberto com os poéticos extratos textuais da língua original, a tradução para o português, as imagens historiadas e os detalhes das vinhetas selecionadas que “inundam de luz” o texto.

Ao longo das análises, tentarei não enfastiar o leitor com análises repetitivas. Em cada cantiga, um novo leque de reflexões se abrirá, novas visões sobre a Arquitetura, seus elementos, formas, artífices, materiais e funções. A Arquitetura como registro da presença do homem na terra na forma de edifícios construídos por nós. Mas, acima de tudo, a Arquitetura como prova da mentalidade, genialidade e espiritualidade humana travestidas em pedra, tijolo e cal.

### III.2 (*Louvor 01*) Belém: a Virgem é boa e bela

O primeiro louvor das *Cantigas* faz um relato poético a respeito dos momentos que a Mãe de Deus obteve extrema felicidade, conta-nos quais foram os “Sete Gozos da Virgem”.

O **primeiro gozo** ocorreu quando o anjo Gabriel desceu do céu para anunciar à bem-aventurada jovem que ela seria a mãe do salvador do mundo;<sup>209</sup> o **segundo gozo** aconteceu em Belém quando deu a luz ao Filho de Deus;<sup>210</sup> quando os Três Reis Magos honraram-na e ao bebê com uma visita e preciosas ofertas, a Virgem

---

<sup>209</sup> Lc: 1, 26-27. “No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi.” *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1787.

<sup>210</sup> Lc: 2, 6. “Enquanto lá estavam, completaram-se os dias para o parto.” *Ibid.*, p. 1790.

teve o **terceiro gozo**; <sup>211</sup> o **quarto gozo** veio por intermédio de Maria Madalena e após a morte de seu Filho na cruz: Madalena contou que, durante a madrugada, Jesus ressuscitou e seu sepulcro estava vazio; <sup>212</sup> vislumbrar seu Filho alçado aos céus em uma nuvem iluminada foi o **quinto gozo**; <sup>213</sup> quando Maria faleceu e foi enlevada para o Paraíso por uma tropa de anjos escolhida por Deus, sentiu o **sexto gozo**; o **sétimo gozo** da Virgem ocorreu no céu, quando sentou ao lado de seu Filho e foi coroada por Deus: tornou-se filha, mãe e criada de Deus, além de defensora dos homens.<sup>214</sup>

*E demais quero-l' enmentar  
 como chegou cansada  
 a Belem e foy pousar  
 no portal da entrada,  
 u paryu sen tardada  
 Jesu-Crist', e foy-o deytar,  
 como moller menguada,  
 u deytan a cevada,  
 no presev', e apousentar  
 ontre bestias d'arada.* <sup>215</sup>

Ademais, desejo lhes contar  
 como chegou cansada  
 a Belém e foi repousar  
 sob o **portal da entrada**,  
 onde pariu sem demora  
 a Jesus Cristo e fê-lo deitar,  
 como pobre mulher,  
 onde colocam a cevada,  
 no presépio, para descansar  
 entre os animais de arar.

<sup>211</sup> Mt: 2, 11. “Ao entrar na casa, viram o menino com Maria, sua mãe, e, prostrando-se, o homenagearam. em seguida, abriram seus cofres e ofereceram-lhe presentes: ouro, incenso, mirra.” *Ibid.*, p. 1705.

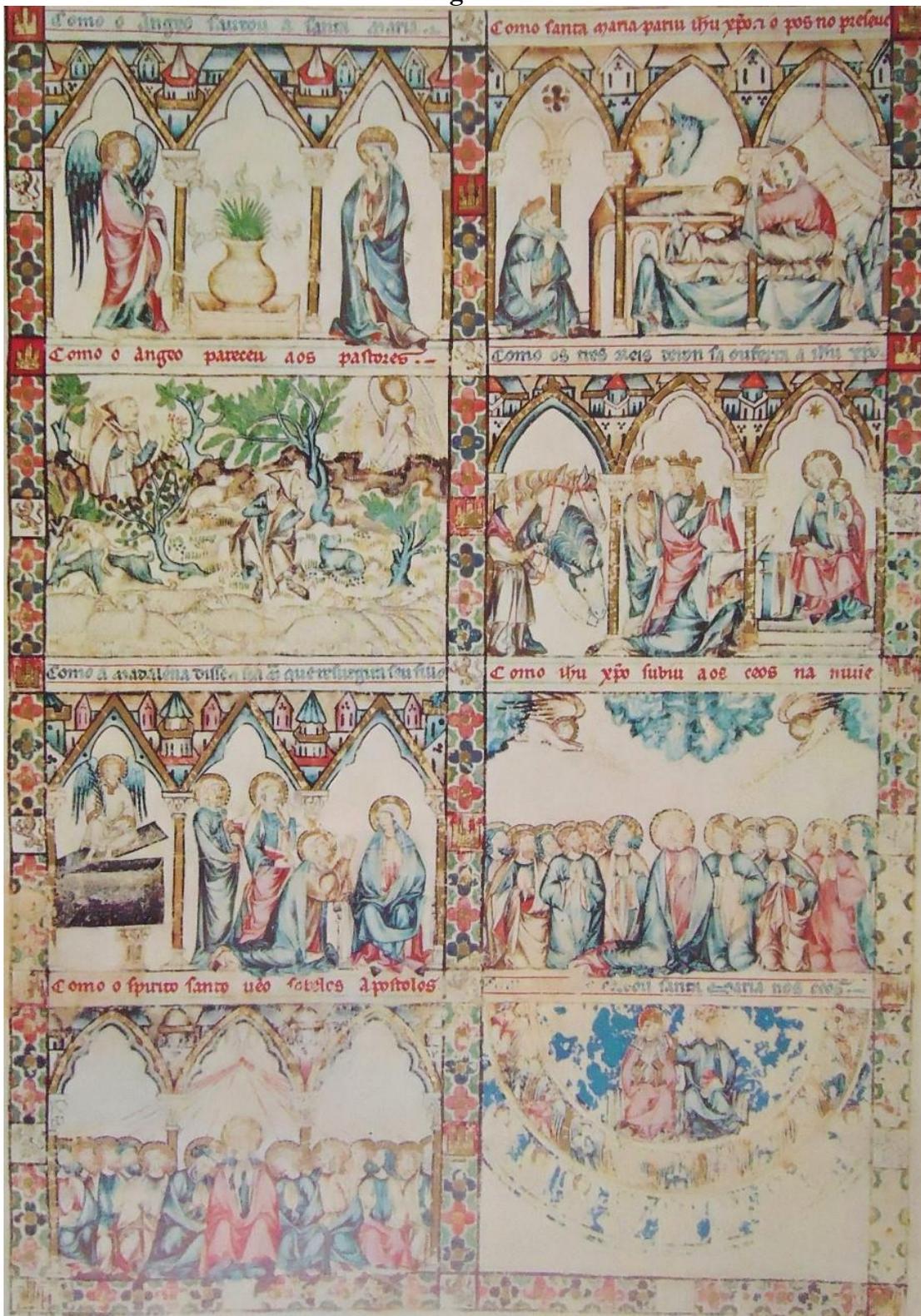
<sup>212</sup> Mt: 28, 6. “Ele não está aqui, pois ressuscitou.” *Ibid.*, p. 1757.

<sup>213</sup> At: 1, 9. “[...] foi elevado à vista deles, e uma nuvem o ocultou a seus olhos.” *Ibid.*, p. 1901.

<sup>214</sup> Ver o texto completo em galego-português de todas as cantigas deste capítulo em: AFONSO X, 4 v, 1986-1989.

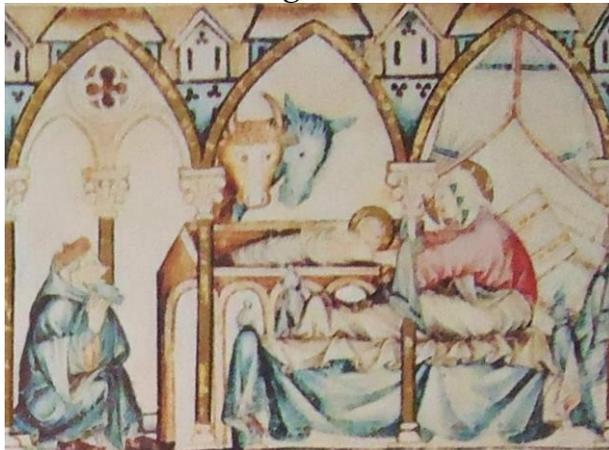
<sup>215</sup> *Id.*, 1986, p. 57, 23-32.

Imagem 13



*Louvor 01*. Iluminura de página inteira do Códice Rico. *Cantigas de Santa María*.

**Imagem 13a**



Vinheta 02 do *Louvor 01*.

A Virgem, por ser virtuosa, é bela. E o *Belo* para Aristóteles (384-322 a. C.) “é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor; ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois sendo boa, é digna de louvor”.<sup>216</sup> Notem que o bom é, portanto, belo.

Como a Virgem (e tudo que a rodeia) reproduz o que é bom, é fundamental que possua beleza. A moldura arquitetônica da vinheta 02 reflete o esplendor emanado das virtudes de Santa Maria porque Ela é boa, logo bela. Deve, portanto, estar em meio à perfeição agradável à vista e que cativa o espírito. A Arquitetura demonstra que os motivos formais que envolvem o que é bom (neste caso, a Virgem e o Menino) são também belos. A esse respeito, o escritor Umberto Eco declara que “a virtude, por exemplo, tem certa *claritas* em si mesma, pela qual refulge como bela”.<sup>217</sup>

Bela e rica, pois a riqueza é uma das propriedades da beleza. Se o bom precisa da beleza em sua aparência, a beleza, por vezes, necessita da riqueza. O material que representa o que é bom deve ser opulento e oneroso, pois a magnanimidade e fé do ofertante é medida pela riqueza da sua oferta: “o que, em absoluto, há de mais magnificante é um generoso gasto com um objeto grandioso”.<sup>218</sup> Da mesma forma deve ser o trabalho dos artífices: labor minucioso, ou seja, que demande tempo,

<sup>216</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional (Casa da Moeda), 1998, 1366a.

<sup>217</sup> ECO, *op. cit.*, 1989, p. 42.

<sup>218</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 1123a.

talento e suor. O artesão contratado deve ser habilidoso; o mestre, o melhor entre seus pares.<sup>219</sup>

Contudo, o texto bíblico e o do *Louvor 01* revelam que a Virgem se abrigou em um local minguado de conforto e desapropriado para o parto. Lá estava ela, em meio aos animais do presépio, segundo nos conta o *Evangelho de Lucas*: “E ela deu à luz seu filho primogênito, envolveu-o com faixas e reclinou-o numa manjedoura, porque não havia um lugar para eles na sala” (Lc 2:70.<sup>220</sup> O texto do *Louvor* afonsino tentou ser o mais fidedigno possível com a *Sagrada Escritura* e manter com ela uma relação muito próxima: “chegou cansada a Belém e foi repousar”. No entanto, o relato textual do *Louvor* não condiz com o imagético: na iluminura historiada, a bondade de Maria se traveste na bela Arquitetura que a envolve porque “a formosura, além de ser grata, é uma exigência”.<sup>221</sup> O ambiente é de esplendor, a ornamentação com cortinas de tecidos translúcidos enobrece o envoltório gótico do nascimento de Jesus. “[...] foi repousar sob o *portal da entrada*”, menção à Arquitetura no texto do Louvor. Ali, a parturiente descansou.

Como são seres divinos, o portal gótico comemora a gloriosa ocasião, o arco ogival tem no seu tímpano uma rosácea na forma de uma flor quadrilobada, símbolo translúcido e petrificado da Mãe de Deus, conforme nos conta o *Louvor 10* das *Cantigas de Santa María*: nele, a Virgem é a “Rosa das Rosas, Fror das Frores, Dona das Donas, Senhor das Senhores”.<sup>222</sup> A rosácea, manifestação petrificada e multicolorida da Virgem na Arquitetura, está presente na vinheta 02 no alto da dupla arqueadura da esquerda.

A rosácea é um elemento arquitetônico costumeiro das faces oeste das catedrais medievais, local onde costuma estar o portal de entrada mencionado no texto do *Louvor 01*. Simbolicamente, a fachada Ocidental (ou face oeste) representa a visão dos portais de entrada da Jerusalém Celeste.<sup>223</sup>

A forma circular da rosácea, estrutura arquitetônica monumental, convida os passantes para que entrem no santuário divino. Tem uma ligação com as ideias de

<sup>219</sup> “Por que um edifício majestoso desperta prazer? Porque ele expressa um dispêndio virtuoso da riqueza.” PULS, *op. cit.*, 2006, p. 144.

<sup>220</sup> *Bíblia de Jerusalém*, *op. cit.*, 2013, p. 1790.

<sup>221</sup> ALBERTI, *op. cit.*, 2009, p. 132.

<sup>222</sup> AFONSO X, 1986, p. 84.

<sup>223</sup> COLE, Emily. *História ilustrada da arquitetura*. São Paulo: Publifolha, 2011, p. 200.



Agostinho (354-430), pois o teólogo assegura que o círculo é a mais nobre entre todas as formas geométricas:

Quanto à figura mais excelente, não duvidará que seja aquela cujo perímetro está equidistante do centro de tal maneira que qualquer ponto da superfície dista igualmente do centro, sem ângulos que impeçam a igualdade, de cujos centros podemos traçar linhas iguais para qualquer dos limites da figura.<sup>224</sup>

A direção do santuário segundo a orientação dos pontos cardeais foi de suma importância, manteve a relação analógica do terrestre com o celeste. Vejamos por que: o Sol nasce do lado leste de onde estamos, o mesmo acontece para o poente, o Sol não se põe no ponto cardinal oeste, mas sim do lado oeste de nossa localização. Para simplificar: o Sol nasce e se põe sempre a leste e a oeste de nossa posição, nesta ordem. Por isso, a maior parte das catedrais medievais foi construída no sentido oeste-leste para que o pórtico de entrada se direcione ao ponto cardinal oeste (pôr-do-sol) e a abside (corpo estrutural que envolve o coro e o altar) receba o Sol Nascente, no extremo leste do edifício.

É também na face oeste da maior parte das catedrais medievais que o sol poente irradia seus derradeiros raios de luz. Somente alguns santuários fugiram a esta norma, como a *Catedral de Wells* – Inglaterra (1180-1240) e a *Catedral de Florença* – Itália (1294-1302).<sup>225</sup> Contudo, mesmo estas construções, seguiram os princípios do *aristotelismo* difundidos pelos escolásticos na Baixa Idade Média nos quais “as formas principais do belo são a ordem, a simetria e a delimitação”.<sup>226</sup>

Para os idealizadores da maior parte dos santuários medievais, era importante que o sol nascente irradiasse sobre a abside e o coro porque estes locais da estrutura arquitetônica simbolizam o céu na terra. O altar instalado no coro é a morada dos seres divinos e, para os fiéis do culto mariano, o local onde a luz de Maria irradia sobre a terra no alvorecer de cada dia. Princípio arquitetônico alicerçado sobre primícias da Filosofia medieval, como a do filósofo Ramon Llull, na qual associou a Virgem Maria à alvorada em seu *Livro de Santa Maria*:

---

<sup>224</sup> AGOSTINHO. *Sobre a potencialidade da alma*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 58.

<sup>225</sup> TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 132 e 254.

<sup>226</sup> ARISTÓTELES (Metafísica, XIII, 3, 1078b). Citado em: COSTA, Ricardo. “Ramon Llull (1232-1316) e a *Beleza*, boa forma natural da ordenação divina.” In: SILVA SANTOS, Jorge Augusto da (org.). *Sofia - Filosofia Medieval*, vol. XI, ns. 15-16, Vitória, 2006, p. 333-348. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-boa-forma-natural-da-ordenacao-divina>

Nossa Senhora, que é o alvorecer, recebeu o Filho de Deus que ilumina, manifesta-se no mundo e põe em fuga as trevas da ignorância, do pecado e das más obras, afugenta os homens maus e dá alegria e saúde aos homens justos e de vida santa.<sup>227</sup>

Ao que adentra uma catedral, o esplendor da rosácea que encima o portal de entrada avisa quem é a mantenedora do edifício, como revela a Virgem, o Menino e os anjos da *Notre Dame de Paris*. No interior do santuário, somos tomados pela luz fulgurante transpassada nos vitrais coloridos que preenchem a rosácea, esta “rosa petrificada”. Ao caminhar rumo ao coro, dirigimo-nos à abside e, no altar, está a representação da morada de Deus iluminada pela beleza virtuosa da Virgem, a mais bela de todas as rosas.

### III.3 (*Cantiga 26*) Santiago de Compostela e as igrejas/fortificações

A *Cantiga 26* conta que, todos os anos, um peregrino fazia sua romaria à Santiago de Compostela. Certa vez, no entanto, pecou: pernoitou com uma mulher de baixa reputação e retomou seu caminho na manhã seguinte. No trajeto, deparou-se com o diabo disfarçado de São Tiago vestido com um belo manto branco coberto com pele de arminho. O diabo o instruiu a decepar o instrumento de seu erro (sua genitália) e depois se suicidar. Assim, salvaria sua alma das torturas do inferno. O peregrino, sem demora, fez o que o diabo enganador disse. Seus amigos fugiram ao vê-lo morto, tiveram medo de serem acusados pela morte dele. Em seguida, demônios chegaram e tomaram a alma do homem infeliz. Pelo ar voavam com sua alma presa pelos pés ao passarem sobre uma bela capela dedicada a São Pedro na cidade de Santiago de Compostela. Ao vê-los de dentro da cidade, São Tiago saiu com espada em punho enquanto São Pedro protegia a entrada da muralha. São Tiago impediu os demônios de continuarem com a posse da alma do romeiro desventurado. Uma discussão se iniciou e, como não chegaram a um acordo, São Tiago sugeriu que levassem a questão à Maria, pois ela encaminharia o equívoco a um bom termo. Assim fez a santa: recuperou a alma do infeliz e ressuscitou-o. Mas, como lembrança de sua lassidão, não recobrou ao romeiro imprudente o instrumento de sua perdição.

---

<sup>227</sup> *En nostra Dona, qui és alba, venc lo Fill de Déu, qui ilumina e declara lo món e fa fugir les tenebres d'ignorància e de pecat e de males obres, e fa fugir los mais hòmens, e dóna alegria e salut als homens justs e de sancta vita.* RAMON LLULL. *Obres essencials (OE)*. Vol. I. Barcelona: Editorial Selecta, 1957 (trad.: Bárbara Dantas).

*E u passavan ant' hũa capela  
 de San Pedro, muit' aposte e bela.*<sup>228</sup>

Ali passaram ante uma capela  
 de São Pedro, bem composta e bela.

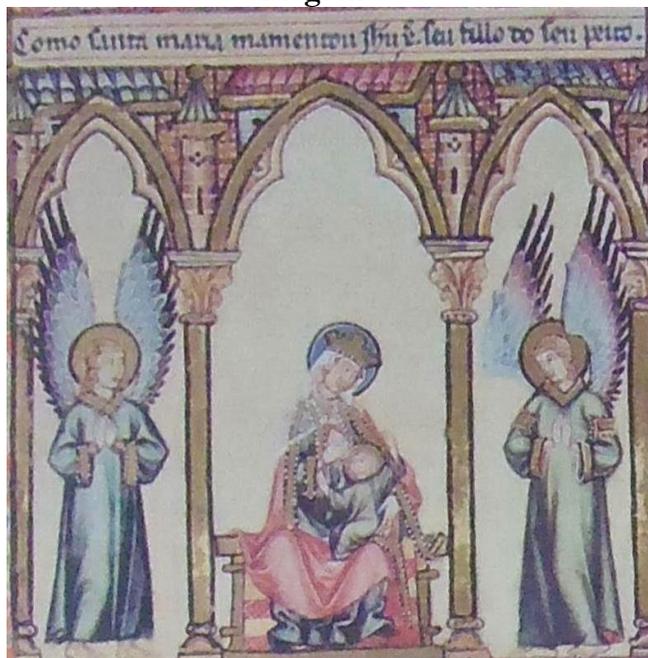
Imagem 14



*Cantiga* 26. Iluminura de página inteira. Códice Rico. *Cantigas de Santa María*.

<sup>228</sup> AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 125, 62-63.

Imagem 14a



Vinheta 01 da *Cantiga* 26.

“Felizes as entranhas que te trouxeram e os seios que te amamentaram!” (Lc, 11, 27).<sup>229</sup> O leite da Virgem é santificado por Deus, alimentou Jesus em seus primeiros anos de vida e, conta a *Cantiga* 26, cura toda e qualquer enfermidade dos homens: “seu seio mostrou e, com Seu santo leite, o corpo dele ungiu e, imediatamente, a lepra dele partiu”.<sup>230</sup> Dois anjos ladeiam a Virgem com o Menino e contemplam a mãe amamentar seu Filho, se sentimento fosse um aroma, a cena exalaria ternura e amor. Os anjos e a Virgem arqueiam levemente suas cabeças em sinal de ternura, o Menino agita os braços com alegria em retribuição ao alimento e amor recebidos.

Sobre o panorama divino da iluminura estão os motivos arquitetônicos de uma cidade, “arcos ogivais ornamentados com lóbulos tripartidos” fazem parte da estética gótica. Quatro torres estão entre os arcos e, em cada uma, dois tipos de janelas: uma é longilínea e estreita, como as “seteiras de torres de muralhas” onde vigias e arqueiros defendiam as cidades; a outra é mais ornamental que funcional, é uma janela quadrilobada, quase redonda como uma rosácea gótica.<sup>231</sup> Há duas funções para as torres: uma militar, outra estética.

<sup>229</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1810.

<sup>230</sup> *A teta descobriu, e do seu santo leite o corpo ll' ongiu; e tan tost' a gafeen logo del se partiu*. AFONSO X, 1986, p. 287 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>231</sup> TOMAN, 1998, p. 30.

As seteiras são elementos arquitetônicos criados especialmente para os castelos/fortes feudais ainda na época quando os feudos eram abundantes nas paisagens europeias em detrimento das poucas vilas e cidade que, até o séc. XI, ainda não eram tão disseminadas. No exterior, as seteiras tinham um formato estreito, mas, vista do interior da muralha ou torre, tinham cortes nas suas arestas de forma que adquirisse a forma chanfrada que possibilita ao arqueiro atirar em todas as direções sem ser alvejado pelo inimigo.<sup>232</sup>

As torres protegem a cidade e acentuam o poder da Virgem sobre a urbe. Algumas torres do séc. XII ainda eram de caráter militar, no entanto, mesmo essas, mantiveram a monumentalidade e ganharam um princípio de beleza. As torres são um dos elementos da vertente arquitetônica militar, mas não somente dela: dos *donjons* franceses do séc. XI às torres de catedrais do séc. XIII mudanças sociais e técnicas se perpetuaram e mudaram a funcionalidade e forma das torres. Seu uso se expandiu para outras construções onde antes não estavam presentes.<sup>233</sup>

As torres são construções que a Arquitetura medieval nos legou. Seus cumes parecem tocar o céu e são o resultado de uma variedade de funções por meio das quais a arquitetura realiza as vontades do homem, dentre elas: encobre uma escada em espiral; abriga para armamentos ou mantimentos; é o lar dos sinos; um campanário;<sup>234</sup> fortaleza; ou apenas enobrecerá o nome da instituição à qual deve sua construção sendo, simplesmente, grandiosa.<sup>235</sup>

\*\*\*

Na *Cantiga 26*, a Arquitetura se submete às Sagradas Escrituras, pois em sua Primeira Epístola, São Pedro escreveu: “Portanto, rejeitando toda maldade, toda mentira, todas as formas de hipocrisia e de inveja e toda maledicência, desejai,

<sup>232</sup> MACAULAY, David. *Construção de um castelo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 30.

<sup>233</sup> TOMAN, Roman. *O Românico: arquitetura, escultura e pintura*. Colônia: Könemann, 2000, p. 44.

<sup>234</sup> “Simbolicamente, o campanário simboliza a união entre Deus e os homens, e também o próprio poder da Igreja. Portanto, é construído para que seja visto a longa distância. Na arte românica – e especialmente no românico catalão – o campanário costuma ser construído no mesmo edifício do templo, e na maior parte das vezes na fachada principal.” COSTA, Ricardo. “O deambulatório dos anjos: o claustro do mosteiro de Sant Cugat del Vallès (Barcelona) e a vida cotidiana e monástica expressa em seus capitéis (séculos XII-XIII).” In: LAUAND, Luiz Jean (coord.). *Mirandum*, nº 17, ano X, 2006, p. 39-58. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-deambulatorio-dos-anjos-o-claustro-do-mosteiro-de-sant-cugat-del-valles-barcelona-e-vida>

<sup>235</sup> “Uma torre gótica impele a vista para o alto.” ZEVI, 2009, p. 103.

como crianças recém-nascidas, o leite não adulterado da palavra que vos fará crescer para a salvação” (Pd 2, 2).<sup>236</sup>

Imagem 14b



Vinheta 04 da *Cantiga* 26.

A alma do peregrino que praticou um mal conseguiu se livrar da mentira do diabo em Santiago de Compostela. A cidade foi construída no contexto das batalhas da *Reconquista da Península Ibérica* e, por isso, um caráter militar era de fato necessário nas suas construções. Após a tomada e saque de *Almançor* no séc. X, a fortificação da cidade se tornou mais premente e materializou-se na construção de torres de vigia e ampliação das muralhas.

As muralhas se sobrepõem, as cores vivas e dispostas em blocos sobre cada elemento arquitetônico disfarçam a austeridade monumental das construções defensivas. Na vinheta da iluminura, as muralhas e torres têm seteiras e apenas três janelas ornamentais diluem a sobriedade dos altos muros. No primeiro plano, a torre circular a partir da qual se abre o pórtico de entrada da urbe. Em seu interior, deve estar uma escada em caracol porque era costume este tipo de torre abrigar escadas, como as quatro torres circulares que ladeiam o átrio e o transepto da *Igreja de St. Michael de Hildesheim*, Alemanha (1010-1033).<sup>237</sup>

A utilidade e a beleza eram umas nas obras religiosas da Idade Média e, neste aspecto, um movimento arquitetônico singular se originou: as igrejas-fortificações.

<sup>236</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 2114.

<sup>237</sup> TOMAN, 2000, p. 21.

Por exemplo, o *Santuário Cátaro de Albi* (1282-1480), cidade do sul do reino de França, segundo Para Henri Focillon (1881-1943), fazia parte do rol das “igrejas fortalezas ou igrejas fortificadas” compostas por “um programa que interpreta as necessidades de defesa”.<sup>238</sup>

Os albigenses (também conhecidos como “cátaros” ou “puros”) foram considerados hereges pela igreja católica no séc. XII por sua crença dualista radical. Criam na existência de uma realidade boa no Paraíso, em contraposição a uma má, advinda de todas as manifestações terrenas. Portanto, para os cátaros, até a Igreja Católica, por ser uma entidade terrena, estava associada ao mal e ao diabo. O santuário construído por eles refletiu a adaptação àquela premissa, proteger-se do braço armado da igreja.<sup>239</sup> A mesma igreja fundada pelo apóstolo Pedro a pedido do Cristo, porque segundo a Bíblia:

Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha igreja, e as portas do Hades nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus: tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra, será desligado nos céus. Mt, 16, 18-19.<sup>240</sup>

São Pedro protege a entrada de Santiago de Compostela como se a urbe fosse a Cidade Celestial. São Tiago porta uma espada e luta com o demônio para reaver a alma do peregrino para livrá-lo da “maldade” e da “mentira” e oferecer o “leite não adulterado da palavra”, o leite da Virgem. As figuras dos santos se tornam, portanto, personificações iconográficas da Arquitetura sagrada e fortificada.

#### III.4. (*Cantiga 45*) O mosteiro e a função social da Arquitetura religiosa

A *Cantiga 45* narra a história de um cavaleiro rico e fidalgo que vivia em meio à violência. Seus vizinhos muito mal diziam dele: não privava de suas crueldades mãe e filho, casa ou igreja, homem ou mulher. Mas, em determinado momento de sua vida, reparou que muito pecou e, por isso, pensou em construir um mosteiro. Durante a refeição, imaginou a construção: seria completa para albergar confortavelmente de 50 a 100 monges com todos os cômodos necessários para isso. Após comer, saiu à procura de um local em seu feudo para a realização do intento. Mas, infelizmente, uma dor lancinante e fatal acometeu-o antes de iniciar seu empreendimento. Rapidamente, demônios tomaram sua alma e um

<sup>238</sup> *Églises forteresses ou des églises fortifiées [...] un programme qui interprète les nécessités de la defense.* FOCILLON, p. 125-126 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>239</sup> FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 81.

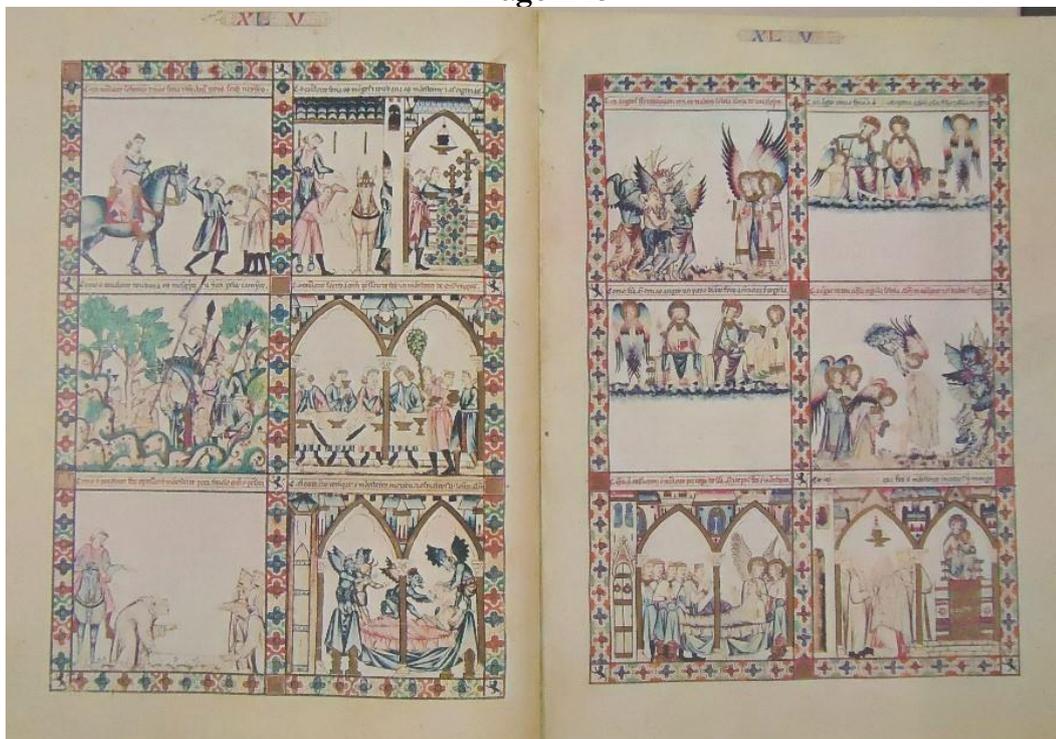
<sup>240</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1734.

grupo de anjos interveio: alegaram que a alma pertencia à Virgem, pois um mosteiro o cavaleiro arrependido decidiu construir para se redimir dos pecados. Os demônios retrucaram que o nobre foi vil e cruel durante toda sua vida, mas os anjos, sem tardar, foram à Virgem pedir conselho. Esta, desejosa de que o mosteiro fosse construído, suplicou a seu Filho, Jesus Cristo, que salvasse a alma do nobre. Com o consentimento Dele, a Virgem pediu aos anjos para retornarem e livrarem dos demônios aquela alma. Os anjos, então, tomaram o corpo do morto e esse reviveu. O ressuscitado não apenas edificou o santuário como passou a viver em castidade nele.

*E, porque sempre os bõos | lle davan mui gran fazeiro  
 do muito mal que fazia, | penssou que un mõeiteiro  
 faria em bõa claustra, | igreja e cymiteiro,  
 estar e enfermaria, | e todo em ssa herdade.*<sup>241</sup>

Porque sempre os bons o repreendiam  
 devido às maldades que praticava, pensou que **um mosteiro**  
**faria com um bom claustro, igreja, cemitério,**  
**hospedaria e enfermaria.** Tudo em sua propriedade.

Imagem 15



*Cantiga 45. Códice Rico. Dois folios com iluminuras de página inteira.*

<sup>241</sup> AFONSO X, 1986, p. 168, 26-32.

Imagem 15a



Vinheta 04 do verso do folio da *Cantiga* 45.

O fidalgo cavaleiro da *Cantiga* 45 era afeito à “arte da guerra”. Não era diferente de seus pares. A Cavalaria fazia parte de uma ideia de *ordo* social compartilhada por alguns pensadores medievais. Segundo ela, existia uma divisão em *Três Ordens* bem delimitadas entre si e composta de camponeses (*laboratores*), nobres cavaleiros (*bellatores*) e os religiosos (*oratores*).<sup>242</sup> Como afirmou, por exemplo, o rei Afonso X na sua obra legislativa, *Las Siete Partidas*:

Os defensores são um dos três estados porque Deus quis que se mantivesse o mundo: e assim como aqueles que rogam a Deus pelo povo são chamados **oradores** e os que lavram a terra e fazem aquelas coisas que permitem aos homens viver e manter-se, são chamados **lavradores**, outrossim, os que têm de defender a todos são chamados **defensores**. Portanto, os antigos houveram por bem que os homens que fazem tal obra fossem muito escolhidos porque para defender são necessárias três coisas: esforço, honra e poderio. [grifo meu]<sup>243</sup>

As ordens estavam estreitamente ligadas, dependiam umas das outras e os nobres cavaleiros tinham uma privilegiada posição. Para Ramon Llull, os cavaleiros eram aqueles que “por nobreza de espírito e por força de armas, possuem a ordem em que estão, para inclinar as pessoas ao temor” e, por isso, “têm o ofício de manter a

<sup>242</sup> BASCHET, 2006, p. 166.

<sup>243</sup> AFONSO X, o Sábio. *Las siete partidas*. Ed. fac-símile de Salamanca, 1555. In: BOLETÍN oficial del Estado Madri, 1985, p. 70.

justiça”. O filósofo continua e explica as atribuições dos indivíduos agraciados com o título daquela ordem:

Não é bastante para a grande honra que pertence ao cavaleiro a sua escolha, o cavalo, as armas e o senhorio, mas é mister que tenha escudeiro e troteiro que o sirvam e cuidem dos seus cavalos; e que as gentes lavrem, cavem e arranquem a maleza da terra, para que dê frutos de que vivam o cavaleiro e os seus brutos; e que ele ande a cavalo, trate-se como senhor e viva comodamente daquelas coisas em que os seus homens passam trabalhos e incomodidades.

Correr em cavalo bem guarnecido, jogar a lança nas liças, andar com armas, **entrar em torneios**, fazer tablas redondas, esgrimir, **caçar** cervos, ursos, javalis e leões e outros exercícios semelhantes, pertence ao ofício de cavaleiro. [grifo meu] <sup>244</sup>

Mas, na realidade, as coisas eram um tanto diferentes: no texto da *Cantiga 45*, por exemplo, o cavaleiro, nobre senhor feudal, ao invés de proteger a comunidade, tornou-se emblema do terror e da injustiça entre seus servos, vassalos e por aqueles que residiam em seu senhorio: “sempre os bons o reprendiam devido às maldades que praticava”. Sua postura era contrária àquela esperada do integrante da ordem de cavalaria que “defende” a ordem social vigente. <sup>245</sup>

Este tipo de postura da cavalaria medieval foi extensamente documentado em textos e representado em imagens. As disputas em torneios, citadas por Ramon Llull acima, foi uma das atividades distintivas dos cavaleiros, porém, ao invés de esgotar suas energias, estimulavam ainda mais o ambiente agressivo que os envolviam. <sup>246</sup>

Ao fundar a Ordem de Cavaleiros da Estrela, Afonso X desejou utilizar sua atribuição como cavaleiro, rei e suserano em prol da crença mariana, ou seja, em nome da Virgem Maria e a favor dela. Mas, sobretudo, instituir a moral cristã em uma ordem social entregue à violência e ao esbanjamento. Johan Huizinga (1872-1945), em sua obra *O Outono da Idade Média*, expôs uma interessante perspectiva a respeito dos exageros da nobreza cortesã em torno dos banquetes nos séculos finais da Idade Média. Além de tudo ser motivo para o dispêndio de grandes somas

<sup>244</sup> RAMON LLULL, 2000.

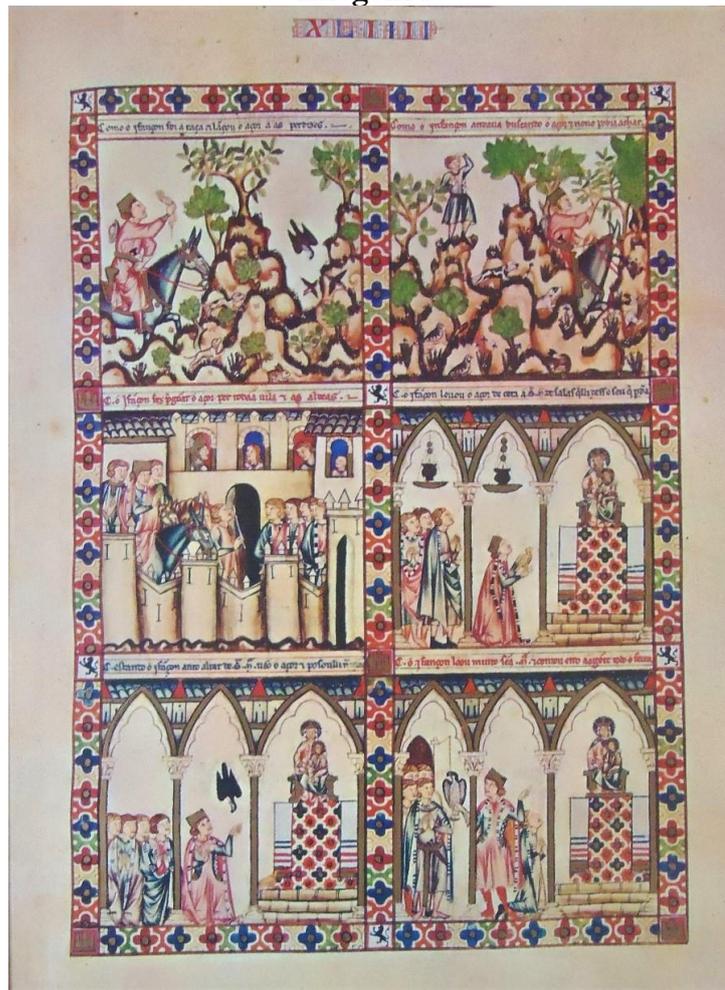
<sup>245</sup> HOMS, 2013, p. 27.

<sup>246</sup> “Imagine, de preferência duas multidões vociferantes que se lançavam uma contra a outra e que apenas pensavam em apoderar-se, pela força, do adversário, de seus cavalos, de suas armas. Elas se batiam violentamente. Esses encontros desportivos faziam tantas vítimas que a Igreja tentou, em vão, proibi-los, desejando que os combatentes não se massacrassem uns aos outros e que sobrassem alguns para fazer a guerra contra os inimigos de Cristo.” DUBY, 1999, p. 100.

na realização de ostentosos banquetes e festas, o autor explica que este foi apenas um dos costumes daquela vertente social que vivia embebida na ociosidade, quer dizer, apenas recebia (e gastava) o fruto do duro trabalho alheio.<sup>247</sup>

Tão violenta quanto os embates entre cavaleiros nos torneios foi o hábito corriqueiro da caça com falcões ou cães, também citada por Ramon Llull. Diversão da nobreza, a caça era praticada nas extensas pastagens e bosques que faziam parte dos domínios senhoriais. Praticá-la ajudava a treinar para a guerra, mantinha a disposição física e possibilitava momentos de distração que podiam durar um dia inteiro – o próprio rei Afonso X foi representado em um aprazível dia de caça com falcões.

Imagem 16



*Cantiga 44*. Iluminura historiada de página inteira.

<sup>247</sup> HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 431.

As *Cantigas de Santa María* de Afonso X também representam o universo em torno da caça com falcões e sua *nobili genere natus*. Afinal, a estirpe real de Afonso X o tornou um apaixonado por aquele entretenimento. As iluminuras historiadas acima e abaixo são referentes a um nobre cavaleiro da *Cantiga 44* e ao próprio rei Afonso X na *Cantiga 142*, respectivamente.<sup>248</sup>

Imagem 17



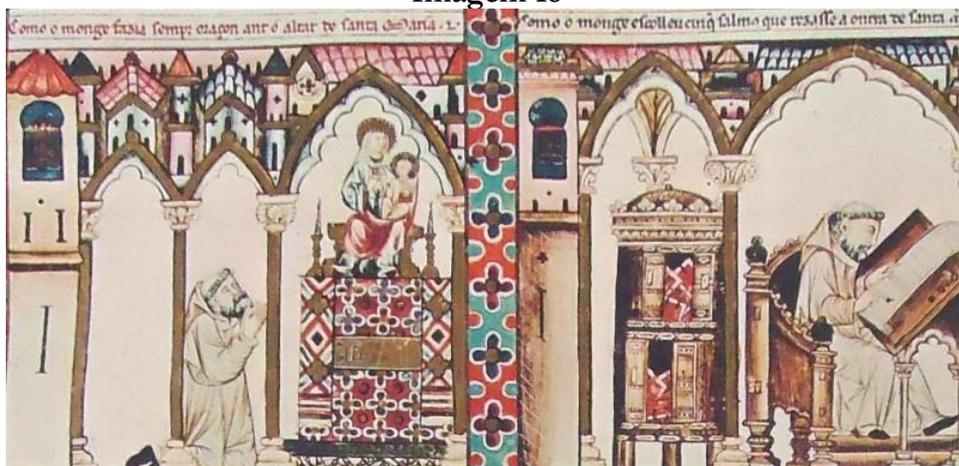
*Cantiga 142*. Iluminura historiada de página inteira.

<sup>248</sup> Ver a iluminura no *fac-símile* do *Códice de Florença*: AFONSO X, 1979; ver a transcrição da *Cantiga* em: AFONSO X, 1986-1989, 4 v.

Já ressaltai que os impulsos de guerra dos cavaleiros chegaram a níveis alarmantes e a igreja interveio: utilizou sua força retórica, religiosa e institucional para conter os ânimos cavalleirescos. Mas, outra iniciativa foi anterior àquelas do séc. XI: desde o longínquo séc. VI milhares de homens se encaminharam para a vida monástica.

O “monacato medieval” foi criado por Bento de Núrsia na Itália e foi sob seu atento olhar que construíram o primeiro mosteiro nos moldes do monacato Ocidental, o *Mosteiro de Monte Cassino*. Foi construído no cume de um imponente monte com mais de 500 metros de altura. Destruído e reconstruído diversas vezes no decorrer da história, sua primeira destruição ocorreu sob um ataque de tropas lombardas poucos anos após a morte de seu fundador.<sup>249</sup>

Imagem 18



*Cantiga 56*. Vinhetas da iluminura.

Assim, o monacato medieval canalizou o vigor de uma infinidade de homens para um fim mais espiritual e pacífico, os labores do *ora et labora*, premissa máxima da Ordem Beneditina. Como sugere este detalhe de iluminura das *Cantigas de Santa María* no qual o monge está representado em dois de seus momentos, a oração e a produção de manuscritos.<sup>250</sup>

Por meio do trabalho e da oração os monges cumpriam sua função social como *oratores* e se desviavam das intempestivas práticas dos *defensores*. Bento de Núrsia, para bem organizar a vida no mosteiro, criou uma regra na qual instituiu normas para o convívio e trabalhos cotidianos dos monges e para aqueles que os regiam, os

<sup>249</sup> BASCHET, 2006, p. 66.

<sup>250</sup> “São Bento repartiu harmoniosamente o trabalho manual, o trabalho intelectual e a atividade mais propriamente espiritual na utilização do tempo dos monges.” LE GOFF, 2005, p. 117.

abades. Algumas das proposições são bem específicas para refrear impulsos agressivos:

**Capítulo 4** - Quais são os instrumentos das boas obras:

1. Primeiramente, amar ao Senhor Deus de todo o coração, com toda a alma, com todas as forças; 2. Depois, amar ao próximo como a si mesmo; 3. Em seguida, não matar 22. Não satisfazer a ira; 23. Não reservar tempo para a cólera [...] Não retribuir o mal com o mal; 30. Não fazer injustiça, mas suportar pacientemente as que lhe são feitas; 31. Amar os inimigos; 32. Não retribuir com maldição aos que o amaldiçoam, mas antes abençoá-los; 33. Suportar perseguição pela justiça; 34. Não ser soberbo; 35. Não ser dado ao vinho 59. Não satisfazer os desejos da carne 65. Não odiar a ninguém 68. Não amar a rixa; 69. Fugir da vanglória <sup>251</sup>

A Igreja, por meio de clamores populares e de normas, controlou e desviou as atividades dos cavaleiros para a Península Ibérica, sob domínio mouro, e para o Oriente, sob domínio dos árabes. Mas, desde tempos mais remotos que aqueles das Cruzadas, Bento de Núrsia, a Ordem Beneditina criada por ele e os mosteiros medievais, fomentaram o que foi, talvez, o maior movimento de homens da Idade Média.

Neste viés, é fundamental destacar a importância da Arquitetura para a comunidade monacal.<sup>252</sup> A última proposição da Regra de São Bento (Cap. 4, 78) lembra aos monges onde se realiza todas suas premissas, “são, porém, os claustros do mosteiro e a estabilidade na comunidade a oficina onde executaremos diligentemente tudo isso”.

O mosteiro foi uma das criações mais originais da Idade Média no Ocidente. Seu local de estabelecimento era o campo, lugar no qual a cultura pagã estava entranhada e onde o cristianismo monástico penetrou, desafiador, mas lentamente. Entre os séculos VIII e IX, os monges cristianizaram grande parte das populações pagãs. Atuaram nas fronteiras quase despovoadas e ainda cobertas de florestas da Europa Ocidental para, a partir do séc. XI, entregar ao continente europeu um mundo coberto de santuários, pronto para a reurbanização e para o domínio da Cristandade.<sup>253</sup>

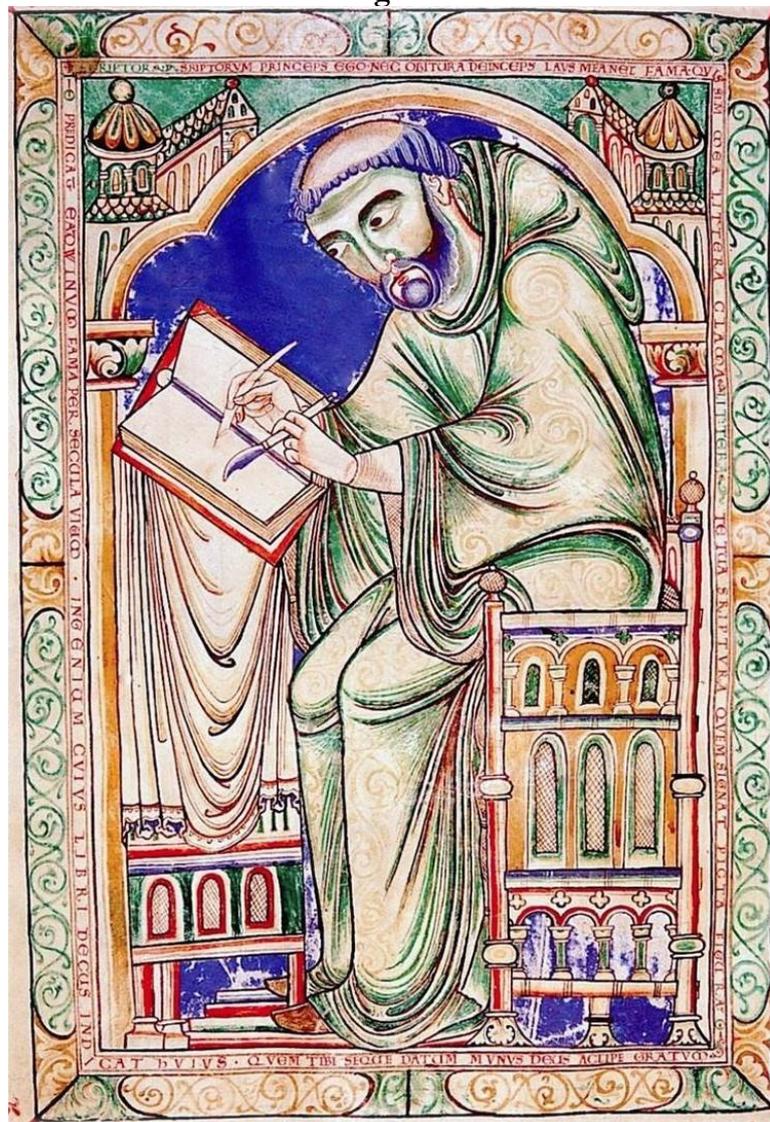
<sup>251</sup> BENTO DE NÚRSIA. *Regra de São Bento* (c. 530). Ver: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/regra-de-sao-bento-c-530>

<sup>252</sup> “Não é possível eliminar da arquitetura o problema da função social: constrói-se para a vida.” ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 288.

<sup>253</sup> LE GOFF, 2005, p. 115-116.

Os homens que formaram a Cristandade medieval tinham seus deveres e foi importante cumprir com honra suas obrigações como seguidores da fé em Jesus Cristo. Assim, a *Cantiga 45* conta que o desregrado cavaleiro decidiu construir o mosteiro em suas terras para compensar seus erros e pecados. Sua recompensa foi viver, enfim, uma vida cristã, pois no interior do edifício santo, encontrou abrigo sereno e distante do mundo violento das batalhas: “e fez seu mosteiro, onde viveu em castidade”.<sup>254</sup>

Imagem 19



*Saltério de Eadwinus*. Inglaterra, séc. XII. Monge copista. Trinity College, Cambridge.

<sup>254</sup> *E fezo seu mōesteiro, / u viveu en castidade*. AFONSO X, 1986, p. 171.

O religioso é um símbolo daquela mentalidade, do duplo papel do monge como aquele que ora, mas que também trabalha em prol do saber e da fé: escreve com as duas mãos porque uma transcreve o saber do homem, a outra, a palavra divina. O que seria do Ocidente europeu se os monges não tivessem se dedicado com tamanho afinho e abnegação aos labores da produção de manuscritos? Na iluminura, o “monge copista *Eadwinus*” assenta-se sobre uma simbólica construção que representa a Arquitetura, ou seja, o mundo construído pelo homem, afinal, seu labor silencioso e incansável foi o que mais colaborou para a formação da civilização do Ocidente medieval.<sup>255</sup>

Foi no mosteiro, no *scriptorium*, que ocorreu a leitura dos textos bíblicos e canônicos para colher os frutos na produção de manuscritos. A *Regra de São Bento*, para a qual retorno mais uma vez, prescreveu algumas rígidas normas a respeito desta fundamental e salvadora atividade intelectual: “à leitura deveriam ser dedicadas mil e quinhentas horas anuais!”.<sup>256</sup> Nada estranho para uma comunidade que afirmava que “a ociosidade é inimiga da alma; por isso, em certas horas devem ocupar-se os irmãos com o trabalho manual e em outras horas com a leitura espiritual”. Abaixo, o cap. 48, disserta a respeito da postura dos monges durante a Quaresma e as muitas horas dedicadas à leitura:

**14.** Nos dias da Quaresma, porém, da manhã até o fim da hora terceira, entreguem-se às suas leituras, e até o fim da décima hora trabalhem no que lhes for designado; **15.** Nesses dias de Quaresma, recebam todos respectivamente livros da biblioteca e leiam-nos pela ordem e por inteiro; **16.** Esses livros são distribuídos no início da Quaresma; **17.** Antes de tudo, porém, designem-se um ou dois dos mais velhos, os quais circulem no mosteiro nas horas em que os irmãos se entregam à leitura; **18.** E verão se não há, por acaso, algum irmão tomado de acedia, que se entrega ao ócio ou às conversas, e não está aplicado à leitura e não somente é inútil a si próprio como também distrai os outros.

Cassiodoro (c. 485-580) enfatizou a importância dos monges copistas para manter o “rebanho de Deus” longe dos malefícios do pecado: “pregar aos homens com a mão, abrir línguas com os dedos, dar em silêncio salvação aos mortais e – com a cana e a tinta – lutar contra as ilícitas insinuações do diabo”.<sup>257</sup> No lar dos monges,

<sup>255</sup> “Graças a essa vida contemplativa monástica medieval, graças a esse laborioso trabalho dos copistas, graças enfim, ao hábito de ler cultivado pelos monges medievais, a civilização manteve acesa a chama do estudo e da leitura, transmitindo aos pósteros a sabedoria e o conhecimento adquiridos e herdados da Antiguidade e desenvolvidos na Idade Média.” COSTA, 2006, p. 39-58.

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> CASSIODORO. “Instituições, cap. 30 – sobre os copistas e a recordação da ortografia”. In: *VIDETUR* 31. Ver: <http://www.hottopos.com/videtur31/jean-cassiodoro.htm#cassio>.

no mosteiro, o arrependido cavaleiro da *Cantiga 45* e outra miríade de homens encontraram um meio de vida comunitária mais solidária, culta e espiritualizada que aquela do mundo secular extramuros.

### III.5 (*Cantiga 53*) Soissons: a pedra edifica a fé mariana

A *Cantiga 53* conta a respeito de um jovem pastor que sofria com a doença conhecida como Fogo de São Marçal. Aflita, sua mãe o levou à igreja de Soissons. Lá, deitou-o diante do altar da Virgem e, após uma noite de vigília, o menino estava curado. Depois de um ano, o pastorzinho quis ao santuário retornar, mas sua mãe não, então, ele disse que se não retornassem à igreja da Virgem seria novamente atormentado pela doença atroz. Mal acabou de falar, acometeu-o tal dor que pulou no colo da mãe aos gritos. Com pressa, a mãe com o menino no colo, seguiu a pé em direção à igreja. Logo que o deitaram diante do altar da Virgem, o menino adormeceu e, em visão, sentiu a presença da Virgem. Sua alma foi ao paraíso, presenciou a santa pedir a seu Filho misericórdia pelo pastorzinho, por todos que sofriam com o ‘Mal do Fogo’ e mais: a Virgem disse a Deus que a capela de Soissons era pobre e pediu uma melhor. Deus, em sua sabedoria, concedeu ao menino a graça de falar latim e de explanar todo o texto das Sagradas Escrituras. Assim, de muitos lugares vieram peregrinos para ver o pastorzinho que sabia o Antigo e o Novo Testamento. Todos que o ouviram deram graças pelo milagre e ajudaram na construção de um novo santuário para a Virgem.

*E oyu mais que a Virgen diss' a Deus esta razón:  
 «Fillo, esta mia capela que é tan pobr' en Seixon,  
 fas tu que seja ben feita.» E el lle respos enton:  
 «Madr', eu farei y as gentes vïr ben dalend' o mar.*

*De Santa Maria é  
 prazer que esta igreja façades mui ben obrar.*

*Todos quantos est' oyron | deron graças e loor  
 aa Virgen groriosa, Madre de Nostro Sennor;  
 e acharon en verdade quanto diss' aquel pastor,  
 e começaram tan toste na eigreja de lavar.<sup>258</sup>*

E ouviu o que a Virgem disse a Deus sobre um problema:  
**“Filho, esta minha capela em Soissons é tão necessitada,  
 façás tu com que sejas bem feita.”** Então, respondeu a ela:  
 “Mãe, eu farei as multidões virem aqui até do Além Mar”.

<sup>258</sup> AFONSO X, 1986, p. 186-187, 45-48, 62-63, 70-73.

De Santa Maria é  
**desejo que construa muito bem esta igreja.**

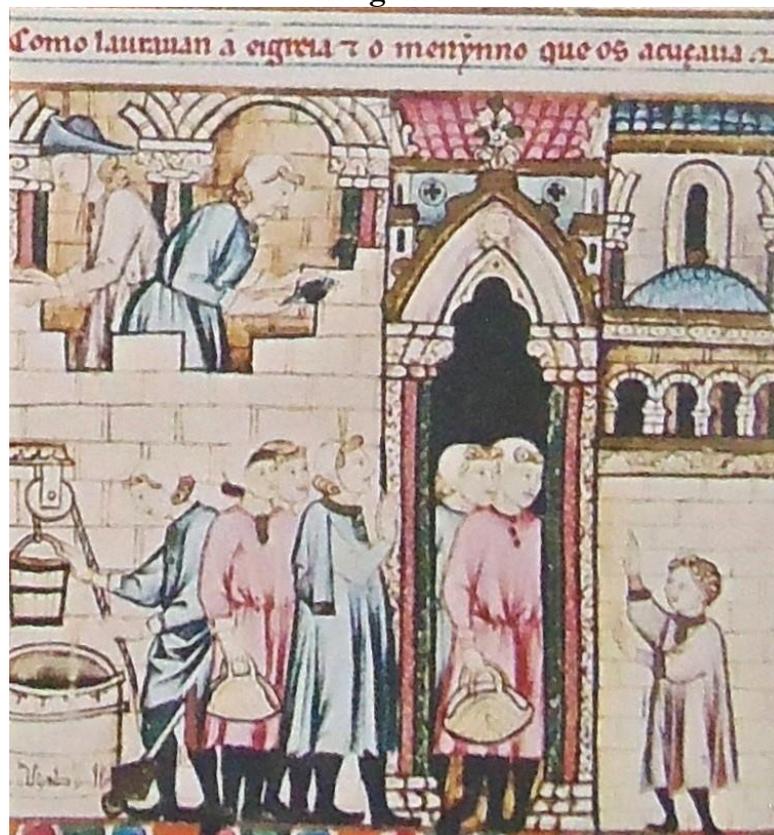
Todos que a isso ouviram deram graças e louvor  
 à Virgem gloriosa, Mãe de Nosso Senhor.  
 Consideraram verdade tudo que disse aquele pastor  
 e **começaram logo na igreja trabalhar.**

Imagem 20



*Cantiga* 53. **Códice Rico**. Iluminura de página inteira.

Imagem 20a



Vinheta 06 da iluminura da *Cantiga* 53.

À direita, um canteiro de obras similar ao que Afonso X e seus iluminadores imaginavam representar a *Catedral de Soissons*, na França. Na vinheta, enquanto o pastorzinho encantava a multidão com suas palavras vindas da *Sagrada Escritura*, as atividades de ampliação arquitetônica do santuário aconteciam. Um elemento arquitetônico nos sugere que o santuário está, efetivamente, em obras: os arcos inacabados localizados na parte superior, um à esquerda, outro à direita. Os obreiros trabalham conforme o desejo dos intelectuais que idealizaram a obra que, provavelmente, tentaram materializar as palavras de Agostinho onde princípios de ordem matemática se associam aos da estética:

Os artistas humanos possuem, em sua própria mente, números de todas as belezas corporais para conformar a eles as suas obras. Com as mãos e os instrumentos, eles trabalham até que o objeto que modelam exteriormente seja relacionado com a luz interior que possuem dos seus números.<sup>259</sup>

<sup>259</sup> AGOSTINHO. *O Livre-Arbitrio*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 16.

“Mãe, eu farei as multidões virem aqui até do Além-Mar”, disse Cristo à Maria na *Cantiga 53*. A ampliação e renovação de santuários perduraram durante toda a Idade Média devido às necessidades de uma religião que envolvia um número cada vez maior de adeptos e que precisava demonstrar seu poder por meio do esplendor. A Europa medieval imergiu em inúmeros canteiros de obras.<sup>260</sup> Neste relato de milagre, Maria pediu a Cristo que “faças tu com que sejas bem-feita” a igreja. Os materiais que sustentaram os santuários medievais foram a pedra e o tijolo e, na miríade de reinos que compunham o Ocidente medieval, existiram diferentes formas de trabalhar com estes componentes.

Os franceses, predecessores do gótico, utilizaram a pedra como material primordial em suas obras.<sup>261</sup> A junção da cantaria em arcos de tal envergadura que desafiam as leis da física enaltece o talento dos canteiros (trabalhadores que lidavam com as pedras). Séculos antes, trabalhavam com encaixes de pedras como sugere os esquemas de junção de pedras para a construção da base de uma coluna gótica ou de união das mesmas com o uso do cal.<sup>262</sup>

“Desejo que construa muito bem esta igreja”, conta a *Cantiga 53*. Nesse sentido, o arquiteto francês Villard de Honnecourt (1220-1250), um dos “doutores em pedra”,<sup>263</sup> observou algumas construções contemporâneas a ele e registrou por meio de textos e esquemas arquitetônicos as suas impressões: um desses registros é o estudo que realizou da *Catedral de Lausanne* (1235).

A arquitetura translúcida e luminosa da *Catedral de Soissons*, provável santuário da *Cantiga 53*,<sup>264</sup> sintetiza a união da cantaria com a luminosidade das janelas e da rosácea de grande dimensão. Os “gabletes” e os “arcos polilobados”<sup>265</sup> das janelas são ornamentação em pedra assim como a rosácea com seus lóbulos e círculo. Para

<sup>260</sup> “Significativamente, foram sobretudo as catedrais, localizadas nas cidades, que tiveram que ser alargadas. Muitas das que foram então construídas cobriam amplas áreas – 7.700 metros quadrados no caso de Amiens, 6.166 no de Colônia, 3000 no de Burgos – podendo abrigar milhares de pessoas. As igrejas de peregrinação, por sua vez, não só passaram, desde o século XI, a ser maiores como a apresentar uma planta que comprova o crescente afluxo de peregrinos.” São os deambulatórios. FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 24.

<sup>261</sup> FOCILLON, 1965, p. 11.

<sup>262</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. 10. V. Paris – França: Bance & Morel, 1854-1868, p. 49.

<sup>263</sup> DUBY, Georges. *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 83.

<sup>264</sup> Para saber um pouco mais a respeito da *Catedral de Soissons*, ver em: TOMAN, 1998, p. 44.

<sup>265</sup> Arco polilobado: “arcos cujas vigas mestras não são contínuas, mas que, por sua vez, formam pequenos arcos.” TOMAN, 2000, p. 205.

completar, a luz dos vitrais coloridos enche de graça esta composição petrificada, mas de uma leveza visual inebriante.

Villard de Honnecourt foi um arquiteto que nasceu na região norte da França. Soissons é uma cidade do norte francês. Tanto ao arquiteto francês quanto à Afonso X, parece ter sido ímpar a beleza das obras góticas desta região francesa. Honnecourt registrou esquemas arquitetônicos das catedrais de Colônia e de Lausanne: a primeira, na Alemanha e, a segunda, no território onde hoje está a Suíça, regiões próximas ao norte de França e que adotaram a estética francesa gótica.

A fama das catedrais do norte francês chegou ao norte, à Colônia e Lausanne.<sup>266</sup> Também chegou ao sul, na Espanha. Em especial, ao reino de Leão e Castela. Afonso X a registrou na *Cantiga 53* das *Cantigas de Santa María*, homenagem aos trabalhos de edificação e disseminação da fé mariana, de norte a sul, no Ocidente medieval.

### III.6 (*Cantiga 65*) A abóbada como o céu do santuário

No relato do milagre na *Cantiga 65*, a paciência do bom clérigo com o homem rústico já se esgotava. Por todos os meios tentou encaminhá-lo para a vida de um fiel temente a Deus, mas, infelizmente, terminou por excomungá-lo. O rústico pouco caso fez da excomunhão até ficar doente. Porém, o clérigo faleceu e, naquele momento, o homem se sentiu só e desamparado, pois tentou comungar e não permitiram. Começou, então, sua procura por um santo homem que pudesse livrá-lo da excomunhão. Pediu ao prelado da aldeia, foi a Roma e vagou pelo mundo até chegar a Antioquia. Vagou ainda mais e chegou à Alexandria, onde encontrou um homem considerado louco, mas que o acolheu. Decidiram pernoitar em uma igreja abandonada e, ao anoitecer, vislumbraram o semblante da Virgem, de santos e anjos. Era tamanha a luz divina que o santuário se iluminou e a Virgem, tomada por plena piedade, retirou a excomunhão do homem. O amigo, então, confessa que era um rico nobre, mas quando sua família pereceu, perdeu a vontade de viver e se tornou um desgarrado. A partir daquela noite, a Virgem e seus companheiros o visitaram todas as noites por quinze dias, até que o amigo faleceu e pelos milagres a ele atribuídos, consideraram-no santo. Desde aquele dia, o rústico se tornou o guardião do sepulcro de seu “louco” amigo.

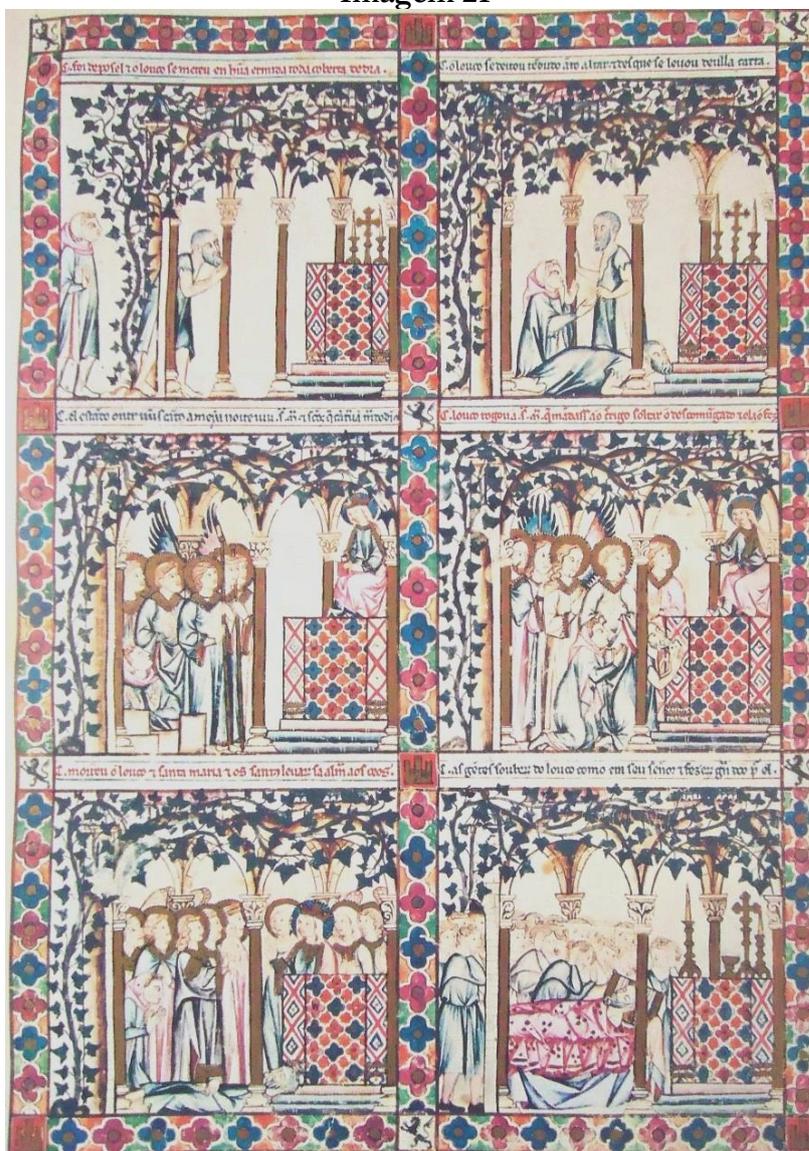
---

<sup>266</sup> “Será que Suger percebeu que, ao concentrar artistas ‘de todas as partes do reino’, inaugurava, na então relativamente deserta Île-de-France, aquela grande síntese seletiva de todos os estilos regionais franceses que chamamos de gótico?” PANOFKY, 1976, p. 188.

*U entrava en hũa eigreja vedra,  
 mui ben feita tod' a boveda de pedra,  
 pero con velleçe ja cuberta d'edra,  
 que fora d' antigo lugar mui' onrrado.*<sup>267</sup>

Entrou numa igreja antiga.  
 Mui bem feita, toda com **abóbada de pedra**.  
 No entanto, pela velhice, estava coberta de hera.  
 Mas já foi lugar muito honrado.

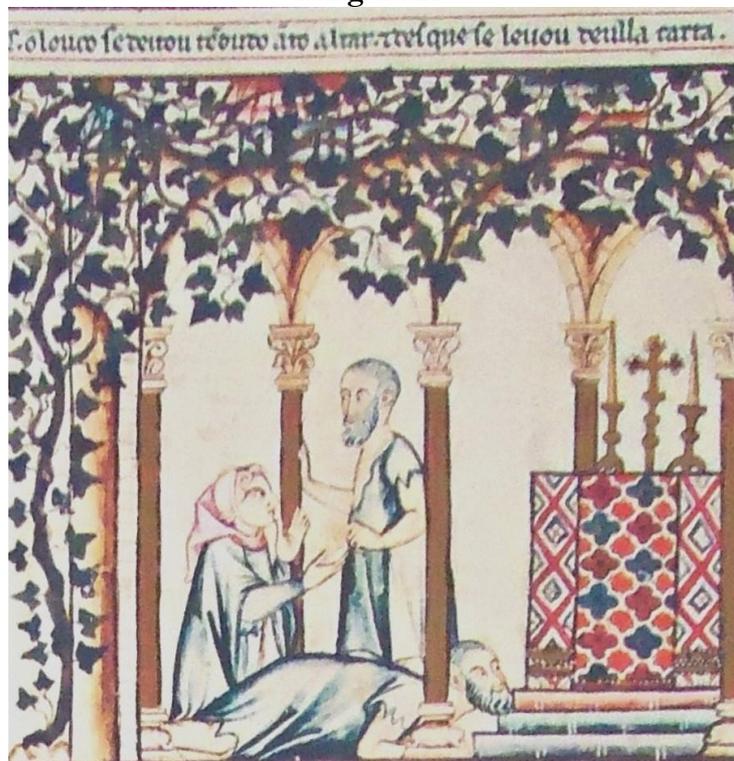
Imagem 21



*Cantiga 65. Códice Rico. Cantigas de Santa Maria. Iluminura de página inteira.*

<sup>267</sup> AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 219, 125-128.

Imagem 21a



Vinheta 02 da *Cantiga* 65.

Conhecida como o céu do santuário, a “abóbada de pedra” da *Cantiga* 65 é a manifestação arquitetônica da relação analógica do homem medieval com os seres divinos: o céu do santuário terrestre como o céu celestial. Para o alto o homem temente a Deus deve sempre olhar, pois as graças divinas estão acima da realidade humana, estão na abóbada celeste.<sup>268</sup> Cícero (106-43 a.C.) nos revelou de onde advém o desejo da humanidade de contemplar o mundo acima nós:

A alma, embora de origem celeste, foi compelida e quase que precipitada na direção da terra, essa direção contrária tanto à eternidade como a sua natureza divina.

De minha parte, creio que os deuses imortais infundiram as almas nos corpos humanos para que, de modo honesto e permanente, mediante a contemplação, imitem a ordem celeste.<sup>269</sup>

A ideia da abóbada de pedra remonta à visão da abóbada celeste, local onde os corpos estelares encontraram suas moradas. Para os olhos menos experientes, as

<sup>268</sup> FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 98.

<sup>269</sup> CÍCERO. *A velhice saudável (De Senectute)*. São Paulo: Escala, p. 69.

estrelas fazem parte de uma *cacofonia*, mas os gregos e romanos nos ensinaram que a abóbada celeste rege com os astros uma eufonia perene e perfeita.<sup>270</sup>

A cobertura de teto em formato de abóbada com uso de pedra remonta ao período da *Pax Romana* do imperador Otávio Augusto (27 a.C-14 d.C.) e deve sua forma ao “Arco Triunfal”.<sup>271</sup> O “Arco Triunfal Romano” era construído para comemorar a vitória de um chefe militar sobre outros povos: em um grande evento, com a presença popular e dos mais altos dignitários, o líder vitorioso percorria a rua principal e passava sob o arco erigido em homenagem a ele.

O *Pantheon* de Roma é um emblema ainda vivo daquela estética arquitetônica que migrou das ruas para o interior dos santuários. No séc. VII, os cristãos transformaram os edifícios pagãos em igrejas cristãs sem, contudo, alterar as formas primordiais das construções.<sup>272</sup> Ou seja, a técnica de abobadar o teto de santuários já era milenar no séc. XIII de Afonso X e das *Cantigas de Santa María*. Desde o séc. XI, os tetos abobadados dos santuários cristãos do Ocidente ganharam uma nova estética (a românica) para se diferenciar da estética romana. Mas, foi das formas romanas que o românico retirou seus primordiais elementos.<sup>273</sup>

Não é consenso entre os especialistas, mas, as primeiras manifestações arquitetônicas do românico estavam nas obras do Renascimento Carolíngio (780-900), movimento cultural e artístico promovido Carlos Magno, rei franco.<sup>274</sup> Desejoso de se tornar herdeiro do Império Romano-Cristão de Justiniano (482-565), Carlos Magno corou-se imperador e fundou o Sacro Império Romano Germânico no ano 800, dia que se celebra o nascimento de Cristo, o Natal.<sup>275</sup>

Tanto na política quanto na Arquitetura, a relação da Roma Imperial Cristã com Império almejado por Carlos Magno, paulatinamente, sucumbiram perante o andar dos tempos. A proximidade das novas referências da sociedade que vivia às margens do primeiro milênio depois de Cristo fez o império de Carlos Magno se dissolver em reinos feudais. A “arte carolíngia” cedeu terreno à “estética românica”,

<sup>270</sup> PULS, 2006, p. 55.

<sup>271</sup> JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *Saber ver a arte etrusca e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 21.

<sup>272</sup> LE GOFF, 2005, p. 108.

<sup>273</sup> “Estes mestres, agora como dantes impregnados de uma tradição viva das técnicas romanas de pedreiro e de construção de pedra.” TOMAN, 2000, p. 80.

<sup>274</sup> Ver alguns extratos de fontes documentais do período em: ESPINOSA, Fernanda. *Antologia de textos históricos medievais*. Lisboa: Sá da Costa, 1972, p. 149-156.

<sup>275</sup> TOMAN, 2000, p. 74.

menos antiga, mais medieval. No entanto, enquanto a sociedade feudal adquiriu um caráter fragmentário, o românico se tornou um movimento artístico universal.<sup>276</sup>

Mesmo as variantes locais do românico não deixaram de lembrar sua fonte de inspiração arquitetônica e artística, as construções românicas se alastraram pela Europa a partir do ano mil. Por meio de um observador atento daqueles tempos, o clérigo Raul Glaber (985-1050), sabemos que “era como se o mundo, tendo-se sacudido e lançado fora o antigo, se estivesse revestindo com a cândida veste das igrejas”.<sup>277</sup>

Os santuários românicos mudaram as paisagens campestres e levaram a monumentalidade às cidades. As invasões bárbaras que afligiram a Europa nos primeiros séculos da Idade Média recuaram e uma maior estabilidade nas atividades cotidianas e de governos foi, finalmente, possível. Do séc. X ao XIII, a expansão das áreas de cultivo e o incremento populacional foram apenas dois dos alicerces de uma sociedade em pleno desenvolvimento.<sup>278</sup>

As cidades puderam se desenvolver, acumular a fortuna necessária para sustentar o ócio de seus intelectuais e investir na produção e construção de obras sacras. Pois, quanto maior a oferta, maior a graça recebida. A crença girava em torno da ideia de que a riqueza material que Deus disponibilizou aos homens deveria ser transformada em ofertas tanto de agradecimento quanto de honraria àqueles santos que regiam o destino de cada homem. Nesse sentido, um extrato do texto da *Cantiga 231* demonstra os altos valores gastos para erigir as igrejas na Idade Média:

Constantino, desse modo, fez igreja da que Bendita Seja, grande sobeja na qual grandes custos dispendia.

E deu muitas verbas aos mestres pedreiros para que lhes trouxessem mármore inteiros da România.<sup>279</sup>

<sup>276</sup> “A autoridade que Carlos Magno tenta restaurar só pode sancionar um estado de fato: isto é, que o poder, anteriormente concentrado em um lugar certo, expressão de uma vontade determinada, não existe mais. Só reinam os poderes locais.” PERNOUD, Régine. *Idade Média, o que não nos ensinaram*. São Paulo: Lintipo Digital, 2016, p. 99.

<sup>277</sup> Rodulfi Glabri. “*Historiarum Libri Quinque*.” lib. III, cap. IV. In: MIGNE, J. P. *Patrologie Cursus Completus. Series Latina*, t. CXLII. Paris, 1880, col. 651.

<sup>278</sup> “A produção cresceu em virtude de uma maior quantidade de mão-de-obra (incremento demográfico) trabalhando sobre uma área mais extensa (desbravamento de florestas e terrenos baldios).” FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 39.

<sup>279</sup> Província do Império Bizantino cuja capital era Adrianópolis. Ver em: AFONSO X, 1989, p. 695.

Usava as pedras de mármore para os altares, e outras para os pilares; portanto, de muitos lugares, para ali as trazia.<sup>280</sup>

O homem medieval tentou alcançar, por meio da *lumina vera* das coisas perceptíveis, a *verum lumen* imperceptível de Cristo para alcançar a Salvação.<sup>281</sup> E qual é o caminho para, no derradeiro dia, contemplar a Jerusalém Celeste? Em primeiro lugar, o bom cristão deve temer a Deus e possuir uma vida mais próxima possível dos ideais propostos por Cristo. No entanto, como somos seres afeitos ao pecado e possuímos alma que não é bela e perfeita como as dos santos, reconhecemos nossa falibilidade. Nesse aspecto, o monge cisterciense Bernardo de Claraval (1090-1153) nos alertou que “o conhecimento da própria fraqueza é mais útil para a salvação”.<sup>282</sup>

Implorar o perdão de Deus devido à nossas falhas e fazer algo pela fé, algo que demonstre sua fidelidade e que demonstre não medir esforços para enobrecer o cristianismo. O abade Suger, novamente, presenteia-nos com suas ideias. Nesse momento, exorto as palavras do abade quando dissertou a respeito da disposição necessária para enriquecer a *Abadia de Saint-Denis*. Apreciação que, para Erwin Panofsky, pode ser considerada uma filosofia, pois vai além de um simples diário, demonstra a espiritualidade, o dispêndio de riquezas e de força laboral para a renovação de santuários na Idade Média.<sup>283</sup>

[...] esforçar-nos-íamos com todas as nossas possibilidades por nos consagrarmos ao trabalho e despesas [...] de alargar a igreja de nossa mãe [...] Deliberando sob a inspiração de Deus, optamos [...] por respeitar as verdadeiras pedras, que são sagradas como se fossem relíquias; [e] por tentar enobrecer o novo acrescentamento, que ia ser iniciado sob a pressão de tão grande necessidade, com a beleza da extensão e da amplitude.<sup>284</sup>

<sup>280</sup> *Poren Costantin eigreja desta que beita seja fazia, grande sobeja, en que gran custa prendia. E dava muytos dinheiros aos maestros pedreiros que lle trouxessen enteiros marmores de Romania, os us pera altares, e outros pera piars; poren de muitos logares ali trage-los fazia.* Ver: *Id.*, 1988, p. 304/15- 28 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>281</sup> “Incapaz de alcançar a verdade sem o auxílio do que é material, a alma será guiada pelas ‘verdadeiras’, embora meramente perceptíveis, ‘luzes’ (*lumina vera*) dos relevos resplendentes, para a ‘Verdadeira Luz’, que é Cristo (*verum lumen*); e será, assim, ‘elevada’, ou melhor, ‘ressurrecta’ (*surgit, resurgit*) da sujeição terrestre, como Cristo é visto na *Ressurrectio vel Ascensio* retratada nas portas.” PANOFSKY, 1976, p. 174.

<sup>282</sup> CLARAVAL, Bernardo de. *Sermão sobre o conhecimento e a ignorância* (trad.: de Jean Lauand). Ver: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/sermao-sobre-o-conhecimento-e-ignorancia>

<sup>283</sup> PANOFSKY, 1976, p. 167.

<sup>284</sup> ABADE Suger, 1867.

E o tempo não tardou em avançar, pois ele não cessa seu caminhar. Este mesmo tempo vislumbrou o aperfeiçoamento das técnicas de “abobadamento” dos tetos, fruto de uma nova concepção que se erguia, a gótica.

A abóbada de nervuras, um dos mais característicos elementos da arquitetura gótica, nasceu na Normandia por volta dos anos 1220-30, durante a reconstrução do teto da *Catedral de Saint-Étienne de Caen*, santuário que tinha uma estrutura ideal para aquele tipo de cobertura, sua nave central era alta e estreita. A abóbada de nervuras desta catedral foi reconstruída em uma forma “sexpartida” (com seis panos), apoiada por um sistema de pilares e colunas adossadas. Os arquitetos mostraram que era possível abobadar seu teto naquela forma por meio da alternância de suportes arquetônicos.<sup>285</sup>

Tudo é monumental na construção de uma catedral, a abóbada não era diferente. Cada seção (ou pano) da abóbada era construído separadamente. Sua enorme dimensão é definida pela superfície retangular dos quatro pilares que a sustentam. Uma nave central tinha, em média, de 06 a 08 “abóbadas de ogivas”, desenho que sugere de forma bem realista a proporção dos trabalhos em torno de uma abóbada. Primeiro, a dimensão humana em relação à obra: somos seres pequenos, mas com mentes de uma criatividade gigantesca; segundo, um dos três operários está sobre a *chave da abóbada*, ponto central da abóbada de ogivas, local onde as forças de empuxo das estruturas arquetônicas da abóbada se unem.<sup>286</sup>

\*\*\*

Todas as vinhetas são emolduradas: no alto, por arcos redondos românicos cobertos por uma espécie de folhagem comum em lugares abandonados. Sabe-se que o tempo e a falta de cuidados permitem à natureza retomar seu lugar majoritário no mundo e dominar as construções humanas, como nos conta o extrato do texto da *Cantiga 65*: “no entanto, pela velhice, estava coberta de hera. Mas já foi lugar muito honrado.”

A *Hera* é um tipo de vegetação conhecida como *trepadeira araliácea*.<sup>287</sup> Seus ramos se entrelaçam e enlaçam seus suportes.<sup>288</sup> Simbolicamente, a folha de *Hera* remonta

<sup>285</sup> TOMAN, 2000, p. 236.

<sup>286</sup> MACAULAY, David. *Construção de uma catedral*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 54-55.

<sup>287</sup> Ver: <https://www.priberam.pt/DLPO/hera>.

<sup>288</sup> “A História da Arte é parente próxima da filosofia e da estética, da qual é inseparável.” PRESSOUYRE, Louis. *Histoire médiévale en France: Bilan et perspectives*. Paris: Seuil, 1991, p. 247.

sua importância à Antiguidade Grega e, na Idade Média, simbolizou as relações de amizade e a imortalidade. Tem relação formal e estética com o gótico por seu “formato trilobado”.

O formato da *Hera* se associa com uma das mais emblemáticas formas do gótico medieval, a forma pela qual o movimento artístico mais é reconhecido. Na *Cantiga 65*, a folha de *Hera* é o símbolo de amizade entre o rústico homem e o nobre que enlouqueceu de tristeza, mas, por intercessão da Virgem, “passou a ser chamado de santo”. A folhagem também simboliza a imortalidade, pois tanto a alma do pio nobre quanto o santuário construído em suas terras ganharam a imortalidade pelas mãos da Virgem, dos anjos e dos santos que ali estavam e “todo o lugar foi iluminado”.

### III.7 (*Cantiga 84*) As ordens religiosas e as aedificationes

Na *Cantiga 84*, o cavaleiro casou-se com moça bela e a amava. No entanto, mais do que outra coisa, amava a Virgem Maria. Por isso, mandou fazer na igreja um grande portal e todas as noites se enfurnava no santuário para, diante da imagem da Virgem, rezar e pedir clemência por seus pecados. Mas, as noites se tornaram solitárias para a jovem esposa do pio cavaleiro e, desconfiada do marido, a moça inquiriu-o sobre onde ia todas as noites. O homem respondeu sinceramente: disse que outra mulher ele amava mais que tudo no mundo e que dela seria para sempre. Desconsolada e sentindo-se traída, a jovem feriu-se fatalmente no peito diante de seu esposo. Desesperado, o cavaleiro correu para a igreja e, aos pés da imagem da santa, lamentou aos prantos o destino de sua amada esposa. A santa, compadecida de tal sofrimento, apareceu ao cavaleiro e disse que, por sua devota fé, traria de volta sua esposa. Ao retornar para casa, deparou-se com a cônjuge viva, sã e salva. O cavaleiro deu graças à Virgem e contou a todos o milagre que Ela fez.

*O cavaleir' era bõo de costumes e sen mal,  
 e mais d' outra ren amava a Virgen espirital;  
 e por esto de sa casa fezera un gran portal  
 ben atro ena ygreja, por ir fazer oraçon.<sup>289</sup>*

O cavaleiro era de bons modos e sem mal.  
 Mais que tudo, amava a Virgem espiritual;  
 por isso, na casa dela, fez até um **grande portal**  
 na igreja onde ia fazer sua oração.

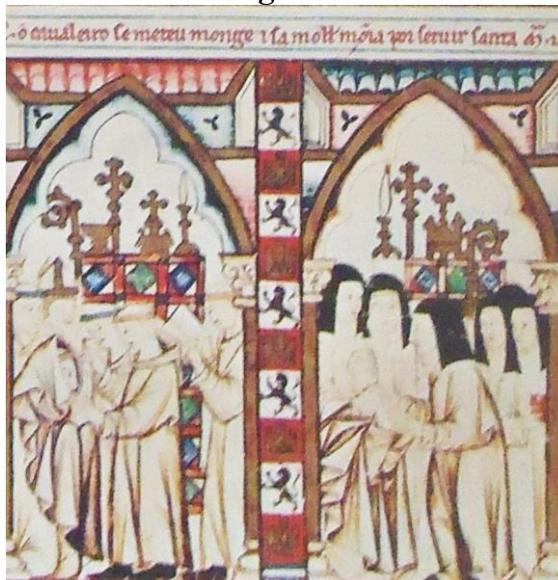
<sup>289</sup> AFONSO X, 1986, p. 265, 16-19.

Imagem 22



*Cantiga* 84. Códice Rico. *Cantigas de Santa María*. Iluminura de página inteira.

Imagem 22a



Vinheta 06 da *Cantiga* 84.

*Cantigas de Santa María*, biografia espiritual do rei Afonso X.<sup>290</sup> Visão imersa na cultura gótica e no culto mariano onde a arte se tornou o simulacro de uma realidade na qual o homem se sentiu mais à vontade consigo mesmo, além de menos temeroso com o meio ambiente que o envolvia e com a espiritualidade que o orientava. As obras góticas, por meio desses sinais, envolvem-nos em sua naturalidade.

Com a naturalidade gótica o mundo se apresenta nas *Cantigas*: animais, plantas, homens e construções. Naturalidade e visão artística que adentrou o Renascimento, porque na Idade Média está a fonte do pensamento do célebre arquiteto genovês Leon Battista Alberti:<sup>291</sup>

Como a história é a maior obra do pintor, na qual deve haver a copiosidade e a elegância de todas as coisas, devemos nos esforçar para saber pintar não apenas um homem, mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas. Isso é necessário para fazer com que seja bem copiosa nossa história.<sup>292</sup>

Em meio àquela cosmopolita realidade artística, as ordens religiosas. No final da *Cantiga* 84, a mulher e seu marido abdicaram da vida laica e se entregam ao modo

<sup>290</sup> O'CALLAGHAN, Joseph F. *Alfonso X and the Cantigas de Santa María: a poetic biography*. Boston – England: 1998.

<sup>291</sup> FOCILLON, 1965, p. 367.

<sup>292</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, p. 136.

de viver religioso após ela ser salva da morte pela intercessão da Virgem Maria. Ele se tornou um frade e ela, monja: “mas, logo ambos, dessa vez, para melhor servir à Virgem, tomaram religião”.<sup>293</sup>

Elas talvez sejam monjas cartuxas, por sua vestimenta: batina branca e, na cabeça, um tipo de touca negra que deveria esconder os cabelos, as orelhas e o pescoço em sinal de respeito ao voto religioso.<sup>294</sup> Esta ordem, fundada no séc. XI por Bruno de Colônia (1030-1101), construiu o mosteiro da ordem na montanha chamada *Chartreuse* (Cartuxa), localizada na comuna de Saint-Pierre-de-Chartreuse – França.

Movido por extrema piedade, o fundador da ordem e os posteriores membros dela, tornaram a Ordem Cartuxa uma das mais austeras. Sua principal característica é a “clausura”,<sup>295</sup> pois creem que somente por meio da oração e da contemplação se aproximam de Deus. A congregação dos cartuxos não segue a *Regra de São Bento*; seu estatuto rege que são servos da Virgem Maria porque Ela é o ser divino mais próximo de Deus. Por isso, simbólica e espiritualmente, a ordem foi fundada no dia 15 de agosto de 1084, data na qual se celebra anualmente a Assunção de Maria segundo o Calendário Cristão e as Festas Marianas.<sup>296</sup>

Os membros da ordem religiosa dos frades Franciscanos são identificados por sua túnica longa, simples e de cor castanha amarrada na cintura por uma corda, por isso, logo nos primeiros tempos da ordem, foram identificados como *cordeliers*. A tradição nos conta que, em um gesto pleno de simbolismo e fervor religioso, Francisco de Assis, fundador da Ordem, despojou-se do seu caro cinto de couro e amarrou sua túnica com uma rude corda, exemplo de sua opção pela pobreza.<sup>297</sup>

Fiéis à Santa Maria, protetora da humanidade, os “frades menores” também estão nos textos das *Cantigas de Santa María*, 15 textos de cantigas mencionam frades

<sup>293</sup> *Mas log’ ambos, dessa vez, por mellor servir a Virgen, fillaron religion.* AFONSO X, 1986, p. 268.

<sup>294</sup> BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 146.

<sup>295</sup> Clausura: separar-se do convívio social, viver no claustro. “Em 1298, o papa Bonifácio VIII (c. 1235-1303) decide para as monjas (cartuxas, cistercienses) a clausura total e rigorosa que elas conheceram a partir daí.” PERNOUD, 2016, p. 148.

<sup>296</sup> ORDEM DOS CARTUXOS. “Estatutos.” Ver: <http://chartreux.org/pt/textos/estatutos-prologo.php>

<sup>297</sup> LE GOFF, Jacques. “As ordens mendicantes.” In: BERLIOZ, 1994, p. 229.

menores, os franciscanos.<sup>298</sup> Os seguidores de Francisco de Assis percorriam o mundo a explanar sobre o amor e a misericórdia da Imaculada Maria, pois a palavra era o principal poder dos franciscanos.

A ordem envolveu-se na construção de diversos santuários na Idade Média, os edifícios eram voltados a uma Arquitetura de formas simples e austeras, sua monumentalidade compunha amplas áreas horizontais em detrimento de elevadas alturas verticais, conforme o gosto estético do gótico italiano. Acima, a *Basílica de Assis*, morada das famosas pinturas de Giotto di Bondone (1226-1337).<sup>299</sup> A Arquitetura e sua relação com o sagrado e incorpóreo universo divino. Nesse sentido, o abade Suger nos ajuda a recordar que:

Trasladando-me das coisas materiais para as imateriais, creio residir em uma estranha região da orbe celeste, que não chega a estar inteiramente na superfície da terra nem na pureza do céu, e creio poder, pela graça de Deus, trasladar-me de um lugar inferior para outro superior, de um modo anagógico.

Colocando-nos à sua direita nos prometeu que, em verdade, possuiríamos o seu reino, Nosso Senhor que vive e reina pelos séculos dos séculos.<sup>300</sup>

Se “Deus criou o homem à sua imagem” (Gn, 1: 27),<sup>301</sup> o homem pretende ser o “Demiurgo” do “mundo visível” à semelhança do “mundo invisível” com o propósito de ser “a imagem terrestre do mundo celeste”.<sup>302</sup> O mundo humano é o das construções, das intervenções que faz na natureza por meio da edificação de

<sup>298</sup> “A recorrência das ordens religiosas nas *Cantigas de Santa María* é percebida na repetição das palavras *mongia* (convento), *mõesteiro*, *monge*, *clerigo*, *creyigo*, *frade mēor ou monje*.” COSTA; DANTAS, 2015.

<sup>299</sup> WOLF, Norbert. *Giotto*. Colônia: Taschen, 2007, p. 15.

<sup>300</sup> SUGER. *Das obras realizadas durante sua administração*. XXXIII, 26-14/29-19. Citado em COSTA, Ricardo da. “A luz deriva do bem e é imagem da bondade : a *metafísica da luz* do Pseudo Dionísio Areopagita na concepção artística do abade Suger de Saint-Denis”. In: *Scintilla. Revista de Filosofia e Mística Medieval*. Curitiba: Faculdade de Filosofia de São Boaventura (FFSB), Vol. 6 - n. 2 - jul./dez. 2009, p. 39-52. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/luz-deriva-do-bem-e-e-imagem-da-bondade-metafisica-da-luz-do-pseudo-dionisio-areopagita-na>

<sup>301</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 34.

<sup>302</sup> “O Paraíso do Ocidente medieval, mundo de cidades antigas e novas, foi concebido sobretudo sob forma urbana, no interior de uma muralha, tendo como modelo a Jerusalém Celestial.” LE GOFF, Jacques. “Além.” In: LE GOFF; SCHMITT, 2006, p. 28, v. 1.

obras que se tornaram, com passar do tempo, parte integrante do conjunto das coisas criadas por Deus.<sup>303</sup>

Como o “Demiurgo” da iluminura da *Bible Moralisée de Luís IX*, outras duas cópias desta bíblia apresentam, em seus *folios* de abertura, Deus como criador do mundo portando os atributos tanto de uma divindade como de um arquiteto: a auréola e o compasso.<sup>304</sup> Os códices estão abrigados na Biblioteca Nacional da França e na de Viena, respectivamente.<sup>305</sup>

O século das *Cantigas* foi o período no qual a imagem se sobrepôs ao texto nos manuscritos e a produção se multiplicou. As elites laica e eclesiástica foram os principais mecenas e receptores de uma vastidão de manuscritos de tal forma cobertos por iconografia e ornamentos que os textos se recolheram ante a magnitude das imagens.<sup>306</sup>

Na *Bible Moralisée de Luís IX*, como nas *Cantigas de Afonso X*, a iconografia e a ornamentação superaram a grafia textual e musical. Esta obra também conjuga com as *Cantigas* o apreço que os medievais tinham pela Arquitetura. O compasso e a auréola são símbolos de uma conotação mais abrangente, aquela que relaciona o instrumento do arquiteto à excelsa figura do Criador, o “Ser Supremo” de estatura monumental como “o primeiro arquiteto do mundo” que trabalhou com destreza as matérias primevas: o sol, a lua e o nosso planeta ainda são massas disformes, mas, nas mãos hábeis do “Demiurgo”, tornar-se-á um conjunto de formas celestes que proporcionarão a vida natural e humana na Terra.

Os princípios da Arquitetura, portanto, participam da “construção” do planeta. Os arquitetos e suas obras continuaram a obra de Deus. A Arquitetura se tornou a marca perene do “mundo do homem” na natureza, mundo natural criado por Deus, edifícios criados pelo homem, ambos sob os princípios de uma *ordo* matemática, geométrica e funcional, mas, submissa à beleza.

A partir do desígnio de Deus de criar o mundo com o compasso monumental e divino, a sociedade medieval se engajou no universo das *aedificationes*, afinal, a

<sup>303</sup> “Enquanto os animais vivem imersos na natureza, o homem cria para si um mundo artificial, formado de coisas humanizadas, que são as condições para que ele sobreviva.” PULS, 2006, p. 10.

<sup>304</sup> “A denominação exacta dos instrumentos remete para Deus Pai enquanto construtor e artesão genial, que não só ‘criou’ o mundo, como também o calculou e planeou.” TOMAN, 2000, p. 448.

<sup>305</sup> FINGERNAGEL; GASTGEBER, 2008, p. 206.

<sup>306</sup> BASCHET, 2006, p. 490.

Arquitetura é uma materialização da mentalidade coletiva de um determinado grupo de pessoas. *Aedificatio* ou “a arte de construir”, tudo que envolve Arquitetura: o trabalho intelectual que idealiza a obra e determinam os princípios matemáticos, materiais e funcionais para a elevação da edificação; além do trabalho manual dos pedreiros e dos artífices. O primeiro idealiza a obra, os outros trabalham na obra.<sup>307</sup>

O compasso do “Demiurgo” (mais conhecido pelos especialistas como “compasso de ponta seca”) foi um dos instrumentos usados para a construção de castelos e santuários na Idade Média. Da mesma forma que a evolução do instrumental agrícola desenvolveu as atividades campestres, a criação de novos instrumentos de precisão engrandeceu as atividades construtivas medievais a partir de fins do séc. XII.<sup>308</sup>

Afonso X e aqueles que criaram as *Cantigas de Santa María* registraram na iconografia das iluminuras um notável conhecimento sobre instrumentos de construção. Neste viés, os textos das cantigas 356, 358 e 364 dissertam a respeito da construção da *Catedral de Santa Maria do Porto* e a construção e ampliação da *Catedral de Santa Maria de Castrojeriz* é o palco das cantigas 242, 252 e 266.<sup>309</sup>

Como quase todo o *corpus* documental das iluminuras das *Cantigas* tem elementos ligados à Arquitetura, encontramos, por exemplo, na primeira vinheta da *Cantiga 42*, à esquerda, um canteiro de obras onde os trabalhadores manipulam instrumentos e máquinas representados de forma bem próxima aos reais instrumentos de construção.<sup>310</sup>

---

<sup>307</sup> “Conceito amplo da arquitetura como ciência das construções úteis e bem-proporcionadas, de acordo com os sentimentos inatos de belo e com os desejos do homem de criar um ambiente adequado onde possa viver bem e feliz.” Citado em: GRAYSON, Cecil. “Introdução.” In: ALBERTI, 2009, p. 41.

<sup>308</sup> MACAULAY, 1988, p. 14-15.

<sup>309</sup> AFONSO X, 1989.

<sup>310</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 67.

Imagem 23



*Cantiga 42. Primeira vinheta.*

Nesse sentido, Auguste Rodin, estupefato ante a magnitude e beleza da *Catedral de Mantas*, escreveu em sua obra *Grandes Catedrais* uma singela homenagem àqueles que trabalharam na construção de santuários na Idade Média: “como nos monumentos, o sol não tem a dizer aos artistas nada que o ar livre dos canteiros de obras não os tenha preparado para ouvir”.<sup>311</sup>

\*\*\*

De modo geral, existiram três grupos que se dedicaram direta ou indiretamente à “arte de construir”: o primeiro era composto pelos moradores das cosmopolitas urbes, grandes cidades ou pequenas vilas, que se uniam para elevar aos céus as *catedrais cidadinas* ou construir com sobriedade as *igrejas paroquiais*; o segundo, mais restrito, formado por vassalos e colaboradores de um *suserano* para a construção de um *santuário privado*.

Uma terceira associação de pessoas também se dedicou com afincos às práticas construtivas, as ordens religiosas. Selecionei algumas das mais atuantes e as separei como ordens monásticas, de monges cavaleiros e de frades mendicantes. As *ordens monásticas*: Benedictina, Cluny e Cister; os *monges cavaleiros*: templários e hospitalários; além dos *frades pregadores*: franciscanos e dominicanos.

<sup>311</sup> RODIN, Auguste. *Grandes Catedrais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 74.

O princípio máximo das ordens religiosas medievais era servir à Igreja Católica, auxiliarem a instituição que regia a Cristandade com exemplos, normas e preceitos que conduziam os cristãos a viverem mais próximos das proposições bíblicas. O contexto colaborou para a multiplicação das ordens: a partir do séc. XI, a Igreja expandiu suas frentes ao se tornar mais hierárquica e a expansão do cristianismo na direção Leste, rumo à Terra Santa, ocorreu por meio da palavra e das armas, ou seja, pelo “proselitismo” e pela Cruzada.<sup>312</sup>

A igreja daquele período fortaleceu sua estrutura interna com base na doutrina católica, nos cânones e em iniciativas políticas, formou um corpo rigidamente hierárquico regido por uma só lei para, a partir dela, seus braços alcançarem toda a Cristandade. Dentre as fontes oficiais da igreja católica no período medieval, talvez a mais categórica normativa da Igreja medieval tenha sido o *Dictatus Papae* de 1075 instituído pelo papa Gregório VII (1020-1085). Esta bula foi uma tentativa de estabelecer, peremptoriamente, o poderio da igreja sobre todos os cristãos, sem exceção, até mesmo sobre reis e imperadores.<sup>313</sup> Algumas proposições do documento sugerem o desejo de soberania total e perene da Igreja de Roma:

- I. A Igreja Romana foi fundada só pelo Senhor;
- II. Só o pontífice romano pode ser chamado, a justo título, universal;
- III. Só ele pode depor ou absolver os bispos;
- (...)
- VIII. Só ele pode dispor das insígnias imperiais;
- IX. O papa é o único homem a quem todos os príncipes beijam os pés;
- X. É o único cujo nome se pronuncia em todas as igrejas;
- (...)
- XII. É-lhe permitido depor os imperadores;
- (...)
- XVII. Nenhum texto e nenhum livro pode tomar valor canônico fora da sua autoridade;

<sup>312</sup> “Não há razão para supor que, sem a orientação da Igreja e os laços religiosos com a Terra Santa, a expansão tivesse se orientado exatamente para essa região.” ELIAS, 1993, p. 43.

<sup>313</sup> “Por muito tempo qualificou-se de Reforma Gregoriana, do nome de Gregório VII, o grande movimento que introduz no Ocidente outra espiritualidade e afirma a independência temporal da Igreja diante dos poderes laicos.” HEERS, 1977, p. 95.

(...)

XXII A Igreja Romana nunca errou e, segundo o testemunho das Escrituras, nunca errará.<sup>314</sup>

Nos séculos seguintes ao *Dictatus Papae*, o desejo de se tornar uma “Igreja Triunfante”<sup>315</sup> contribuiu para o incentivo à criação de um exército a seu favor: as ordens religiosas. A oração e o proselitismo como a “luta pela palavra” dos monges e frades, a Guerra Santa como “a luta pela espada” dos monges cavaleiros: duas vertentes da religião que triunfou no mundo cristão e quis se expandir sobre o mundo pagão.

Desde tempos remotos a cultura monástica se dedicou a criar uma Arquitetura voltada a si mesma e, na medida do possível, afastada do mundo. A Arquitetura monástica teve como pilar de sustentação os princípios da Ordem Beneditina que exortavam a comunidade de monges a viver em torno do centro do mosteiro e, só a partir dele, expandir-se para o seu entorno.<sup>316</sup>

Entorno dominado pela Ordem de Cluny fundada no séc. X pelo abade Odon. A ordem se expandiu de tal forma que foi a responsável pela grande disseminação de santuários românicos que Raul Glaber comemorou em sua famosa carta. Para o clérigo, a miríade de santuários era a prova material de uma nova concórdia de vontades do mundo cristão.<sup>317</sup> Retorno às palavras de Raul Glaber, desta vez, contam o que o atento monge registrou da difusão dos santuários e dos ideais cluniacences face à conjuntura na qual o ideal monástico estava em decadência:

Esta instituição [o monacato], que já tinha quase por completo decaído, encontrou, com a ajuda de Deus, um refúgio da sabedoria onde deveria retomar forças e frutificar, graças a numerosos germes, no mosteiro conhecido por Cluny [...] Conseguiu tão bem propagar a instituição que da província de Benavente na Itália até ao Oceano na Gália, todos os mosteiros mais importantes consideravam uma honra submeter-se à sua obediência.<sup>318</sup>

<sup>314</sup> *DICTATUS PAPAE*. Citado em: PACAUT, Marcel. *La Théocratie: l'église et le pouvoir au Moyen Age*. Paris: Aubier, 1957, p. 236-237.

<sup>315</sup> Ver o capítulo “A igreja triunfante.”. In: GOMBRICH, 1972.

<sup>316</sup> “A arquitetura oferecia o meio mais eficaz de responder à procura de solidão dos eremitas, proporcionando-lhes, ao mesmo tempo, um local de vida em comum adaptado à missão e às necessidades de Deus.” TOMAN, 2000, p. 118.

<sup>317</sup> HEERS, 1977, p. 101-102.

<sup>318</sup> GLABER, Raul (*Rodulfi Glabri*). “*Historiarum Libri Quinque*.” lib. III, cap. V. In: MIGNE, 1880, p. 654-655.

A maior construção da ordem foi a grandiosa *Abadia de Cluny III*, destruída durante a Revolução Francesa (1789-1799) e da qual restam apenas a torre do sino e parte do transepto. Esta ordem monástica se reportava apenas ao papa e ampliou seus domínios pelos quatro cantos da Europa medieval. Mas, a partir do séc. XI, a Ordem de Cluny sofreu muitas críticas, pois seus membros foram acusados de se preocuparem mais com as coisas terrenas, como política e ostentação, do que se manterem como exemplos de vida austera e pia.<sup>319</sup>

Em 1115, Bernardo de Claraval fundou a abadia de Claraval (*Clairvaux*).<sup>320</sup> Tornou-se uma das mais proeminentes figuras que exaltou e disseminou o culto à Virgem

<sup>319</sup> TOMAN, 2000, p. 119

<sup>320</sup> Ricardo da Costa é um dos especialistas no âmbito da língua portuguesa. Ver COSTA, Ricardo da, SEPULCRI, Nayhara. “Querer o bem para nós é próprio de Deus. Querer o mal só depende de nosso querer. Não querer o bem é totalmente diabólico”: São Bernardo de Claraval (1090-1153) e o *mal* na Idade Média”. In: *Anais do II Simpósio Internacional de Teologia e Ciências da Religião*. Belo Horizonte, ISTA/PUC Minas, 2007. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/querer-o-bem-para-nos-e-proprio-de-deus-querer-o-mal-so-depende-de-nosso-querer-nao-querer-o>;  
 COSTA, Ricardo da. “Duas imprecções medievais contra os advogados: as diatribes de São Bernardo de Claraval e Ramon Llull nas obras *Da Consideração* (c.1149-1152) e *O Livro das Maravilhas* (1288-1289)”. In: *Biblos*, Rio Grande, 21, 2007: p. 77-90. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/duas-impresoes-medievais-contra-os-advogados-diatribes-de-sao-bernardo-de-claraval-e-ramon>;  
 COSTA, Ricardo da. “El Alma en la mística de San Bernardo de Claraval”. In: *Revista Humanidades 17-18*. Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Andrés Bello. Santiago de Chile, junio-diciembre 2009, p. 201-210. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/el-alma-en-la-mistica-de-san-bernardo-de-claraval>;  
 COSTA, Ricardo. “Há algo mais contra a razão que tentar transcender a razão só com as forças da razão?: a disputa entre São Bernardo de Claraval e Pedro Abelardo”. In: LAUAND, Jean (org.). *Anais do X Seminário Internacional: Filosofia e Educação - Antropologia e Educação - Ideias, Ideais e História*. São Paulo: Editora SEMOrOc/Factash Editora, 2010, p. 67-78. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/ha-algo-mais-contra-razao-que-tentar-transcender-razao-so-com-forcas-da-razao-disputa-entre>;  
 COSTA, Ricardo da. “O que é Deus? Considerações sobre os atributos divinos no tratado *Da Consideração* (1149-1152), de São Bernardo de Claraval”. In: *Revista Coletânea. Revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro*. Editora Lumen Christi, Ano IX, fasc. 18, jul-dez 2010, p. 223-238. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-que-e-deus-consideracoes-sobre-os-atributos-divinos-no-tratado-da-consideracao-1149-1152-de>;  
 COSTA, Ricardo da. “O verdadeiro amor nasce de um coração puro, de uma consciência boa e de uma fé sincera, e ama o bem do próximo como se fosse seu?: a mística de São Bernardo de Claraval”. In: COSTA, Marcos Roberto Nunes (org.). *A Experiência humana do divino. Perspectiva Filosófica*. Recife, v. I, n. 35, jan./jun. 2011, p. 125-140. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-verdadeiro-amor-nasce-de-um-coracao-puro-de-uma-consciencia-boa-e-de-uma-fe-sincera-e-ama-o>;  
 COSTA, Ricardo da. “El concepto de *Naturaliza* en la *Metafísica Teológica* de San Bernardo de Claraval (1090-1153)”. In: *De Medio*

Maria. Bernardo foi um ativo acusador das más práticas dos monges cluniacenses, além de defensor do retorno dos verdadeiros ideais beneditinos às ordens monásticas. Por isso, repudiou com igual paixão a ostentação decorativa dos santuários de seu tempo. Bernardo registrou sua indisposição com os excessos de ornamentação na Arquitetura dos santuários em sua célebre carta endereçada ao abade Guilherme de St. Thierre:

São tantas e tão maravilhosas as variedades de diversas formas, onde quer que apareçam, que nós somos mais tentados a **ler no mármore** do que nos nossos livros, e a passar todo o dia admirando estas coisas, de preferência a meditar a lei de Deus. Por amor de Deus, se os homens se não envergonham destas loucuras, por que razão, pelo menos, não fogem às despesas?<sup>321</sup>

Para confrontar a ostentação dos santuários cluniacenses (considerados edifícios cobertos por um número exagerado e disforme de ornamentos e figuras), as igrejas cistercienses tiveram uma distintiva norma: a sobriedade. Sem perder sua dignidade monumental, a igreja cisterciense usou a Arquitetura para transmitir seus ideais: os volumes arquitetônicos se sobrepunham à ornamentação escultórica.

Colunas espessas e pilares robustos engrandecem a obra e a eleva aos píncaros do céu.<sup>322</sup> A Ordem Cisterciense preconizava que o *Santuário de Deus* deve encaminhar o fiel mais à contemplação da obra divina do que à apreciação estética.

Mas chegou o momento no qual as primícias monásticas tiveram que deixar o interior dos muros dos mosteiros e ganhar o universo secular. No tempo da reurbanização da Europa e das Cruzadas, a doutrina católica e os cânones dos Pais da Igreja continuaram a professar ardentemente que os homens eram regidos pela religião cristã e, só por meio dela, a humanidade não se afastaria do ideal evangélico e, principalmente, não se entregaria à violência indiscriminada.

---

*Aevo* 1, n. 1 (2012). *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/el-concepto-de-naturaleza-en-la-metafisica-teologica-de-san-bernardo-de-claraval-1090-1153>; COSTA, Ricardo da. “Os *Epistolários Medievais* como *espaço narrativo fundante*: o universo do *eu amoroso* nas cartas de Bernardo de Claraval”. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia; ABRANTES, Elizabeth Sousa (orgs.). *História Antiga e Medieval*, vol. 5. *Sonhos, Mitos e Heróis: Memória e Identidade*. São Luís: EDUEMA, 2015, p. 293-314. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/os-epistolarios-medievais-como-espaco-narrativo-fundante>.

<sup>321</sup> BERNARDO DE CLARAVAL. “Apologia ad Guilelmum Sancti-Theoderici Abbatem.” Cap. XII. In: MIGNE, J. P. *Patrologiae Cursus Completus*. Paris: Series Latina, 1866, p. 914-916.

<sup>322</sup> “Com seus braços ansiosos, as pessoas haviam puxado o céu para a terra.” HUIZINGA, 2010, p. 456.

Naquele contexto, eis que surgem as ordens de monges cavaleiros.<sup>323</sup> A Ordem dos Cavaleiros do Templo, na qual os membros se consideravam “os Pobres Soldados de Jesus Cristo”, é mais conhecida como templários. Fora dos campos de batalhas, deveriam manter vida casta: praticar a oração, a caridade e não podiam possuir nenhum bem particular.<sup>324</sup>

Os templários viviam sob a direção de um mestre e seguiam o ideal de Agostinho de Hipona. A *Regra do Templo*, um conjunto das premissas que os “irmãos” da ordem deveriam seguir, sugere ao monge cavaleiro honrar, em todos os momentos de sua vida, o nome da Virgem Maria. No decorrer das regras, cada uma evoca “por Deus e por Nossa Senhora Santa Maria” antes de discorrer sobre os termos. Algumas delas regem que:

- Prometeis a Deus e a Nossa Senhora Santa Maria que todos os demais dias de vossa vida vivereis castamente do vosso corpo?
- Também prometeis a Deus e a Nossa Senhora Santa Maria que todos os demais dias de vossa vida vivereis sem bens próprios?
- Também prometeis a Deus e a Nossa Senhora Santa Maria que todos os demais dias de vossa vida ajudareis a conquistar, pela força e pelo poder que Deus vos deu, a santa terra de Jerusalém?
- E nós, por Deus e por Nossa Senhora Santa Maria [...] prometemos-vos pão e água e a pobre veste da casa e muitas penas e trabalho.<sup>325</sup>

Os monges cavaleiros do Templo eram tão bem vistos pela sociedade que receberam a responsabilidade de salvaguardar os tesouros de algumas famílias reais. Pelo costume dos seus integrantes viajarem entre o Ocidente e o Oriente, o Norte e o Sul, também foram incumbidos de realizar o comércio de diversos itens de valor. Receberam doações de terras, de santuários e de fortificações para cumprirem seu papel de vigia em regiões fronteiriças.<sup>326</sup>

De santuários a castelos. Aos templários, portanto, foram dispostos riqueza e poder. A ordem, além disso, efetivou a construção de grandes fortificações e igrejas. Além de ganhar propriedades e edifícios, a ordem de monges cavaleiros mandou edificar obras para bem atuar em suas diversas frentes: a batalha, o

---

<sup>323</sup> “Os monges militares, templários e hospitalários, eram a coluna dorsal do poder cristão.” RESTON JR, 2002, p. 27.

<sup>324</sup> READ, 2001, p. 97.

<sup>325</sup> LA RÈGLE DU TEMPLE, 1886, 344-345.

<sup>326</sup> “Os Templários, portanto, participaram do extraordinário *boom* da construção que ocorreu na Terra Santa sob os cruzados – fortalezas, palácios e, sobretudo, igrejas.” READ, 2001, p. 141.



resguardo dos peregrinos e das riquezas reais, além do comércio. Nesse sentido, a construção do *Castelo de Tomar* foi iniciativa do mestre do Templo em Portugal, D. Gualdim Pais (1118-1195), para fortalecer militarmente a região contra os constantes ataques dos mouros.<sup>327</sup>

Proporcionar um lugar seguro para repouso dos peregrinos, bem como protegê-los nas suas andanças, foi um dever que a Ordem dos Cavaleiros do Hospital (ou Hospitalários) tomou para si. Alain Demurger (1939-) afirmou que este nome tem sua origem por sua ligação com os “hospitais” ou “hospícios” medievais. A partir dos anos 1070-80, estas construções suprimam a demanda que os mosteiros não conseguiam mais comportar de um número cada vez maior de peregrinos que se dirigiam à Terra Santa e que precisavam de lugares de repouso e para pernoitar.<sup>328</sup>

Os Hospitalários assim se chamam, também, em agradecimento a Gerardo Hospitalheiro, um “leigo piedoso” que construiu em 1099 um novo e amplo hospital em Jerusalém e anexou a ele a *Igreja de São João Batista*. O papa Pascoal II, em 1113, instituiu que aquele hospital estava livre da jurisdição da Ordem Beneditina e que, a partir dali, reportar-se-ia diretamente ao papado.<sup>329</sup>

\*\*\*

Como os monges cavaleiros, outra ordem religiosa tinha o mundo todo como lar, eram os frades pregadores. Mendicantes e Pregadores deram uma nova face à igreja Católica a partir do séc. XIII, o mesmo século de Afonso X e das *Cantigas de Santa María*. Entre os membros das ordens mais importantes (frades franciscanos e dominicanos), a principal norma era a de que nada possuíam de valor. Entre seus pertences pessoais, apenas um ou dois livros canônicos para auxiliá-los nos sermões, um cajado para suportarem as grandes distâncias que percorriam e surradas vestes tradicionais fornecidas pela ordem.<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> TOMAN, 1998, p. 298.

<sup>328</sup> DEMUGER, 2002, p. 29.

<sup>329</sup> *Id.*, p. 29-30.

<sup>330</sup> “Os franciscanos e dominicanos propiciaram dentro da Igreja Católica os exemplos de pobreza, castidade e simplicidade apostólicas que tanto coadunavam com as sensibilidades exacerbadas de um laicado espiritualmente propenso para tanto.” RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 62.

Imagem 24



*Cantiga 151*. Detalhe da iluminura com dominicanos.

Os frades pregadores estão nas *Cantigas de Santa María*: 22 iluminuras mostram frades, apesar de não serem mencionados nos textos.<sup>331</sup> Por exemplo, o texto da *Cantiga 151* menciona um religioso que usa o *froco*,<sup>332</sup> hábito (veste) com capuz usado pelos frades dominicanos. A iluminura historiada da *Cantiga 151* vai além e sugere que o religioso em questão é realmente um frade dominicano porque sua vestimenta é composta por uma túnica branca coberta por um manto negro com capuz, vestimenta distintiva da ordem.<sup>333</sup>

Os dominicanos viviam de esmolas e doações, chamavam a si de *domini canes* (cães do Senhor) porque defendiam a doutrina da Igreja e combatiam as heresias. Seu fundador, Domingos de Gusmão (1170-1221), criou a ordem após viajar pelas comunidades de cátaros do sul da França e verificar que deturpavam algumas premissas do “cristianismo niceano” estabelecidas no Concílio de Nicéia no ano de 325.<sup>334</sup>

Domingos sentiu que a igreja estava desamparada frente à ameaça herética e algo premente precisava ser feito. Então, decidiu formar uma ordem de pregadores. Por isso a comunidade de dominicanos é comumente associada ao desenvolvimento da

<sup>331</sup> COSTA; DANTAS, 2015.

<sup>332</sup> AFONSO X, 1989, p. 577.

<sup>333</sup> “As ordens religiosas, que se multiplicam, não se diferenciam senão pela cor da indumentária.” BOUCHER, 2010, p. 146.

<sup>334</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “Deus.” In: LE GOFF; SCHMITT, 2006, p. 302.

Inquisição. Os tribunais eclesiásticos que julgavam os casos de heresia contra a igreja, conhecidos também como “Tribunais da Santa Sé” ou do “Santo Ofício” eram formados, em sua maioria, por dominicanos.<sup>335</sup>

Uma ordem que tinha como tarefa máxima o combate às heresias. Para esse feito, um caráter circunspecto se impôs e a Arquitetura dominicana é o reflexo da seriedade de seus membros. O convento dominicano é, até os dias de hoje, o principal ponto de apoio da ordem.<sup>336</sup> Suas formas rígidas e severas demonstram o aspecto taciturno associado aos dominicanos.<sup>337</sup>

Outro viés das ordens religiosas foi o que abrigavam mulheres. Desde o monacato medieval dos primeiros tempos foi comum uma ordem masculina criar sua versão feminina: carmelita, cartuxa e agostiniana são alguns exemplos. Estas monjas, pelo princípio monástico do *ora et labora*, também alternavam seu tempo entre as atividades religiosas e os trabalhos de copista, miniaturista ou encadernadora.<sup>338</sup> E a Arquitetura medieval, do mesmo modo, muito tem que agradecer às ordens religiosas femininas. Muitas obras foram construídas para abrigar religiosas, consagradas ao cristianismo e em honra àquelas que pretendiam se aproximar das virtudes das santas e da Mãe de Deus, a Virgem Maria.

Na última vinheta da iluminura da *Cantiga 84*, o homem e a mulher, antes um casal, prometeram solenemente à Santa Maria aderir à vida religiosa. Cada qual em seu recinto sagrado e, por isso, separados para sempre. Os motivos arquitetônicos representam esta separação, afinal, estão separados tanto pela longilínea faixa ornamental floral quanto por duas colunas encimadas por capitéis com “volutas jônicas”.<sup>339</sup> Sobre cada um dos personagens, um “arco ogival lobulado” serve como moldura arquitetônica gótica para a iconografia historiada.<sup>340</sup>

O iluminador, para enfatizar a separação do casal, trocou as cores dos telhados, dos lóbulos dos arcos e das paredes de cada um dos dois espaços para diferenciar ainda mais os ambientes nos quais o homem e a mulher estão: por exemplo, os lóbulos dos arcos acima do homem são azuis enquanto os que encimam a mulher não possuem cor; o telhado acima do homem é vermelho e o que está acima da mulher

<sup>335</sup> NETO, 1989, p. 175.

<sup>336</sup> Ver em: <http://www.dominicanos.org.br/site/index.php>

<sup>337</sup> “[...] sermões e *exempla* (historietas morais) ilustrativos. A pregação dos frades era acessível, direta, vívida, da emoção e da vida do dia-a-dia.” RICHARDS, 1993, p. 64.

<sup>338</sup> PERNOUD, 2016, p. 151.

<sup>339</sup> STIERLIN, Henri. *A Grécia: de Micenas ao Pártenon*. Colônia – Alemanha: Taschen, 2009.

<sup>340</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 208.

é azul.<sup>341</sup> Traços de uma policromia a serviço não apenas da iconografia, mas da Arquitetura. O tempo e o espaço delimitados por elementos arquitetônicos predizem visualmente a opção de vida religiosa escolhida pelo casal que foi contemplado com a bênção milagrosa da Virgem.

### III.8. (*Cantiga 93*) Capitel, escultura ou arquitetura?

O jovem burguês, personagem da *Cantiga 93*, era afeito aos prazeres mundanos: jogos, gula e mulheres. Na cidade, entregava-se aos vícios.

Punido por Deus devido à sua leviandade, viu-se acamado pela lepra. O jovem que antes era rodeado de amigos, daquele momento em diante, estava só e doente. Desapontado com tudo e sofrendo com a lepra, migrou para o campo. Lá, construiu uma pequena ermida na qual se pôs a orar à Virgem Maria, sem nunca falhar um dia sequer. Diariamente, rezava mil Ave-Marias e assim fez por três anos. Na solidão do campo, no interior da humilde ermida, esperava a clemência da Virgem. A santa, compadecida do enfermo, apareceu para curá-lo do mal atroz: a Mãe de Jesus descobriu o seio esquerdo e derramou seu leite abençoado sobre o corpo do rapaz que logo se restabeleceu das afecções cutâneas da doença. Novamente são, o jovem retornou à cidade convertido em religioso para a todos contar o milagre daquela que devemos confiar, a Virgem Maria.

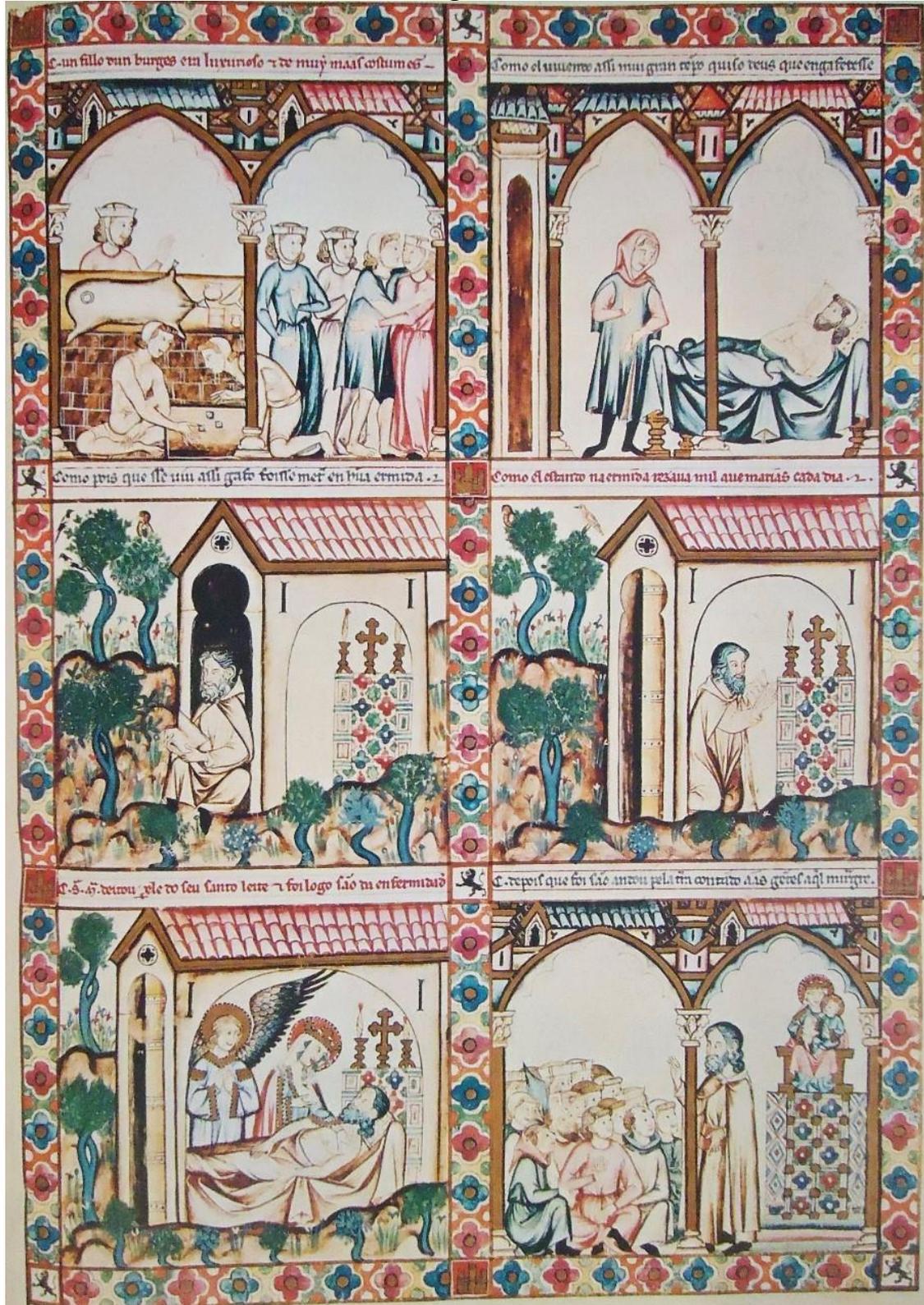
*El assi mantẽendo orgull' e desden,  
 quiso Deus que caess' en el mui gran gafeen,  
 ond' ele foi coitado que non quis al ren  
 do mund' erg' ' ermid' u se foi apartar.*<sup>342</sup>

Assim, por manter orgulho e desdém,  
 quis Deus que ele sofresse de uma grave lepra  
 que o deixou tão aflito que nada mais queria  
 do mundo. Por isso, **ergueu uma ermida** onde foi se refugiar.

<sup>341</sup> Ver mais a respeito da relação da pintura com a iconografia e com Arquitetura em: FOCILLON, 1965, p. 235.

<sup>342</sup> AFONSO X, 1986, v. 1, p. 287, 17-20.

Imagem 25



*Cantiga* 93. Códice Rico. *Cantigas de Santa María*. Iluminura de página inteira.

Imagem 25a



Vinhetas 05 e 06 da *Cantiga* 93.

Toda estrutura arquitetônica é a representação de seu idealizador e de seus construtores. Cada elemento que compõe o edifício tem, portanto, função e história.<sup>343</sup> Sim, porque uma obra se ampara sobre normas e cálculos de uma profusão de memórias culturais e, sobretudo, pela sobrevivência de normas construtivas que, aqui e acolá, serão novamente estudadas e, talvez, reutilizadas. Como ocorreu com a codificação de leis arquitetônicas de Vitruvius (c. 80-15 a. C.), arquiteto, escritor e engenheiro romano.<sup>344</sup> A obra vitruviana foi recopiada diversas vezes na Idade Média, mas suas propostas arquitetônicas só foram efetivamente utilizadas a partir do Renascimento.<sup>345</sup>

Nesse sentido, Henri Focillon expõe sua indignação ao citar o erro de interpretação de alguns pesquisadores por considerarem Villard de Honnecourt um “precursor, uma antecipação da Renascença”.<sup>346</sup> A historiografia tradicional (e o

<sup>343</sup> “O prédio não existe unicamente como objeto para a reflexão, mas como objeto para a vida.” PULS, 2006, p. 12.

<sup>344</sup> A Biblioteca Nacional da França (BNF) abriga alguns manuscritos que datam entre os séculos IX e XII que são cópias da obra *Da Architectura* de Vitruvius. Todos estão disponíveis on-line, é só procurar pelo nome em latim do autor romano, *Vitruvius*. Ver: <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/search/all?sQueryString=vitruvius&sSearchField=fullText&sSortField=score&iResultsPerPage=20&aSelectedFacets=>

<sup>345</sup> “Imagina-se, de boa fé, que ‘se descobre’ um autor como Vitruvius, por exemplo, do qual vão tirar as leis da arquitetura clássica, enquanto, nós sabemos atualmente, os manuscritos de Vitruvius eram relativamente numerosos nas bibliotecas medievais e que hoje ainda subsistem quase cinquenta exemplares, todos anteriores ao século XVI. Em suma, enquanto na Idade Média se copiava Vitruvius, estudavam-se seus princípios, sem sentir a necessidade de aplicá-los exatamente.” PERNOUD, 2016, p. 44.

<sup>346</sup> FOCILLON, 1965, p. 364.

senso comum) ainda pensa a Idade Média como uma época intermédia entre a Antiguidade e o Renascimento, progenitor da modernidade. Para muitos, este período pouco bebeu da fonte cultural e intelectual clássica, fato que Régine Pernoud também refutou com propriedade.<sup>347</sup>

Algumas vertentes historiográficas difundem, inclusive, que os vestígios das civilizações greco-romanas que sobreviveram à decadência do Império Romano devido às invasões bárbaras dos séculos V e VI foram readaptados pelos medievais, somente, como conteúdo teológico a serviço da Igreja Católica ou foram “esquecidos” nas bibliotecas palacianas e dos mosteiros.<sup>348</sup> A afirmativa tão contundente destes pesquisadores de que a Idade Média não utilizou os ditames greco-romanos contradiz as pesquisas de renomados medievalistas, como Jacques Le Goff, por exemplo: “[...] o cristianismo aparece aqui, muitas vezes, na linha da sua dupla herança de mentalidade e de cultura: a herança judaica e a greco-romana, ideologicamente dominadas pela supremacia moral das atividades originais dos antepassados”.<sup>349</sup>

A análise de alguns elementos arquitetônicos nas iluminuras historiadas das *Cantigas de Santa María* pode confirmar as propostas de Le Goff e de Régine Pernoud. Na *Cantiga 93*, por exemplo, o cavaleiro lascivo que foi acometido pela lepra, decide se retirar para o campo e, ali, “ergueu uma **ermida** onde foi se refugiar”. Os detalhes à esquerda exprimem iconograficamente aquele ato de fé e desapego. Nela, a Arquitetura austera, de formas simples, faz parte daquela premissa: afastar-se da ostentação e da vaidade citadinas. Os elementos arquitetônicos sustentam a hipótese de que a figuração da ermida se submete a três normas: uma normativa *religiosa*, outra *artística* e, a última, *histórica*.

*Religiosa* porque enaltece os ideais monásticos. A construção deve servir aos religiosos que a ela recorrem. A ermida campesina tem um fim piedoso: envolver os monges sob a proteção do manto sagrado de Deus para a contemplação da sua glória. O santuário tem uma Arquitetura voltada à glorificação, mas sem ostentação, assim, não desviará mente e coração para prazeres carnis (sempre equidistantes das premissas apostólicas) e próximos do prazer estético condenado por Bernardo de Claraval. Para Bernardo, este prazer não convém a “nós [monges], que agora

<sup>347</sup> PERNOUD, 2016, p. 38.

<sup>348</sup> “Na Idade Média, os autores latinos e mesmo os gregos já eram bastante conhecidos [...] Seu conhecimento era considerado como um elemento essencial do saber.” *Id.*, p. 41.

<sup>349</sup> LE GOFF, 1980, p. 88.

saímos do povo; nós que deixamos todas as coisas preciosas e especiosas do mundo por amor de Cristo”.<sup>350</sup>

Normativa *artística* que, embora relacionada com a histórica e a religiosa, tem sua particularidade: construir uma obra bela, que inspire um apreço estético, foi, em menor grau, utilizado na ermida românica da vinheta 05. O santuário desta vinheta, portanto, sugere o que falta: pouca elaboração das formas e limitação intencional de artifícios estéticos.<sup>351</sup>

Os princípios arquitetônicos da ermida campesina decorrem de uma trajetória *histórica* que remonta à sobriedade das primeiras construções românicas da Idade Média resultante da forma de construir dos antigos romanos que, por conseguinte, tomaram emprestadas as formas dos templos dóricos da Grécia Antiga. Ou seja, como um templo dórico grego, a ermida é um templo cristão “de uma severa rudeza”.<sup>352</sup>

Mas, também é monumental e domina a paisagem que a circunda, herança da cultura aristocrática, dominadora e expansionista do Império Romano.<sup>353</sup> A austera monumentalidade da ermida como herança greco-romana, simultaneamente, religiosa, artística e histórica. A construção representada na vinheta 05 tem o empuxo tanto vertical quanto horizontal associado ao templo grego dórico se compararmos a verticalidade da obra em relação às árvores que a rodeiam.

Este também é o princípio da forma basilical. Do grego *basilikós*, as basílicas medievais são similares aos templos da “ordem dórica” nos quais era costume manter uma simetria entre a horizontalidade e a verticalidade da obra.

Os planos construtivos de santuários da Idade Média também utilizaram outra concepção arquitetônica grega: a *abside*.<sup>354</sup>

O santuário funerário do período arcaico grego, construído por volta dos séculos IX ou VIII a. C. em Lefkanki, na ilha de Eubeia – Grécia, tinha uma abside similar a um desenho de Villar de Honnecourt que representa dois planos arquitetônicos

<sup>350</sup> BERNARDO DE CLARAVAL, 1866, p. 914-916.

<sup>351</sup> WOLF, Norbert. *El arte románico*. Colônia – Alemanha: Taschen, 2007, p. 18.

<sup>352</sup> STIERLIN, 2009, p. 45.

<sup>353</sup> “Do ponto de vista técnico, redescobrem-se soluções formais ‘romanas’, como a abóbada de berço, permitindo a recuperação de uma escala arquitectónica ‘monumental’.” *Românico*. Firenze – Itália: Scala, 2011, p. 1.

<sup>354</sup> STIERLIN, 2009, p. 39.

de abside, uma reta e outra semicircular. A forma reta de abside foi muito utilizada pelos ingleses na Idade Média, contudo, a mais generalizada na Europa Ocidental medieval foi a forma absidal.

Se a ermida se associa à planta grega dos templos dóricos, o arco que emoldura o interior do santuário da vinheta 05 é um “arco completo” românico, normalmente associado ao “arco do triunfo romano”. Ou seja, arco completo não é um elemento arquitetônico grego, é romano. Aos gregos, a forma curvilínea se restringiu à produção de outras obras, como a elegante e harmônica forma e iconografia de peças de cerâmicas da Grécia Clássica.<sup>355</sup>

O formato do arco triunfal se desprende da sua gênese e moldou a Arquitetura de outras culturas, como mostram os arcos da obra considerada a última “basílica civil” do Império Romano. Construída a mando do imperador Constantino (272-337) no antigo Fórum de Roma, a imponência do arco a favor do caráter oficial da obra romana.

Bem, se a obra da vinheta 05 tem um limitado número de artifícios estéticos, o que lhe falta? O capitel está ausente. Mas, aparece na vinheta seguinte...

Surgiu porque a construção arquitetônica da vinheta 06 tem uma normativa *religiosa* diferente da representada na ermida campestre. Volta-se para a grandiosidade da Arquitetura associada à vasta e rica ornamentação. Cultura gótica inaugurada pelo abade Suger na qual corrobora o texto bíblico (Ez 28: 12-13) ao declarar que “toda pedra preciosa é Teu ornamento”.<sup>356</sup>

A lógica *artística*, enraizada na religiosa, adere ao ideal estético e o usa como instrumento de contemplação da beleza da obra divina materializada pela mão do homem.<sup>357</sup> A arte vivia um momento de tentativa de racionalização das formas, como a geometria de Villard de Honnecourt e a física de Roberto Grosseteste (1168-1253) atestam.<sup>358</sup> Na Arquitetura, o espaço para a luz se ampliou. Nesse aspecto, na obra *Metafísica da Luz*, Grosseteste confirma que:

A luz é bela por si mesma, porque sua natureza é simples e contém a toda em si mesma. Além disso, tem, de modo sumamente harmonioso, o máximo de unidade e

<sup>355</sup> *Arte greco-romana*. Firenze – Itália: Scala, 2011, p. 67.

<sup>356</sup> ABADE SUGER, 1867.

<sup>357</sup> “A arte se baseia na contemplação de um ente que suscita no homem ideias e afetos considerados benéficos por seu observador.” PULS, 2006, p. 12.

<sup>358</sup> FOCILLON, 1965, p. 320.

a proporção intrínseca da igualdade, pois a beleza consiste na concórdia das proporções. Assim, mesmo carecendo da proporção harmônica das criaturas corpóreas, a luz é bela e muito prazerosa de ver.<sup>359</sup>

A relação *histórica*, nesse caso, são as técnicas de construção que, da Antiguidade, permaneceram na Idade Média. Os planos construtivos antigos foram os suportes teóricos para erigir os grandes edifícios medievais por meio da concepção de beleza e proporção desenvolvida na Grécia Antiga. Nas *Etimologias* (c. 627-630), o arcebispo Isidoro de Sevilha (560-636) relembra as normas clássicas e propõe um método construtivo que se disseminou nos anos vindouros entre os medievais: “a construção dos edifícios tem três momentos: a planificação (*dispositivo*), a construção e o embelezamento”.<sup>360</sup>

Corroborada por Isidoro de Sevilha, a beleza e a proporção gregas foram convertidas em pedra nas hábeis mãos dos arquitetos e pedreiros imersos na Arquitetura gótica. O “arco ogival” e a “abóbada de nervuras” são marcantes e petrificadas variantes do arco completo e da “abóbada de berço” românica.<sup>361</sup> A principal característica destes elementos é o vértice que encima o ângulo curvilíneo e que, por sua vez, mantém a uniformidade nas laterais.

É quase unânime entre os especialistas considerar a “ogiva” tanto a prenunciadora da cultura gótica como sua emblemática estrutura arquitetônica. Sua gênese remonta aos anos finais do séc. XII, ainda sob as influências do românico.<sup>362</sup> A ogiva se tornou a principal escolha entre os arquitetos daquele período e sua prática continuou recorrente nos tempos vindouros.<sup>363</sup>

A ogiva, desde então, pairou sobre o teto do santuário medieval e, das alturas, vislumbrou o mundo abaixo de si. Transformou-se em um céu de pedra nas reformas de antigos santuários românicos (como na *Abadia de Saint-Denis*). Além, é claro, nas muitas obras góticas que seriam erguidas por toda parte.<sup>364</sup>

<sup>359</sup> ROBERTO GROSETESTE. *Hexameron*, 147v. Citado em: COSTA, Ricardo da. “A *anamnese estética* de Umberto Eco.” In: SANTOS, Bento Silva (org.). *Mirabilia* 20 (2015/1). *Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique*. Barcelona: Institut d’Estudis Medievals), UAB, Jan-Jun 2015, p. 234-251. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/anamnese-estetica-de-umberto-eco>

<sup>360</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías II*. Madrid: MCMXCIV, p. 444-445 e 448-449.

<sup>361</sup> “A transição do arco arredondado, característico do estilo românico, para o arco ogival do século XIII é rapidamente identificada nos edifícios.” JONES, Owen. *A Gramática do Ornamento*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p. 313.

<sup>362</sup> FOCILLON., 1965, p. 10.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>364</sup> GOZZOLI, Maria Cristina. *Como reconhecê-la arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 3.

A forma ogival emoldurou as construções, o espaço do homem. Porque a Arquitetura é o envoltório em torno de um vazio, do local onde o homem se interage com a obra ao entrar nela.<sup>365</sup> Esta relação do homem com a Arquitetura é tão seminal que os elementos arquitetônicos mais emblemáticos transpuseram sua forma petrificada e tridimensional para se alojarem em outros suportes artísticos.

Trata-se da forma pela qual as artes pictórica e escultórica homenageiam as estruturas que abrigam os homens e suas ideias. E, assim, deparamo-nos com a onipresença da ogiva na pintura e escultura gótica: na pintura, a ogiva encima as pessoas ilustres e santas, pois simboliza a dignidade do personagem;<sup>366</sup> na escultura, além de dignificar o personagem abaixo dela, emoldura e ornamenta a estrutura esculpida. Em ambos, um convite ao apreço estético.

Aos arquitetos também foi delegada tal dignidade *post mortem*. No séc. XIII das *Cantigas de Santa María* os mestres de obras se tornaram prósperos especialistas.<sup>367</sup> Acumularam tamanha fortuna que puderam arcar com os gastos envolvidos na produção de obras como o túmulo do arquiteto francês Hugues Libergier (1229-1263). Nele, um arco ogival mostra a importância daquele que se foi, descansa no túmulo o corpo do arquiteto. As incisões feitas pelo escultor no mármore da lápide funerária lembram os princípios da arte gótica por meio de seus mais visíveis elementos: o “arco em ogiva”, os “lóbulos tripartidos” deste mesmo arco, o “gablete” que o encima e pequenas “esculturas radiantes” que ornamentam sua parte superior. Princípios que lembram qual foi o ofício do arquiteto: materializou “sonhos de pedra”.<sup>368</sup>

A representação gótica da lápide se submete aos ditames de uma ciência matemática feita para durar. Contudo, submetem-se ainda mais aos preceitos da religião cristã, pois as figuras que encimam cada lado do gablete são anjos. Além disso, acima da cabeça do arquiteto, está a rosácea, símbolo da Virgem Maria. E não poderia ser diferente, afinal, o gótico é direcionado ao céu, sua maior homenageada é a Virgem e Auguste Rodin nos lembra de que “tudo tem uma vida ao mesmo tempo humana e sagrada nessa arte milagrosa”.<sup>369</sup>

<sup>365</sup> “Mas a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem.” ZEVI, p. 18.

<sup>366</sup> GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; MANCHO I SUÁREZ, Carlos; RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel. *Historia del arte medieval*. Valência: PUV, 2012.

<sup>367</sup> DUBY, 2009, p. 179.

<sup>368</sup> MACAULAY, 1988, p. 7.

<sup>369</sup> RODIN, 2002, p. 69.

O texto da *Cantiga 249* nos mostra o universo bem pago e especializado em torno dos mestres na arte de construir: “quando a igreja construiu a que chamam de Manzano, que está perto da vila, muitos ‘mestres de planos’ foram ali trabalhar pelo soldo que lhes davam, como dão aos que tal obra fazem”.<sup>370</sup> O “mestre de planos” era a mente por trás do canteiro de obras.<sup>371</sup>

O arquiteto (“mestre de planos”) ocupava o grau máximo na hierarquia dos mestres de obras. Categoria que se subdividia nas oficinas onde existiam o mestre e os aprendizes que ali estavam para ajudar, aprender e trabalhar porque um ofício era passado de geração em geração. Os principais mestres ligados à construção de catedrais e castelos eram: mestre-cavouqueiro; mestre-cortador de pedras; mestre-encarregado da argamassa, mestre-pedreiro, mestre-carpinteiro, mestre-vidreiro e o mestre-escultor.<sup>372</sup>

\*\*\*

Caminhamos pelo universo do arquiteto representado pelo o escultor, agora, seguiremos nosso do arco para o capitel.

Se o arco emoldura a iconografia do códice afonsino, o capitel é o suporte a partir do qual o arco se eleva. Entre o mundo da escultura e o da Arquitetura, o capitel forjou sua participação como item, ao mesmo tempo, único e intrigante. Sua função arquitetônica e ornamental conquistou mais um suporte: os planejados *fólios* do códice afonsino.<sup>373</sup> Nas *Cantigas de Santa María*, o capitel representa a si mesmo como se estivesse em um santuário de verdade.

Arquiteticamente, o capitel é fundamental para suportar a sobrecarga de energia proveniente do impulso vertical do teto, sua estrutura em forma de concha desvia parte do peso superior para as laterais e não para o fuste, o que resguarda as colunas e pilares que sustentam a cobertura do edifício, seja ele um teto plano ou abobadado.<sup>374</sup>

<sup>370</sup> *Quand' a ygreja fazian a que chaman d' Almazan, que é en cabo da vila, muitos maestros de pran yan y lavar por algo que les davan, como dan aos que tal obra fazen.* AFONSO X. *Cantiga 249*, 1988, p. 349 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>371</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 66.

<sup>372</sup> MACAULAY, 1988, p. 13.

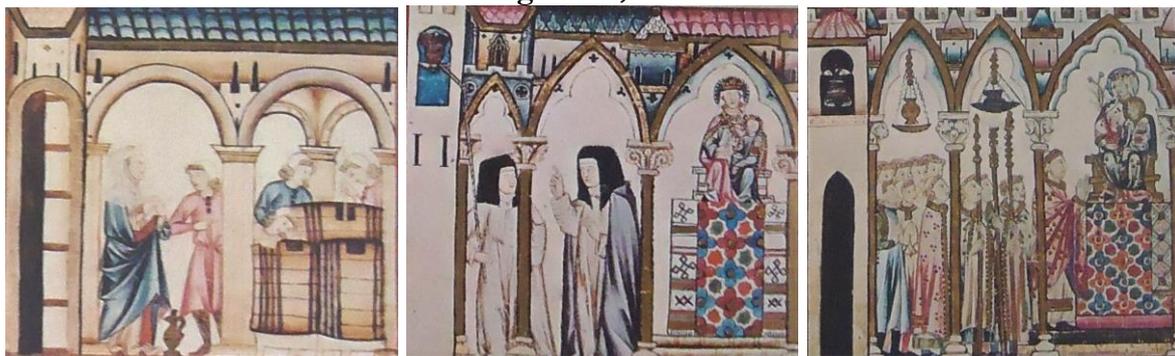
<sup>373</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 212.

<sup>374</sup> “A coluna sustenta a abóbada, a forma simbólica do cosmos, onde Deus habita. E entre estes dois elementos está o capitel, o mediador arquitectónico entre o suporte e a carga, em baixo ainda terre, mas já direccionado para o cosmos.” TOMAN, 2000, p. 256.

Nos templos construídos na Grécia Antiga, os capitéis ajudavam a equilibrar as linhas verticais das colunas com as linhas horizontais do “entablamento” formado pela arquitrave, friso e cornija. O resultado é um conjunto arquitetônico ritmado, regular e de aspecto escultórico.<sup>375</sup> Apesar de conhecerem as técnicas de abobadamento e de arcatura, os gregos, de modo geral, não aderiram aos arcos em suas construções. Em contraponto, os medievais utilizaram as curvaturas arquitetônicas e a ideia do capitel grego como elemento de suporte e ornamental.

Os capitéis gregos são conhecidos em três estados (ou ordens) diferentes: dórico, jônico e coríntio, respectivamente.<sup>376</sup> Todos estão nas *Cantigas de Santa María*. O capitel dórico da iluminura da *Cantiga 23* remete à sobriedade, o capitel jônico da *Cantiga 55* expressa a beleza das formas circulares e os diferentes capitéis coríntios da *Cantiga 37* reportam-nos a uma estética mais volumosa e natural.

Imagens 26, 27 e 28



*Cantigas 23, 55 e 37*. Detalhes das iluminuras. Os estilos dórico, jônico e coríntio.

O gótico medieval enaltece a afetividade com a natureza e os iluminadores do códice de Afonso X encontraram na Grécia Antiga os motivos formais para representar esta afeição. As volutas e as folhas de acanto inundam os capitéis góticos como uma memória grega preservada nos motivos jônico e coríntio.<sup>377</sup> Nesse sentido, o inglês Owen Jones (1809-1874), em sua *Gramática do Ornamento*, afirma que a arte grega “rapidamente se ergueu a um alto nível de perfeição, a partir do qual ela própria foi capaz de anunciar os elementos da futura excelência para outros estilos”.<sup>378</sup> Se o capitel grego tinha três estéticas artísticas, o capitel medieval

<sup>375</sup> BENDALA, Manuel. *Saber ver a arte grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 28.

<sup>376</sup> A *voluta* “é a solução adotada para acentuar melhor as extremidades do pórtico [...] *capitel coríntio* – última ordem grega a aparecer – assenta num elemento decorativo que é a folha de acanto [...] Segundo a tradição, o escultor ateniense Calímaco teria concedido este capitel floral à vista de um ramo de flores que decorava um túmulo em Corinto.” STIERLIN, 2009, p. 48-49.

<sup>377</sup> STIERLIN, 2009, p. 48-49.

<sup>378</sup> JONES, 2010, p. 89.

foi além: tornou-se o suporte para esculturas figurativas e historiadas. O capitel figurativo/historiado é o atributo em pedra do românico.<sup>379</sup>

De modo geral, a cultura gótica não aderiu ao capitel figurativo. Preferiu as volutas jônicas e o emaranhado de folhas coríntias. Apesar disso, dentre as centenas de iluminuras das *Cantigas de Santa María*, encontrei duas que representam capitéis com figuras: águias e cabeças de leões, respectivamente. Os capitéis das iluminuras das *Cantigas* são como a exposição de uma realidade singular desenvolvida na Espanha medieval, concepção resultante da relação entre a tradição cristã medieval com as heranças greco-romanas.

### Imagens 29 e 30



*Cantigas 19 e 29. Detalhes das iluminuras. Capitéis com águia e cabeça de leão.*

O capitel figurativo românico nasceu, talvez, da necessidade de usar mais um elemento arquitetônico para passar as mensagens morais e religiosas associadas à Bíblia e tão caras àqueles de então. Só as figuras dos tímpanos e das colunas dos portais não bastavam, então, os capitéis ganharam vida. Figuras do “bestiário medieval” entrelaçam-se em um capitel: “seres antropomórficos” ou “zoomórficos” ornamentam a estrutura arquitetônica funcional.<sup>380</sup>

<sup>379</sup> “Na tensão entre harmonia arquitetônica e elementos figurativos desenvolve-se uma configuração plástica extraordinária, na qual todos os lados do capitel se relacionam.” TOMAN, 2000, p. 274.

<sup>380</sup> *Bestiário medieval*: compilação com diferentes tipos de animais. É formado por descrições textuais e representações imagéticas de animais reais ou fantasiosos. Ver exemplo de um bestiário inglês em: WALTHER; WOLF, 2005, p. 152-153.

A figuração historiada (outra vertente de capitéis medievais, em grande parte, românicos) foi esculpida nos capitéis dos claustros dos mosteiros, quiçá, para entreter os monges que por ali passavam em seu cotidiano. Relatos imagéticos, normalmente, retirados da Bíblia, do Antigo ou do Novo Testamento.<sup>381</sup> Mais que ornamentação, estas impressões são memórias petrificadas, quimeras esculpidas em pedra ou, talvez, lembretes iconográficos das doçuras do Além ou dos tormentos do Inferno.

### III.9 (*Cantiga 103*) Do românico ao gótico: o portal

O relato de milagre da *Cantiga 103* ocorre no aprazível jardim onde um frade costumava descansar e orar.

Como era habitual, sentou-se à beira da fonte de água, pois o som do lento jorrar dela lhe agradava. Em meio às suas orações e devaneios, indagou à Virgem se um dia obteria a graça de vislumbrar o Paraíso. Logo, do alto de uma das frondosas árvores do jardim, um pequeno pássaro canoro emitiu sons tão harmoniosos e belos que o frade não conseguiu outra coisa fazer a não ser apreciar aquela divina melodia. Por mais de trezentos anos assim permaneceu (sob o encanto do som do passarinho) e ao Paraíso foi. No entanto, quando a cantoria cessou, o frade pensou que apenas alguns instantes haviam passado. Lamentou o fim do canto maravilhoso e tentou se restabelecer: pensou que deveria voltar logo ao santuário, pois estava próximo o horário da refeição que fazia, costumeiramente, junto aos irmãos da ordem. Mas, quando se dirigiu ao portal de entrada, ficou estupefato: aquele não era seu santuário! O portal era outro, a igreja era maior, a ornamentação era diferente. Entrou na igreja e encontrou um grupo de irmãos que não conhecia e seu pavor foi compartilhado pelos frades que o viram, pois também não sabiam quem ele era. Contou sua história a todos, inclusive ao abade. Assim, deram graças por mais este milagre da Virgem.

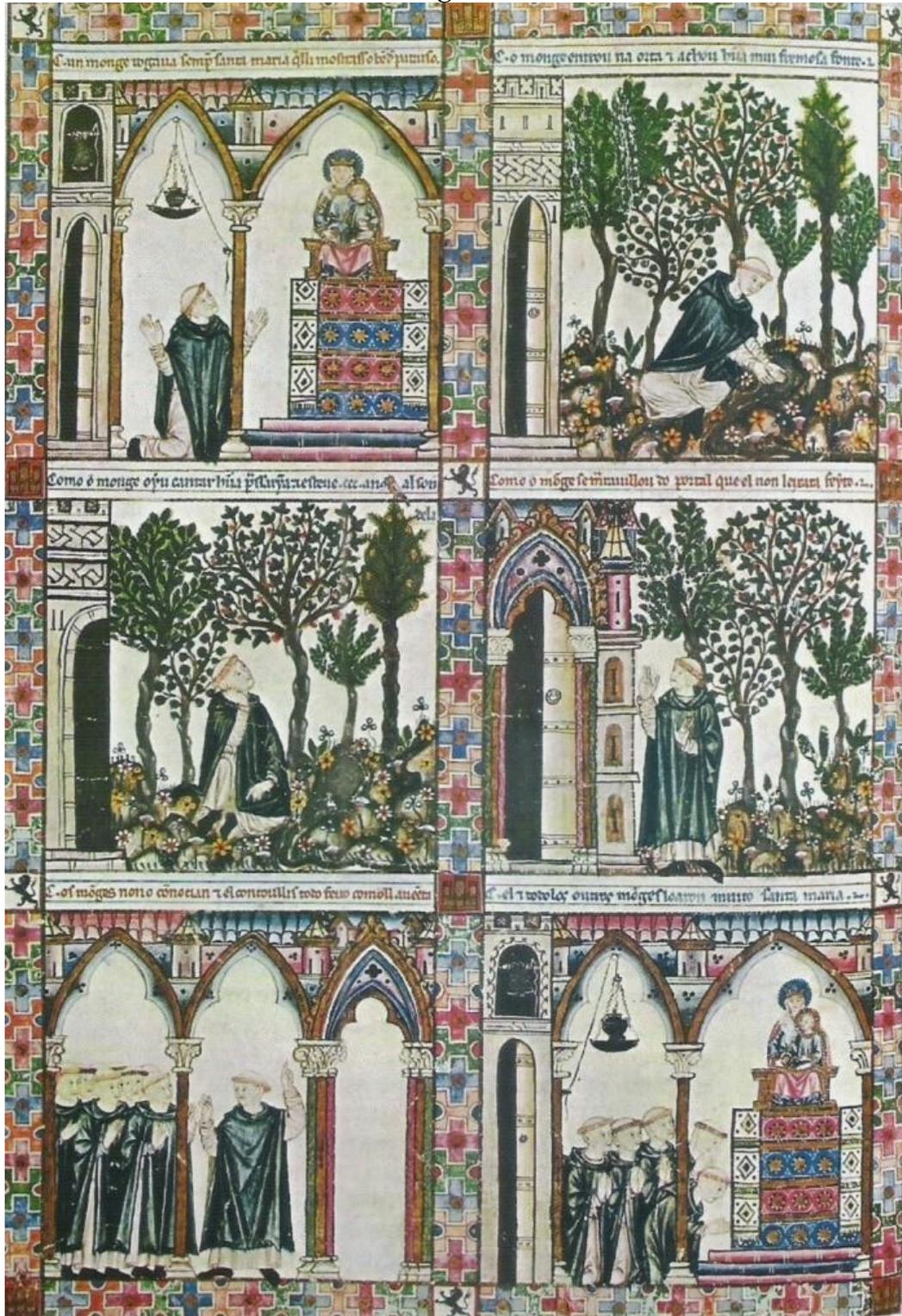
» *E foi-sse logo e achou un gran portal  
 que nunca vira, e disse: «Ai, Santa Maria, val!  
 Non é est' o meu mōesteiro, pois de mi que se fará?»*<sup>382</sup>

Ele foi logo, achou **um grande portal**  
**que nunca havia visto** e disse: «Ai, Santa Maria, valei-mel!  
 Este não é o meu mosteiro, o que será de mim?»

<sup>381</sup> TOMAN, 1999, p. 274.

<sup>382</sup> AFONSO X, 1988, p. 17, 34-36.

Imagem 31



*Cantiga* 103. Códice Rico. *Cantigas de Santa María*. Iluminura de página inteira.

Imagem 31a



Vinhetas 03 e 04 da *Cantiga* 103.

A Europa do Ano 1000 estava dividida: o Império Carolíngio se fragmentou em reinos feudais e as invasões bárbaras dos séculos IX e X traziam o terror àqueles reinos, como vimos no capítulo anterior. Naquele mundo descentralizado, a religião e a arte estabeleceram a centralização. O cristianismo tornou o Ocidente medieval um mundo românico e, depois, gótico.<sup>383</sup>

A arte gótica se tornou *cultura gótica*. Suas manifestações atingiram diferentes suportes por diversos meios e funções. A Arquitetura gótica, portanto, não se restringiu às suas necessárias formas tridimensionais de abrigo para homens ou como monumentos em homenagem aos mesmos, o plano bidimensional dos códices aderiu à sua estética arquitetônica e lhe deu a função de um divisor de águas na temporalidade iconográfica.

A forma românica de construir e de produzir obras de arte ocorreu entre os séculos X e XIII. Contudo, já nas décadas finais do séc. XII, o gótico abriu seu caminho na floresta românica e as obras desta estética foram cada vez menos construídas. Por sua vez, não ocorreu um corte brusco no qual o gótico se estabeleceu e deu um adeus vitorioso ao românico. Obras românicas ainda eram construídas, ampliadas ou reformadas na Alemanha no auge das construções góticas da Inglaterra e da França.

O românico se difundiu antes do gótico, mas atuou paralela e simultaneamente a ele nos séculos seguintes. Até que chegou o momento de o românico se juntar às obras clássicas e carolíngias, ou seja, ao grupo de obras do passado e o gótico

<sup>383</sup> FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 110.

seguiu seu percurso rumo a estéticas posteriores, a renascentista, a barroca, etc. Não se trata de um “processo evolutivo”, trata-se de mudanças de ideias, da troca de valores estéticos.

Por exemplo, a *Abadia de Rievaulx* (1132) – Reino Unido, foi construída como obra gótica contemporânea à construção da igreja românica de *Paulinzella* (1105) – Alemanha.<sup>384</sup> Ou seja, a “linha do tempo histórica” não funcionou neste caso.<sup>385</sup>

No séc. XIII, os campos ainda predominavam e as construções românicas se destacavam no ambiente rural, principalmente os mosteiros da ordem dos cistercienses. Contudo, as cidades cresciam e o gótico mostrou a que veio, tornou-se a arquitetura religiosa urbana *par excellence*.<sup>386</sup>

O rei Afonso X foi um dos primeiros monarcas da Península Ibérica que aderiu ao gótico citadino. Por isso, nos reinos de Leão e Castela, diminuíram-se os passos do românico e imprimiram velocidade à corrida gótica.<sup>387</sup> D. Afonso se tornou um dos reis do séc. XIII que tornou a estética gótica a manifestação material da fé na Virgem Maria, ou seja, o gótico e o culto mariano andaram de mãos dadas.

Na *Cantiga 103*, o gótico representa o presente, um gótico mariano, frente ao românico que (na iluminura) é passado.<sup>388</sup> No românico, os santuários eram consagrados, principalmente, aos santos. Mas no gótico, a maior parte das igrejas foram consagradas à Virgem Maria, senhora pela qual Afonso X foi um leal servo.

Nas vinhetas, o portal sugere as diferenças entre a estética românica e a gótica pelo olhar de Afonso X e dos iluminadores de seu códice. Na vinheta 03, o formato do portal é simples e os motivos arquitetônicos são austeros: o “arco completo” e a ornamentação superior a ele se restringem a aduelas encaixadas de forma “aparentemente” aleatória.

<sup>384</sup> TOMAN, 2000, p. 57.

<sup>385</sup> “[...] uma sucessão de estilos – românico, gótico, etc. – era insatisfatória [...] aplicar para a arte uma cronologia elaborada seguindo apenas as problemáticas da História Social pode igualmente levar a subestimar os ritmos de evolução próprios às imagens e aos seus usos.” SCHMITT, 2007, p. 47 e 50.

<sup>386</sup> TOMAN, 2000, p. 243.

<sup>387</sup> CASTILLO, Miguel. “Panorama de las artes en el reinado de Alfonso X.” *Cuadernos hispanoamericanos*. Ago. 1984. Madrid, n 410, p. 125.

<sup>388</sup> “Se o românico era a arte do muro, o gótico é uma arte da linha e da luz, sinal indubitável de uma relação com o mundo mais aberta.” BASCHET, 2006, p. 203.

Na vinheta 04, o portal não parece o mesmo. Por isso, não nos admira a estupefação do pio frade ao se deparar com ele: “Ai, Santa Maria, val! Non é est’ o meu mōesteiro, pois de mi que se fará?” Se a relação da imagem com o texto é tão vivaz nesta canção, então, supomos que o frade saiu de um portal românico rumo ao pitoresco jardim no qual ouviu o cântico do passarinho e, “grandes trezentos anos” depois, ao retornar a ele, deparou-se com um portal totalmente diferente, um portal gótico.<sup>389</sup>

Os santuários medievais foram construídos com vários portais de entrada: na fachada principal, nas naves laterais e nos braços do transepto, conforme a dimensão da obra. O pórtico de igreja na Idade Média, esse marco arquitetônico que delimita o local de entrada do edifício consagrado como santuário divino, tinha diversas funções. Dentre elas, como *limes* simbólico entre o mundo terreno (externo à igreja) e o mundo celestial (o interior da construção). Ou seja, é o símbolo arquitetônico da divisão de dois mundos.

A instituição que regia este “*limes* simbólico/material” era a Igreja Católica com sede em Roma. A autoridade da Igreja sobre a sociedade naquele momento da Idade Média se travestiu na função que o portal adquiriu como ponto de realização de ritos e atos públicos e no retorno ao costume de registrá-los por escrito.

Naquele universo das tradições orais, a igreja preconizou uma nova realidade na qual o que teria valor, novamente, era o documento escrito. Isidoro de Sevilha, ainda em 630, na sua obra *Etimologias*, exprimiu a importância do texto porque “todo direito está na lei e nos costumes (*mores*). A diferença entre eles reside em que a lei é escrita e o *mos*, ao contrário, aprovado por sua ancianidade, uma lei não escrita.” No entanto, a lei escrita herdada do Direito Romano da Antiguidade, paulatinamente, perdeu espaço para a lei não escrita baseada nos costumes (*consuetudines*) envolta em hábitos e obrigações que se tornaram as “leis consuetudinárias” da maior parte dos documentos dos séculos X e XI.<sup>390</sup>

A Igreja completava mais de um milênio no séc. XIII e sempre tendeu a “cristianizar” rituais e práticas laicas ou pagãs para melhor controlar seus fiéis e se adaptar às mudanças contextuais. Dessa forma, os primeiros registros matrimoniais

<sup>389</sup> COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “Ao som do passarinho: o monge e o tempo nas *Cantigas de Santa María* (séc. XIII).” In: TEIXEIRA, Igor Salomão (org.). *Reflexões sobre o medievo IV: Estudos sobre hagiografia medieval*. São Leopoldo: Oikos, 2014. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ao-som-do-passarinho-o-monge-e-o-tempo>.

<sup>390</sup> CHIFFOLEAU, Jacques. “Direito(s).” In: LE GOFF; SCHMITT, 2006, v. 2, p. 338-339.

(que era prática laica) foram guardados nos arquivos eclesiásticos: primeiro, dos altos dignitários, nobres e reis, com o intuito de, por meio casamento como sacramento, a igreja tomar para si o direito de intervir, quando necessário, com o impedimento ou anulação do enlace matrimonial.

A sacralização do ato de casar substituiu o *pater familias* (pai) pelo padre no momento do gesto simbólico de unir as mãos do casal em meio a um sermão com palavras que remetem à Bíblia para tornar o rito abençoado por Deus.<sup>391</sup> O casamento, portanto, tornou-se um dos “sete sacramentos da Igreja Católica” e seu pano de fundo era o portal da igreja. Sobre ele está o “tímpano”, local onde a entidade divina está representada. O Cristo românico ou a Virgem gótica abençoavam, simbolicamente, o casal.

Neste viés, a partir de 1100, os casamentos se tornaram “rituais litúrgicos”. Antes da união, o clérigo verificava se os dois consentiam com o matrimônio e se havia algum impedimento por relações de consanguinidade desapropriadas entre os noivos. Se tudo estivesse segundo as normas, sob os auspícios do padre, realizava-se a efetivação das *esponsais* (o contrato de casamento) e da *boda* (a cerimônia de casamento).<sup>392</sup>

Imagens 32 e 33



*Cantigas* 293 e 294. Detalhes das iluminuras.

<sup>391</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “Ritos.” *Ibid.*, v. 1, p. 425.

<sup>392</sup> DUBY, *op. cit.*, 2009, p. 133-134.

O portal era o local dos casamentos e dos tribunais que julgavam casos eclesiásticos e seculares. Os julgamentos públicos eram realizados sob a autarquia de um portal de igreja que funcionava, simbolicamente, como aviso de quem era o juiz máximo daquela questão. Dessa forma, a entidade divina representada no tímpano julgaria procedente ou não as questões levantadas. Segundo as ideias da época, as acusações e defesas proferidas passariam pelo crivo popular, pelo aval dos juriconsultos, mas principalmente, pelo julgamento divino.<sup>393</sup>

\*\*\*

Nas obras românicas existiu uma teologia escatológica do fim dos dias e de medo do inferno. Estas foram temáticas primordiais e se ligavam ao Juízo Final, ao inferno e à morte. A figura central das obras que representam o *Dia do Juízo Final* é o *Maiestas Domini* (Cristo em Majestade) ou *Pantocrátor* (Cristo juiz) rodeado pelos evangelistas.

São Jerônimo (347-420) e Gregório I (papa entre os anos de 590-604) associaram o relato bíblico da visão de Ezequiel (Ez 1) ao Cristo do” ladeado por quatro animais com cabeças de homem, criaturas simbólicas que representam os quatro evangelistas como sustentáculos do trono de Cristo: o anjo como Mateus, o boi como Lucas, o leão como Marcos e a águia como João.<sup>394</sup> Eis a visão do profeta Ezequiel:

Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do norte, uma grande nuvem, com um fogo revolvendo-se nela, e um resplendor ao redor, e no meio dela havia uma coisa, como de cor de âmbar, que saía do meio do fogo. E do meio dela saía a semelhança de quatro seres viventes. E esta era a sua aparência: tinham a semelhança de homem. E cada um tinha quatro rostos, como também cada um deles quatro asas [...] E por cima do firmamento, que estava por cima das suas cabeças, havia algo semelhante a um trono que parecia de pedra de safira; e sobre esta espécie de trono havia uma figura semelhante a de um homem, na parte de cima, sobre ele (Ez:1).<sup>395</sup>

No românico, o diálogo entre as artes também prevaleceu na temática relacionada com o inferno e o diabo. Se a Arquitetura é também uma expressão artística, qual destes suportes se encaixaria melhor nas estruturas arquitetônicas e tornaria a

<sup>393</sup> TOMAN, 2000, p. 324-325.

<sup>394</sup> GOMBRICH, 1972, p. 129.

<sup>395</sup> BÍBLIA, 2013, p. 1483.

edificação uma obra de arte?<sup>396</sup> As fachadas e portais dos santuários medievais foram o suporte arquitetônico das esculturas, local que abrigou as formas figurativas e onde as mensagens teológicas e morais eram transmitidas por meio de poderosas imagens.

*Horror vacui*, as igrejas românicas da França foram as primeiras a preencher os espaços das fachadas com esculturas,<sup>397</sup> como na voluptuosa Eva do *lintel* do portal do transepto da catedral românica de *Autun* – França; ou a escultura como arquitetura nas “arquivoltas” com uma miríade de figuras no pórtico lateral da fachada ocidental da *Catedral de Santa Maria de Reims* – França.

No gótico, os ânimos se acalmaram. A crença em um mundo divino mais piedoso e no mundo terreno com maiores alegrias afastou a sofreguidão dos corações temerosos com os horrores do inferno. O cristo românico (*maiestas domini*) cedeu lugar para a doce presença de Maria (*maiestas mariae*) nos tímpanos dos portais das igrejas góticas, como na cena do “juízo final” com cristo ao centro no portal sul da abadia de são pedro em beaulieu-sur-dordogne e na representação da “coroação da virgem” no portal esquerdo do transepto sul da catedral de Estrasburgo.<sup>398</sup>

### III.10 (*Cantiga 205*) *Arquitetura da guerra: muralhas, torres e ameias*

A *Cantiga 205* conta como a oração de um grupo de cristãos salvou da morte uma mulher moura e seu filho.

Tudo aconteceu em um castelo mouro de fronteira cercado por uma expedição militar dos Cavaleiros da Ordem de Calatrava que veio de Cuenca para derribar suas fortificações. A tropa comandada por D. Alfonso Telez estava muito bem equipada, preparada e disposta. Nela, podiam-se ver bons guerreiros e balestreiros.

<sup>396</sup> “O campo da pintura é a percepção, o campo da arquitetura, a construção. A primeira diz respeito ao modo de receber a realidade, a segunda, ao modo de intervir na realidade, modificando-a.” ARGAN, 1993, p. 90.

<sup>397</sup> GOMBRICH, 1972, p. 128.

<sup>398</sup> “[...] do românico ao gótico, do Deus do Juízo Final à Virgem intercessora dos homens, da pedagogia imagética do terror à do amor, da emoção e do simbolismo do pensamento alegórico às novas e instigantes estruturas arquitetônicas e escolásticas da razão, de Platão e Agostinho para Aristóteles e Santo Tomás de Aquino.” COSTA, Ricardo. *Entre Chartres e Amiens: a vida cotidiana dos camponeses medievais na Arte (séc. XIII)*. In: *I Jornada Nacional de História Antiga e Medieval e IV Encontro Nacional de Estudos Egiptológicos* (UEPG-PR), 2014. Em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-chartres-e-amiens-vida-cotidiana-dos-camponeses-medievais-na-arte-sec-xiii>



Devido às intensas investidas cristãs, os muros se desfizeram e a horda invasora penetrou o complexo fortificado. Aterrorizados, os mouros que ali habitavam, correram para as torres em busca de uma última proteção. Contudo, os cristãos não cessaram as escaramuças, desejavam a vitória total! Para isso, cavaram fossos ao redor das torres que abrigavam os mouros e atearam fogo neles. Os mouros que nas torres se encontravam ficaram desesperados e muitos subiram para o alto delas, espremeram-se entre as ameias para fugir da fumaça que sufocava e do fogo que queimava. No auge do pavor, muitos caíram ou se jogaram do alto das torres. Em meio aos embates, eis que os cristãos veem uma pobre mulher moura com seu filho nos braços, desesperada para fugir da morte iminente, ela se sentou entre as ameias com o filho no colo. Aos cristãos, a mãe e a criança pareceram a imagem da Virgem com o Menino e, piedosamente, rogaram à Virgem Maria que guardasse de todo mal aquela mulher e seu filho. Então, todos se maravilharam quando, ao deitarem abaixo a torre, nada aconteceu de mal nem a ela nem à criança. Deram graças pelo milagre. A mulher moura se tornou cristã e o menino foi batizado.

*Na fronteira um castelo de mouros mui fort' avia*

*o castelo fortemente foi derredor combatudo  
e os muros desfezeron, ond' en gran medo metudo  
foi o poblo que dentr' era; e pois que sse viu vençudo,  
colleu-sse a hũa torre mui fort'. E de cada lado*

*na torre meteron cavas e fogo pola queimaren;  
e os mouros que dentr' eran, por sse mellor a [m] pararen  
do fogo, ontr' as amẽas punnavan de sse deitaren;  
e assi morreron muitos daquel poblo malfadado.*

*E ontre duas amẽas se foi sentar a mesquiã  
con seu fillo pequenõo*

*E quando viron a torre que era toda cav[a]da  
E viron ontr' as amẽas aquela mour' assentada,  
Semellou lles a omagem de com' está fegurada  
A Virgen Santa María que tem seu Fill' abraçado. <sup>399</sup>*

Na fronteira, **um castelo de mouros muito forte** havia

O castelo foi fortemente, ao redor, combatido  
e **os muros se desfizeram**, e em grande medo metido  
foi o povo que ali dentro estava; e, então, viu-se vencido,

<sup>399</sup> AFONSO X, 1988, p. 252.

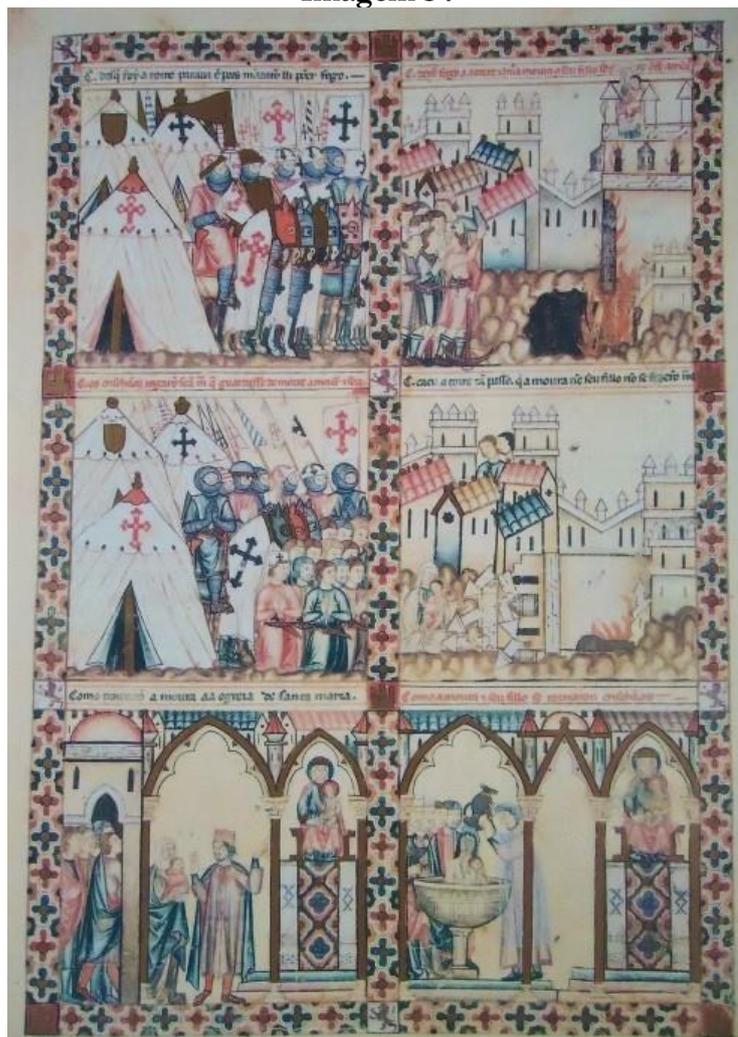
retirou-se para uma das torres fortes. E, **de cada lado**

**da torre, fizeram fossos e fogo para a queimarem;**  
 e os muros que ali dentro estavam, para melhor se ampararem  
 do fogo, entre **as ameias**, trataram de se protegerem;  
 mas, assim, morreram muitos daquele povo malfadado.

E entre duas ameias se foi sentar a pobrezinha  
 com seu filho pequenino

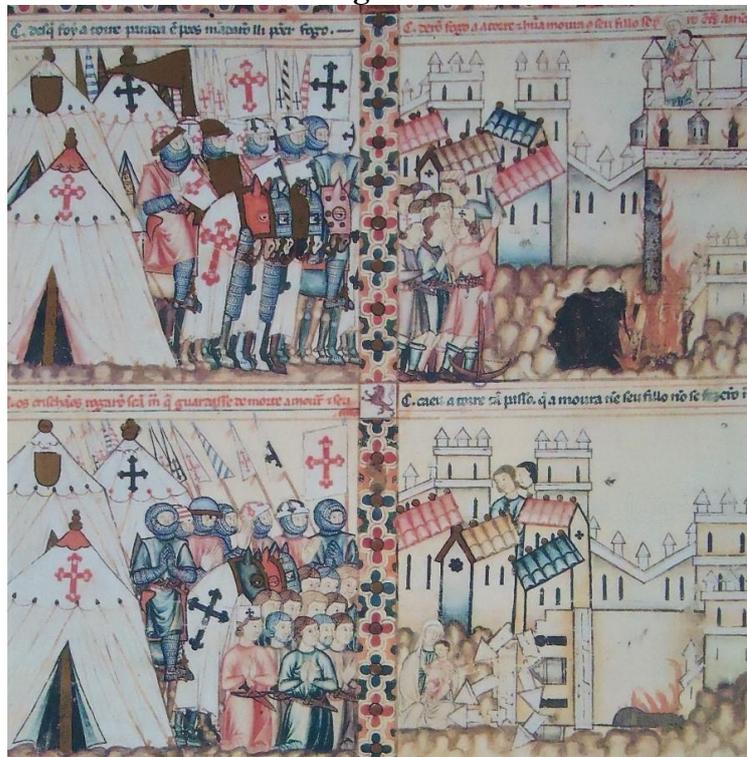
**E quando viram a torre que estava toda cavada**  
**e viram entre as ameias aquela moura assentada,**  
 assemelhou-se à imagem de como está figurada  
 A Virgem Santa Maria que tem seu filho abraçado.

Imagem 34



*Cantiga* 205. Códice de Florença. *Cantigas de Santa Maria*. Iluminura de página inteira.

Imagem 34a



Vinhetas 01 a 04 da *Cantiga* 205.

À esquerda, duas vinhetas da iluminura. O ambiente era de guerra, a cruz (símbolo do Deus cristão) se tornou o símbolo do horror para os mouros do castelo. O grupo de cristãos que cercou a fortificação trazia, balançando ao vento, bandeiras com o desenho da Cruz de Calatrava, emblema da Ordem dos Monges Cavaleiros de Calatrava. Criada no séc. XII, a Ordem de Calatrava foi a primeira a ser fundada no contexto das batalhas da *Reconquista da Península Ibérica* em acordo com o espírito das ordens militares fundadas na Terra Santa cerca de um século antes.<sup>400</sup>

Os cavaleiros representados nas vinhetas ostentam a mesma heráldica nos seus elmos, escudos e nas “gualdrapas” dos cavalos. Estavam ali para tomar o castelo por qualquer meio!<sup>401</sup> As barracas de campanha com a cruz da ordem impressas em vermelho ou preto parecem se acotovelar no exíguo espaço, sinal de que as tropas cristãs estavam acampadas ali e formavam um numeroso exército.

<sup>400</sup> “A fronteira é uma zona de contato, violência, ataques e saques, onde é preciso agir e reagir rápido [...] a fronteira reconquistada aos almôadas depois da vitória de Las Navas foi distribuída, setor por setor, à Calatrava, Alcântara, Santiago e o Hospital”. DEMURGER, 2002, p. 42/121.

<sup>401</sup> “No âmbito militar do regime feudal do início do século XI, o novo elemento é o cavaleiro, que é recrutado na nobreza e identificado por seus trajes especiais, complementados por sinais distintivos a partir de meados do século XII”. BOUCHER, 2010, p. 148.

As vinhetas à direita têm como panorama um castelo e, em destaque, uma torre atacada pelo fogo. Na vinheta de cima, a torre ainda resiste à destruição das temperaturas elevadas do fogo. Desesperada, uma mulher moura se senta entre as ameias com o filho no colo, procura fugir de terrível morte: “e entre duas ameias a pobre mulher foi se sentar com seu pequeno filho.” Alguns cristãos apontam para ela e veem neles uma prefiguração da Virgem com o Menino.

Na vinheta de baixo, vemos a torre já no chão. As ameias estão partidas, destruídas. Mas a mulher e seu filho estão incólumes, pois, segundo o texto da Cantiga, foram salvos pela oração dos cristãos que rogaram pela piedade da Virgem: “Tiveram piedade, eles e quantos cristãos que a viram. Com grande dor, alçaram as mãos a Deus para que os protegesse da morte”.<sup>402</sup>

\*\*\*

Já analisamos alguns detalhes importantes da iconografia das vinhetas. Vamos nos ater, neste momento a uma breve análise arquitetônica de seus elementos.<sup>403</sup>

A observação dos elementos arquitetônicos desta cantiga nos remete ao castelo medieval e, mais especificamente, a alguns itens que o tornam uma edificação fortificada: torres, muralhas e ameias. Todos são interligados pelas suas funções e importantes na configuração geral da construção.<sup>404</sup>

Antes de tudo, saibamos diferenciar os termos. Um castelo é uma edificação criada, fundamentalmente, para funções militares, mesmo que a beleza e o conforto faça parte de suas formas, pois foi no castelo que se desenvolveu o ideal cortês, a vida da corte.<sup>405</sup> Não confundamos com o palácio, nele, a função de defesa existia, mas relegada a segundo plano em prol da estética. A Idade Média foi um período mais de castelos que de palácios.

Adiantemo-nos um pouco no tempo e encontraremos o *Palácio dos Papas de Avignon* do séc. XIV. Construído cerca de um século depois da realização das *Cantigas de Santa María*, o edifício ainda é mais fortaleza que palácio.<sup>406</sup> Imponentes muros e

<sup>402</sup> *E ouveron piadade eles e quantos crischãos a viron, e con gran doo alçaron a Deus as mãos que os de morte guardasse.* AFONSO X, 1988, p. 253.

<sup>403</sup> CASIMIRO, 2016.

<sup>404</sup> “O castelo era construído na Idade Média de acordo com ideias arquitetônicas comuns, que se correspondiam às suas funções.” TOMAN, 2000, p. 240.

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> TOMAN, 2000, p. 188.

torres estão presentes em meio à estética arquitetônica de arcos e volumes dispostos simetricamente. A fortaleza dos “antipapas” do Grande Cisma do Ocidente demonstra a transição entre a milenar tradição medieval de construir castelos e as novas possibilidades do movimento gótico que caminhava a passos largos rumo à estética renascentista.<sup>407</sup>

Quanto mais o tempo avançou e os novos séculos se sobrepuseram aos anteriores, os castelos ganharam mais beleza e os elementos militares da Arquitetura foram, paulatinamente, minimizados para não desvirtuarem a necessária beleza da construção.<sup>408</sup>

Se a arquitetura dos primeiros castelos está imersa em uma memória quase perdida em meio às ruínas, muitos castelos do séc. XIII presenteiam os pósteros com sua altivez ameaçadora, mesmo que centenária. Na Inglaterra, por exemplo, o rei Eduardo II (1272 e 1307) incentivou a construção de 17 castelos ao longo da costa norte do País de Gales. Algumas dessas obras se tornaram marcantes para a História da Arquitetura Medieval Inglesa.<sup>409</sup> Ou seja, cada castelo medieval conta uma história e traz consigo a memória de diferentes grupos que participam da sua idealização, construção e utilização.

Primeiro, surgiu a necessidade de construir a obra. Duas partes beligerantes a formavam: os atacantes e os defensores. A guerra era diferente naqueles tempos. As grandes batalhas campais só existem na ilimitada imaginação do cinema e em raros e mirrados casos verdadeiros. Grande parte das batalhas que ocorreram dentro da Europa se compunha de um pequeno grupo de aguerridos cavaleiros que montavam um cerco em torno de uma fortificação inimiga. Os defensores faziam tudo para resistir às investidas surpresas e ao desespero da fome e doenças que um cerco prolongado causava.<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> “O Grande Cisma, que divide a Igreja romana entre 1378 e 1417 [...] durante quarenta anos, a luta entre o papa de Avignon e o de Roma dilacera o Ocidente”, BASCHET, 2006, p. 251.

<sup>408</sup> “O espírito do Renascimento e o anseio por uma vida mais bela espelhada na Antiguidade têm raízes diretas no ideal cavalheiresco”, HUIZINGA, 2010, p. 103.

<sup>409</sup> TOMAN, 1998, p. 152-153.

<sup>410</sup> “A principal preocupação era sua capacidade para resistir a um ataque direto e sustentar um cerco.” MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 11.

Imagem 35



*Cantiga 28. Vinheta 3 da iluminura.*

Os cercos nem eram tão prolongados. Não passavam de alguns meses. Não existia ainda a capacidade de aprovisionamento de itens essenciais para um longo período. Além disso, os contratos feudo-vassálicos ainda eram utilizados no séc. XIII e instituíam que a disponibilidade dos vassalos para servir ao seu senhor na guerra não excederia o limite de cerca de 40 dias anuais.<sup>411</sup> Escrita, provavelmente, em 806, a carta destinada ao abade Fulrad do *Mosteiro de São Quintino*, sugere-nos quais eram as determinações impostas aos vassalos em sua obrigatoriedade de servir na guerra, além de indicar o tempo previsto de duração da campanha militar:

Por isso ordenamos que vás ao mencionado sítio, como todos os teus homens bem armados e equipados, no décimo quinto dia das Calendas de Julho, ou seja, sete dias antes da festa de S. João Baptista. Apresentar-te-ás aí com eles, pronto a entrar em campanha na direcção que eu indicar, com armas, bagagens e todo equipamento de guerra em víveres e vestuário [...] Tereis também em vossos carros víveres para três meses a contar da data da partida de Stassfurt, armas e vestuários para meio ano.<sup>412</sup>

Há dois grupos: à esquerda, os que se defendem no alto das muralhas, atrás das ameias encimadas por cones; à direita, parte do grupo de assalto manipula uma

<sup>411</sup> FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 26.

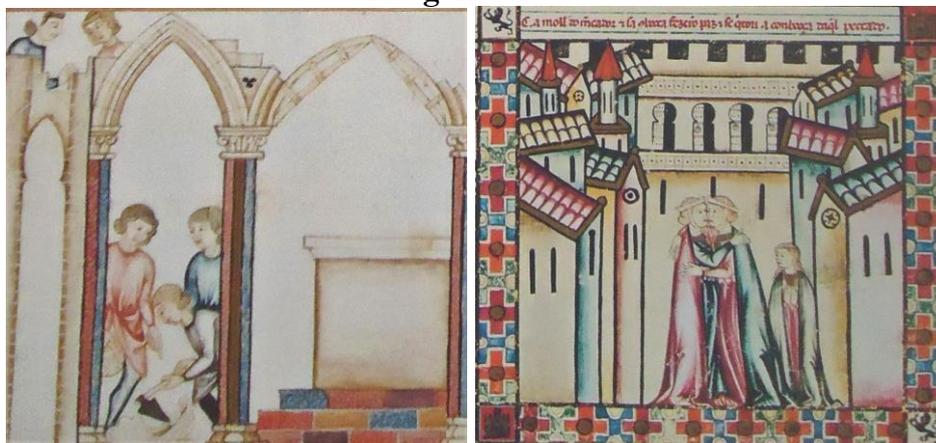
<sup>412</sup> *Monumenta Germaniae Historica, Capitularia Regum Francorum*. Tomo I. Hanover: ed. A. Boretius, 1883, p. 168.

estrutura de madeira. Ela se parece com uma “catapulta”, tipo de torre para lançamento de pedras e outros projéteis. Este maquinário era construído com madeirame, cordas e um sistema de roldanas.<sup>413</sup> Sua principal função era alvejar seguidas vezes e fazer ruir os muros e torres da fortificação inimiga, além de aterrorizar aqueles que se encontravam no interior do castelo quando os projéteis alcançavam as áreas internas: praça, lojas, santuário ou residências.

Catapultas foram utilizadas no longo cerco que as hostes cristãs da Terceira Cruzada (1189-1192) fizeram em Acre, cidade fortificada às margens do mar mediterrâneo, tradicional local de desembarque de peregrinos que vinham do Ocidente em direção à Jerusalém e ponto estratégico de suma importância na Terra Santa.<sup>414</sup>

O segundo grupo ligado aos castelos interfere diretamente no seu panorama arquitetônico, a construção: mestres e operários liderados pelo arquiteto.<sup>415</sup> No terceiro grupo, a utilização, deparamo-nos com aqueles que vivem no castelo ou aqueles que (ocasionalmente) usam suas dependências.<sup>416</sup>

### Imagens 36 e 37



*Cantiga 316*, construtores na vinheta 05; *Cantiga 68*, a vida cotidiana por trás dos muros na vinheta 06.

<sup>413</sup> MACAULAY, 1988, p. 70.

<sup>414</sup> “A cidade tinha a forma de um escudo triangular: dois lados davam a frente para o mar, enquanto o perímetro oriental, para o lado da terra, era protegido por uma dupla muralha, várias trincheiras e barbacãs e torres à distância de apenas uma pedrada umas das outras”, RESTON JR., 2002, p. 172-179.

<sup>415</sup> “A argamassa utilizada para unir as pedras era uma mistura de cal, areia e água.” *Ibid.*, p. 23.

<sup>416</sup> “Os pequenos cômodos do térreo eram destinados aos criados, aos operários e ao estoque de provisões”, *Ibid.*, p. 61.

Fortificar um edifício é, basicamente, construir muros em volta dele. Um castelo cumpria suas funções se estivesse no interior de uma rede de muralhas. No texto da *Cantiga 205*, o terror se abateu sobre os mouros do interior do castelo quando viram que “os muros se desfizeram.” Estavam indefesos frente à hoste cristã.

Influências conjunturais são muito importantes para a criação de muralhas, como o ambiente de lutas constantes do século da produção das *Cantigas de Santa María*. Quanto maior é o clima de guerra, maiores e mais espessas serão as muralhas.<sup>417</sup> Muros fortificados variavam em tamanho, comprimento e espessura. Muralhas de pedras aparelhadas foram as mais comuns.<sup>418</sup> Isso ocorreu devido às necessidades de temporalidades diferentes. Os castelos construídos nos anos iniciais da Idade Média que sobrevieram no decorrer daquele milênio, apesar de continuarem a funcionar como fortificações, expandiram-se como pequenos burgos. Em seguida, transformaram-se em urbes maiores e mais cosmopolitas, para enfim, converterem-se em cidades. E, para cada expansão, uma nova muralha.

Os motivos desta lenta expansão são vários, os mais destacados foram as constantes mudanças e crescimento do regime bélico da Europa de então, além do crescimento populacional exacerbado, que só cessou no séc. XIV sob a foice mortal da Peste Negra (1347-1353).<sup>419</sup>

Estes antigos castelos que se tornaram cidades, viram-se envolvidos por duas e até três muralhas, uma após a outra. A primeira muralha, normalmente, rodeia o castelo, protege a principal fortificação. A segunda muralha abriga a igreja e os servos do feudo (posteriormente, os moradores do burgo). Nela, alternavam-se de forma pouco ordeira casas, jardins, hortas e estabelecimentos comerciais. As áreas públicas (ruas, vielas e cortiços) se espremiavam como um ninho de ratos dentro dos muros. A terceira muralha surgia da necessidade de ampliar tanto a área populacional como melhorar a capacidade de defesa da cidade e dos seus habitantes.<sup>420</sup> Fora dos muros, o ambiente era campestre.<sup>421</sup>

<sup>417</sup> “A estrutura da sociedade ibérica orbitava em torno de um contínuo estado de guerra, em maior ou menor escala”, COSTA, Ricardo da. *A guerra na Idade Média: um estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica*. Rio de Janeiro: Paratodos, 1998, p. 86.

<sup>418</sup> TOMAN, 2000, p. 71.

<sup>419</sup> DEMURGER, 2002, p. 16.

<sup>420</sup> “A população da Europa Ocidental passou de 14,7 milhões nas proximidades do ano 600 para 22,6 em 950 e 54,4 antes da Peste Negra de 1348.” RUSSEL *apud* LE GOFF, 2005, p. 59.

<sup>421</sup> “Para nascer, as cidades tiveram necessidade de um meio rural favorável, mas, na medida em que se desenvolveram, exerceram uma força de atração cada vez maior na área rural circunvizinha – cuja dimensão aumentava de acordo com suas exigências.” *Ibid.*, p. 70.

Vejamos a emblemática situação de Paris.

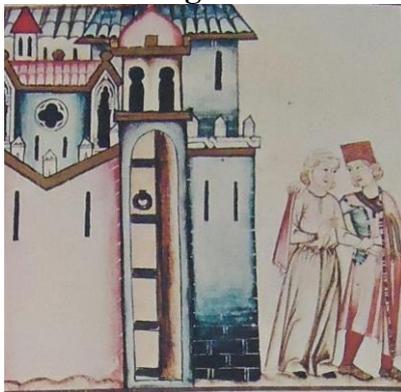
Sua origem remonta a um rude castelo (*donjon*) rodeado por uma primitiva muralha. De acordo com as inflamadas palavras de um monge parisiense, a construção da primeira fortificação deveria protegê-los dos “cruéis pagãos [que] devastam o país, massacram habitantes, capturam os camponeses, acorrentam-nos e enviam-nos além-mar”.<sup>422</sup> Conhecida como *Ilê de la Cité*, as marcas arquitetônicas da ilha em seus primeiros tempos estão quase desaparecidas sob as construções de tempos posteriores.

Na história de Paris, as beligerâncias militares e o aumento populacional criaram a necessidade contínua da construção de novas muralhas. Três ruínas de muros ainda existem na cidade de Paris e a *Ilê de la Cité* faz da grande metrópole parisiense dos dias atuais. Vemos nos mapas abaixo o registro destas ampliações: o primeiro mapa, do séc. XIII; o segundo, do séc. XVI. Mais de mil anos de história transformaram substancialmente o panorama parisiense.

\*\*\*

As muralhas pertencem ao castelo, assim como as torres também. Formam uma composição una. As ameias são a marca arquitetônica tanto da muralha quanto da torre. Qual a origem deste elemento da Arquitetura dos castelos fortificados? O que levou os medievais a coroar suas fortificações com ameias? Sua forma simples pode ser reproduzida por uma criança, mas sua simbologia é profunda e se manteve no tempo.

Imagem 38

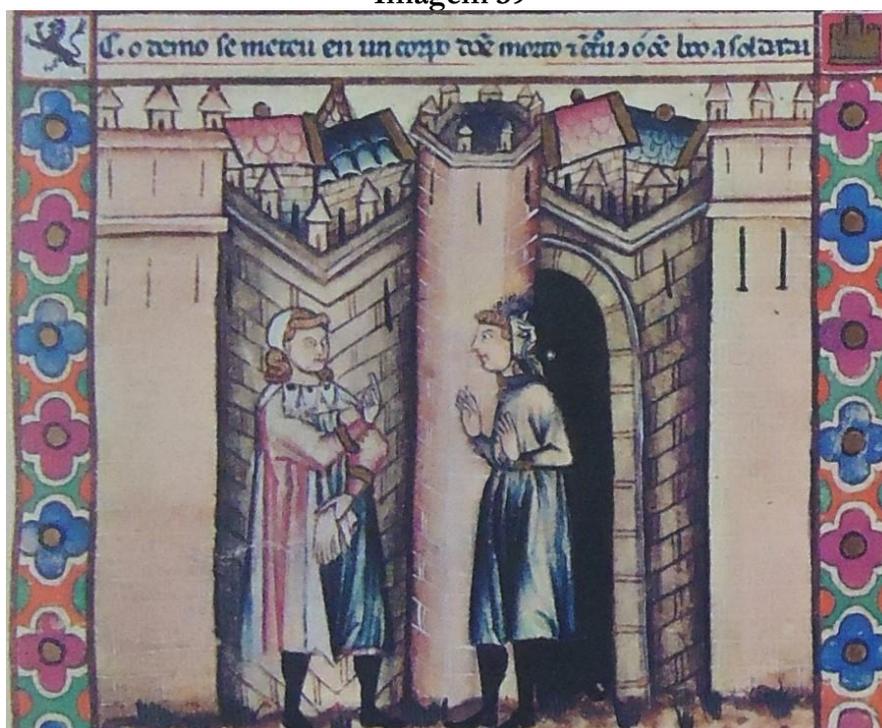


*Cantiga 94*. Vinheta 02 da iluminura.

<sup>422</sup> Citado em FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 21.

Os elementos arquitetônicos das iluminuras das *Cantigas de Santa María*, novamente, tiram da realidade a forma de representar o universo da crença na Virgem Maria. Um singelo sorriso de satisfação surge quando nos deparamos com a similaridade das ameias da iluminura da *Cantiga 94* com as ameias do *Castelo de Montalegre* – Portugal. Os medievais tinham uma cativante visão da Arquitetura.

Imagem 39



*Cantiga 67*. Vinheta 03 da iluminura.

As ameias se transformaram em um recorrente elemento da Arquitetura nas iluminuras das *Cantigas de Santa María*. São quase onipresentes, onde estão muralhas, lá estão ameias! A iluminura da *Cantiga 67* mostra elementos cônicos sobre as ameias da torre e da muralha. Estes elementos são parecidos com os que arrematam o topo das ameias da Torre de Belém, estrutura fortificada e embelezada nos moldes do gótico tardio presente em Portugal no séc. XV.

O texto da *Cantiga 205* relata o drama dos mouros e a morte violenta que alguns sofreram. E lá estão as ameias, elas foram testemunhas silenciosas da cena de horror: “E, de cada lado da torre, fizeram fossos e meteram fogo para a queimarem; e os mouros que ali dentro estavam, fugiram do fogo e, entre as ameias, trataram de se proteger; contudo, mesmo assim, muitos morreram daquele povo malfadado”.

As ameias são formadas por blocos de pedra com iguais dimensões, ajustados um sobre o outro por encaixe ou colados um ao outro com uma mistura especial de cal (a argamassa da Idade Média). Por vezes, vão além da parede mural ao se sobressair dela. No ápice da muralha ou da torre, sobressaem-se da parede e transformam o alto da construção em uma alternância de blocos.<sup>423</sup> Sua forma promove a devida defesa da fortificação. Favorece, simultaneamente, a visão do panorama externo, a atuação dos defensores nas partes inferiores e a sua proteção na parte mais alta.

\*\*\*

Afonso X desejou mudar o mundo. Para isso, tentou conhecê-lo melhor. As *Cantigas de Santa María* são o resultado das buscas do rei sábio. O mundo real e o mundo idealizado, as batalhas nem sempre vencidas, os castelos conquistados e a beleza da arte em torno das vicissitudes da guerra. Castelos, torres e muralhas; as ameias povoam seus cimos.

### III.11 (*Cantiga 208*) Toulouse e as cidades na Idade Média

Toulouse é a cidade do relato da *Cantiga 208*.

Em um dia de Páscoa, enquanto todos comungavam na igreja, um homem recebeu o Corpo de Cristo entre os lábios, mas não o engoliu, manteve a hóstia no interior da boca até chegar a sua casa. No seu lar, colocou a hóstia dentro de uma de suas colmeias e ali a manteve até o período de coleta do mel, o herege queria saber o que as abelhas fariam com a hóstia. No tempo propício para usufruir do trabalho das abelhas na colmeia, o herege abriu logo aquela na qual colocou a hóstia, pois estava curioso. No entanto, ficou pasmo ao ver que no interior do lar das abelhas estava uma capela e, dentro dela, uma imagem da Virgem com o Menino sobre um altar. Um odor saboroso emanava dali. Imediatamente, o incrédulo se arrependeu do feito e se converteu à verdadeira fé. Correu ao bispo para lhe contar o ocorrido: seu mau comportamento e o milagre. O bispo juntou nobres e o povo para, em procissão, certificarem-se do ocorrido. Pegaram a colmeia e viram o lavor: a capela, o altar e a imagem da Virgem com o Menino em seus braços. Os que presenciaram tal feito prostraram-se no chão e, aos prantos, louvaram mais um milagre da Virgem Gloriosa.

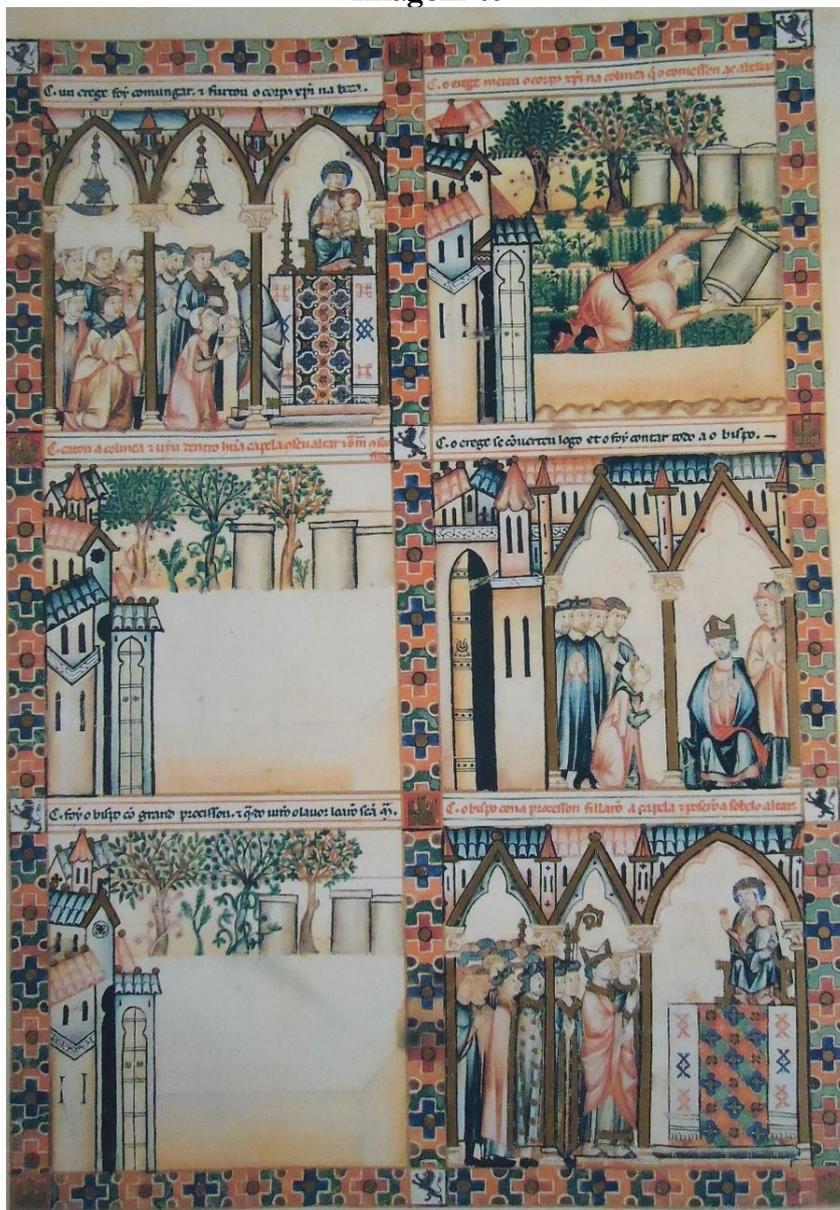
*Abriu mui tost' a colmêa e hũa capela viu  
 con seu altar estar dentro, e a omagen cousiu*

<sup>423</sup> MACAULAY, 1988, p. 80.

*da Virgen cono seu Fillo sobr' ele, e ar sentiu  
 un odor tan saboroso que logo foi convertido.*<sup>424</sup>

Abriu rapidamente a colmeia e **uma capela viu  
 com um altar dentro dela.** Percebeu  
 a imagem da Virgem com seu Filho sobre ele [o altar]. Também sentiu  
 um odor tão saboroso que logo foi convertido.

**Imagem 40**



*Cantiga* 208. Códice de Florença. **Cantigas de Santa María.** Iluminura de página inteira.

<sup>424</sup> AFONSO X, 1988, p. 258, 40-43.

**Imagem 41**



Vinheta 02 da *Cantiga* 208.

Uma catedral construída em homenagem à Virgem Maria na cidade de Toulouse, terra dos hereges albigenses<sup>425</sup> e do insensato cristão que não respeitou a celebração da Eucaristia na *Cantiga* 208. Situada ao sul do reino de França, Toulouse mostra a relação entre franceses e espanhóis que, no séc. XIII das *Cantigas de Santa María*, já era centenária. Desde 1266, Afonso X estreitou suas relações com a França com a intenção de casar seu herdeiro com uma das filhas de Luís IX: “las dos partes implicadas en el matrimonio del infante Fernando de Castilla y Blanca de Francia prometen observar las condiciones estipuladas para el mismo”.<sup>426</sup>

As cidades medievais se reergueram a partir do séc. XI, cada qual com uma feição particular, mas a maioria tinha uma similaridade, campos as envolviam com atividades agropecuárias. A urbe medieval era um conglomerado urbano rodeado por uma ou mais muralhas e envoltas por quilômetros de campos, bosques e pastagens sob sua tutela. Não existia naquele período (e não existirá até a Revolução Industrial) a delimitação entre campo/cidade dos dias atuais.<sup>427</sup>

<sup>425</sup> FOCILLON, 1965, p. 119.

<sup>426</sup> Documento completo como apêndice do artigo de: HÉRNANDEZ, 2008-2009, p. 227.

<sup>427</sup> LE GOFF, 1980, p. 30.

As *Cantigas de Santa María* celebram a importância das atividades campestres daqueles tempos. No códice, estão as diversas práticas e locais campestres. Afinal, o campo é o pano de fundo de muitos relatos de milagres nas *Cantigas*.

Imagem 42



*Cantiga* 314. Detalhe da iluminura.

O mundo campestre, por vezes, adentra o citadino. Animais adentram nas cidades. Por exemplo, o cavalo. Na imagem ele está sob um arco gótico. A beleza da Arquitetura que o encima e o envolve demonstra a dignidade conferida ao animal. A mentalidade feudal, ainda entranhada na cultura do século das *Cantigas*, considerava o cavalo um membro do mundo dos homens, não do reino animal.<sup>428</sup>

Imagem 43



*Cantiga* 62. Detalhe da iluminura.

<sup>428</sup> PASTOUREAU, Michel. *Os animais célebres*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 26.

A *Cantiga 208* nos conta a respeito de um homem ímpio que não respeitou o corpo e sangue de Jesus presente, simbolicamente, na hóstia consagrada. O desajuizado tinha seus tonéis para a produção de mel; os receptáculos para colmeias de abelhas estão enfileirados em um campo. À direita, o portal e a muralha da cidade de Toulouse porque, como afirmei acima, a produção de víveres ocorria nas imediações das cidades.

Em meados do ano mil, toda a região em torno de Toulouse (palco da *Cantiga 208*) era tomada por densas florestas, mas os arroteamentos liderados pelos cavaleiros hospitalários para abrir estradas e criar aldeias para os peregrinos que se dirigiam a Santiago de Compostela tornou-a um conjunto de aldeias e campos agrícolas que se desenvolveram rapidamente. Ou seja, no século seguinte a paisagem já era outra.<sup>429</sup>

As cidades medievais se desenvolveram, geralmente, a partir de um feudo: um castelo senhorial rodeado por muralha e proteções extras, como as pontes levadiças. Por sua vez, o castelo e muralha eram circundados por uma grande extensão de terras sob sua tutela, na qual se via uma casa aqui outra acolá e quilômetros de descampados onde se realizavam as atividades de agricultura e da criação de gado, além da produção de mel.<sup>430</sup>

Nos primeiros tempos do feudalismo, um bosque e uma pequena capela particular compunham um cenário idílico e comum. Os castelos são fortificações que remontam ao séc. IX na França e funcionavam, especialmente, para a defesa de uma dada região, normalmente em um ambiente ermo. No entanto, também serviam para abrigo de mantimentos e para acolher viajantes, exércitos e peregrinos, além de se dignarem a receber o rei e sua corte durante as viagens que faziam pelos domínios reais.<sup>431</sup>

Ali, no feudo, quem mandava era o suserano e a ele se reportavam seus vassallos e servos em uma *ordo* político-social na qual cada feudo era relativamente autônomo e o ritual da “homenagem” simbolizava uma relação vitalícia entre o senhor feudal e

<sup>429</sup> *Arroteamentos*: desmatamento de florestas e bosques ou drenagem de pântanos. HEERS, 1977, p. 115.

<sup>430</sup> “Na Idade Média, o castelo, lugar de poder econômico e político, domina a sociedade camponesa.” LE GOFF, 1998, p. 12.

<sup>431</sup> TOMAN, Roman. *O Gótico: arquitetura, escultura e pintura*. Colônia: Könemann, 1998, p. 55.

o vassalo.<sup>432</sup> Várias séries documentais provam a irrupção do Feudalismo na Península Ibérica a partir do séc. X e no decorrer dos séculos XI e XII.<sup>433</sup>

Com o desenvolvimento do comércio, abriram-se mais estradas e reformaram-se as abandonadas; a produção de excedentes agrícolas e as trocas comerciais, cada vez mais prósperas, possibilitaram um acúmulo de capital há séculos não visto e criou aquela bola de neve na qual “riqueza gera mais riqueza”. Com a diminuição das pestes e das guerras, cresceu a população e muitos jovens tentaram a sorte como mercadores.<sup>434</sup> Assim fez, por exemplo, Godric de Finchale, filho de lavradores que se aventurou como mercador e terminou seus dias como religioso. Seu texto mostra como foi aquela mentalidade nova em torno da promissora profissão de mercador:

Quando o rapaz, depois de ter passado os anos da infância sossegadamente em casa, chegou à idade varonil, principiou a seguir meios de vida mais prudentes e a aprender com cuidado e persistência o que ensina a experiência do mundo. Para isso decidiu não seguir a vida de lavrador, mas antes estudar, aprender e exercer os rudimentos de concepções mais subtis. Por esta razão, aspirando à profissão de mercador, começou a seguir o modo de vida do vendedor ambulante, aprendendo primeiro como ganhar em pequenos negócios e coisas de preço insignificante; e então, sendo ainda um jovem, o seu espírito ousou a pouco e pouco comprar, vender e ganhar com coisas de maior preço.<sup>435</sup>

O estilo de vida e a prosperidade dos mercadores foram a gênese de importantes obras da Arquitetura Civil Medieval, como as “sedes de corporações”. Obras ligadas à burguesia, a nascente e promissora ordem social que dominaria os burgos nos anos finais da Idade Média. As linhas imaginárias de um mundo acima de nós, o céu, viram-se ultrapassados pela verticalidade das construções citadinas, movimento vertical de uma Arquitetura que não foi apenas religiosa. As virtudes dos decoradores e dos arquitetos são visíveis nas sedes de corporações ou de governos, além dos palácios de burgueses ou nobres. Principalmente, na Itália e nos territórios que hoje são a Holanda e a Bélgica.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> Homenagem (*hominium*). “[...] a partir desta primeira fase o vassalo toma um compromisso global e bem definido para com o seu senhor.” LE GOFF, 1980, p. 330.

<sup>433</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 118.

<sup>434</sup> Para ter um panorama geral da Idade Média: FRANCO JÚNIOR, 2004.

<sup>435</sup> REGINALD OF DURHAM. *Libellus de Vita et Miraculis S. Godrici, heremitae de Finchale*. Londres: Stewenson, 1847.

<sup>436</sup> FOCILLON, 1965, p. 308.

Para os moradores menos abastados das vilas e pequenas cidades, as construções eram simples. As casas de aldeias eram, geralmente, circundadas por uma horta: “rodeadas de verdor são como carneiros num parque”.<sup>437</sup> Nas cidades maiores, as habitações eram mais compactas, amontoavam-se nas estreitas vielas e ao lado das casas vizinhas. Tinham tendas de comércio no primeiro piso ou à frente delas, em alguns casos, era possível manter uma pequena horta nos fundos da moradia.<sup>438</sup>

Naquele processo de urbanização lento e contínuo, os burgos mais poderosos transpuseram seus limites territoriais e abarcaram burgos menores vizinhos a eles.<sup>439</sup> Desde o séc. XI, as cidades francesas cresceram em torno de catedrais cada vez mais majestosas, a principal delas é a *Notre-Dame de Paris*. Para a França se dirigiam os negociantes, aqueles que desejavam conhecer as obras suntuosas nas quais os franceses, com orgulho, investiam suas riquezas, além dos estudantes interessados em fazer parte da estirpe intelectual e religiosa que escolheu a cidade de Paris como sua morada.<sup>440</sup>

Ser estudante da Universidade de Paris era uma quimera árdua. Era grande o labor intelectual e a abdicação pessoal necessária para conseguir o título de Licenciado em Artes ou em Teologia, como nos conta o cardeal Robert de Courçon, nos regulamentos que estabeleceu no ano de 1215 para os estudos na Faculdade de Artes: “ninguém poderá ser lente em Artes, em Paris, antes de ter 20 anos de idade; deverá ter ouvido leituras pelo menos durante seis anos antes de começar a leccionar e prometerá ler pelo menos durante dois anos”.<sup>441</sup>

Dos planos arquitetônicos das principais catedrais do norte francês, Afonso X retirou os modelos do que sonhava incutir no seu reino: o universo gótico e escolástico nomeado como uma “lógica visual gótica”.<sup>442</sup> A influência francesa se

<sup>437</sup> RODIN, 2002, p. 21.

<sup>438</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 174.

<sup>439</sup> LE GOFF, 1998, p. 17.

<sup>440</sup> “De todos esses centros, o mais brilhantes é Paris, favorecida pelo prestígio crescente da monarquia dos Capeto. Mestres e estudantes acotovelavam-se na Cité e em sua escola catedralícia.” LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 29.

<sup>441</sup> Robert de Courçon. “*Chartularium Universitatis Parisiensis*”, I, 78. In: THORNDIKE, Lynn. *University Records and Life in the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1944, p. 27-28.

<sup>442</sup> “Quem quer que estivesse impregnado do espírito escolástico, encarava a configuração arquitetônica, assim como a literatura, do ponto de vista da *manifestatio*. Considerava perfeitamente natural que o objetivo principal dos muitos componentes de uma catedral fosse a garantia da estabilidade, assim como considerava dado que os muitos componentes de uma *Summa* visassem sobretudo garantir sua força probatória.” PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica*

materializou nas catedrais de Burgos, Toledo e de Leão, primeiras obras de um movimento ainda inicial em terras espanholas.<sup>443</sup>

As cidades espanholas nasceram sob a influência francesa, mas cresceram de forma singular. Pois a Espanha era terra cosmopolita, fruto de um meio cultural advindo das três principais religiões da Idade Média: judaísmo, islamismo e cristianismo. Nesse sentido, O' Callaghan nos adverte que Afonso X assumiu o trono real em 1252 com a certeza de que lidaria com as outras religiões da mesma forma que se fez por séculos, com tolerância.<sup>444</sup>

Envolto pelo campo, o homem peninsular criou um peculiar desenvolvimento citadino baseado na necessidade de repovoar grandes extensões de terra. Tanto nos territórios mouros quanto nos cristãos não se concebeu a ideia de divisão territorial alheia à instalação de cidades. A ocupação de uma cidade, para os mouros, exigia o domínio de seus arredores e, para os cristãos, era um ato jurídico que inaugurou a instalação dos *fueros municipales*, as leis que ordenavam o cotidiano citadino.<sup>445</sup>

Mesmo com o aumento da urbanização, no séc. XIII, a população das cidades atingia cerca de 20% do montante populacional. O campo sustentou a urbe medieval, o campo construiu a Idade Média. Contudo, naquele mundo rural, a Itália se identificou com a urbanidade, em regiões como a Toscana, por exemplo, os espaços urbanos sobrepujaram as áreas rurais.<sup>446</sup>

A Itália foi parceira comercial da Espanha desde os tempos de dominação romana.<sup>447</sup> Os condados da Catalunha, por exemplo, eram importantes entrepostos comerciais, de seus portos partiam para as terras de Itália as pessoas que buscavam bons negócios ou conhecimento. Ainda sob a preponderância moura na Península Ibérica, os catalães souberam olhar para o Leste e enxergaram mais longe: no extremo oeste do Mar Mediterrâneo, uma terra de oportunidades, a Península Itálica.

---

*e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média.* São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 42.

<sup>443</sup> TOMAN, 1998, p. 266.

<sup>444</sup> O'CALLAGHAN, 1998, p. 133.

<sup>445</sup> RUCQUOI, 1995, p. 16.

<sup>446</sup> FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 23.

<sup>447</sup> “Na bacia mediterrânica, se as relações com o Império Romano do Oriente cessaram depois do século X, na Península Ibérica continuou a manter relações comerciais e culturais, privilegiadas, com a Itália.”, RUCQUOI, 1995, p. 15.

Relações que se expandiam ao largo do mundo conhecido naquele vai e vem de artífices, mestres, intelectuais e comerciantes que viajavam com seus produtos e traziam na bagagem as novidades de terras distantes. Uma cultura marítima e comercial se estabeleceu naquelas paragens da Catalunha.

Sob a liderança de Barcelona, a homogeneidade política da Catalunha medieval se estabeleceu somente no séc. XIII. Até a metade do séc. XII, a maior parte da região fazia parte do reino franco. Mas, após o retrocesso dos saques mouros e sob influência francesa (que seria cada vez menos política e mais espiritual e cultural) a região mais oriental da Península se tornaria também a mais peculiar delas.<sup>448</sup> Na Catalunha, as obras tendiam para o românico devido a esta ligação com a Itália, região que não aderiu à verticalidade das obras góticas nos santuários e, sim, a outros elementos arquitetônicos, como a forma circular da *rosácea*.

Se, para o homem medieval, a rosácea é a representação arquitetônica do Bem que se expande para todos os lados, como anunciaram os escritos do Pseudo-Dionísio, o *Areopagita*,<sup>449</sup> assim foi o movimento de peregrinação na Idade Média. O peregrino medieval viajava de um lado a outro. Massas heterogêneas de pessoas que abriram mão do conforto do lar, do aconchego familiar e das posses materiais para tentar preencher a alma com as bênçãos divinas.

Munido somente do que podia carregar e de um cajado, o movimento de peregrinos foi motivo para a fundação de diversas povoações ao longo do caminho das peregrinações. Como Sahagun, um vilarejo remanescente do domínio romano na Antiguidade com uma localização privilegiada para o comércio. A partir do séc. XI, a cidade se desenvolveu bastante devido ao afluxo de peregrinos que por ali passavam em seu caminho à Santiago de Compostela. As *Crônicas de Sahagun* nos conta que, para a cidade, afluíram “de todas as partes do universo burgueses de muitos e diversos ofícios [...] homens de diversas províncias e reinos [...] e muitos outros negociantes de diversas nações e estranhas línguas; e assim povoou e fez a vila não pequena”.<sup>450</sup>

Salamanca foi outra cidade que se desenvolveu no caminho da peregrinação à Santiago de Compostela. Neste tipo de urbe, a instalação de hospitais (hospedarias)

<sup>448</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 129-130.

<sup>449</sup> PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *Dos nomes divinos*. São Paulo: Attar Editorial, 2004. Citado em: [http://www.ricardocosta.com/artigo/luz-deriva-do-bem-e-e-imagem-da-bondade-metafisica-da-luz-do-pseudo-dionisio-areopagita-na#footnoteref19\\_l0kep3m](http://www.ricardocosta.com/artigo/luz-deriva-do-bem-e-e-imagem-da-bondade-metafisica-da-luz-do-pseudo-dionisio-areopagita-na#footnoteref19_l0kep3m)

<sup>450</sup> “Crônicas de Sahagun.” In: TUÑÓN DE LARA, 1984, p. 127.

era a justificativa para o estabelecimento de toda uma infraestrutura em seu entorno: capela, jurisdição do governo, algumas casas com tendas de comerciantes de artigos diversos e prostíbulos. E, assim, novas vilas se transformaram em cidades e o Ocidente medieval se preencheu delas.

### III.12 (*Cantiga 226*) A Inglaterra e o mosteiro como *espaço autônomo*

Na Inglaterra existiu um mosteiro no qual moravam monges muito pios e crentes na Virgem Maria. A *Cantiga 226* conta como Deus quis mostrar um grande evento no mosteiro por meio do poder da Virgem, a Mãe de Jesus. Certa vez, um pouco antes de iniciarem a missa do Dia de Páscoa, o chão se abriu e todo o santuário sumiu embaixo da terra, nenhum vestígio dele ficou à vista. Milagrosamente, a Virgem manteve o edifício e seus moradores sãos e salvos por um ano inteiro. Todos os cômodos da edificação permaneceram intactos e funcionais: adega, claustro, dormitório e cozinha. Os monges estavam contentes porque, mesmo soterrados, estavam amparados pela Virgem e nenhum mal lhes aconteceu: nem moléstias ou sofrimento algum. Ao cabo de um ano, novamente, um pouco antes da missa do Dia de Páscoa, a Virgem retornou todo o santuário ao seu lugar, íntegro como antes. Então, a comunidade de monges contou à multidão que lá se reuniu o milagre. Todos louvaram a Santa que guarda os que nela creem.

*Igreja nen claustra neno dormidor  
 neno cabidoo neno refertor  
 nena cozynna e neno parlador  
 nen enfermeria [u] cuidavan sãar,*

*Adega e vynnas com todo o seu,  
 ortas e moÿos, com' aprendi eu,  
 guardou bem a Virgen, e demais lles deu  
 todo quant' eles souberon demandar.*<sup>451</sup>

**Igreja, nem claustro, dormitório  
 sala do capítulo,<sup>452</sup> refeitório,  
 cozinha e parlatório.<sup>453</sup>**

**Nem enfermaria** onde poderiam os males curar.

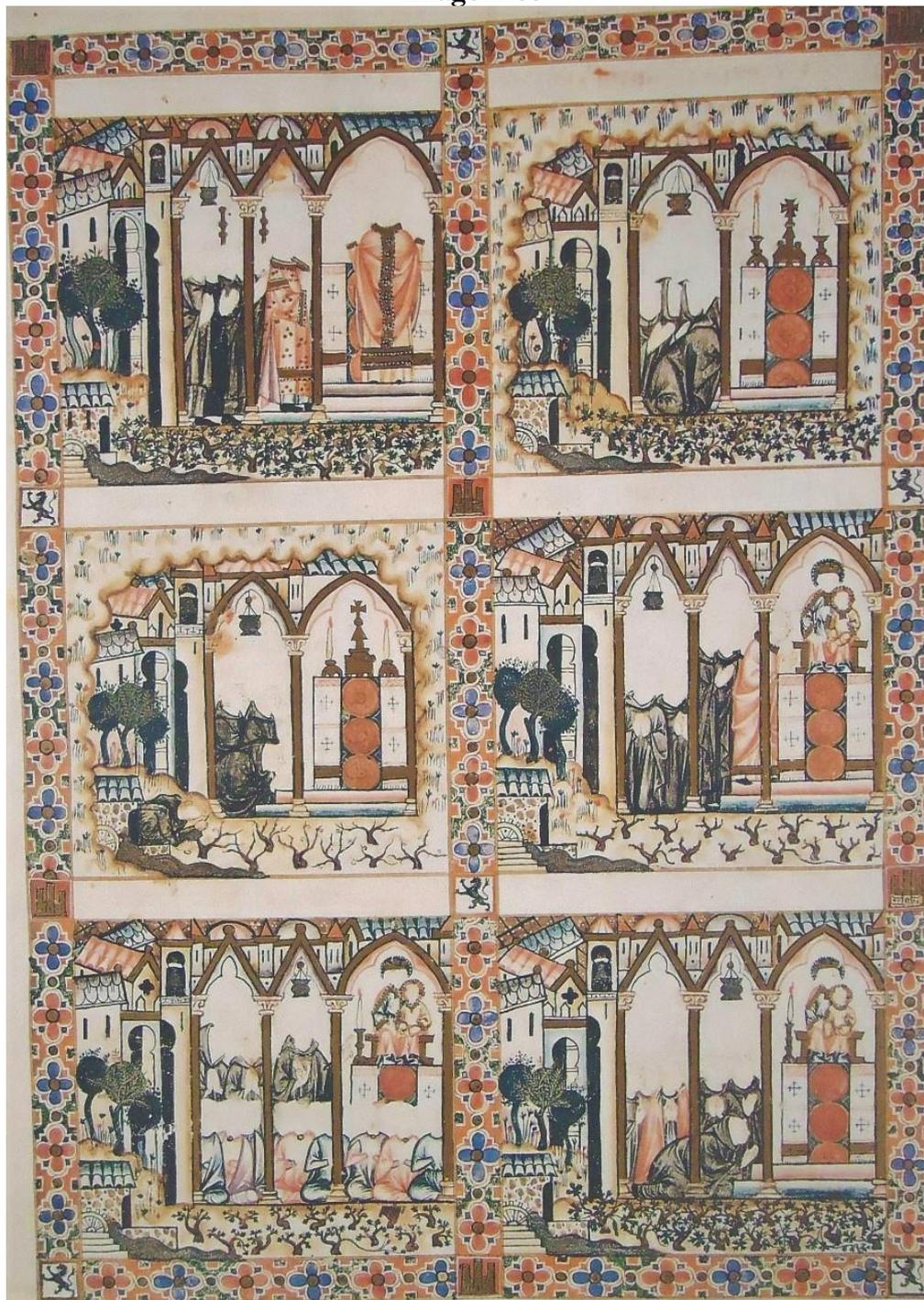
<sup>451</sup> AFONSO X, 1988, p. 295, 31-39.

<sup>452</sup> Sala na qual a assembleia dos religiosos se reúne. Ver em: AFONSO X, 1989, p. 474.

<sup>453</sup> Nos mosteiros ou conventos, é um local onde uma grade separa os religiosos internos daqueles que solicitam um encontro. Barreira física com uma simbologia profunda, pois, os que ali se recolhem abdicaram do contato com o mundo e com ele devem manter o menor contato possível. Ver em: *Ibid.*, p. 650.

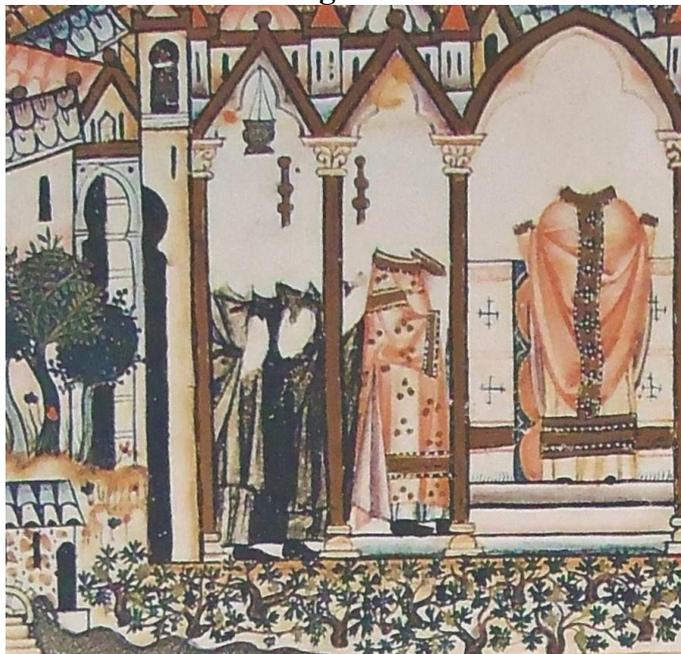
**Adega e vinhas com tudo seu,  
 hortas e moinhos como ouvi eu.  
 Guardou bem a Virgem e mais lhes deu,  
 tudo quanto poderiam precisar.**

Imagem 44



*Cantiga* 226. Códice de Florença. *Cantigas de Santa María*. Iluminura de página inteira.

Imagem 44a



Vinheta 01 da *Cantiga* 226.

Afonso X, no seu códice em honra à Santa Maria, ressaltou o prestígio que os ingleses possuíam na Espanha. Cerca de sete relatos de milagres têm como localidade as Ilhas Britânicas, por exemplo: “Engraterra” da *Cantiga* 06, “Ingraterra” da *Cantiga* 35, “Bretanna” da *Cantiga* 23, “Bretanna Mayor” da *Cantiga* 86, “Gran Bretanna” da *Cantiga* 226.<sup>454</sup> Além dessas, há uma interessante canção na qual um dos personagens faz parte do imaginário literário inglês na Idade Média, o mago Merlin da Lenda de Artur. Na *Cantiga* 108, “Merlin” é filho do enlace do diabo com uma mulher ainda virgem.<sup>455</sup>

No século das *Cantigas de Santa María*, a Inglaterra, porção insular do extremo oeste europeu, já se distinguia como potência política e suas expressões culturais também reverberaram no continente. Em sentido inverso, a reputação de Fernando III (pai de Afonso X) como conquistador vitorioso nas batalhas da *Reconquista* chegou aos ouvidos ingleses. O fiasco das Cruzadas e os sucessos da *Reconquista* volveram os interesses da Inglaterra para a Península Ibérica, em especial ao reino castelhano.<sup>456</sup>

Enquanto a política externa inglesa cambiava entre a paz e a discórdia, as relações culturais e intelectuais da Inglaterra com outras localidades foram intensas. No séc.

<sup>454</sup> AFONSO X, 1989, p. 546/590, v. 4.

<sup>455</sup> AFONSO X, v. 2, 1988, p. 30.

<sup>456</sup> HÉRNANDEZ, Francisco J., 2008-2009, p. 167-242.

XIII, a Inglaterra era uma Torre de Babel medieval, desde os séculos finais da Antiguidade e no decorrer da Idade Média, os diversos reinos formados pela mescla de povos autóctones (celtas, bretões e outros) com os latinos de Roma e os bárbaros da Escandinávia geraram aquela cultura singular.<sup>457</sup>

A chegada de monges para catequizar a população local e ali erguer mosteiros nos interessa porque teve amplo impacto na cultura inglesa e na disseminação do cristianismo. Contato ambivalente, como sempre: gerou a conversão (por vezes, forçada) ao cristianismo, mas criou uma expressão artística peculiar: os “entrelaçamentos de origem celta” enriqueceram códices religiosos cristãos.

O *Mosteiro de Lindisfarne* foi um destes locais que produziu exemplares de livros litúrgicos e devocionais, seu *scriptorium* devia fervilhar com os trabalhos diários dos monges copistas, iluminadores e encadernadores. Atividades silenciosas, como determinava a regra monástica, mas intensas. Os trabalhos poderiam chegar a doze horas diárias nos mais longos dias de verão.<sup>458</sup> A história deste complexo monástico, hoje em ruínas, ajuda-nos a entender um pouco mais a respeito da cultura monástica medieval. O fim dramático do mosteiro sob o machado viking, por vezes, suplanta a história daquela comunidade de monges que, além de construírem uma verdadeira “Jerusalém celeste” na ilha, produziram livros iluminados com tal maestria que a fama de seus códices perpassou os séculos.

Às margens da costa da Nortúmbria inglesa, o *Mosteiro de Lindisfarne* foi construído por monges irlandeses enviados à Inglaterra pelo papa Gregório Magno (-604) para converter o rei anglo-saxão de Kent, Etelberto (560-616), que se casou com uma cristã, Berta (569-612), filha de Cariberto I (517-567), rei merovíngio de Paris convertido ao cristianismo.<sup>459</sup>

Gregório fez parte de um conjunto de pontífices romanos que incentivou o proselitismo cristão em reinos pagãos por meio do envio de abnegados monges a terras distantes. Afinal, os tempos eram difíceis para a religião cristã, os bispos das cidades ocupadas pelos bárbaros eram, por vezes, mortos. Não existiam outros religiosos para ocupar seus lugares, como nos revela a carta do bispo Sidônio Apolinário (-430), escrita no séc. V e endereçada a um colega de sacerdócio, o

<sup>457</sup> “A genialidade dos habitantes das ilhas britânicas tem sido indicada, em todas as eras, pelas produções de uma classe ou estilo singularmente diversas do resto do mundo.” JONES, 2010, p. 289.

<sup>458</sup> FINGERNAGEL; GASTGEBER, 2008, p. 6.

<sup>459</sup> WALTHER; WOLF, 2005, p. 70.

bispo Basílio: “se examinardes mais de perto os males do corpo espiritual, rapidamente entenderéis que por cada arrebatado do nosso reino é posta em perigo a fé de uma população”.<sup>460</sup>

Na pequena ilha de Lindisfarne, localizada entre o mar e a desembocadura do rio Tweed, os missionários irlandeses chegaram com seus evangeliários<sup>461</sup> (livros litúrgicos muito apreciados naquele período compostos de textos dos quatro evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João) e construíram um complexo monástico que deveria ser o lar dos que ali escolheram viver, um lar autossuficiente. Quando os vikings chegaram às imediações do mosteiro, provavelmente, avistaram toda uma infraestrutura arquitetônica e campestre em torno da igreja monacal, as mesmas estruturas que a *Cantiga 226* menciona em seu texto.

A cultura monástica girava em torno de si mesma para depender o menos possível do mundo que a rodeava. Suas construções denotam bem aquela ideia: a principal característica arquitetônica do mosteiro é fechar-se para o mundo exterior e abrir-se para seu centro. Por isso, o mosteiro é uma construção em forma quadrangular ou retangular com uma grande abertura central para a qual todos os cômodos do edifício se direcionam.<sup>462</sup> Um complexo monástico é, portanto, formado por diversas áreas internas e externas.

O claustro é uma delas, materialização do regime monacal, principal área de circunvalação do mosteiro e aquela que permite manter os monges mais próximos da “clausura”, ou seja, alheios ao mundo exterior. A igreja e o claustro, em um mosteiro, são áreas de oração e habitação e precisam estar isolados das áreas de trabalho.<sup>463</sup> Por sua importância, os corredores dos claustros receberam Arquitetura e ornamentação de fino labor. Como, por exemplo, os detalhes esculturais lavrados em pedra entre os pilares do corredor do claustro do Mosteiro de Batalha se transformaram em uma cortina rendada.

Por um portal, o claustro costuma ter uma ligação com a Abadia, igreja do mosteiro dirigida por um abade. A *Cantiga 226* nos conta que o mosteiro afundado na terra durante um ano não sofreu qualquer prejuízo material ou de vidas. Manteve várias

<sup>460</sup> SIDÔNIO APOLINÁRIO. *Gai Sollii Apollinaris Sidonni Epistularum, liber VII*, epist. VII. In: *Monumenta Germaniae Historica – Auctorum*, t. VIII. Berlim, 1887, p. 109-110. Ver: [http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000797\\_meta:titlePage.html?sortIndex=010:010:0008:010:00:00](http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000797_meta:titlePage.html?sortIndex=010:010:0008:010:00:00)

<sup>461</sup> WALTHER; WOLF, 2005, p 25.

<sup>462</sup> TOMAN, 2000, p. 118-119.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 91.

de suas dependências e áreas de trabalho, inclusive; “adega, vinha, horta e moinho”. Na Idade Média Feudal, os as ordens monásticas eram donas de grandes feudos que abarcavam extensas áreas de cultivo e até aldeias. Servos e camponeses trabalhavam para os monges e para o abade. A abadia é a principal construção do complexo monástico, como mostra a planta baixa do *Mosteiro de St. Gall* e imediações a partir de documento similar do séc. IX.<sup>464</sup>

Bento de Núrcia empresta suas palavras para discorrer a respeito da Arquitetura religiosa que se espera de um mosteiro:

Eis porque no Evangelho diz o Senhor: “Àquele que ouve estas minhas palavras e as põe em prática, *compará-lo-ei ao homem sábio que edificou sua casa sobre a pedra*”. **34.** cresceram os rios, sopraram os ventos e investiram contra a casa; e ela *não ruiu porque estava fundada sobre pedra*. **35.** Em conclusão espera o Senhor todos os dias que nos empenhemos em responder com atos às suas santas exortações. **36.** Por essa razão, os dias desta vida nos são prolongados como tréguas para a emenda dos nossos vícios.<sup>465</sup>

Todos os ambientes arquitetônicos do mosteiro prenunciam as normas para nele adentrar e compartilhar a vida na comunidade de monges. Nesse sentido, o texto da *Cantiga 208* nos lembra de que, também, o refeitório e a sala do capítulo permaneceram incólumes durante um ano apesar do soterramento de todo o complexo monástico.

No refeitório, durante as refeições, o silêncio deve ser absoluto, a única voz permitida era a do monge leitor, um dentre os internos que possui a capacidade oratória necessária à sagrada função de ler em voz alta as Escrituras enquanto os monges saciam a fome do corpo.<sup>466</sup>

Faça-se o máximo silêncio, de modo que não se ouça nenhum cochicho ou voz, a não ser a do que está lendo. **6.** Quanto às coisas que são necessárias aos que estão comendo e bebendo, sirvam-se mutuamente os irmãos, de tal modo que ninguém precise pedir coisa alguma. **7.** Se porém se precisar de qualquer coisa, seja antes pedida por algum som ou sinal do que, por palavra. **8.** Nem ouse alguém fazer alguma pergunta sobre a leitura, ou outro assunto qualquer, para que se não dê ocasião, **9.** a não ser que o superior, porventura, queira dizer, brevemente, alguma coisa, para edificação. **10.** O leitor semanário, antes de começar a ler, recebe o "misto" por causa

<sup>464</sup> DUBY, 1979, p. 52.

<sup>465</sup> BENTO de Núrcia. *Regra de São Bento* (c. 530). Ver: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/regra-de-sao-bento-c-530> (grifos meu)

<sup>466</sup> “Leitura pública”. ZUMTHOR, 1993, p. 19.

da Comunhão e para que não aconteça ser-lhe pesado suportar o jejum; **11.** faça, porém, depois, a refeição com os semanários da cozinha e os serventes. **12.** Não leiam nem cantem os irmãos segundo a ordem da comunidade, mas façam-no aqueles que edificam os ouvintes.<sup>467</sup>

A abóbada gótica engrandece o ambiente, porque, para a cultura monástica, todas as práticas diárias dos monges eram envolvidas pela religiosidade.<sup>468</sup> No refeitório de monges do mosteiro alemão, a cantaria rubra associada à pintura branca dá um toque policromo à Arquitetura. Toda austeridade das colunas e capitéis se encima de contornos ogivais que serpenteiam na abóbada. Cada espaço do teto entre as colunas é ocupado por quatro profundos panos da abóbada que se distinguem ainda mais devido ao conjunto de aduelas vermelhas das colunas adossadas que saem dos capitéis e se encontram na ogiva superior, na chave da abóbada.

As questões mais relevantes no âmbito religioso ou cotidiano são discutidas na sala do capítulo. Ali, do mesmo modo, a Arquitetura impõe, silenciosa e monumentalmente, o respeito às regras do mosteiro. As colunas adossadas da sala do capítulo da catedral inglesa não se fazem de rogadas e demonstram o ideal gótico de harmonia entre Arquitetura e religião. Contudo, herança dos antigos celtas, a estética é mais ornamental e formada por entrelaçamentos. As finas colunas formam uma conjunção extensa que parte da base do fuste das colunas nas paredes até os fechos das pequenas abóbadas e, dali, voltam-se na direção do chão, em queda livre, na coluna central. São entrelaçamentos filigranados de tal forma que reveste e ornamenta toda a extensão em pedra das colunas, que se alternam entre os vitrais e no teto. Similar a uma estrela de várias pontas.

Este é o gótico inglês, gótico do mosteiro que afundou na terra segundo o relato da *Cantiga* 226. Mistura-se com a influência do gótico francês, mas, talvez seja um resquício dos entrelaçamentos e filigranas das obras celtas e dos primeiros livros iluminados cristãos produzidos na ilha. Livros como aqueles criados, séculos antes, no pacífico e próspero Complexo do *Mosteiro de Lindisfarne*.

---

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> “A arquitetura gótica, por seu lado, exprimia a tradição religiosa da comunidade.” ARGAN, 1993, p. 30.

### III.13 (*Cantiga 242*) A Eternidade e a arte de lidar com a cantaria

A *Cantiga 242* narra como um pedreiro era eficiente no seu ofício e, por isso, sabia unir bem a pedra com o cal. Mais do que tudo, era crente da Virgem espiritual e, por isso, ela se manifestou quando o pedreiro correu perigo de morte. Tudo aconteceu em *Castrojeriz* durante a construção de uma igreja em homenagem à Virgem. O pedreiro estava em local muito alto da obra quando tropeçou e quase caiu de grande altura. Na iminência da morte, gritou o nome da Virgem, clamou por Seu socorro. Com o amparo d'Ela, conseguiu se segurar apenas com as pontas dos dedos nas fissuras de uma pedra e, milagrosamente, assim permaneceu por quase todo o dia. Depois de muito tempo, devido à dificuldade de lá chegar, algumas pessoas salvaram o pedreiro do perigo. Todos que presenciaram a aflita situação louvaram a santa e levaram o pedreiro ante o Seu altar. Por toda a terra se espalhou a notícia de mais um milagre da Virgem Santa Maria.

*E dest' un muy gran miragre vos quer' [eu] ora contar  
 que en Castroxeriz fezo esta Reynna sen par  
 por un bon ome pedreiro, que cada dia lavrar  
 ya ena sa ygreja, que non quis leixar morrer.*

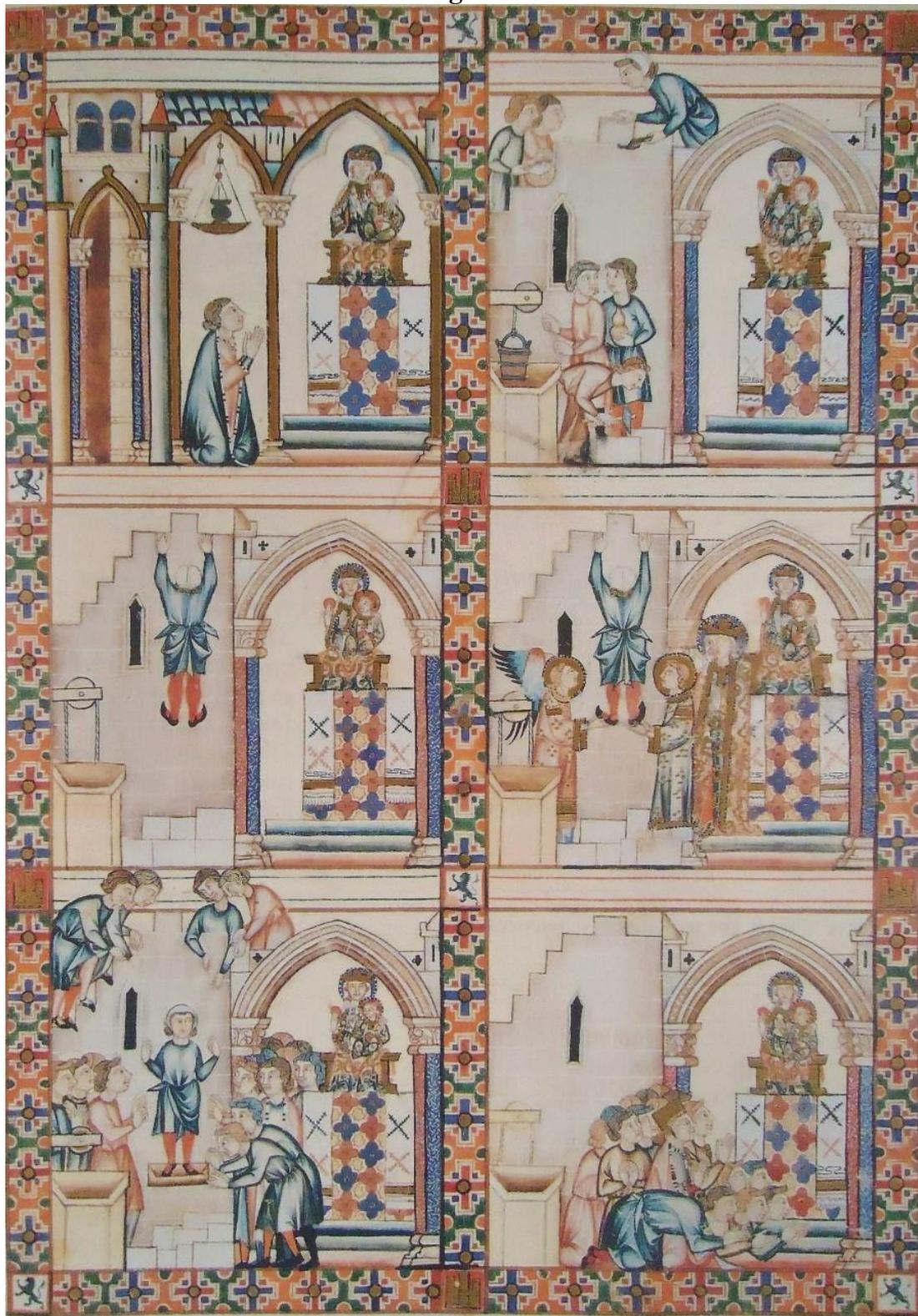
*Este era mui bon maestre de pedra pôer con cal,  
 e mais d' outra ren fiava na Virgen esperital;  
 e porende cada dia vîya y seu jornal  
 lavrar encima da obra.<sup>469</sup>*

Desta forma, um grande milagre eu quero agora contar  
 que em Castrojeriz fez esta Rainha Sem Par  
 por **um bom homem pedreiro, que cada dia trabalhar  
 ia à Sua igreja** e que Ela não quis deixar morrer.

Este **era um bom mestre de pedra colocar com o cal.**  
 Mais do que tudo, confiava na Virgem espiritual;  
 por isso, cada dia vinha ali realizar seu serviço laboral:  
**lavar encima da obra.**

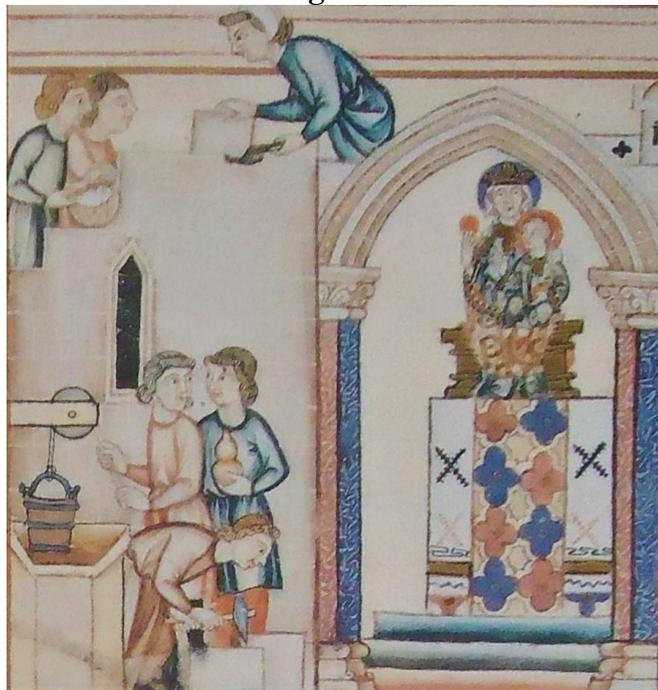
<sup>469</sup> AFONSO X, 1988, p. 334, 11-19.

Imagem 45



*Cantiga* 242. Códice de Florença. *Cantigas de Santa María*. Iluminura de página inteira.

**Imagem 45a**



Vinheta 02 da *Cantiga* 242.

Os pedreiros medievais já se foram, ficaram suas construções, pois o tempo do homem se esvai com a morte, mas o tempo da Arquitetura pode se tornar milenar, quase eterno.<sup>470</sup> Agora, comunicam-se conosco pela “linguagem das pedras”.<sup>471</sup> No canteiro de obras, duas atividades ocorrem simultaneamente. À direita da imagem, a iconografia mostra seis obreiros que se ocupam em “pedra juntar com o cal”. Estão divididos em dois grupos: o primeiro, três pessoas no chão e ao lado de um poço para captação de água; no segundo, outras três pessoas estão em um pavimento superior da obra. Oferecem suas aptidões à Virgem, representada à esquerda, sentada sobre um trono e com seu Filho no colo.

O homem, ser criativo e perseverante, encontrou um meio de ‘tentar’ inscrever seu nome no portal de entrada do lugar “que não tem princípio nem fim”: na eternidade. Para os medievais, a eternidade está no alto, no paraíso celeste. Essa químera motivou a construção de santuários desde tempos remotos.

Agostinho escreveu a esse respeito em sua obra *A Cidade de Deus*: “Vemos curvados para a terra os animais irracionais. O homem não foi criado assim. A forma de seu corpo, ereto e erguido para o céu, adverte-o de que deve desejar apenas as coisas do

<sup>470</sup> A esse respeito, COSTA; DANTAS, 2014, p. 123-133.

<sup>471</sup> RODIN, 2002, p. 26.



alto”.<sup>472</sup> Em suas *Confissões* argumenta que, na eternidade, não há passado nem futuro: “quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo nem passado nem futuro?”.<sup>473</sup>

Muitos labores são necessários para construir um santuário que visa ser perene como a eternidade, como relata a *Cantiga 371* das *Cantigas de Santa María*: “outros vinham para ali trabalhar e ganhar por seu serviço laboral que lhes era dado por britarem pedras para fazer cal ou para trabalhar na igreja da Senhora espiritual; por isso, chegavam de muitos lugares para ali se sustentar”.<sup>474</sup>

O desenvolvimento de técnicas avançadas possibilitou o uso de materiais mais resistentes nas construções dos santuários. Dos primeiros templos da Antiguidade Grega em madeira e, por isso, de baixa resistência às vicissitudes dos tempos, somente as fundações sobreviveram. Contudo, aos templos construídos em pedra, a eternidade se tornou uma possibilidade.<sup>475</sup>

Entre os homens capazes de realizar este sonho estavam os obreiros conhecidos como “cavouqueiros”: encarregados do trabalho duro de selecionar, serrar e transportar grandes massas de pedra para os canteiros de obras dos santuários. O mestre-cavouqueiro dirigia os trabalhos de sua oficina nas minas de pedras, locais que forneciam a cantaria. Crateras no solo ou profundas reentrâncias em montanhas eram feitas pelas centenas de operários que a oficina empregava. Recortavam grandes blocos de pedra e transportavam para onde outros operários moldavam a pedra segundo o modelo pedido pelo mestre-pedreiro: talhar, martelar, cinzelar e, por fim, numerar a pedra.<sup>476</sup>

O texto da *Cantiga 358* nos ajuda a entender a importância da pedra para as artes construtivas. Neste relato de milagre, a Virgem indica aos canteiros o local onde está uma desconhecida mina, rica em pedras ideais para a construção e enobrecimento do santuário:

---

<sup>472</sup> AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 24, 4.

<sup>473</sup> *Id.* *Confissões*. Braga, Portugal: Apostolado da Imprensa, 1990, p. 301.

<sup>474</sup> *Outros viinnam per lavraren e gãar y seu jornal que lles davan por britaren pedra ou por fazer cal ou por lavar na ygreja da Sennor espirital; e poren de muitas partes viinnam y guarecer*. AFONSO X, 1988, p. 256, 15-18 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>475</sup> ZEVI, 2009, p. 220.

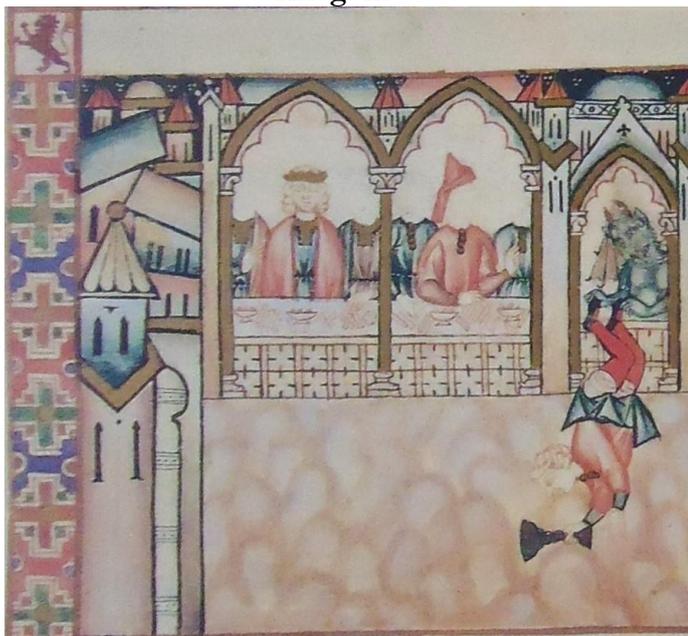
<sup>476</sup> MACAULAY, 1988, p. 21.

Então, quando todos viram que assim foram achadas aquelas pedras sob a terra, grandes e bem quadradas, o trabalho foi feito rapidamente: os muros nivelados e as torres terminadas. Isto é coisa conhecida.

Deram, portanto, louvores à Virgem gloriosa que quis para si construir igreja nobre, formosa e forte. Local que acolhesse a multidão que estava pavorosa porque antes não tinha um local onde estivesse abrigada.<sup>477</sup>

Por sua vez, o relato da *Cantiga* 342 faz uma referência parecida aos “cavouqueiros” ou, no galego-português das *Cantigas de Santa María*, “marmoreiros”: “em Constantinopla ocorreu, como escutei, que Don Manuel, o bom imperador, mandou ali fazer uma igreja nobre e ‘marmoreiros’, como ouvi, mandou trazer de muito longe, para, pelo meio, serrar”.<sup>478</sup>

Imagem 46



*Cantiga* 249. Detalhe da iluminura.

<sup>477</sup> *Enton, quando todos viron que assi foran achados aqueles cantos so terra, grandes e mui ben quadrados, por que a lavor foi feita tost' e os muros yguados e as torres acabadas, est' é cousa connoçuda, / Deron porende loores aa Virgen gloriosa, que quis pera ssi ygreja fazer nobr' e mui fremosa e fort', en que s' acollesse a gente, que pavorosa era porque non avia ant' u fosse deffenduda.* AFONSO X, 1988, p. 228/229, 25-38 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>478</sup> *En Costantinopla av'eo, com' aprendi, que Don Manuhel, o bõo Emperador, mandou y fazer eigreja mui nobre; e mannores, com' o'j, mandou trager de mui longe e per meo asserrar.* *Ibid.*, p. 193, 15-18 (trad.: Bárbara Dantas).

O “mestre de lavrar a pedra”, citado no texto da *Cantiga 249*, mostra que esta era uma atividade especializada, importante e valorizada no códice afonsino: “O ‘mestre era de lavrar a pedra’, e lavrava bem demais. Enquadrava bem as pedras e as encaixava em fila no lugar mais alto da obra, como bom mestre faz”.<sup>479</sup>

Os textos das *Cantigas* fazem recorrentes citações aos trabalhos em torno da construção de santuários dedicados à Virgem. Como aqueles encarregados da obtenção de água, uma questão sempre premente nos canteiros de obras. O poço representado na parte inferior direita mostra uma das primeiras iniciativas após o lançamento da pedra fundamental da construção de um santuário: a procura, coleta e armazenamento de água.<sup>480</sup>

Nos títulos de algumas cantigas já se notam menções a pedras e aos que dominavam o ofício de transformá-la em igrejas. Da cidade do Porto à Constantinopla, os títulos das cantigas 231 e 342 celebram a “dimensão mental do culto mariano” e a importância do mármore:

#### **Cantiga 231**

Como Santa Maria fez com que três meninos alçassem as **pedras de mármore** que toda a multidão ali reunida não conseguiu alçar.<sup>481</sup>

#### **Cantiga 342**

Como Santa Maria fez surgir uma imagem sua entre **pedras de mármore** que trabalhadores cortavam em Constantinopla.<sup>482</sup>

O *Códice de Florença*, mais que o *Códice Rico*, demonstra nos textos o conhecimento e a admiração que os artífices das *Cantigas de Santa María* tinham a respeito das práticas construtivas. A *Cantiga 364*, por exemplo, faz uma homenagem aos homens que tiravam seu sustento nos canteiros de obras. Tinham uma realidade dura e, por vezes, perigosa. Mas realizaram com maestria suas funções.

Ali faziam a igreja em que trabalhava uma multidão para essa senhora santa. Todos eram capazes e faziam fundamentos fundos para que mais resistente fosse a obra e mais firme, toda de pedra muito dura. Ali iam cavando um dia trinta obreiros ao lado

<sup>479</sup> *El maestr' era de pedra, e lavrava ben assaz e quadrava ben as pedras e pōyas-as en az eno ma[i]s alto da obra, como bon maestre faz. Ibid., p. 349, 11-14, 21-24 (trad.: Bárbara Dantas).*

<sup>480</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 65.

<sup>481</sup> *Como Santa Maria fez que três minyos alçassem os mármorees que non podían alçar toda a gente que sse y ajuntava. AFONSO X, 1988, p. 304 (trad.: Bárbara Dantas).*

<sup>482</sup> *Como Santa Maria fez parecer a sa omage d'ontre hūas pedras mármorees que asserravan em Constantinopla. Ibid., p. 192 (trad.: Bárbara Dantas).*

de uma torre para ganhar seus dinheiros [...] se lavraram bem antes, muito melhor depois lavraram, de forma que, em pouco tempo, acabaram a igreja muito formosa e muito forte, de tal forma que todos que a viram disseram que não havia tal como ela em toda a Estremadura.<sup>483</sup>

Em poucas centúrias, centenas de obras foram construídas na Europa. Do séc. XI ao XIII, as urbes de alguma importância ou as localidades em pontos estratégicos ganharam um santuário ou castelo em pedra.<sup>484</sup> A *Notre-Dame de Chartres* ainda domina o panorama urbano mais de 750 anos depois da deposição de sua pedra fundamental. A cidade, mesmo nos dias de hoje, submete-se à magnitude solene da catedral.

### III.14 (*Cantiga 266*) Castrojeriz e a onipresença da madeira

A *Cantiga 266* conta que, de bom grado e com o coração pleno de fé, as pessoas faziam suas doações para ajudar na construção do *Santuário da Virgem em Castrojeriz*. E, assim, levantaram a torre e o portal da igreja. O material vinha de muito longe: madeira, pedra, areia e cal. Como as multidões acorriam à igreja, ela deveria ter grande envergadura para comportar grandes aglomerações de pessoas. Certo dia, mesmo com a igreja em construção, um franciscano pregava para os fiéis. No interior da igreja, durante um dos sermões do frade, uma espessa trave da construção caiu sobre as pessoas ali presentes. Mas, por intercessão da Virgem, ninguém se feriu. Quem presenciou o milagre, deu graças à santa que a todos socorre.

*E por aquesto madeira fazian ali trager,  
 pedra e cal e arẽa; e desta guis' a fazer  
 começaram a ygreja tan grande, que ben caber  
 podess' y muita de gente, pero non descomunal.*<sup>485</sup>

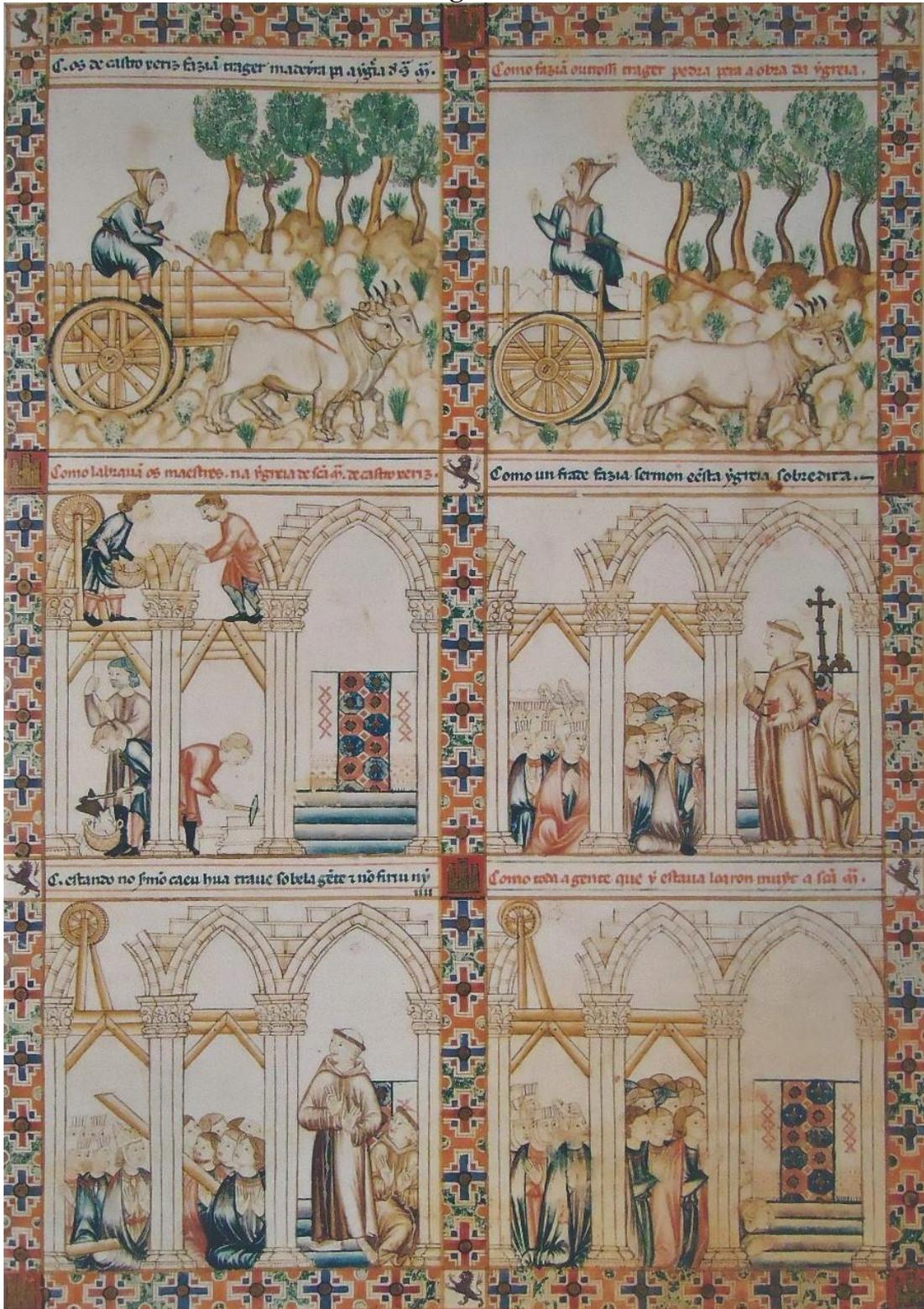
Para isso, **madeira trouxeram.**  
**Pedra, cal e areia;** e, desta forma, **começaram**  
**a construir uma igreja tão grande que bem caberiam**  
**muitas pessoas, mas não era de tamanho descomunal.**

<sup>483</sup> *Ali fazian eygreja | en que lavrava gran gente pera esta Sen[n]or santa, | todos de mui bõa mente; e fazian fundamentos | fondos, per que mais tẽente foss' a obra e mais firme, | todo de pedra mui dura. Ali jazian cavando | un dia triinta obreiros so esquina dãa torre, | por gaannar seus dinneiros [...] sse ante ben lavravan, | mui mellor depois lavraron, assi que en pouco tempo | a eigreja acabaron mui fremosa e mui forte, | tal que quantos la cataron disseron que non avia | tal en tod' Estremadura.* AFONSO X, 1988, p. 238/239 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>484</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 202.

<sup>485</sup> AFONSO X, 1988, p. 23, 11-19.

Imagem 47



*Cantiga* 266. Códice de Florença. *Cantigas de Santa Maria*. Iluminura de página inteira.

Imagem 47a



Vinhetas 01 e 02 da *Cantiga* 266.

Na natureza, a madeira sustenta os caules e galhos das árvores. É nela que o mundo natural pode nascer, crescer e renascer, continuamente. A madeira está presente em todas as vinhetas da *Cantiga* 266. A imagem acima é a expressão iconográfica da canção afonsina, pois expressa plasticamente a ideia textual: “para isso, madeira trouxeram” da natureza. Na vinheta, o “madeirame” ainda mantém parte de sua forma natural: caules das grandes árvores de outrora, empilhados e transportados em uma rústica carroça puxada por bois, animais usados na Idade Média para este tipo de função.<sup>486</sup>

Os bois também foram fundamentais nas atividades agrícolas como nos conta um extrato da capitular do imperador Carlos Magno (c. 747-814) dirigida ao administrador de suas propriedades no campo. Nela, ordena para que realize um inventário de seus rendimentos: “um rol do que os nossos boieiros cultivam com os bois e dos ‘mansos’ que devem lavrar”.<sup>487</sup>

A imagem acima provavelmente representa o mesmo personagem em dois momentos distintos, mas com a mesma vestimenta rotineira aos que lidam com trabalhos rudes, como era o transporte de cargas pesadas que vemos na iluminura: túnica curta azul (*cotelle*) que se estende até os joelhos para facilitar a movimentação laboral, capuz vermelho (*coule*) que desce até o peito para proteger o dorso e a

<sup>486</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 64.

<sup>487</sup> Carlos Magno, *De Villis*, em *Monumenta Germaniae Historica, Capitularia Regum Francorum*, ed. A. Boretius, tomo I, Hanover, 1883, p. 85-89. Ver em: [http://www.ricardocosta.com/extratos-de-documentos-medievais-sobre-o-campesinato-secs-v-xv#footnote15\\_11ufob3](http://www.ricardocosta.com/extratos-de-documentos-medievais-sobre-o-campesinato-secs-v-xv#footnote15_11ufob3)

cabeça das intempéries e insetos, meias longas e vermelhas, além de sapatos pretos e modestos.<sup>488</sup>

As palavras do abade normando Robert de Thorigny (c. 1110-1186) contam os trabalhos de transporte de materiais para a *Catedral de Chartres* e o ar piedoso dos que ali se entregavam àqueles tipos de labores:

Neste mesmo ano, os homens começaram a levar até Chartres os carros cheios de **pedras** e **madeira**, víveres e outras coisas, para a obra da igreja cujas torres estavam então sendo construídas. Quem não viu estas coisas, jamais verá algo semelhante! Não só lá, mas também através de toda a França, Normandia e muitos lugares: aqui a humildade e a aflição, ali a penitência e a remissão dos pecados, lá a dor e a contrição. Vós teríeis visto mulheres e homens – com os joelhos nos charcos profundos, açoitando-se, os milagres a se reproduzirem – entoando cânticos e clamando alegremente a Deus.<sup>489</sup>

O transporte de cargas pesadas era uma atividade difícil, mas realizada com apreço segundo alguns relatos da época. Para a construção da *Catedral de Burgos*, por exemplo, quase 30.000 toneladas de pedras foram transportadas por quase 20 km desde Hontoria de la Cantera até o local das obras do santuário.<sup>490</sup>

Na vinheta 02, a carroça está repleta de pedras já cortadas. Provavelmente são as “aduelas”<sup>491</sup> que formarão as diferentes estruturas arquitetônicas da construção para a qual se destina: o *Santuário da Virgem de Castrojeriz*, região da província de Burgos. A madeira e a pedra foram os materiais primordiais para tornar real aquela premissa religiosa, o desejo de “construir uma igreja tão grande que bem caberiam muitas pessoas”. Igreja como o abrigo dos fiéis e lugar de fuga das vicissitudes da vida, pois, o Capítulo 31 da *Regra de São Bento* exortou “que ninguém se perturbe nem se entristeça na casa de Deus” porque só no templo do Altíssimo obtemos conforto.<sup>492</sup>

<sup>488</sup> “O costume do traje longo não afetou, convém repetir, senão as classes altas e ricas; a roupa das classes pobres e dos trabalhadores praticamente não sofrerá alterações até o fim da Idade Média.” BOUCHER, 2010, p. 142-144.

<sup>489</sup> ROBERT de Thorigny. In: DELISLE, Léopold. *Chronique de Robert de Torigni, abbé du Mont-Saint-Michel*. Rouen: Le Brument, 1872-3.

<sup>490</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 291.

<sup>491</sup> “Aduela: pedra talhada em forma de cunha truncada para compor um arco ou uma abóbada.” RAMALLO, Gérman. *Saber ver a arte românica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 79.

<sup>492</sup> Ver em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/regra-de-sao-bento-c-530>

Todo aquele madeirame foi explorado nas florestas que abundavam nas redondezas das vilas e cidades do Ocidente medieval. Até fins do séc. X, a exploração não exigiu demasiadas regras ou restrições na Hispania, o conjunto dos reinos cristãos da Península Ibérica. A região ainda tinha um baixo índice populacional tanto no campo como na cidade. A região do Douro, por exemplo, era uma terra inóspita, chamada por Adeline Rucquoi de “no man’s land”.<sup>493</sup>

O mesmo não ocorreu em *Al-Andaluz*, região da Península Ibérica dominada pelos muçulmanos desde o séc. VIII. Na terra dos mouros, a madeira era um produto de primeira necessidade para os “hispano-muçulmanos” que precisavam suprir sua crescente demanda tanto no campo quanto na cidade. O desenvolvimento agrícola e urbano foi precoce naquela região. Desde o séc. IX, as cidades tinham um considerável nível populacional, as atividades do campo eram frutíferas e capazes de comercializar seus excedentes, a indústria naval era avançada e as atividades construtivas ligadas à infraestrutura, palácios e mesquitas eram as que mais necessitavam de madeira.<sup>494</sup>

Alguns relatos de milagres das *Cantigas de Santa María* contam as dificuldades de encontrar madeira: o texto da *Cantiga 356*, por exemplo, relata um fato que ocorreu durante a construção de um santuário na região de Cádiz: “isto aconteceu quando construía a igreja daquele lugar, como ouvi. Trabalhavam com cal, pedra, areia e água também, como aprendi. Mas, faltava-lhes madeira. Tinham pouca abundância dela”.<sup>495</sup>

Se antes o madeiramento era retirado de regiões próximas, com o desmatamento contínuo, chegou o momento de buscar novos locais. As estradas foram tomadas pelas carroças como as das vinhetas 01 e 02 da iluminura da *Cantiga 266*. Nos rios, as embarcações eram conduzidas lotadas de troncos de árvores retirados de distantes localidades. Desde o séc. XII, franceses e germânicos fizeram da navegação fluvial seu principal meio de transporte de cargas. Na Espanha, apesar da grande extensão territorial, somente três dos seus rios eram propícios ao comércio de cargas: Ebro, Guadiana e Guadalquivir.<sup>496</sup>

<sup>493</sup> RUCQUOI, 1995, p. 135.

<sup>494</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 77.

<sup>495</sup> *Esto foi quando lavravan | a igreja, com' oý, daquel logar; e avian | avondo, com' aprendí, de cal, de pedra, d' arêa | e d[e] agua outrossi. Mais madeira lles falia, | de que estavam peor.* AFONSO X, 1988, p. 225 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>496</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 208-209.

A construção da *Catedral de Castrojeriz* da *Cantiga 266* não impediu seu simultâneo uso. Um canteiro de obras com homens a talhar a pedra, revolver a massa de cal e montar as aduelas dos arcos. Em seguida, um frade franciscano no momento de seu sermão para a comunidade de fiéis no interior do edifício religioso ainda em construção: “Aquilo aconteceu na igreja que é chamada por todos de Santa Maria, e multidões ali vão fazer suas vigias”.<sup>497</sup> Os andaimes de madeira, atrás dos arcos ogivais incompletos, mostram como a análise dos elementos arquitetônicos se funde com a análise da iconografia para, ao cabo, complementá-la.

A madeira da iluminura da *Cantiga 266* em vários momentos: durante seu transporte, nas vinhetas 01 e 02; sua presença ameaçadora, pois tanto a iluminura quanto o texto da canção contam que uma “grande trave caiu sobre a multidão”, mas não feriu ninguém por interseção milagrosa da Virgem; por fim, traveste-se em diversos objetos e suportes que auxiliam os trabalhadores que constroem a catedral da Virgem: bacias, roldana e cabos para instrumentos de ferro.

Imagem 47b



Vinheta 03 da *Cantiga 266*.

<sup>497</sup> *Aquesto foi na ygreja que chamada é de pran / de todos Santa Maria, e muitas gentes y van / ter ali ssas vegias e de grad' y do seu dan por se fazer a eigreja e a torr' e o portal.* AFONSO X, 1988, p. 23, 11-14.

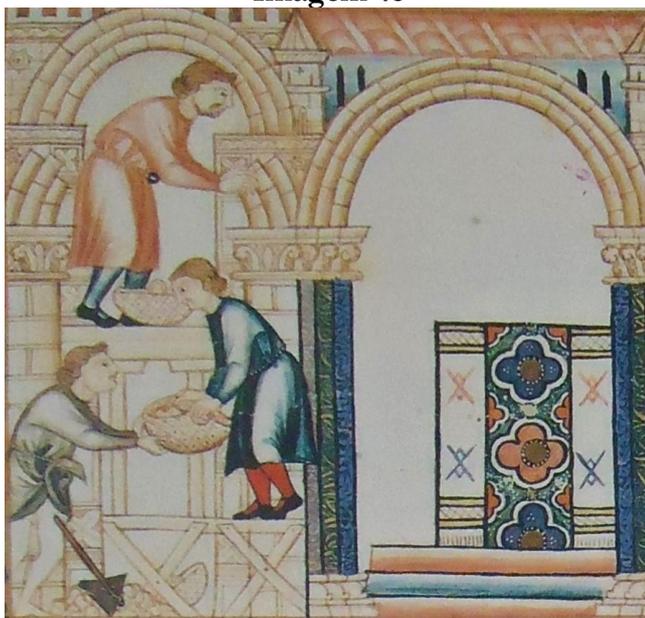
Imagem 47c



Vinheta 04 da *Cantiga* 266.

De forma similar, a iluminura da *Cantiga* 252 também mostra um sistema de andaimes. São dois. No superior, um pedreiro está colocando as aduelas que formarão o arco; no inferior, um dos obreiros usa uma corda presa a uma roldana de madeira para levar a massa de cal dentro de um cesto (ela era usada para unir as aduelas dos arcos ou para cobrir a parte interior dos panos das abóbadas).<sup>498</sup>

Imagem 48



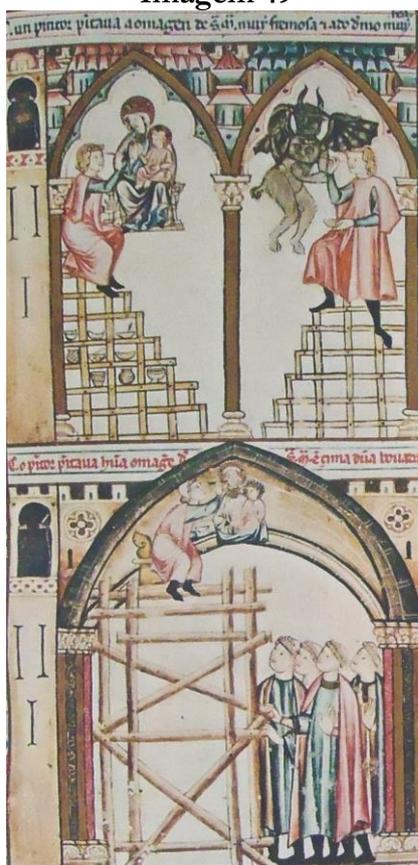
*Cantiga* 252. A vinheta 1 mostra um sistema de andaimes de madeira.

<sup>498</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 67.

Para sustentar as obras, as estruturas de madeira eram usadas como andaimes para uso dos trabalhadores e como pilares e “cimbres” fortes nos quais as partes recém-construídas eram apoiadas ou rodeadas até se estabilizarem. Na gravura, o sistema de andaimes, além de guindaste, roldana, pilares e cimbres de madeira.<sup>499</sup>

Uma análise mais geral das iluminuras das *Cantigas de Santa María* nos encaminha à ideia de que os iluminadores, por vezes, produziram imagens sem referências textuais.<sup>500</sup> No caso dos motivos arquitetônicos, as vinhetas 01 e 03 da iluminura historiada da *Cantiga 74* mostram interessantes andaimes provisórios de madeira. Neles, o corajoso pintor que desafiou o diabo pintou a imagem da Virgem no alto de uma parede e no tímpano de um portal. A figura mostra varas de madeira amarradas umas às outras com cordas e fixadas na parede da construção em cavidades previamente deixadas abertas pelos obreiros.<sup>501</sup>

Imagem 49



*Cantiga 74*. Detalhes da iluminura.

<sup>499</sup> MACAULAY (Catedral), 1988, p. 32-36.

<sup>500</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 77.

<sup>501</sup> MACAULAY (Castelo), 1988, p. 24.

Villard de Honnecourt, em suas pesquisas a respeito da ordem canônica das formas e dos múltiplos aspectos e curiosidades da Arquitetura gótica, precedeu Leonardo da Vinci em seus desenhos e esboços de máquinas.<sup>502</sup> Desenhou maquinários usados para a construção dos edifícios sacros que visitou em suas viagens pelo Império Germânico e pelo reino de França. O texto da *Cantiga 266* nos conta também que os fiéis “de bom-grado dos seus bens doariam para construir a igreja, a torre e o portal”. O santuário medieval não era uma obra particular, mas um bem público no qual toda a comunidade participava da construção. A riqueza burguesa, eclesiástica e nobiliárquica patrocinou, mas toda a sociedade ajudou a elevar os “pináculos” e “coruchéus” à insigne altura do céu.<sup>503</sup>

Hugo Rothomagensis, arcebispo da cidade francesa de Rouen em 1145, registrou que a colaboração popular para a construção da *Catedral de Chartres* foi realizada com tamanha humildade, disciplina e fé que os habitantes das regiões vizinhas se sentiram também impelidos a colaborar na construção de um santuário em suas cidades: “os habitantes de Chartres começaram humildemente, com quadrigas, a transportar o material para a obra de construção da sua igreja”.<sup>504</sup>

As atividades necessárias às construções transformaram o mundo medieval em um imenso palco de teatro no qual as paisagens de fundo se alternavam à medida que os atos da composição teatral ocorriam, afinal, “mundo quer dizer de toda parte movido, porque se move em toda parte”, salientou o filósofo Isidoro de Sevilha (560-636) em sua obra *Semelhança do mundo*. Ao observar o mundo, esta obra criada e ordenada por Deus, o filósofo espanhol identificou a água, o fogo, o ar e a terra como seus principais elementos. O último, a terra, é assim chamado “porque a pisamos e porque suporta todas as coisas sobre si”.<sup>505</sup>

Na terra, o conjunto das árvores se torna uma coisa só, a flora terrestre, criação divina. Na mesma terra, elevam-se os edifícios construídos com a madeira retirada da natureza, criação humana. Ou seja, ao seguir os movimentos do mundo natural, o homem criou um mundo também em perpétuo movimento como uma peça teatral sem fim, “o mundo das obras arquitetônicas”.

<sup>502</sup> FOCILLON, 1965, p. 364.

<sup>503</sup> “É burguesa porque nasce nas cidades.” ARGAN, 1993, p. 29.

<sup>504</sup> HUGO (*Hugonis Rothomagensis Archiepiscopi*). *Epistolae*. In: MINE, P. L. *Patrologiae Cursus Completus*. Paris: Series Latina, 1880.

<sup>505</sup> MACEDO, José Rivair; MATTOS, Carlinda. “Semelhança do mundo.” In: COSTA, 2002, p. 260-261.

A madeira faz parte da essência dos seres que vivem na terra e o homem reconheceu o papel dela como elemento fundador do Mundo da Arquitetura. Ao transferir a função da madeira de elevar o conjunto das coisas que obruam no universo natural para se tornar o sustentáculo das obras humanas, desde tempos imemoriais, a humanidade construiu o universo arquitetônico. Se, pela pedra, os medievais vislumbraram o princípio da vida longa, pela madeira obtiveram o suporte construtivo para a longevidade alcançar.

### III.15 (*Cantiga 273*) Huelva, o Islã e o triunfo da Virgem

A *Cantiga 273* narra um milagre da Virgem que ocorreu em Huelva, cidade repleta de perdizes e coelhos, os animaizinhos pululavam ali. No interior do castelo estava o santuário de Santa Maria, porém, era pequeno e pobre. O sino, contudo, era tão grande como necessitava aquela comunidade e, no interior da igreja, a Arquitetura era nobre: o teto era coberto com pedra. Em agosto, durante as festividades em homenagem à Virgem, um homem pobre e bom notou que os panos do altar estavam em farrapos, precisavam de remendos. Como não possuía nada de valor para ofertar, decidiu costurá-los. Para isso, buscou por toda cidade quem lhe doaria os fios, agulha e panos para coser o tecido sagrado. Pediu, rogou, mas não conseguiu nem um fio sequer. Sentiu-se desamparado, quando, de repente, dois fios desceram-lhe pelo ombro. Maravilhado, afirmou que milagre como esse não é antigo, é novo, por isso, todos os varões deveriam ter a Virgem Gloriosa em seus corações. A igreja foi tomada pela população que foi presenciar o milagre e, ante o altar, em oração, choraram. Ali mesmo, fizeram muitas oferendas para que o altar da Virgem se tornasse magnífico como Ela.

*Ali á hũa eigreja desta Virgen groriosa,  
 que é dentro no castelo, nen ben feita nen fremosa,  
 mas pequena e mui pobre e de todo menguadosa,  
 e campãa á tamanna qual conven ao concello.*

*e per cima da eigreja era o teito coberto*<sup>506</sup>

**Ali existe uma igreja desta Virgem gloriosa,  
 dentro do castelo. Não é bem feita, nem formosa,  
 mas pequena e muito pobre, de tudo faltosa.**  
 Mas, o sino é do tamanho que convém ao povo.

**por cima da igreja, era o teto coberto.**

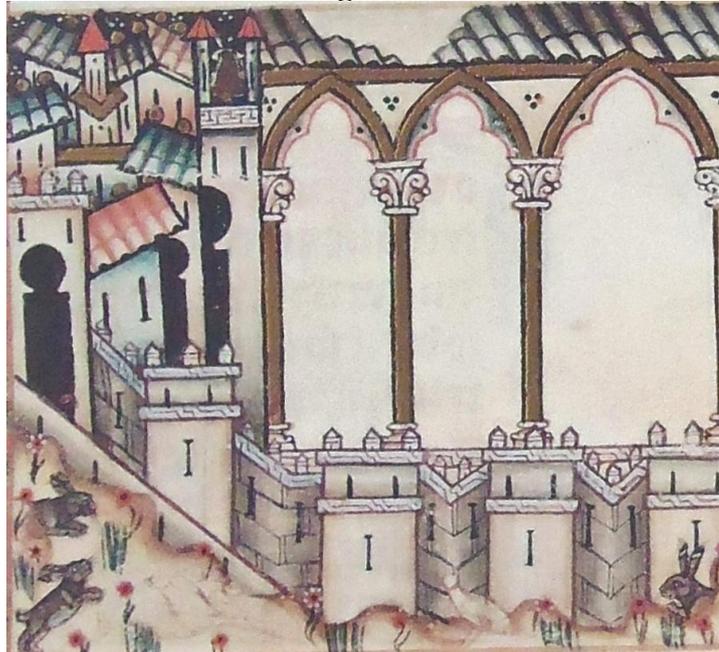
<sup>506</sup> AFONSO X, 1988, p. 39, 10-13, 17.

Imagem 50



*Cantiga* 273. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria**. Iluminura de página inteira.

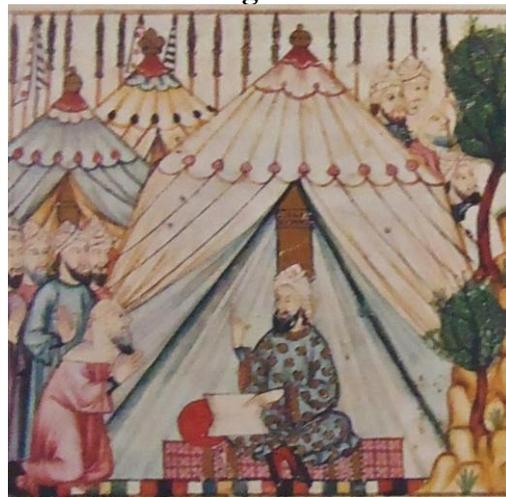
**Imagem 50a**



Vinheta 03 da *Cantiga* 273.

Quando as batalhas da “Reconquista da Península Ibérica” foram favoráveis aos reinos cristãos do norte peninsular, cidades da Andaluzia como Huelva ganharam novos governantes. Até o séc. XI, a preponderância política, militar e econômica peninsular estava nas mãos dos líderes muçulmanos.<sup>507</sup>

**Imagem 51**



*Cantiga* 165. Detalhe da iluminura mostra líder militar muçulmano em sua barraca de campanha.

<sup>507</sup> STIERLIN, 2009, p. 07.

No relato de milagre da *Cantiga* 273, Huelva já estava sob a autoridade cristã, pois, com a chegada dos vencedores nos territórios recém-subjugados aos “hispano-muçulmanos” ou “mouros” (muçulmanos da Península Ibérica), chegou também o cristianismo. De modo geral, a historiografia aceita que os reis cristãos toleraram a religião muçulmana nas regiões recém-adquiridas pela Reconquista. No entanto, os habitantes daquelas regiões tiveram duas opções: emigrar, conforme o ditame do Alcorão que determinava a fuga rumo a terras islâmicas para não se submeter à autoridade de outra religião; ou permanecer, com a obrigação do pagamento de tributo aos novos governantes. Naquela circunstância crítica, algumas comunidades preferiram a emigração.<sup>508</sup>

Os mouros foram tolerados porque eram considerados infiéis (com os hereges não ocorria a mesma tolerância), professavam uma religião de poucas afinidades teológicas com o cristianismo. Tolerados sim, mas com algumas reservas, principalmente no tocante às relações sociais e políticas. Naquele ambiente controverso, as relações interculturais e econômicas eram livres e profícuas. As *Cantigas de Santa María* surgem como um conjunto poético e imagético daquela sociedade, ao mesmo tempo, diacrônica e sincrônica, ou seja, que relegou os mouros às “aljamas”, mas também aderiu ao conhecimento e à cultura “mudéjar” (nome dado aos muçulmanos que aceitaram viver sob a tutela dos cristãos).<sup>509</sup>

“Mudéjares” como o pequeno grupo de nobres descendentes dos primeiros árabes que se instalaram em Huelva. Eles aceitaram viver sob a influência cristã e, aos cristãos, pagar os devidos tributos.<sup>510</sup> “Ali existe uma igreja da Virgem gloriosa, localizada dentro de um castelo” conta o relato de milagre da *Cantiga* 273. Isso significa que, em Huelva, antiga urbe moura, a Virgem se instalou junto com o governo cristão. Porém, a capela “não é bem-feita, nem formosa, mas pequena e muito pobre, de tudo faltosa.” Apesar de sua pobreza, o novo santuário mariano na antiga cidade moura manifesta o triunfo da Virgem no séc. XIII.<sup>511</sup>

<sup>508</sup> O’CALLAGHAN, 1999, p. 134.

<sup>509</sup> GARCÍA DE CORTAZAR, 1988, p. 112.

<sup>510</sup> HEERS, 1977, p. 331.

<sup>511</sup> “A evolução da iconografia marial segue passo a passo os progressos e o triunfo daquela.” DUBY, 1979, p. 155.

Imagem 52



*Cantiga 301. Detalhe da iluminura.*

Após a conquista de Sevilha por Fernando III em 1248, três culturas coexistiram no mesmo território: mouros, judeus e cristãos.<sup>512</sup> Na vinheta da iluminura da *Cantiga 301*, duas representações da Arquitetura medieval na Península Ibérica: a cristã e a “mudéjar”. Simbolicamente, a cultura cristã se sobrepõe à islâmica ao “estreitar” seus elementos entre duas formações arquitetônicas cristãs. Estreita-se metaforicamente no centro da vinheta, entre as formas românicas (à direita) e as góticas (à esquerda). Arquitetura de formas islâmicas visível no “arco em ferradura” e na ornamentação de motivos abstratos com formas geométricas entrelaçadas, também presente nos elementos da obra românica, à esquerda.

A Virgem se tornou a figuração do santuário de Deus, a igreja materializada, espiritual e institucionalmente. A Santa Maria do séc. XIII, por conseguinte, transformou-se em *Virgem-Igreja*, coroada por Cristo e sentada ao seu lado no trono celestial. A exegese medieval, fundamentada em Agostinho, tornou a *ecclesia* um produto do sangue vertido por Cristo durante a Paixão e Maria, sua Mãe, a mantenedora de sua construção. Eis que surge a figura da Mãe de Cristo como a

<sup>512</sup> FOCILLON, 1978, p. 227; COSTA, Ricardo. “A conquista de Córdoba por Fernando III, o Santo.” In: LAUAND, Jean (org.). *Filosofia e Educação - Estudos 13*. São Paulo: Editora SEMOrOc (Centro de Estudos Medievais Oriente & Ocidente da Faculdade de Educação da USP) – Factash Editora, 2008, p. 07-18. Ver: <http://www.ricardocosta.com/artigo/conquista-de-cordoba-por-fernando-iii-o-santo>.

entidade mais representativa daquele ideal de naturalidade, conforto e, sobretudo, poder cristão.<sup>513</sup>

À exceção do Reino de Granada, que permaneceu independente quando a Andaluzia foi tomada pelos esforços militares conjugados em torno de Fernando III, a organização administrativa cristã mudou a estética urbana das cidades tomadas.<sup>514</sup>

Contudo, antes das vitórias cristãs sobre os infiéis muçulmanos da península, a civilização moura engrandeceu com cultura e riqueza suas mais importantes cidades na Andaluzia: Zaragoza, Toledo, Sevilha e... Córdoba. Fundada ainda na Antiguidade, por volta do ano 206 a.C., após a ocupação muçulmana da península a partir de 711, Córdoba se tornou o centro a partir do qual todo o esplendor da arte e da cultura islâmica irradiaria. Seu caráter cosmopolita acolhia a todos, mas sua monumental mesquita determinava a quem deveriam obedecer. As Arquiteturas de Sevilha e de Toledo encontraram na de Córdoba seus elementos primordiais.<sup>515</sup>

Os mouros tiveram grande êxito nas atividades ligadas à Arquitetura e ao desenvolvimento de espaços urbanos melhor estruturados. Entre os séculos VIII e XI, enquanto o Ocidente mergulhava em guerras intestinas e nas penúrias das pestes e invasões bárbaras, o Islã prosperava. O refinamento intelectual e artístico oriental sobrepujou a realidade ocidental por séculos.<sup>516</sup>

A construção da Mesquita de Córdoba iniciou-se em 785 e a imensidão horizontal e quadrangular do santuário, preenchida pela “floresta de colunas” encimadas por arcos bicolores, envolve os olhares em uma impetuosidade estética singular, o luxuriante interior da mesquita confirma a riqueza daquela civilização peninsular antes mesmo da virada do primeiro milênio.<sup>517</sup>

A Arquitetura dos seguidores de Maomé, prolixa em detalhes ornamentais, disseminou seus matizes e delineamentos estéticos nas regiões onde se estabeleceu a influência política/religiosa do Islã. Nesse sentido, a “muqarna” e o “arco em

<sup>513</sup> BASCHET, 2006, p. 474.

<sup>514</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 175.

<sup>515</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 210.

<sup>516</sup> BASCHET, 2006, p. 83.

<sup>517</sup> STIERLIN, 2009, p. 84.



ferradura” são os pormenores distintivos da arquitetura/ornamentação islâmica durante a Idade Média.<sup>518</sup>

Desde os tempos medievais as muqarnas fascinam. Estes alvéolos pendurados nos tetos que descem voluptuosamente pelos recantos murais ganharam diversas designações no decorrer dos séculos: foram chamados de “estalactites islâmicas”, “arcos com alvéolos”, “estruturas em favo”, “nichos com estalactites”, “favo de colmeia”, “estalactites geométricas” e “estalactites decorativas”. Sua gênese é incerta, provavelmente, a ideia surgiu em escultores persas nas décadas finais do séc. X.<sup>519</sup>

Entre os séculos XI e XII, o uso das muqarnas propagou-se pelos territórios sob domínio muçulmano. A partir do séc. XIII, as muqarnas preencheram espaços em obras cristãs da Península Ibérica, tamanha foi a admiração que os “favos de colmeia” da Arquitetura Islâmica causou na Cristandade.<sup>520</sup>

Os escultores sírios muçulmanos foram virtuosos artífices desta estrutura que promove uma atmosfera mística ao ambiente. Aquela perícia notável, aliada a princípios matemáticos e geométricos elaborados, tornou possível a realização das muqarnas a partir do tijolo, estuque ou pedra,<sup>521</sup> tanto em cúpulas como em capitéis.<sup>522</sup>

Similar admiração e maior popularidade obteve o *arco em ferradura islâmico*. O Alcácer de Sevilha é um magnífico exemplo do sincretismo artístico medieval entre os cristãos e outras culturas: encomendado em “estilo mudéjar” por D. Pedro I (1334-1369), rei católico de Castela, para artistas de Granada e de Córdoba. Os arcos em ferradura se destacam entre os elementos arquitetônicos de um *constructo*

---

<sup>518</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 215.

<sup>519</sup> AL-ASAD, Mohammad; NECIPOGLU, Gülru. *The Topkapi Scroll: geometry and Ornament in Islamic Architecture: Sketchbooks & Albums Series* (with an essay on the Geometry of the Muqarnas by Mohammad al-Asad). Topkapi Palace Library MS. H. 1956. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>520</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 222.

<sup>521</sup> GISPERT, Hélène. “La correspondance de G. Darboux avec J. Hoüel: Chronique d’un rédacteur (déc. 1869–nov. 1871).” *Cahiers du Séminaire d’histoire des mathématiques* 8 (1987), 67–202. Ver: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0315086099922346>

<sup>522</sup> “Encontram-se no Irão e no Iraque actuais, e em Espanha e Marrocos, construídas em tijolo, enquanto que na Turquia, no Caio e na Índia são em pedra. As estalactites, que resultam da divisão dos pendentos e dos consequentes nichos, em forma de conchas triangulares [...] Surgiam em capitéis e em salas abobadadas, onde formavam grandes pendentos nos cantos das cúpulas.” STIERLIN, 2009, p. 202-204.

característica da Andaluzia desde o fim dos embates mais acirrados das batalhas da Reconquista.<sup>523</sup>

Com o fim dos ataques recíprocos, Granada se manteve de pé. Em 1246, o emir de Granada, Muhammad Ibn Nasr (1232-1273) assinou uma trégua com o rei Fernando III que cessou as operações militares contra o Reino de Granada. Em 1254, Afonso X ratificou o acordo e a manutenção do tributo anual que o emir continuaria a pagar, as “parias”.<sup>524</sup> Este acordo era benéfico a ambos, para Afonso X em particular, porque mantinha estreitos contatos com o mundo cultural e artístico granadino. Notamos, dessa forma, que a relação da arte com os fatos históricos é pujante. O historiador da arte, nesse sentido, parte do universo artístico rumo ao mundo social e essa metodologia nos ajuda a entender melhor o interesse do “rei sábio” pela cultura dos islâmicos e as implicações na arte de sua curiosidade.<sup>525</sup>

Curiosa afinidade, mas, simultânea a um sentimento intenso de rejeição. Afonso X pactuava a mentalidade do Ocidente em relação ao Islã. *Fascínio-repulsão*.<sup>526</sup> Atitude similar à do filósofo catalão Ramon Llull, um coquetel composto tanto de interesse pela cultura islâmica como de incentivo às Cruzadas e à conversão forçada dos seguidores de Maomé.

Afonso X também registrou seu desejo de expulsar os mouros da Península. A *Cantiga 401* relata que “contra os mouros que tem terras no Ultramar e em grande parte da Espanha, para meu pesar, dê-me poder e força para derrotá-los.”<sup>527</sup> Os versos das *Cantigas de Santa Maria* que aludem à expulsão dos mouros da península expressam os anseios reais de Afonso X.<sup>528</sup>

No universo das *Cantigas*, os mouros também são talentosos mestres na arte de construir. A *Cantiga 358* nos conta que o mestre chamado “Ali” era talentoso, fazia com esmero seu ofício e foi homem sábio ao aceitar que foi graças à intervenção da Virgem que os operários encontraram pedras de grande valor para a obra: “quando o mestre Ali viu isto, embora fosse mouro, pensou que bem guardadas estavam,

<sup>523</sup> TOMAN, 1998, p. 279.

<sup>524</sup> RUCQUOI, 1995, p. 201.

<sup>525</sup> ARGAN, 1993, p. XII.

<sup>526</sup> BASCHET, 2006, p. 85.

<sup>527</sup> *Contra os mouros, que terra d’Ultramar teen e en Espanna gran part’ a meu pesar, me dé poder e força pera os en deitar.* AFONSO X, 1989, p. 304 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>528</sup> “Reflejan las creencias, opiniones y aspiraciones personales del rey de Castilla.” GARCÍA FITZ, 2008-2009, p. 40 (trad.: Bárbara Dantas).

como um tesouro da Virgem, aquelas pedras tão valiosas quanto ouro. Foram logo trabalhar nelas como se fossem pedras cruas”.<sup>529</sup>

Indício arquitetônico daquela prática é, por exemplo, a *Igreja românico-mudéjar de Sabagun*, construída no Caminho de Santiago de Compostela. A metade inferior da obra foi realizada por obreiros cristãos e a parte superior foi um trabalho de “mozarifes”, construtores mudéjares.<sup>530</sup>

Do mesmo modo, as *Cantigas* se manifestam a respeito da construção de igrejas cristãs na Andaluzia erigidas a mando do rei Afonso X. O texto da *Cantiga 356* nos conta que a Virgem intercedeu, novamente, a favor de construtores. O título da canção afirma que “Santa Maria do Porto fez surgir, mesmo sem madeira no local, uma ponte de madeira sobre o rio Guadalete para ajudar a construção de sua igreja”.<sup>531</sup> Este rio se localiza na Andaluzia e foi um dos maiores escoadouros de materiais de construção para os santuários marianos na região. A construção de pontes é uma das marcas da construção gótica civil a partir do séc. XIII na Península Ibérica. Notamos que a “engenharia gótica” abarcou todos os âmbitos da sociedade medieval.<sup>532</sup>

Outro milagre da Virgem ocorreu com o próprio rei Afonso X quando se viu gravemente doente ao visitar o canteiro de obras de um santuário da Virgem que mandou construir na Andaluzia nos moldes de uma “igreja-fortaleza” coroada por torres e envolta por uma muralha. A *Cantiga 367* conta: “Aquilo aconteceu ao rei de Castela e de Santiago de Compostela enquanto via a igreja bela que ele fez em Andaluzia [...] Em pouco tempo foi acabada. Em honra da Virgem, coroada de torres e de muros cercada, segundo a necessidade que aquele lugar tinha”.<sup>533</sup>

Santuário similar a uma “igreja-fortaleza coroada por torres” (mas localizada em outra região da península) é a *Catedral de Teruel* – no reino de Aragão. Ela está coberta por cerâmica policroma e tijolo escalonado, empréstimo estético *mudéjar* a

<sup>529</sup> *Pois maestr' Ali viu esto, empero que x'era mouro, entendeu que ben guardadas tevera com' en tesouro a Virgen aquelas pedras que tan preçadas com' ouro foran pera lavar taste e mais ca pedra muda.* AFONSO X, 1989, p. 228 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>530</sup> TOMAN, 2000, p. 196.

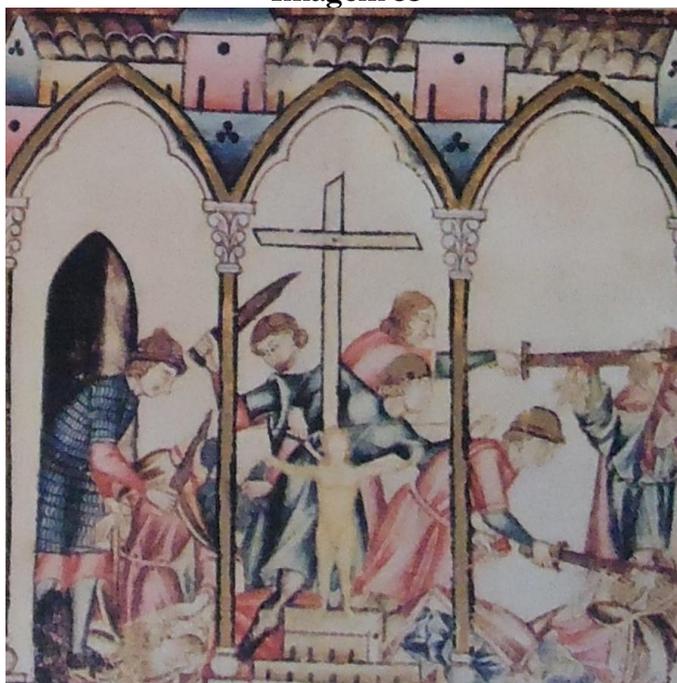
<sup>531</sup> *Como Santa Maria do Porto fez viir ña ponte de madeira pelo rio de Guadalete pera a obra da sa ygreja que fazian, ca non avian y madeira com que lavrassen.* AFONSO X, 1988, p. 225 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>532</sup> GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 208.

<sup>533</sup> *Aquest' avëo al Rey de Castela e de Santiago de Compostela quand' ya veer a ygreja bela que el fezeria na Andaluzia [...]. Que en mui pouco tempo acabada, foi a onrra da Virgen corõada e de torres e de muro cercada, segund' aquel logar mester avia.* AFONSO X, p. 244 (trad.: Bárbara Dantas).

uma obra sacra cristã.<sup>534</sup> Em Toledo, do mesmo modo, o ecletismo religioso e artístico marcou presença.

Imagem 53



*Cantiga 12. Detalhe da iluminura.*

Toledo e os judeus. Seu título: “Esta é a cantiga de como Santa Maria se queixou em Toledo, no dia de sua festa de agosto, porque os judeus crucificavam uma imagem de cera semelhante a Seu Filho”.<sup>535</sup> A sinagoga *El Tránsito* tinha formas decorativas “hispano islâmicas”.

As *Cantigas*, de fato, demonstram que a relação com os mouros era intensa. Em quatro canções, o códice afonsino exalta a importância do mosteiro cisterciense para mulheres, *Las Huelgas*. Este mosteiro também foi erigido segundo a “estética mudéjar” e a mando de Fernando III. Seu teto de madeira tem a característica “arte geométrica islâmica” e o conteúdo ornamental é trabalhado sobre o estuque, preferência árabe que saiu da Península Arábica e chegou à Ibérica.<sup>536</sup>

<sup>534</sup> TOMAN, 1998.

<sup>535</sup> *Esta é como santa Maria se queixou em Toledo eno dia de ssa festa de agosto, porque os judeus crucifigavan ña omagen de cera, a semellança de seu fillo.* AFONSO X, 1986, p. 88 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>536</sup> TOMAN, 1998, p. 278.

Imagem 54



*Cantiga 122. Detalhe da iluminura.*

Na *Cantiga 122*, Fernando III prometeu uma de suas filhas à ordem cisterciense assim que ela nasceu: “sua mãe criou essa menina para encaminhá-la a ‘Las Huelgas de Burgos’.” A *Cantiga 221*, relata um milagre que ocorreu enquanto a esposa de Afonso VIII (1155-1214), Leonor Plantageneta (1162-1214), “construía o mosteiro das Huelgas”.<sup>537</sup>

O título da *Cantiga 303* adianta seu conteúdo: “Como uma imagem de Santa Maria falou a uma moça que estava com medo nas Huelgas de Burgos”. O mosteiro feminino também foi palco do milagre da *Cantiga 361*, como sugere o título da canção: “Como Santa Maria fez em Huelgas de Burgos com que uma imagem sua se mexesse na cama onde a deitaram”.<sup>538</sup>

Portanto, em Huelva, cidade moura, a Virgem ganhou um humilde santuário. Na *Cantiga 273* operou um milagre de tal magnitude que as multidões de fiéis para ali acorreram em busca das bênçãos daquela santa tão poderosa. A religião de Maomé se viu sobrepujada pelo fervor mariano em Huelva. Naquela cidade, a Virgem

<sup>537</sup> [...] *essa meña ssa madre criar a fez pera às Olgas a levar de Burgos[...] e sa moller lavrava o mõeiteiro das Olgas.* AFONSO X, 1988, p. 68/285 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>538</sup> *Como hũa omagen de Santa Maria falou nas Olgas de Burgos a ña moça que ouve medo. [...] Como Santa [Maria] fez nas Olgas de Burgos a ña as omagem que se volveu [na cama] u a deitaron.* Ibid., 1988, p. 102/232.

triumfou como fez em todo o Ocidente medieval. A Arquitetura Cristã espalhada pela Andaluzia e dedicada à santa é a prova material de seu triunfo.

A Virgem como a personificação da advogada (“avogada” no galego-português das *Cantigas de Santa María*) que, dentre todos os santos, era a maior benfeitora da Cristandade.<sup>539</sup> Naquele universo de lutas, o ideal da Guerra Santa era o que prevalecia, guerra que, na ocasião da vitória, os símbolos da religião perdedora perdiam seu espaço para as representações da religião vitoriosa. Foi assim que surgiu a crença em torno da Virgem como aquela que sempre conduzia os exércitos cristãos à vitória.

### III.17 (*Cantiga 316*) O mármore colorido de Portugal

A *Cantiga 316* conta como uma igreja foi palco de vários milagres da Santa. Para ela, acorriam multidões de romeiros vindos de diferentes lugares: mancos e aleijados dos pés saíam dali caminhando; cegos, voltavam a enxergar. Na vila de Alenquer, em Portugal, localizava-se um santuário da Virgem muito bem quisto pelo rei Sancho II. Mas, o templo de Maria pereceu sob a felonía de um clérigo trovador, Dom Martin Alvitez era seu nome. Tão pecador era o religioso que, ao invés de compor cantares à Virgem, compunha cantigas de escárnio e de amor. Pois bem, a sandice do clérigo foi tamanha que decidiu atear fogo no santuário preferido do rei Sancho porque a igreja à qual servia perdia muitas ofertas e fiéis frente ao santuário mariano. Maria e Seu Filho, Jesus Cristo, ficaram pesarosos com o mal feito, a santa não tardou em punir o malvado e o cegou. Aos brados, o clérigo se arrependeu do que fez e prometeu construir uma nova igreja, toda de cal e pedra. Com o novo santuário pronto, sem tardar, celebrou missa cantada em louvor à Virgem e, tão logo iniciou a cerimônia, recuperou a luz dos olhos, podia ver novamente. O clérigo chorou como nenhum homem jamais fez, prometeu que nunca mais seria louco de cantar para outra mulher que não fosse para a Virgem e quis, sem demora, por ela trovar.

*Dizend': «Ai, Santa Maria, est' eu mio fui merecer,  
 por quanto na ta hermida mandei o fogo pôer;  
 mais por emenda daquesto farey-a nova fazer,  
 toda de cal e de pedra.» E logo a fez lavar.*<sup>540</sup>

Dizendo: “Ai Santa Maria, isto eu mesmo fiz por merecer

<sup>539</sup> *Nos assiste como avogada y padrõa, vence al diablo, repara las injusticias y las consecuencias de la caída de los primeros padres y nos muestra el caminho derecho.* AFONSO X, 1986, p. 14 (trad.: Bárbara Dantas).

<sup>540</sup> AFONSO X, 1988, p. 134, 40-43.

porque na Tua ermida mandei fogo ter  
 mas, por emenda daquilo, **uma nova vou fazer,**  
**toda de cal e de pedra**". E logo começou a lavar.

Imagem 55



*Cantiga* 316. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria**. Iluminura de página inteira.

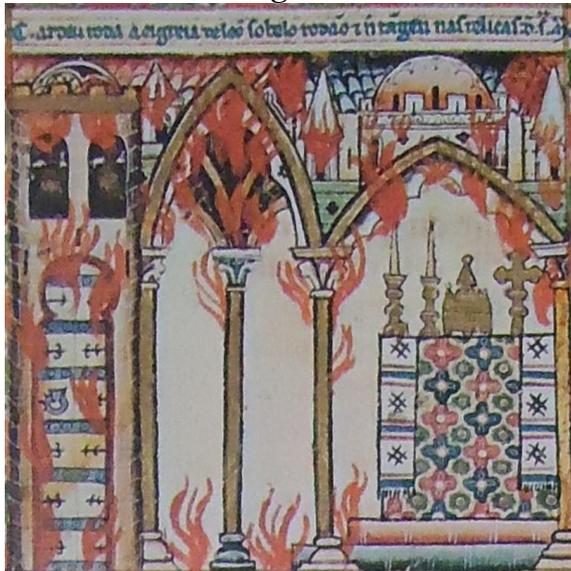
Imagem 55a



Vinhetas 03 e 05 da *Cantiga* 316.

No texto da *Cantiga 316*, a Virgem merecia um santuário nobre. Com materiais que tornassem a obra um *monumento perene*. Assim como os gregos entenderam que as colunas e vigas de seus templos não deveriam mais ser em madeira devido à sua efemeridade e utilizaram a pedra, agiram os idealizadores e construtores dos edifícios medievais góticos.<sup>541</sup> As primeiras construções românicas tinham sua cobertura interna em madeira. Por isso, à mercê de incêndios.<sup>542</sup> A imagem mostra uma igreja construída com o teto de madeira ornamentado com figuras pictóricas. A mudança do teto de madeira para a abóbada de pedra foi o resultado de necessidades funcionais (evitar o risco de incêndio e favorecer o empuxo vertical e monumental das obras); inovações técnicas (material mais resistente, a pedra); premissas teológicas/filosóficas (a relação analógica entre a abóbada de pedra e a abóbada celeste).<sup>543</sup> A técnica de abobadar o teto das igrejas românicas surgiu por volta do séc. XI. Desde sua concepção, desenvolveu-se um caminho rumo à “abóbada de ogiva gótica”. Abóbadas cobriam o interior de santuários românicos reformados desde fins do séc. XII. Essa prática se disseminou em santuários góticos construídos na Normandia e na Inglaterra.<sup>544</sup>

Imagem 56



*Cantiga 35*. Detalhe da iluminura.

<sup>541</sup> “A Idade Média tirou da antiguidade clássica grande parte de seus problemas estéticos, mas conferiu a tais temas um novo significado, inserindo-os no sentimento do homem, do mundo e da divindade típicos da visão cristã.” ECO, 1989, p. 15.

<sup>542</sup> BASCHET, 2006, p. 201.

<sup>543</sup> “A arquitetura gótica é antes de mais nada cristã, sua tendência para o alto e sua insistência nas verticais manifestam um desejo de transcendência”. ARGAN, 1993, p. 29.

<sup>544</sup> FOCILLON, 1965, p. 13.

**Imagem 57**



*Cantiga 39. Detalhes das iluminuras.*

Essas são duas vinhetas da iluminura historiada da *Cantiga 316* (vinhetas 03 e 05). Na vinheta 03, o santuário em chamas: os arcos são representados com elementos góticos, um “gablete” com “arco trilobulado” à esquerda; e, no alto à direita, um “arco quebrado” também ornado com lóbulos. Mas a cobertura do edifício sagrado é em madeira. Devido ao incêndio, ruiu, pois as vigas de madeira estão em chamas no chão do santuário.<sup>545</sup>

Que temor causavam os incêndios! As palavras do arcebispo da *Catedral de Cantebury*, Gervásio (1141-1210) contam a extensão destrutiva do fogo e as transformações que um santuário sofria durante sua reforma:

Ficou dito acima que, depois do fogo, quase todas as partes antigas do coro foram destruídas e substituídas por qualquer coisa de novo e de forma mais nobre. As diferenças entre as duas obras podem ser agora enumeradas. Os pilares do antigo e do novo trabalho são iguais em forma e grossura, mas diferentes na altura. Porque os novos pilares foram alongados em quase doze pés. Nos antigos capitéis, o trabalho era simples, nos novos é extraordinário em escultura. Naquele, o circuito do coro tinha vinte e dois pilares; neste, tem vinte e oito. Naquele, os arcos e tudo o mais era mais simples ou esculpido com um machado, e não com um cinzel. Mas neste, quase por toda a parte existe escultura adequada. Naquele, não havia colunas de mármore, mas neste são inumeráveis. Naquele, no circuito à roda do coro, as abóbadas eram lisas, mas neste são armadas sobre nervuras e com uma chave. Naquele, uma parede assente sobre os pilares separava os cruzeiros do coro, mas neste os cruzeiros não estão separados do coro por qualquer divisória e convergem juntamente numa chave

<sup>545</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 68.

que está colocada no meio da grande abóbada que repousa sobre os quatro pilares principais.

Naquele havia um tecto de madeira decorado com excelente pintura, mas neste está uma abóbada belamente construída de pedra e tufo ligeiro.<sup>546</sup>

A cobertura externa do lugar santo que o clérigo insano mandou atear fogo é composta de telhas como nos sugere a representação destes elementos de cobertura no alto à direita da vinheta 03. O formato sugere que aquelas telhas eram, provavelmente, de cerâmica por se adequarem melhor à composição do teto em madeira, menos pesadas que as telhas em pedra.<sup>547</sup>

A construção de santuários encimados por tetos de madeira e cobertos com telhas de cerâmica não se interrompeu devido à utilização da abóbada de pedra. Pelo contrário, as igrejas de paróquia da Inglaterra (ainda no séc. XV) são exemplos da *finesse* com a qual os mestres-carpinterios dos séculos finais da Idade Média realizaram tetos de madeira. Construíram abóbadas de madeira tão geniais quanto as abóbadas de pedra.<sup>548</sup>

Na vinheta 05 da *Cantiga 316*, a pedra tomou o lugar da madeira, pois, os incêndios eram um perigo.<sup>549</sup> Mestres e obreiros são representados durante a reforma do santuário porque o clérigo invejoso afirmou, em meio ao seu sofrimento da cegueira, que uma igreja “nova vou fazer, toda de cal e de pedra. E logo começou a lavrar”. A pedra foi o elemento principal daquela construção e os arcos da vinheta sugerem que a *abóbada de ogiva* prevaleceu como forma arquitetônica primordial.

Por sua vez, as aduelas da abóbada de pedra que emoldura o altar da Virgem também formam um “arco ogival” (também chamado de “arco quebrado”). Dois lados de uma cortina rendada e translúcida ornamenta o arco porque este é um lugar santo e a morada da imagem da Virgem deve ser tão bela quanto Ela, pois “por puro amor à Mãe Igreja, contemplamos esses diferentes ornamentos novos e

<sup>546</sup> GERVÁSIO de Cantuária. In: STUBBS, William. *The historical Works of Gervase of Cantebury*. Londres: Longman & Co, 1879.

<sup>547</sup> GOMBRICH, 1972, p. 126.

<sup>548</sup> TOMAN, 1998, p. 152.

<sup>549</sup> DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2008-2009, p. 68.

antigos” como notou o monge de Citeaux, Bernardo de Claraval, ao contemplar as riquezas reluzentes e a profusão de imagens da abadia de Saint-Denis.<sup>550</sup>

Outro detalhe ressalta em meio aos elementos arquitetônicos: os “fustes” dos pilares. Na vinheta 03, a cor dos fustes representa a madeira ou a pedra, mas sem um tratamento ornamental mais apurado. Os pilares da vinheta 05, contudo, são multicoloridos e cobertos por “colunas adossadas” que imprimem também aos fustes o caráter lobulado dos arcos ogivais góticos. Os lóbulos têm um aspecto tão leve que parecem esponjas coloridas coladas às pedras dos pilares. Nesta vinheta, uma profusão de cores recobriu os fustes e os ornamentos dos pilares indicam aquela nova estética, cultura da cor e da luz fundamentada na filosofia de Pseudo-Dionísio, o Areopagita (séc. V):

A luz deriva do bem e é imagem da bondade; por essa razão celebra-se o bem chamando-o luz como o arquétipo que se manifesta na imagem [...] a imagem onde se manifesta a bondade divina, isto é, este grande sol todo luminoso e sempre reluzente segundo a tênue ressonância do bem, ilumina todas aquelas coisas que são capazes de participar dele e tem uma luz que se difunde sobre todas as coisas e estende sobre a totalidade do mundo visível, a todos os escalões de alto a baixo, os esplendores dos seus raios, e, se alguma coisa não participa nesta irradiação, tal fato não se deve atribuir à sua obscuridade ou à insuficiência da distribuição da sua luz, mas às coisas que não tendem à participação da luz por causa de sua inaptidão em recebê-la.<sup>551</sup>

A análise dos “fustes com colunas adossadas” da iluminura da *Cantiga 316* nos remete à estética ornamental da Inglaterra medieval. A Arquitetura Gótica utilizou em larga escala os mármore e granitos coloridos e, na Inglaterra, um tipo de mármore foi especialmente apreciado, o *Purbeck Marble*: rocha sedimentar escura e brilhante extraída de minas do sul da ilha que, ao ser polida, esquadrada e esculpida compõe colunas e pilares *black and white* ao gosto da decoração bicolor em pedra dos santuários ingleses a partir do séc. XII, principalmente entre os anos 1240 e 1330. O claro e seu oposto, o escuro: uma “estética da luz e da sombra” para um conjunto arquitetônico magnífico.<sup>552</sup>

<sup>550</sup> Abade Suger. “*De rebus in administratione sua gestis* (Das obras realizadas durante sua administração).” XXXIII. In: PANOFKY, Erwin. *El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, p. 26.

<sup>551</sup> PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *Dos nomes divinos*. São Paulo: Attar Editorial, 2004, p. 94.

<sup>552</sup> TOMAN, 1998, p. 121.

Os fustes de pedra calcária branca dos pilares recebiam delgadas colunas adossadas *en délit* de mármore de *Purbeck* negro, como os da *Catedral de Salisbury* (1220-66). Pilares em pedra branca compõem uma estrutura arquitetônica de duas cores ao unirem-se a finas colunas adossadas e capitéis de pedra negra.

Na Lombardia e nos reinos localizados no território atual da Alemanha, no início do séc. X, originou-se outra utilização das pedras *black and White* como elemento arquitetônico de uma alternância de camadas nos arcos, ou seja, cores alternadas em cada aduela.<sup>553</sup> O Renascimento Carolíngio inaugurou um novo momento para a cultura em geral e para a Arquitetura em particular no Ocidente medieval, o rei Afonso X (e seu sonho imperial) almejava se tornar um novo Carlos Magno.

Os restos mortais do imperador Carlos Magno estão depositados em sua mais importante obra arquitetônica, a Capela Palatina de Aachen. Marco arquitetônico de um ideal medieval e germânico com um substrato antigo, o “arco de volta perfeita”. A estética bicolor ganhou uma nova modalidade neste esquema de intercalar pedras escuras e brancas para enfatizar a monumentalidade arquitetônica.<sup>554</sup>

Os portugueses, mesmo que tardiamente, abraçaram a Arquitetura Gótica. Colunas adossaram a nave central da *Igreja do Convento do Carmo* (hoje em ruínas devido ao grande terremoto do séc. XVIII, mas preservada como *Museu Arqueológico do Carmo*)<sup>555</sup>. As colunas adossadas a robustos pilares, hoje, não têm policromia visível. Mas, provavelmente, eram pintadas com cores primárias e fortes assim como as colunas representadas na vinheta 05 da iluminura historiada da *Cantiga 316* das *Cantigas de Santa María*.

### III.16 (*Cantiga 276*) Arquitetura e música no Santuário de Segóvia

O relato de milagre da *Cantiga 276* ocorreu em uma capela da Virgem Maria nas imediações de Segóvia. Certa ocasião, um monteiro (cavaleiro caçador) entrava na igreja quando os sinos badalaram. Desafortunadamente, um dos sinos se desprende e caiu sobre o infeliz homem. O sino atingiu sua cabeça e todos que assistiram o acidente exclamaram: “Por Deus, que disso é morte sem falta!” As feridas tornaram a cabeça do monteiro uma massa mole como manteiga, nenhum osso permaneceu a salvo. Mesmo com a morte muito próxima, a multidão carregou

<sup>553</sup> *Id.*, 2000, p. 43.

<sup>554</sup> TOMAN, 2000, p. 43.

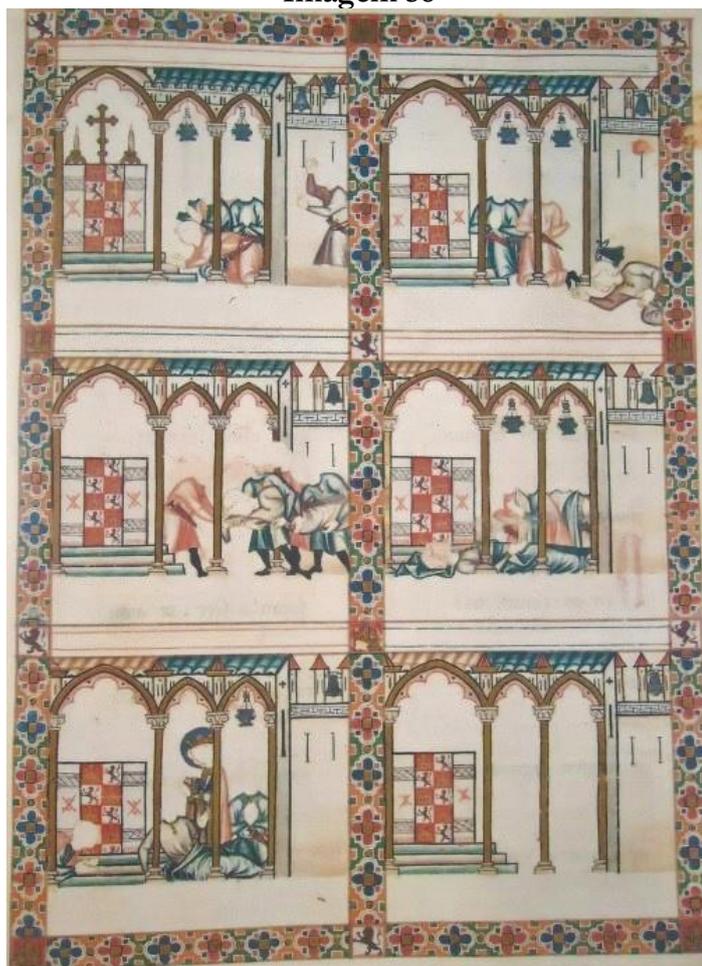
<sup>555</sup> Ver em: <http://www.museuarqueologicodocarmo.pt/>

o ferido para o interior do santuário e o deitaram ante o altar da Virgem. Passou a noite tal como um morto, jazendo. Mas, no alvorecer da manhã seguinte, a luz da vida resplandeceu nos olhos do monteiro. A Virgem lhe deu conforto, recuperou seus ferimentos e ossos abatidos. Fê-lo se erguer e seguir viagem com seus companheiros de montaria. Mas, antes, o agraciado monteiro louvou a Virgem Gloriosa pelo milagre que fez nele. Virgem que a todos protege sem falhar e possui formosa virtude.

*Hũa sa eigrej' ali,  
 mui fremosa capela*<sup>556</sup>

**Uma igreja sua ali,  
 muito formosa capela.**

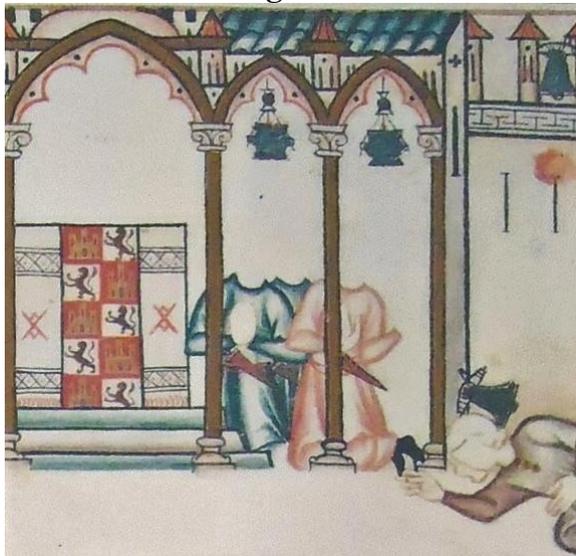
**Imagem 58**



*Cantiga* 276. Códice de Florença. *Cantigas de Santa María*. Iluminura de página inteira.

<sup>556</sup> AFONSO X, 1988, p. 46, 11-12.

Imagem 58a



Vinheta 02 da *Cantiga* 276.

Os sinos são tão presentes nas iluminuras historiadas das *Cantigas de Santa María* quanto os santuários nelas representados. Quase a totalidade das iluminuras contém a figuração de um sino, talvez porque pareceu aos iluminadores do códice de Afonso X que uma igreja sem sino não é um verdadeiro santuário cristão.<sup>557</sup>

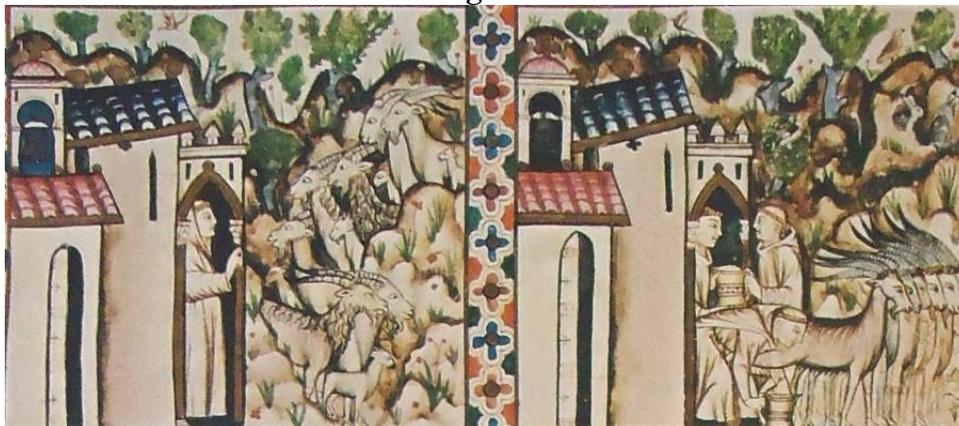
O badalar dos sinos das abadias monásticas foram os primeiros sons deste tipo a ecoarem nas paisagens europeias. Desde o séc. VII, os monges que soavam os sinos acrescentaram ao “tempo rural” (das estações, do dia e da noite), um “tempo monástico” (as horas canônicas).<sup>558</sup> O códice de Afonso X lembrou-nos de sua importância para “civilizar” um mundo ainda imerso na cultura pagã e no qual o sino chamava a comunidade cristã que vivia nas imediações para os rituais litúrgicos.

Na iluminura da *Cantiga* 52, por exemplo, o sino da torre da abadia campestre faz parte da composição das duas vinhetas que mostram um mesmo lugar em temporalidades diferentes.

<sup>557</sup> “A Igreja tentava manter as suas ovelhas unidas, convidando-as a atravessar o limiar do tempo, marcado pelo forte toque dos sinos.” FRUGONI, Chiara. **Invenções da Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 81.

<sup>558</sup> LE GOFF, Jacques. “Tempo.” In: LE GOFF; SCHMITT, 2006, p. 536, v. 2.

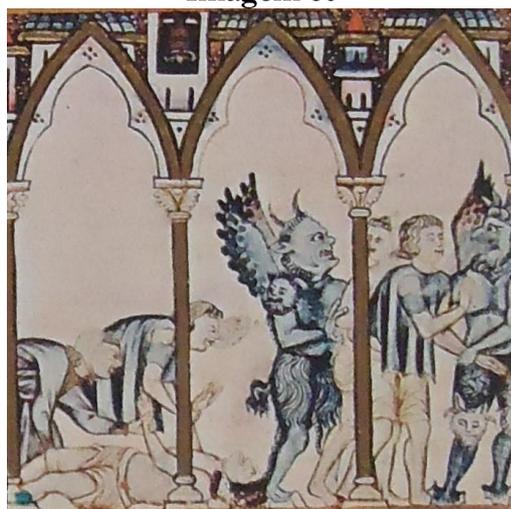
Imagem 59



*Cantiga* 52. Detalhe da iluminura.

Nas torres da catedral, uma era reservada aos sinos. Estruturas de madeira instaladas no interior serviam como plataformas para os tocadores de sinos fazerem ecoar pelo ar *a voz da catedral*.<sup>559</sup> Eram uma *quimera arquitetônica* de impulso vertical, desejo de ostentação da urbe e fervor religioso materializado rumo ao Céu. Na iluminura da *Cantiga* 38, a profusão de telhados ao fundo sugere que o santuário está em uma cidade. Os sinos das *Cantigas* mostram que a iconografia se une às formas arquitetônicas. Uma complementa a outra. Ele representa um elemento arquitetônico: a torre. A iconografia está estreitamente ligada à Arquitetura e não há grau de hierarquia nesta relação, mas uma *interação harmônica*.<sup>560</sup>

Imagem 60



*Cantiga* 38. Detalhe da iluminura.

<sup>559</sup> MACAULAY, 1988, p. 76.

<sup>560</sup> CÓMEZ RAMOS, 2008-2009, p. 209.

A iluminura da *Cantiga 99* mostra, na margem inferior direita, a horda que se reúne na parte externa da muralha da cidade que querem invadir. As lanças e escudos dão o tom ameaçador para a cena. Os moradores estão escondidos no santuário da Virgem, olham para ela, pedem sua clemência. O sino é está na parte superior, seu soar ininterrupto indicava situação de perigo como o cerco de uma cidade por tropas inimigas.

**Imagem 61**



*Cantiga 99*. Detalhe da iluminura.

A profusão de iconografia que representa sinos nas *Cantigas* mostra que os iluminadores do códice afonsino tinham razão ao considerar o sino um dos mais emblemáticos elementos dos santuários. Afinal, na composição arquitetônica de um santuário na Idade Média, a torre do sino absorveu imperiosa atenção do arquiteto e dos mestres de oficinas que o serviam.

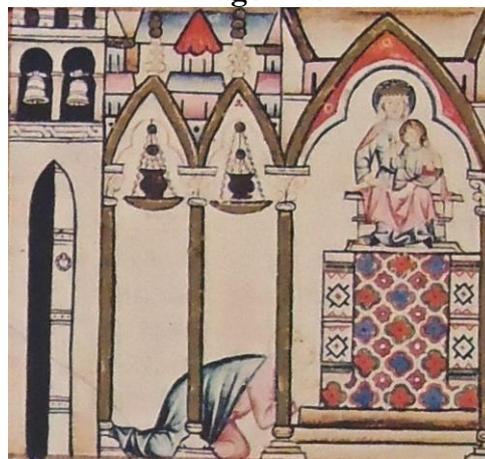
**Imagem 62**



*Cantiga 11. Detalhe da iluminura.*

Um sino pode pesar toneladas. Por isso, grande era a disposição laboral dos obreiros, além de minuciosa a atividade intelectual do arquiteto, direcionadas à construção de uma torre que suportasse o peso do sino e as movimentações estruturais. Na imagem, um dos frades utiliza uma corda para soar o sino.<sup>561</sup> Sinos e carrilhões (grupo de dois ou mais sinos) ocupam o alto das fachadas de inúmeros santuários medievais e a iluminura da *Cantiga 17* mostra carrilhão de dois sinos.

**Imagem 63**



*Cantiga 17. Detalhe da iluminura.*

<sup>561</sup> MACAULAY (catedral), 1988, p. 76.

O sino é um instrumento de metal, geralmente em bronze, oco e na forma de cúpula do qual se tiram sons por meio de badaladas feitas com um objeto de metal no seu interior puxado por uma corda ou com um martelo na parte externa.<sup>562</sup> Considerado um instrumento musical, dos sinos se tiram sons... e música. Isidoro de Sevilha escreveu um “histórico e poético” relato a respeito do significado da música:

Música é a perícia na modulação consistente no som e no canto. Chama-se *música* por derivar de *Musa*. O nome das Musas, por sua vez, tem sua origem em *másai*, que quer dizer *procurar*, já que, por elas, conforme acreditaram os antigos, se procurava a vitalidade dos poemas e a modulação da voz. Seus cantos, que entram pelos sentidos, remontam à noite dos tempos e se transmitem pela memória. Por isso os poetas imaginaram as Musas como filhas de Júpiter e de Memória, pois se seus sons não fossem gravados na memória, se perderiam, já que não podem ser escritos.<sup>563</sup>

Os resquícios da cultura greco-romana no texto de Isidoro de Sevilha, ao se referir às Nove Musas, sugerem as tentativas dos pensadores dos primeiros séculos da Idade Média em absorver o conhecimento dos antigos e construir uma nova realidade com diferentes significados para os tradicionais símbolos. No Ocidente, desde os séculos finais da Antiguidade, foi a religião que forneceu ao mundo cristão grande parte dos sistemas explicativos a respeito do mundo real e o papel dos símbolos para este conhecimento.<sup>564</sup> Para cada componente do mundo terreno, outro simbólico, invisível e abstrato. Esta realidade dialógica do celeste com o terrestre, já explanada neste trabalho, atuou em todos os níveis do universo cristão medieval.

O sino produzia os sons que eram, simbolicamente, o chamado de Deus aos homens para volverem suas faces na direção do santuário divino. Para a teoria musical grega (conhecida pelos medievais), os sons bem arranjados produzem “harmonia”.<sup>565</sup> Desta composição harmônica se cria *a música*, uma das linguagens mais abrangentes e antigas já produzidas pelo homem. De modo geral, o

<sup>562</sup> MACAULAY (catedral), 1988, p. 70.

<sup>563</sup> ISIDORO DE SEVILHA. Livro III, cap. 15, 1. *Etimologías*. Livro III, cap. 15, 1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1985.

<sup>564</sup> ZUMTHOR, 1993, p. 80.

<sup>565</sup> A harmonia “compunha-se tradicionalmente de sete tópicos: *notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica*. Estes tópicos são enumerados por esta ordem por Cleonides (autor de data incerta, talvez do séc. II d.C.” GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 22.



pensamento greco-romano arguiu a favor de que a humanidade é revelada por meio do som (música), do volume (escultura) ou por uma figura (pintura).<sup>566</sup>

Se “o homem foi originalmente criado para a contemplação”,<sup>567</sup> como refletiu o papa Gregório Magno no séc. VI, as artes citadas (música, escultura e pintura) são criações que deleitam o homem e, acima de tudo, encaminham-no à admiração da beleza do mundo e do valor simbólico que esta *beatitudo*, a contemplação mística do universo, tem para os homens. A música, portanto, revela o que é inaudível ou visualmente imperceptível. Gregório instituiu a criação de um “universo sonoro” para unir os fiéis e solidificar a fé cristã e, nesse sentido, seu maior legado foi a criação do “canto gregoriano”. Os monges/missionários que percorreram as terras mais distantes para evangelizar os povos pagãos carregavam, entre seus parcos pertences, pequenos Antifonários com cantos gregorianos para mostrar aos simples e *gentios*, pela música, o Deus cristão.<sup>568</sup>

Os monges cistercienses implementaram uma *ordo rerum* que pretendia fazer do canto gregoriano uma materialização da “ordem do universo” presente nos astros do céu. As atividades dos monges eram, em sua maioria, coletivas e, dentre elas, o ato de cantar. As “Sagradas Palavras”, em especial, os *Salmos de Davi* eram pronunciadas como uma melodia musical cuja entonação é a mesma para todos. Os sete tons da música deveriam ser similares às harmonias cósmicas, considerada a maior manifestação da razão de Deus. As palavras declamadas em uníssono pelo grupo de monges eram como palavras angelicais. Tal concordância de vozes, tons e temas ligava a terra ao céu, que era a principal função do mosteiro, ser o Paraíso na terra.<sup>569</sup>

O conceito de beatitudo (contemplação do universo em sua mais íntima forma), por exemplo, transpôs os limites temporais e saiu da Filosofia Romana para influenciar o pensamento medieval. Ao longo da Idade Média, as obras de Virgílio, Ovídio, Horácio e de Cícero foram, continuamente, estudadas.<sup>570</sup>

Cícero (106-43), filósofo romano, é considerado o predecessor dos principais cânones do cristianismo e um dos pensadores que mais influenciaram a criação de uma relação místico/religiosa do homem com o universo e com Deus. O senador e

---

<sup>566</sup> PULS, 2006, p. 17.

<sup>567</sup> GREGÓRIO MAGNO. *Moralia in Job*, 8, 34. Ver em: [www.ricardocosta.com](http://www.ricardocosta.com)

<sup>568</sup> GROUT, 2007, p. 44.

<sup>569</sup> DUBY, Georges. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 28.

<sup>570</sup> GROUT, 2007, p. 16.

filósofo de Roma, em sua obra *O sonho de Cipião*, indica para onde os olharem humanos se voltam, o local onde as almas imortais habitam, o céu:

Eis o caminho para o céu, para a convivência com aqueles que já viveram e deixaram o corpo para habitarem o lugar que estás a contemplar [...] acima da lua tudo é eterno. A Terra, localizada na região central do mundo, é nossa esfera. Ela é imóvel, mais baixa e recebe o peso de todos os astros que gravitam ao seu redor.<sup>571</sup>

E a Bíblia nos lembra:

Deus disse: Que haja luzeiros no firmamento do céu para separar o dia e a noite; que eles sirvam de sinais, tanto para as festas quanto para os dias e os anos; que sejam luzeiros no firmamento do céu para iluminar a terra', e assim se fez. Deus fez os dois luzeiros maiores: o grande luzeiro para governar o dia e o pequeno luzeiro para governar a noite, e as estrelas. Deus colocou no firmamento do céu para iluminar a terra, para governarem o dia e a noite, para separarem a luz e as trevas, e Deus viu que isso era bom (Gn 1, 14-18).

Ele fez os grandes luminares: porque o seu amor é para sempre! O sol para governar o dia, porque o seu amor é para sempre! A lua e as estrelas para governarem a noite, porque o seu amor é para sempre! (Sl 136 [135], 7-9).<sup>572</sup>

A Ordem do Universo foi um dos temas mais discutidos pelos filósofos da Idade Média. Para a cultura gótica, a fonte primordial foram os textos remanescentes do Pseudo-Dionísio Areopagita do séc. V, no qual relembra a passagem da Bíblia com “os grandes luminares”, o sol e a lua:

É causa também dos movimentos da enorme evolução celeste, que sucede sem rumor, e das ordens, das belezas, das luzes e das estabilidades das estrelas e dos vários cursos de algumas estrelas errantes e do retorno periódico aos seus pontos de partida das duas luminárias que a Sagrada Escritura chama grandes, por cujo curso são definidos os dias e as noites, e medidos os meses e os anos, que precisam os movimentos cíclicos do tempo e das coisas que estão submetidas ao tempo, os enumeram, os ordenam e os contêm.<sup>573</sup>

Cícero, ainda em seu relato imerso em uma *Teologia Natural*, faz da música uma explicação metafórica da conjunção celestial. Para ele existe uma “sinfonia dos astros celestes” que “resulta do impulso, do movimento e das vibrações desses globos com seus giros que, alternando sons agudos com graves, produzem

<sup>571</sup> CÍCERO, 2006, p. 96.

<sup>572</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 2013, p. 1006.

<sup>573</sup> PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA, 2004, p. 93.

harmonias variadas”. Cícero vai além e elogia aqueles que possuem o conhecimento de reproduzir aquilo que chamou uma “ciência divina”, a música: “indivíduos habilidosos, com instrumentos de corda e com seus cânticos, reproduzem aqueles sons”.

Imagem 64



*Cantiga 307. Detalhe da iluminura.*

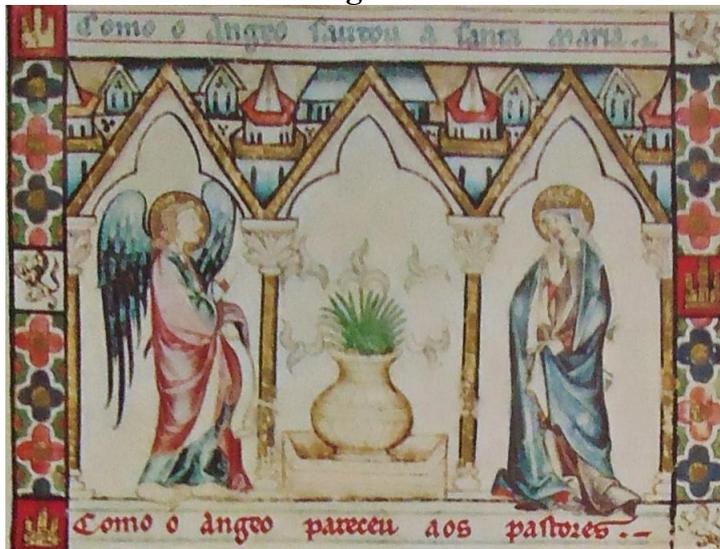
Naqueles tempos onde os santuários da Virgem cobriam as paisagens, foram criados hinos, litânias e cantos em Sua honra. No tempo das *Cantigas de Santa María*, a oração da Virgem Maria, a *Ave Maria*, já era cântico.<sup>574</sup> As duas últimas vinhetas da iluminura da *Cantiga 307* mostram, respectivamente, um “homem bom” compondo uma canção para a Virgem e, na vinheta seguinte, o grupo de fiéis canta a música do compositor no interior do recinto sagrado e à frente da imagem da Santa com o Menino no altar.

Foi assim, com música, que os sinos das igrejas cumpriam seu papel religioso e social. O *Ángelus* ou *Toque da Virgem Maria* indicava as *Horas das Ave-Marias* (06, 12 ou 18 horas). O *Ángelus* (*Angelus Domini nuntiavit Mariam*) relembra e celebra diariamente o mistério da “Anunciação do Anjo Gabriel à Nossa Senhora”. Nesse sentido, o primeiro dos “sete gozos da Virgem” do *Louvor 01* das *Cantigas de Santa María* registrou poética e artisticamente o evento: “Bem-aventurada Virgem, de Deus amada: daquele que o mundo há de salvar ficas agora grávida”.<sup>575</sup>

<sup>574</sup> ARCANGELI, María Laura Marenzi. *Aspetti del tema dela Vergine nella letteratura francese del Medioevo*. Veneza: Libreria Universitaria Editrice, 1968, p. 224.

<sup>575</sup> *Benaventurada Virgen, de Deus amada: do que o mund' á de salvar ficas ora prennada*. AFONSO X, 1986, p. 56-57 (trad.: Bárbara Dantas).

Imagem 65



*Louvor 01. Detalhe da iluminura.*

Mas foi um sino que quase matou o mosteiro da *Cantiga* 276. Sua cabeça, após a queda do sino, estava parcialmente esmagada. No entanto, após uma noite aos pés do altar da Virgem, no alvorecer do dia, viu-se totalmente curado de seu ferimento. Assim, suspeita-se que foi a luz do alvorecer, filtrada pelas cores reluzentes de figuras santas representadas nos vitrais que encheu de luz o santuário e trouxe o monteiro da morte para a vida. Porque a Alvorada, para os medievais, era uma manifestação plena da presença da Virgem, de um novo renascer do mundo sob sua figura excelsa de luz e de esperança. Na arquitetura das catedrais, o altar deveria receber a luz da Alvorada, o calor e a luz reconfortante das graças da Virgem.

Assim, legou-nos Ramon Llull um tratado (o *Livro de Santa Maria*) no qual o Capítulo XXX discorre a respeito desta relação analógica entre a Alvorada e a Virgem, tema já tratado neste trabalho, mas que vale a pena rever para finalizar este diálogo que mantivemos sobre *A Arquitetura nas Cantigas de Santa María*:

A Alvorada: – **Louvor** - Disse o **ermitão** -, o que é a alvorada? Respondeu **Louvor**: – É o começo do resplendor e o fim das trevas. E como Nossa Senhora é alva, os justos e os pecadores querem louvá-la dessa maneira, por sua semelhança com a alvorada. Nossa Senhora é alva de resplendor - disse **Louvor** -, porque nela se fez carne o Filho de Deus, que é luz das luzes e resplendor dos resplendores. Assim, como Nossa Senhora foi desse modo iluminada de resplendor naquela Encarnação, se tornou princípio de resplendor para os justos e para os pecadores.<sup>576</sup>

<sup>576</sup> D'ALBA: – *Lausor - dix l'ermità -, què és alba? Respos Lausor, e dix que alba és començament de resplendor e fi de tenebres. E car nostra Dona alba de justs e de pecadors, volem' loar nostra Dona sots semblança*

A abside (local de abrigo do coro e do altar) é, talvez, o ponto mais sublime da relação entre a Arquitetura medieval e as *Cantigas de Santa María*. O códice de Afonso X uniu os prazeres estéticos com a religião. Nele, a música ministra uma *ordo* artística e poética na qual as outras artes, ao mesmo tempo, submetem-se e interagem.

As expressões musicais no códice afonsino estão associadas à junção da Música com a Arquitetura por meio das “teorias geométricas das formas perfeitas e da ordem do universo”; da Arquitetura em prol da acústica perfeita para a exploração do canto gregoriano nas catedrais; ou, nos singelos, porém sibilantes, toques dos sinos medievais. Do *Angelus*, uma ode às graças recebidas por Maria.<sup>577</sup>

As *Cantigas* são a materialidade da “relação analógica” dos medievais com os seres celestiais que habitavam na simbólica Jerusalém Celeste. Os ritmos e temas da cultura cortesã e da cultura trovadoresca encaminharam seu fervor servil para a mais pura, sábia e poderosa das senhoras, a Virgem Maria. Afinal, a “dimensão mental” do culto à Maria no séc. XIII se desenvolveu, também, no interior da comunidade lírico trovadoresca.<sup>578</sup>

Afonso X, soberano do mais poderoso território da Espanha medieval, os reinos de Castela e Leão, humildemente se intitulou vassalo de Santa Maria, a “sennor das senhores”. No *Louvor 10*, o rei faz sua famosa dedicatória: “esta senhora que tenho como Senhor, da qual quero ser trovador, se, porventura, puder ter seu amor, darei ao Diabo os outros amores”.<sup>579</sup> Na vinheta, D. Afonso aponta para a Virgem com uma mão e afasta o diabo com a outra, pois é para Ela que o “trovador rei” cantará dali por diante.

---

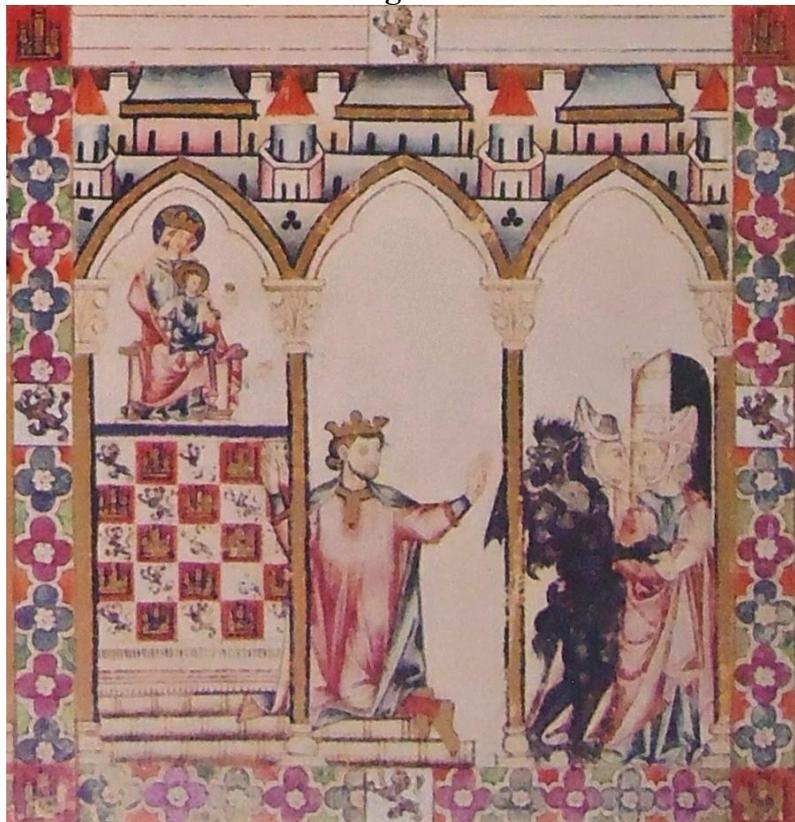
*d'alba en esta manera. – És nostra Dona alba de resplendor - dix Lausor -, car en nostra Dona pres carn lo fill de Déu qui és lum dels lums e resplendor de les resplendors. Per què nostra Dona fo així iluminada de resplendor en aquella encarnació, que ella és començament de resplendor a justs e a pecadors.* RAMON LLULL, 1957 (trad.: Bárbara Dantas e Ricardo da Costa).

<sup>577</sup> BREA, 2008-2009, p. 279.

<sup>578</sup> BREA, Mercedes. “Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria.” 2008-2009, p. 271.

<sup>579</sup> *Esta dona que tenno por Sennor / e de que quero seer trovador, / se eu per ren poss' aver seu amor, / dou ao demo os outros amores.* AFONSO X, 1986, p. 84 (trad.: Bárbara Dantas).

Imagem 66



*Louvor 10*. Detalhe da iluminura.

## Conclusão

Cada período histórico produz formas arquitetônicas para as necessidades funcionais e estéticas de seus contemporâneos. As obras que sobreviveram ao tempo tornaram-se a materialidade artística da História.

Caso esteja atento à *História das Formas* e às análises das técnicas, o historiador da arte medieval constatará nas fontes textuais e imagéticas que, além de conhecerem sua herança arquitetônica greco-romana, os arquitetos da Idade Média desenvolveram ideias próprias, originais, ainda que em comunhão com o legado da Antiguidade. Dessa forma argumentei a favor das *Cantigas de Santa María*: um exemplo deste legado antigo em uma obra medieval. Seus motivos arquitetônicos se tornaram não apenas um marco divisório e ornamental das iluminuras, mas uma forma de registro iconográfico das diversas peculiaridades estéticas e artísticas do período.

As *Cantigas* demonstram as origens e os progressos da Arquitetura como local de abrigo, de culto e, por fim, obra de arte. Elas são uma metáfora imagética da Idade Média, representações figurativas e simbólicas do mundo, dos homens e da mais amada protetora dos cristãos, a Virgem Maria. Os eventos cotidianos, o tempo, o dia e a noite, ocorriam sob o olhar atento e sereno da Virgem. Sob o seu manto alvo e sagrado, os fiéis sentiam-se abrigados.

Neste encontro com uma obra do passado, deparei-me com a vida e os pensamentos de tempos pregressos. Para melhor pensar a respeito, me sobrepus à sua função histórica e imergi nos sentimentos históricos subsistentes às imposições do tempo. Uma visão submissa à imaginação crítica, considero, é de suma importância para a pesquisa, bem como a utilização de princípios metodológicos da Arte e da História. Se D. Afonso quis mostrar a abrangência do culto mariano e os sucessos daquela crença por meio de variadas expressões humanas, principalmente as artísticas, é por elas que devia se desenvolver este trabalho. E assim o fiz.

Os versos das *Cantigas de Santa María* e o universo figurativo das iluminuras historiadas receberam constantes visitas no decorrer da pesquisa e da redação desse trabalho. Encontrei milhares de citações de suportes artísticos nos textos: Pintura, Escultura e Arquitetura. Para não me perder no oceano de religiosidade, música, cores e poesia das *Cantigas*, atentei-me ao elo existente entre os textos das cantigas e as iluminuras historiadas a eles correspondentes.

O Catolicismo ocidental resume-se à ligação entre texto e imagem e o códice afonsino seguiu o fluxo de uma prática já milenar no séc. XIII. A “relação entre imagem e texto” foi o passo decisivo para esta pesquisa que perpassou quase todos os reinos da Europa medieval, pois cada relato de milagre teve um lugar e seus personagens.

A relação entre o texto e a imagem é estreita em muitas canções das *Cantigas de Santa María*. Contudo, a imagem não pode ser “lida”, porque requer uma apreensão diacrônica, ou seja, feita tanto a partir de um elemento quanto por toda a composição iconográfica. O texto, ao contrário, é compreendido de forma sincrônica, isto é, ao percorrer o olhar, de um início a um fim. O século das *Cantigas* foi o período no qual a imagem se sobrepôs ao texto nos manuscritos e não houve discrepância entre a arte figurativa e a representação pictórica de elementos arquitetônicos.

Na Arquitetura, pulsa uma ambiguidade: ser útil ou estética? A beleza de algumas obras é relacionada com sua funcionalidade. São úteis para o homem e, portanto,

belas. Outras são belas porque representam a virtude do seu propositor ou da figura para a qual ela é uma homenagem; sua subjetividade (de valor moral) transpõe para a objetividade dos elementos tácteis e visuais a virtuosidade em forma de beleza. A construção (*itectura*) é determinada por sua utilidade e a arquitetura (*arquitectura*) determina que, além de um edifício útil ao homem, é obra de arte: a Arquitetura assim se apresenta nos textos e nas iluminuras historiadas do códice afonsino.

Como se não bastasse esta secular dúvida entre ser útil e bela, nas *Cantigas*, a Arquitetura tem uma relação íntima com a religiosidade. Os objetivos desta dissertação partiram da premissa de que a Arquitetura foi a expressão artística escolhida pelos artífices das *Cantigas de Santa María* para demonstrar a dimensão mental do culto mariano e da cultura gótica.

Para Suger, abade de *Saint-Denis* e fundador do gótico, todo esforço era pouco para manter os fiéis no interior da “Casa de Deus”. Expandir, engrandecer, tornar o santuário uma representação digna da magnitude divina (além de abrigo aos cristãos) foi o que moveu o espírito de homens que se dedicaram às práticas construtivas. Fortunas imensas foram direcionadas para as construções de santuários na Idade Média, os gastos giravam em torno da estrutura e da ornamentação da obra; os materiais (as pedras, especialmente) deveriam ser os melhores, mesmo que viessem de longínquos lugares.

Na expansão do Cristianismo após 1200, as populações da França, Alemanha e Inglaterra presenciaram o erigir de novas e monumentais catedrais. Afonso X acompanhou aquele desenvolvimento e se associou à riqueza vivaz do gótico. Além dos reinos de Castela e Leão, o exemplo mais sugestivo de amor ao gótico na Península Ibérica ocorreu em Portugal.

Nas *Cantigas*, os relatos de milagres da Virgem ocorreram nos quatro cantos do mundo conhecido pelos europeus de então. Ao analisar as formas arquitetônicas citadas (direta ou indiretamente) nos textos, naveguei pelos rios da Península Ibérica e pelas vielas de Mont-Saint-Michel; viajei com os peregrinos; lutei ao lado dos cavaleiros cruzados. Chorei com as mães que temeram por seus filhos, fui do campo à cidade, visitei a Bretanha, a Itália, assisti ao sermão do frade franciscano em uma igreja gótica ainda em construção.

Foi notável a disseminação do culto mariano por meio da Arquitetura e a importância da construção de obras dedicadas a Ela para as cidades e comunidades que circundavam os santuários, a Virgem foi a mantenedora espiritual das obras



góticas. Aos que trabalhavam neste ofício (pedreiros, canteiros...) designava-se a obrigação de realizar com presteza suas funções.

Os textos das *Cantigas* fazem recorrentes citações a esses trabalhos. Alguns aludem às pedras, à madeira e aos trabalhadores que dominavam o ofício de construir igrejas. O Ocidente medieval foi tomado por santuários dedicados a Ela na mesma centúria da produção das *Cantigas*, desígnio que cresceu exponencialmente desde o séc. XII. Nas iluminuras historiadas de página inteira das *Cantigas de Santa Maria*, a Virgem é posicionada sobre a Humanidade: os homens se prostram ante seu poder.

Os edifícios religiosos das *Cantigas* representam as primícias da ordem beneditina no que diz respeito à funcionalidade religiosa de seus elementos arquitetônicos. As ordens religiosas subsequentes à beneditina também transpuseram a funcionalidade da Arquitetura para a religião. Tentei demonstrar, em minhas análises, que a Arquitetura dos santuários e suas pedras são, alegoricamente, como um abade silencioso, sempre atento ao comportamento dos monges sob sua regência. Nas estruturas murais, nos tetos abobadados, na disposição das janelas e na dimensão dos dormitórios ou das naves, a Arquitetura envolve silenciosamente quem adentra o edifício. E, assim, ressalta a importância do local onde estão por meio do respeito que as paredes, coberturas e colunas impõem.

Os santuários das *Cantigas de Santa María* mostram que, assim como os santuários reais, os edifícios sacros são representações da vida; caso sua base não seja sólida, em algum momento, ruirá. Para aqueles homens, construir uma vida reta requeria uma base perene e forte como a pedra – como o homem sábio que erige sua casa sobre ela (Mt 7, 24) – base capaz de suportar os desvios ocasionais no caminho da retidão e as vicissitudes inerentes à existência na terra. A pedra, então, era o símbolo natural dos sólidos santuários e das mentes igualmente fortalecidas por um ideal comum, uma vida ligada aos preceitos de Cristo. Por isso ela é a matéria-prima mais exaltada nas *Cantigas*.

Se um dos objetivos deste trabalho foi mostrar que os artífices do códice de Afonso X elegeram a Arquitetura como a expressão artística e religiosa do gótico e do culto mariano, a hipótese avançou: sugerimos que as *Cantigas* são uma exuberante homenagem aos anônimos artífices que trabalharam com a pedra e o cal.

Conquistadores, os seguidores de Cristo avançaram. A Cristandade transpôs fronteiras. As Cruzadas e a Reconquista foram o braço armado desse avanço; nos interstícios das batalhas, as práticas comerciais dos mercadores estabeleceram

entrepastos no Oriente; a religião, na esteira das guerras e do comércio, foi propagada pela ação das ordens religiosas e do proselitismo cristão por Ele anunciado (Mt 28, 19).

As consequências da Reconquista foram profundas. Três culturas coexistiram no mesmo território: mouros, judeus e cristãos. No tempo de Afonso X e de seus sucessores, as três religiões influenciaram-se mutuamente. O gótico das obras afonsinas acolheu a “arte mudéjar” e serviu-se da colaboração de sábios judeus. As culturas que viviam na Península Ibérica trabalharam na obra do “rei sábio”.

O códice de Afonso X sugere como foi o convívio entre duas vertentes da Arquitetura medieval: a cristã e a “mudéjar”. A cultura gótica se tornou, ao mesmo tempo, una e díspar. O Cristianismo, em algumas iluminuras, está materializado na cúpula e nos arcos românicos: gabletes, torres e arcos lobulados góticos. Entre estes símbolos arquitetônicos/iconográficos da arte cristã, a arte mudéjar está presente submissa à cristã. Os “arcos em ferradura” (emblema da arte islâmica) e as cornijas com decoração geométrica e abstrata espremem-se entre as formas românicas e góticas. Os arcos em ferradura como elemento arquitetônico foram criados em um período anterior à chegada dos árabes à Península Ibérica, mas foram os mouros que aderiram à sua estética.

Na arquitetura das *Cantigas*, o gótico medieval valeu-se de outras manifestações da arte e do saber. Entregou-se às peculiaridades locais e, nas folhas de pergaminho, o resultado foi o descortinar de uma miríade de formas arquitetônicas que demarcaram lugares, culturas e personagens. Sob as formas piramidais dos gabletes góticos, das intrigantes “muqarnas” islâmicas ou abaixo de imponentes arcos românicos, diferentes situações rotineiras sofreram a intervenção milagrosa da Virgem, a favor dos fiéis, contra a crueldade e a lascívia.

No entanto, as formas arquitetônicas não representam apenas a arte. Sugerem os sincretismos presentes na Península e nas outras regiões que travaram relações com os ibéricos durante a Idade Média. A iconografia das iluminuras utiliza elementos arquitetônicos para sugerir, repetida e implicitamente, a vitória do cristianismo sobre o islamismo. Demonstra, também, que o gótico se deixou influenciar por outras culturas artísticas e por “desvios” regionais para engrandecer suas propostas arquitetônicas.

Os empréstimos do gótico também são visíveis na escultura – talvez, o suporte artístico mais conjugado com os elementos da Arquitetura. Dos relicários em forma de santuário às lapides tumulares, elementos arquitetônicos conferem uma

pungente dignidade às obras. Sob os arcos, a essência da Arquitetura está impressa ou esculpida: seu caráter tridimensional inclui o homem, pois nela o homem adentra, atua e interage.

Em algumas lápides tumulares, os desenhos se valem do vocabulário visual arquitetônico para enobrecer os personagens e sugerem a dignidade social alcançada pelos arquitetos medievais. Eles receberam a alcunha de “doutores em pedra”, pois tornavam um bem natural oferecido por Deus – a pedra – em uma obra de louvor dos homens para Deus. Por isso, singular dignidade foi conferida aos que sabiam lidar com o mármore e o granito, pois eles tornavam a cantaria bruta um meio de elevar as quimeras humanas aos céus. Em um mundo ainda imerso nos resquícios da mentalidade feudal, na qual a sociedade ainda era pensada de modo tripartido (*laboratores, oratores e bellatores*), os arquitetos do séc. XIII conseguiram (como os professores catedráticos, os burgueses e os mercadores) uma valorização sem precedentes.

As canções de Afonso X partilham este pensamento. Fazem uma poética homenagem aos homens que utilizaram os labores da construção como seu meio de sustento, homens duros como as pedras que carregavam, cortavam e esculpam. Eles poderiam ser rudes devido às dificuldades da profissão, mas, no fim das contas, ao concluírem suas obras, presentearam a humanidade com uma delicada criatividade (e destreza) em prol da singeleza: a adoração da Mãe de Deus.

A alma do arquiteto/artista estava plena de uma concepção de beleza que nasceu na admiração que sentia pela obra divina, pelo mundo criado por Deus. A partir desta afeição, o arquiteto se tornou um elo “entre o mundo invisível de Deus e o mundo visível dos homens, entre a imanência e a transcendência”, pois transportou para as suas obras o que acreditava ser a beleza incomensurável da Jerusalém Celeste. As obras góticas propuseram a verticalidade, tenderam para as alturas, por um intrínseco desejo de fazer-se transcendente.

As canções e iluminuras do códice afonsino ressaltaram a dimensão mental do culto mariano, além de celebrarem e homenagearem as atividades dos mestres construtores por meio das sensibilidades textuais/visuais ligadas à Arquitetura.