

Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado – PPGA

Teoria e História da Arte
Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte

Bárbara Dantas Batista Covre

A Arquitetura nas Cantigas de Santa Maria

Vitória
2017

Bárbara Dantas Batista Covre

A Arquitetura nas *Cantigas de Santa Maria*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa.

Vitória
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

Covre, Bárbara Dantas Batista, 1974-
A arquitetura nas Cantigas de Santa Maria / Bárbara Dantas
C873a Batista Covre. – 2017.

300 f. : il.

Orientador: Ricardo Luiz Silveira da Costa.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Música – 500-1400. 2. Canções – Compêndios. 3. Arquite-
tura. 4. Arte medieval. 5. Iluminuras de livros e manuscritos. 6. Li-
teratura medieval. I. Costa, Ricardo Luiz Silveira da, 1962-. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Títu-
lo.

CDU: 7

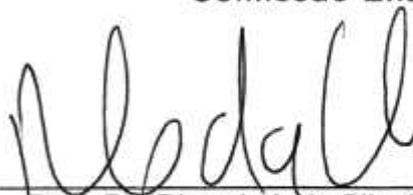
BÁRBARA DANTAS BATISTA COVRE

"A ARQUITETURA NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA"

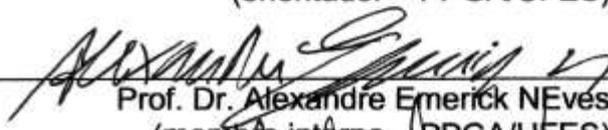
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 13 de abril de 2017.

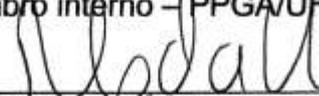
Comissão Examinadora



Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Alexandre Emerick NEves
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Ângela Vaz Leão
(membro externo – PUC/MG)



Prof. Dr. Paulo Sergio de Paula Vargas
(membro externo – PPGA/UFES)

Agradecimentos:

Minha eterna gratidão ao professor Ricardo da Costa.
Este trabalho é uma homenagem à mamãe, por sempre acreditar em minha vocação.

Também dedicado à tia Natália e sua prática da solidariedade cristã.

Um agradecimento especial ao meu querido fornecedor de queijos e café. Sem ele, nada disso seria possível.

Por fim (e não menos importante) dedico este labor e toda minha vida aos meus tesouros, Caio e Laila.

*Des oge mais quer' eu trobar pola Sennor onrrada,
en que Deus quis carne fillar
beñta e sagrada, por nos dar gran soldada
no seu reyno e nos erdar por seus de sa masnada de vida perlongada, sen
avermos pois a passar per mort' outra vegada.*

De hoje em diante quero mais é trovar pela Senhora honrada,
na qual Deus quis conceber carne abençoada e sagrada para no
Seu reino grande recompensa nos dar
e, aos de sua mesnada, com uma vida prolongada presentear sem
que precisemos passar pela morte uma vez mais.

Afonso X, o Sábio

Resumo: o rei Afonso X cria no poder da Virgem Maria de se sobrepor ao mal. Mandou eruditos e artífices produzirem as *Cantigas de Santa Maria*, compêndio com mais de quatro centenas de relatos de milagres e louvores à Virgem, versificados em galego-português. Iluminadores de livros enriqueceram sua oferenda com centenas de iluminuras e milhares de letras capitulares. Além disso, os versos foram acompanhados de notações musicais, labor que entregou a trovadores. Na obra, há três expressões artísticas: a Literatura, a Pintura e a Música. O mundo medieval está representado nas *Cantigas*, protótipo artístico de uma realidade plenamente vivida. Submissos à temporalidade da fonte, a pesquisa principiou com a leitura das *Cantigas* e a seleção dos suportes artísticos mais citados. Dezesesseis cantigas e suas iluminuras correspondentes que fazem menção à Arquitetura estão presentes neste trabalho. Para analisar as iluminuras historiadas, utilizou-se o método de *análise iconográfica* de Erwin Panofsky. A proposta de Jean-Claude Schmitt de articulação entre *imagem e texto* foi primordial para a construção desta dissertação. O objetivo deste trabalho é mostrar que a **Arquitetura** foi a expressão artística escolhida pelos artífices do códice afonsino para externar tanto peculiaridades artísticas do movimento gótico. A hipótese central se fundamenta na ideia de que, nas *Cantigas*, os elementos arquitetônicos representam a *dimensão mental* do culto mariano, fé na qual a arquitetura gótica dignificou aqueles que trabalharam para tal fim, do camponês ao rei, mas, sobretudo, o trabalho dos mestres construtores, “doutores em pedra”, os arquitetos.

Palavras-chave: *Cantigas de Santa Maria*. Arquitetura. Arte medieval. Iluminura. Idade Média.

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 gallego-portugués. 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 a 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 la construcción de esta obra. El objetivo de este trabajo es mostrar que la arquitectura fue la expresión artística elegida por los artífices del códice afonsino para exteriorizar tanto las peculiaridades artísticas del movimiento gótico cuanto la propagación de la fe en la Santa María en varios reinos medievales. La hipótesis central se basa en la idea de que, en las *Cantigas*, los elementos arquitectónicos representan la *dimensión mental* de la devoción mariana, fe donde la arquitectura gótica dignificó los que trabajaron para este propósito, del campesino al rey, pero sobre todo, el trabajo de los maestros constructores, "doctores en piedra", los arquitectos.

Palabras clave: *Cantigas de Santa María*. Arquitectura. Arte Medieval. Iluminaciones. Edad Media.

Abstract: the king Alfonso X believes in the power of the Virgin Mary to overcome the evil. He order scholars and craftsmen to produce the *Cantigas de Santa Maria*, 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 verses were accompanied by musical notations, labor that handed to troubadours. In the work, there are three artistic expressions: the Literature, the Painting and the 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. In order 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 the construction of this dissertation. The objective of this work is to show that Architecture was the artistic expression chosen by the craftsmen of the alfonso's codex to express both artistic peculiarities to the gothic movement and the spread of the faith in Santa Maria in several medieval kingdoms. The central hypothesis is based on the idea that, in the *Cantigas*, the architectural elements 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: *Cantigas de Santa Maria*. Architecture. Medieval Art. Illumination. Middle Age.

Sumário

1. Introdução	06
2. As Cantigas e seu tempo	18
3. Arquitetura nas <i>Cantigas de Santa Maria</i>	52
3.1 Os textos e as molduras arquitetônicas	56
3.2 (Louvor 01) Belém: a Virgem é boa e bela	60
3.3 (Cantiga 26) Santiago de Compostela e as igrejas/fortificações	67
3.4 (Cantiga 45) O mosteiro e a função social da arquitetura religiosa	76
3.5 (Cantiga 53) Soissons: a pedra edifica a fé mariana	88
3.6 (Cantiga 65) A abóbada como o céu do santuário	96
3.7 (Cantiga 84) As Ordens Religiosas e as <i>aedificationes</i>	107
3.8 (Cantiga 93) Capitel, escultura ou arquitetura?	132
3.9 (Cantiga 103) Do românico ao gótico: o portal	154
3.10 (Cantiga 205) Arquitetura da guerra: muralhas, torres e ameias	167
3.11 (Cantiga 208) Toulouse e as cidades na Idade Média	183
3.12 (Cantiga 226) A Inglaterra e o mosteiro como espaço autônomo	198
3.13 (Cantiga 242) A eternidade e a arte de lidar com a cantaria	212
3.14 (Cantiga 266) Castrojeriz e a onipresença da madeira	220
3.15 (Cantiga 273) Huelva, o islã e o triunfo da Virgem	234
3.16 (Cantiga 276) Arquitetura e música no santuário de Segóvia	263
3.17 (Cantiga 316) O mármore colorido de Portugal	251
4. Conclusão	281
5. Fontes	287
6. Referências	289
7. Índices	294
7.1 Índice de figuras, mapas e tabelas	294
7.2 Índice arquitetônico	298
7.3 Índice de cidades	299
7.4 Índice de personagens	300
7.5 Índice temático	300

1. Introdução

Este não é um trabalho somente a respeito de Arte, é sobretudo um trabalho de *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.¹

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 usado 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 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 surge 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*.²

Imago também é o substrato conceitual da *imagem* para o medievalista Jean-Claude Schmitt. Ele escreve mais: salienta que as obras medievais têm uma intrínseca *ligação com uma funcionalidade*.³ 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, por exemplo, 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 Maria*, de seu tempo e de outras obras do período, utilizarei o termo *imagem* a respeito do material visual (pintura e escultura, principalmente) e

¹ PULS, Maurício. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 79.

² *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.

³ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 27.

arte quando explicar a respeito das manifestações sensíveis expressas abstrata ou materialmente pelo homem, a Arquitetura inclusive.

A ênfase na interdisciplinaridade já está na **Introdução** por meio de uma breve revisão das pesquisas em História, Artes e História da Arte do séc. XIX até as correntes artísticas e historiográficas atuais, pois a Arte se associa ao meio histórico que a produz.⁴ 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.

E desta conversa 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.⁵

Ser interdisciplinar é relacionar, valorizar outras formas de análise de uma mesma fonte. Assim é o estudo da Música, uma análise dos símbolos, pois, “o símbolo medieval é a maneira de acesso ao divino”.⁶ As notações musicais são emblemas de uma linguagem universal e um estudo das *Cantigas de Santa Maria* 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, p. 263) 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 *zêjel*, foi a base da poesia no códice de Afonso X.⁷ 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 Furori*: 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.⁸

⁴ “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 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.

⁵ “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.

⁶ ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 79.

⁷ LEÃO, Ângela Vaz. **As Cantigas de Santa Maria de Afonso X, O Sábio: Aspectos culturais e literários**. São Paulo: Linear B, 2007, p. 38.

⁸ Ver nas notas de fim de: PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 212.

As mensagens subjetivas encontradas neste caminhar pelo universo das *Cantigas de Santa Maria* 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 serão as formas arquitetônicas presentes nos textos e representadas nas iluminuras.

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.⁹

O primeiro passo da pesquisa, contudo, é revisar a bibliografia relacionada com o 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.¹⁰

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.¹¹ 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 Henry 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.

⁹ ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 17.

¹⁰ “Tanto o processo quanto os resultados da pesquisa devem ser vistos criticamente e com um certo grau de precaução.” CALEFFE, Luiz Gonzaga; MOREIRA, Herivelto. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008, p. 19.

¹¹ “Conceitualização vira textolatria.” FLUSSER, Vilém. “Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente”, in *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, ano II, no5, 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 Maria*. Na poesia (neste caso, a galego-portuguesa medieval) está a representação sensível daquela mentalidade.¹² 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 **Capítulo 2** (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.¹³

As cantigas previamente selecionadas para este trabalho serão analisadas no **Capítulo 3** (Arquitetura nas *Cantigas de Santa Maria*). Para enriquecer e bem fundamentar minhas propostas, tomei a liberdade de incluir belas 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 **Capítulo 2** 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, mas que em fins do séc. XIII, associou-se ao desenvolvimento histórico 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*.¹⁴

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 trabalho, portanto, propõe relacionar a arte com a sociedade que a produziu e a relação existente entre as diferentes expressões artísticas.¹⁵

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 Maria*, 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 o suporte literário no qual os temas das *Cantigas* se

¹² “Sabe-se que a língua das *Cantigas de Santa Maria* 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, *op. cit.*, 2007, p. 21.

¹³ “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.

¹⁴ RUCQUOI, Adeline. **Historia Medieval da Península Ibérica**. Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p. 11.

¹⁵ “[...] 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, *op. cit.*, 2009, p. 5.

formaram. Música e imagem compartilham com a poesia uma sensibilidade capaz de exprimir por diferentes formas determinado relato de milagre ou louvor à Virgem.¹⁶ Na análise da Cantiga 103 (p. 154), por exemplo, destaquei as trocas artísticas entre diferentes culturas e localidades. Elas sempre ocorreram, empréstimos estéticos e técnicos entre os produtores de Artes (pintores, escultores e arquitetos) foram uma constante no decorrer da milenar história da Idade Média.

A iconografia das *Cantigas de Santa Maria* 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.¹⁷

O resultado do *levantamento* realizado nos textos das 420 cantigas do códice de Afonso X está no **Capítulo 3**: um *recorte temático* no qual procurei menções a formas arquitetônicas nos textos das *Cantigas*. 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.

O *paralelo entre a linguagem e a visualidade* não ocorre de forma continuada e homogênea.¹⁸ 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, p. 60). Por isso, algumas análises terão maior ênfase no texto (Cantiga 226, p. 199), na iluminura (Cantiga 26, p. 67), serão a base para explicações adjacentes (Cantiga 276, p. 263) ou para análises comparativas com outras obras medievais ou da Antiguidade (Cantiga 93, p. 132). 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

¹⁶ 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 em: www.barbaradantas.com.

¹⁷ FLUSSER, *op. cit.*, janeiro de 1986, p. 66.

¹⁸ 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 CONGRESSO/I CONGRESSO DO NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS DA IMAGEM NINFA/UFMG – O Borboletear do Método; Organização: Denise Aparecida Sousa Duarte; Gislaíne Gonçalves; Wesley Fernandes Rodrigues – Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 159-141. Disponível na internet em: <http://ninfafmg.wix.com/ninfa#!anais-do-i-congresso/vmb7j> e www.barbaradantas.com

a muçulmana; as peculiaridades formais da Arquitetura; o entrelaçamento entre a Arquitetura e as outras artes, particularmente a pintura e a escultura. Detalhes contextuais importantes para o esclarecimento acerca de determinadas escolhas formais e estéticas, além de demonstrar o desenvolvimento de técnicas e materiais. A relação entre a Arquitetura com a sociedade e a intelectualidade do período porque a Arte *integra o mundo*.¹⁹

Os manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* que pesquisei estão nos *fac-símiles* de dois códices: o *Códice Rico* e o *Códice de Florença*,²⁰ dois manuscritos, uma obra. O primeiro ganhou este adjetivo por sua profusão de imagens: centenas de iluminuras, letras capitulares e ornamentos marginais associados aos textos e às notações musicais dos relatos de milagres e louvores à Virgem.²¹

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 medievais. Na análise da Cantiga 226, um *folio* do séc. XII sugere como era a sistemática para a produção de um manuscrito iluminado: desenho, seguido da pintura e, por fim, a produção do texto (Figura 132, p. 203).²²

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).²³

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 Maria*.

¹⁹ *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 (tradução nossa).

²⁰ Em seu artigo, a pesquisadora espanhola nos apresenta as características e o destino de cada um dos manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* produzidos a mando do rei Afonso X: FERNÁNDEZ, Laura. “*Cantigas de Santa Maria*: fortuna de sus manuscritos.” In: *Alcanate: revista de estudos alfonsies*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 323-348. Ver em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.

²¹ DOMINGUÉZ RODRÍGUEZ, Ana. “El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio.” In: *Alcanate: op. cit.*, 2008-2009, p. 76.

²² CÓMEZ RAMOS, Rafael. “La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio.” In: *Alcanate: op. cit.*, 2008-2009, p. 209.

²³ BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. **Noções de paleografia e de diplomática**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2008, p. 15.

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 (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- Minas (Figuras 1 e 2).²⁴

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.²⁵ O pesquisador deve pensar como um cientista, mas também como um leitor apaixonado. No entanto, uma prática não é submissa à outra.²⁶



Figura 1: *fac-símiles*, *Códice Rico* e *Códice de Florença*. Biblioteca da PUC-Minas. 2014-2016.
Fonte: arquivo pessoal.

²⁴ 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. Ângela Vaz Leão. São os únicos fac-símiles da obra de todas as Américas.

²⁵ CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 69.

²⁶ COSTA, Ricardo. *Las traducciones en el siglo XXI de los clásicos medievales – tensiones, problemas y soluciones: el Curial e Güelfa*. In: eHumanista/IVTTRA, 3 (2013) University of California at Santa Barbara, USA, p. 325-346. Ver em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/las-traducciones-en-el-siglo-xxi-de-los-clasicos-medievales-tensiones-problemas-y-soluciones>.



Figura 2: *fac-símile* do **Códice Rico**. Biblioteca da PUC-Minas. 2014-2016.

Fonte: arquivo pessoal.

As *Cantigas* é a fonte que escolhi para mergulhar na mentalidade medieval.²⁷ Obra (ao mesmo tempo) profana e religiosa.²⁸ Nas *Cantigas de Santa Maria* está representado uma visão particular sobre o universo da Idade Média. Nela, o textual e o imagético se unem para apresentar o ambiente que a

²⁷ “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, *op. cit.*, 2008, p. 149.

²⁸ “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, *op. cit.*, 1995, p. 301.

produziu em prol de um motivo: exaltar a fé no Poder da Virgem Maria. Esta compilação de milagres e de louvores à Virgem nos remete aos aprofundamentos da Teologia e da Filosofia medieval e, logo depois, do Renascimento. 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.²⁹ Do mesmo modo, a imagem não se resume às suas características formais. O texto é, na verdade, uma determinada interpretação de um tempo e lugar históricos e a imagem representa um determinado olhar sobre aquele mesmo tempo e lugar.

Temporalidade que tinha uma linguagem nas *Cantigas de Santa Maria*: 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.³⁰

Ao ler a íntegra das *Cantigas de Santa Maria* (cerca de 420 canções), identifiquei e selecionei os extratos com menções à Arquitetura e, por fim, traduzi (com a orientação do Prof. Dr. 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, pude identificar com maior clareza as formas arquitetônicas nos textos da fonte.³¹

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.³² 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”.³³ Ou seja, era no campo, na natureza, que o homem se aproximava da obra divina, porque

²⁹ BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 142.

³⁰ MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Cancioneiros medievais galego-portugues: fontes, edições e estrutura**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

³¹ “A história está, pois, em jogo nessas fronteiras que articulam uma sociedade com o seu passado.” CERTEAU, *op. cit.*, 2011, p. 29.

³² DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)**. Lisboa: Estampa, 1979, p. 51.

³³ TEIXEIRA, Geraldo Magela. Prefácio. In: LEÃO, *op. cit.*, 2007, p. 9.

“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: 3-4.³⁴

Dentre as menções à iconografia, o interessante paralelo entre textos e imagem nas *Cantigas de Santa Maria*. Obra realizada a pedido de Afonso X, idealizador, patrocinador e supervisor da obra. A Arquitetura das *Cantigas* está presente, sobretudo, na cidade. Nesse sentido, se para Jacques Le Goff “tudo começou na cidade”,³⁵ para a arquitetura gótica, tudo começou na cidade e na arte românica, como pontuou Henri Focillon.³⁶

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 **Capítulo 3** possibilitará a abordagem de diversas questões históricas, artísticas e outras mais que, no final deste trabalho, serão complementares.³⁷ Nunca se explica uma obra fora de seu contexto, em contrapartida, representações da História podem se realizar pela Arte.

A História e a Arte se entrelaçam nas *Cantigas de Santa Maria*, Afonso X e seus colaboradores transformaram um projeto inicial de cerca de 100 cantigas em uma monumental obra composta de canções em louvor às virtudes da Virgem e de relatos de milagres da santa.³⁸ A *metodologia panofskyana* é a que melhor se adapta às análises propostas neste trabalho e para o estudo de imagens medievais em geral, pois são obras que *necessitam representar algo*: são relatos visuais.³⁹

³⁴ **BÍBLIA de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2013, p. 35.

³⁵ “A cidade respeita a Igreja e com frequência se coloca a seu serviço.” LE GOFF, *op. cit.*, 1998, p. 95.

³⁶ “Pour bien comprendre l’art gothique du XII^e siècle, il faut lui conserver cette qualité vivante qu’est la qualité expérimentale. On peut dire que le XII^e siècle est la grande époque des expériences gothiques, comme le XI^e 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 (tradução: Bárbara Dantas).

³⁷ “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, *op. cit.*, 2001, p. 80.

³⁸ AFONSO X, *op. cit.*, 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, *op. cit.*, 2007, p. 23.

³⁹ 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, e BITTENCOURT, Vanda O. (orgs.). Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais - IV EIEM. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 266-277. Ver em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-quatro-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-sec-xiii>.

Nesse viés, Erwin Panofsky (1892-1968) frisou que existiu na Idade Média uma relação muito saudável entre a figuração pictórica e as formas arquitetônicas.⁴⁰ O suporte plano da pintura recebeu cordialmente a tridimensionalidade arquitetônica e as *Cantigas de Santa Maria* são a prova disso.

Contudo, cabe inserir aqui 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.⁴¹

E assim seguirá este trabalho... as análises iconográfica e arquitetônica se fundem para descobrirmos os segredos das iluminuras historiadas das *Cantigas de Santa Maria*.

A *metodologia panofskyana* na análise da Cantiga 273 (p. 234), 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 (p. 183) nos remete à vida cotidiana; a ligação entre o celeste e o terrestre encontrada no estudo da Cantiga 65 (p. 96) 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 aedificatio*es semeadas por um apreço comum, os elementos arquitetônicos do gótico medieval.

Villard de Honnecourt (séc. XIII), 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. Representações dos labores por trás da obra.

⁴⁰ “Não havendo de fato nenhuma diferença entre o exemplo da arte figurativa e o da arquitetura.” PANOFSKY, *op. cit.*, 1994, p. 43.

⁴¹ CASIMIRO, Luís Alberto. Mini-curso intitulado “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.

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 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 na *dimensão artística* da iconografia e da Arquitetura nas *Cantigas de Santa Maria*.

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”.⁴²

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).⁴³

Por fim, ressalto que apresentarei as premissas gerais a respeito da análise das cantigas selecionadas na **Conclusão** deste trabalho. 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 toda a sua complexidade. Muitas mentes e corações trabalharam nessa obra grandiosa, 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 Santa Maria*, afinal, nenhuma profissão tem o monopólio interpretativo do material visual na História das Imagens.⁴⁴

⁴² PLATÃO. *Hípias Maior*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 289e.

⁴³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: **Aristóteles: Poética. Ética a Nicômaco. Tópicos. Dos argumentos sofisticos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 1177b.

⁴⁴ GASKELL, Ivan. “História das imagens.” In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992, p. 270.

2. As *Cantigas* e seu tempo

Aquele foi um tempo voraz, os embates eram ferozes.⁴⁵ 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, enaltecem sua cultura, favoreceram a prática e a disseminação dos conhecimentos, das religiões e das artes.⁴⁶

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.⁴⁷ Roma na Antiguidade, Jerusalém, no medievo.⁴⁸

A primeira canção que analisarei neste trabalho, o Louvor 01 (p. 60), 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, marido 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 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 o matar” (Mt 2, 13).⁴⁹

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)⁵⁰, 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.

⁴⁵ “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 entrelaçamento de forças: os privilegiados moradores das cidades, a ‘burguesia.’” ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. V. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 15.

⁴⁶ “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.

⁴⁷ “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, *op. cit.*, 1995, p. 13-14.

⁴⁸ “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.

⁴⁹ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1705.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

Tanto a fé quanto as desavenças conviviam nas cidades medievais, centros cosmopolitas e, ao mesmo tempo, plenos de religiosidade. A riqueza fluía nas urbes,⁵¹ 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.⁵²

Contudo, antes de apresentar-lhes o séc. XIII das *Cantigas de Santa Maria* (centúria marcada pelo “otimismo cristão”)⁵³, 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...



Figura 3: escudo celta. Inglaterra, c. 300-200 a.C.

Fonte: BRITISH MUSEUM. Internet: https://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/celts/art.aspx

⁵¹ “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.

⁵² “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 Príncipecas, sob cuja proteção floresceram as cidades e o comércio.” ELIAS, *op. cit.*, 1993, p. 117.

⁵³ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 318.

A Inglaterra, região menos romanizada da Europa durante o Império Romano⁵⁴, 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 madeira⁵⁵, como este escudo de bronze com ornamentos entrelaçados de ramos e folhas da Figura 3, abrigado na British Library – Londres.



Figura 4: detalhe do *folho* do *Evangelho de Lindisfarne*. Nortúmbria – Inglaterra, c. 700 d. C.
Fonte: 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,

⁵⁴ 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.

⁵⁵ “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.

criaram um *pacífico ecletismo artístico* como vemos no “Evangelho de Lindisfarne” da [Figura 4](#), abrigado na British Library – Londres.⁵⁶

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 despedaça”, nas dramáticas palavras do religioso francês Ermentário (séc. IX).⁵⁷ Mas, com o cessar das vagas invasoras, os habitantes da Europa puderam, enfim, respirar aliviados.

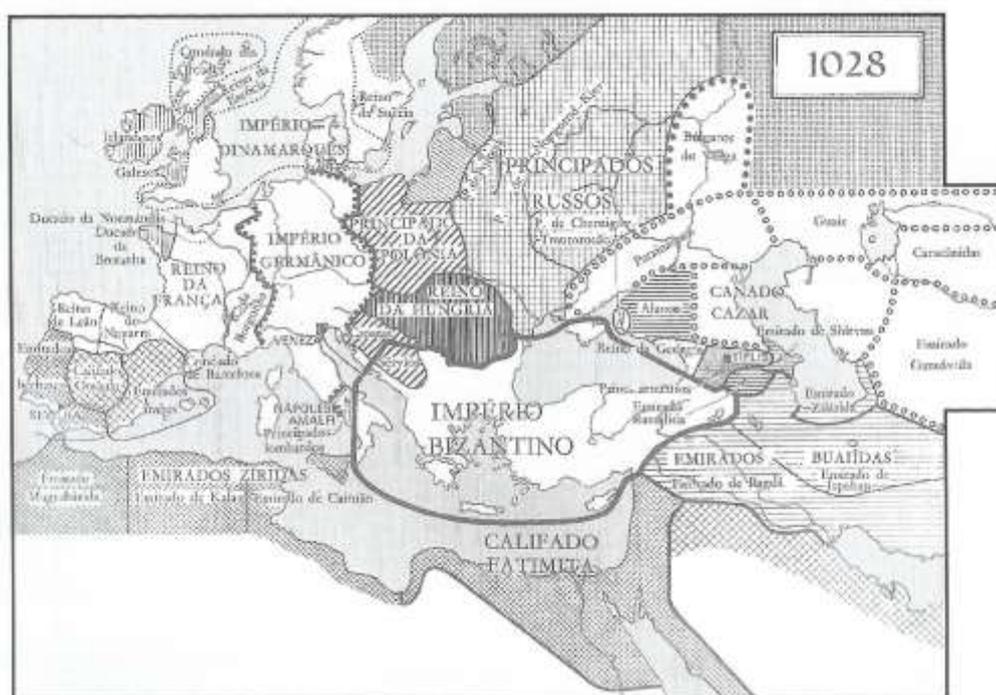


Figura 5: mapa do Ocidente no ano mil.
Fonte: PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p. 333.

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 (Figura 5). 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

⁵⁶ “É excitante procurarmos abrir caminho através desse espantoso labirinto de formas sinuosas e acompanhar as espirais desses corpos inextricavelmente entretrecidos.” GOMBRICH, Ernest Hans. **História da arte**. São Paulo: Círculo do livro, 1972, p. 115-117.

⁵⁷ ERMENTARIUS. *Miracula S. Filiberti*. In: **Monumenta Germaniae Historica**. Scriptorum XV: Hannover, 1887, p. 302.

queda do Império Romano no séc. V. O cristianismo era condição *sine qua non* dos reinos do Ocidente medieval, reinos que formavam a *Cristandade*.⁵⁸ A Figura 6 mostra um mapa do período, nele, o corpo do Cristo como o mundo: no alto, sua cabeça; abaixo, seus pés; nas laterais, as mãos esquerda e direita.



Figura 6: Gervais de Tilbury. *Mapa Mundi de Ebstorf*. Alemanha, c. 1208. 3,5 m de diâmetro.
Fonte: 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. Surgiu o ambiente ideal para o acúmulo de riquezas, o crescimento populacional, a invenção e para a utilização de novas técnicas no campo para aumentar a produtividade. Aquele contexto promissor liberou parte da

⁵⁸ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 182.

população campesina para atividades outras, como o comércio, o artesanato e os labores ligados à Arquitetura.⁵⁹

Comércio, atividades manuais ou ligadas à construção possibilitaram o advento da arte como unificador 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 análise da Cantiga 103 (p. 154).

O gótico foi um movimento artístico logo assimilado pelos ingleses. Eles produziram edifícios emblemáticos que mostrarei no **Capítulo 3**. 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.⁶⁰

Na época da produção das *Cantigas de Santa Maria*, 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.⁶¹ Na análise da Cantiga 316 (p. 251), 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. Tãmanha 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.⁶² 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

⁵⁹ Para Duby, nos anos entre 1150 e 1220, “o ritmo do progresso se acelera”. DUBY, Georges. **História da vida privada**. V 2. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 13.

⁶⁰ FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 62.

⁶¹ “Junto dos mestres parisienses formaram-se os bispos de Alemanha e Inglaterra. Nestes dois países, novas catedrais, Canterbury, Bamberg, imitam as de França.” DUBY, *op. cit.*, 1978, p. 129.

⁶² PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 163-164.

escreveu palavras quase proféticas a esse respeito: “Toda a igreja brilhará com maravilhosa e ininterrupta luz de muitas janelas sagradas iluminando a beleza interior.”⁶³

As catedrais francesas são emblemas arquitetônicos grandiosos desta 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*⁶⁴ e da *Escolástica*. Exponho um breve panorama do *universo analógico medieval* na análise da Cantiga 65 (p. 96).⁶⁵

Da França (especialmente das regiões circundantes de Paris) difundiu-se uma série de influências técnicas e culturais que foram absorvidas pelos reinos vizinhos:⁶⁶ pela Inglaterra (como vimos), Espanha, Itália e Alemanha.⁶⁷ A França do tempo das *Cantigas de Santa Maria* 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,⁶⁸ últimos suspiros de uma guerra centenária dos reinos cristãos contra o domínio muçulmano na Terra Santa.⁶⁹

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

⁶³ ABADE SUGER. *Euvres Complètes de Suger*. Ed. e anot. de A. Lecoy de la Marche. Paris: *Société de l'Histoire de France*, 1867.

⁶⁴ FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: USP, 2010, p. 98.

⁶⁵ *Les scolastiques du XIII^e 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, *op. cit.*, 2008, p. 30. Os escolásticos do séc. XIII conduziram um desenvolvimento significativo para as imagens e, em seguida, reforçaram sua plena justificação teológica (tradução: Bárbara Dantas).

⁶⁶ “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, *op. cit.*, 1998, p. 26.

⁶⁷ “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.

⁶⁸ BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**. São Paulo: Globo, 2006, p. 35.

⁶⁹ “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.

de Deus.⁷⁰ O caminho a seguir era o da unicidade, de uma prática construtiva e ornamental que a França solidificou e compartilhou com outros reinos.⁷¹

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.⁷² 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 rumo a outros domínios.⁷³

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.⁷⁴ 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.”⁷⁵ 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.⁷⁶

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

⁷⁰ GOMBRICH, *op. cit.*, 1972, p. 143.

⁷¹ *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, *op. cit.*, 1968, p. 88 (tradução: Bárbara Dantas).

⁷² *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, *op. cit.*, 2008, p. 25 (tradução: Bárbara Dantas).

⁷³ BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 490.

⁷⁴ PANOFSKY, *op. cit.*, 1955, p. 22.

⁷⁵ CARLOS MAGNO. Carta circular aos leitores das igrejas. In: TESSIER, G. (org.) *Charlemagne*. Verviers: Marabout, 1982, p. 293 (*Le Mémorial des Siècles*).

⁷⁶ “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 rei David, mobilizado, pela primeira vez, se não me engano, a favor de Carlos Magno.” LE GOFF, *op. cit.*, 1980, p. 325.

pelo rei dos Hérulos, Odoacro (435-493), a cidade manteve sua aura.⁷⁷ 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.⁷⁸ O primeiro *guardião das chaves da Igreja de Cristo*, foi o discípulo de Jesus, Pedro (entre os anos 30 e 67 d. C.).⁷⁹ A análise da Cantiga 45 (p. 76) sugere que a Igreja Católica tentou impor normativas para tentar controlar os excessos dos cavaleiros. Estabeleceu, por exemplo, a *Paç 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.⁸⁰

A mais abrangente e longeva iniciativa eclesiástica foi o chamado às *Cruzadas*, elas 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 1071.⁸¹

Por isso eu vos apregoo e exorto, tanto aos pobres como aos ricos – e não eu, mas o Senhor vos apregoa 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.⁸²

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 se voltaram, dessa forma, para o Oriente, moveram uma *Guerra Santa* contra o Islã que durou dois séculos com 08 Cruzadas.⁸³

⁷⁷ JORDANES. *Romana et Getica in Monumenta Germaniae Historica – Auctorum Antiquissimorum*, t. v, *pars prior*, Berlim, 1882.

⁷⁸ “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, *op. cit.*, 2004, p. 57.

⁷⁹ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1733-1734.

⁸⁰ Citado em: DUBY, Georges. **Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos**. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 102.

⁸¹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. **As Cruzadas**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 26.

⁸² CHARTRES, Foucher de. “O Concílio de Clermont.” In: PERNOUD, Régine. **Les Cruzades**. Paris: s.n., 1960, p. 17-18.

⁸³ “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

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”,⁸⁴ a segunda metade do séc. XIII 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.⁸⁵

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.⁸⁶ D. Afonso viveu, desde tenra idade, no universo cortesão, da realeza e das responsabilidades intelectuais e administrativas exigidas de um monarca.

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).⁸⁷ Quando este faleceu, o rei de Castela se tornou o principal candidato ao trono imperial numa

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.

⁸⁴ HEERS, *op. cit.*, 1977, p. 135.

⁸⁵ “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 citadino: era verdadeiramente a sua casa.” DUBY, *op. cit.*, 1978, p. 132.

⁸⁶ “O infante D. Afonso era “hijo de Fernando III, era sobrinho 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.

⁸⁷ 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 Barbaruiva numa fase de agudo conflito com a igreja.” NETO, Jônatas Batista. **História da Baixa Idade Média: 1066-1453**. São Paulo: Ática, 1989, p. 148.

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 Maria*, Afonso X pede à Virgem para aceitá-lo como seu trovador (Prólogo B) e se apresenta como soberano de vastos domínios (Prólogo A).⁸⁸ Apesar deste intento nunca ter se realizado, entre suas posses, incluiu o Império Germânico: “dos Romãos Rey / é per dereit’ e Sennor”.⁸⁹

Um fato que desperta interesse nas *Cantigas de Santa Maria* é a analogia corpórea entre as figuras humanas representadas no códice castelhana e a obra patrocinada pelo imperador do Sacro Império, Frederico II, o *Manual de Falcoaria* (Figura 7). 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 falcões⁹⁰, o que 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 castelhana.⁹¹ Nas análises das Cantigas 208 (p. 183) e 316 (p. 251), mostrarei que há uma similaridade entre a estética espanhola e a estética nórdica e italiana.

⁸⁸ AFONSO X, *o Sábio*. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. V. 1. Madri: Castalia, 1986, p. 53-56.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 54. “Ignorando, ou melhor, fingindo ignorar o fracasso das reivindicações imperiais afonsinas quanto ao Sacro Império Romano-Germânico.” LEÃO, *op. cit.*, 2011, p. 170.

⁹⁰ 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.

⁹¹ “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, *op. cit.*, 1999, p. 190.



Figura 7: detalhe de iluminura da obra *De Arte Venandi cum Avibus*, séc. XIII. Imperador Frederico II – Itália.
Fonte: BNF. Internet: http://data.bnf.fr/16637890/frederic_2_de_arte_venandi_cum_avibus/

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 o soberano de Castela e Leão, Afonso X. Sua estirpe também se estendia à realeza inglesa: era bisneto de Leonor Plantageneta (1162-1214), filha da poderosa Leonor de Aquitânia (1124-1204) com o rei inglês Henrique II (1133-1189) e 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 1177.⁹²

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

⁹² HÉRNANDEZ, Francisco J. “Relaciones de Alfonso X com Inglaterra y Francia”. In: *Alcanate: revista de estudos alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 169. Ver na internet em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.

ducado da Gasconha, um senhorio inglês na França, pois o rei castelhano sabia o valor da *investidura* e dos laços que uniam o novo cavaleiro àquele que lhe conferiu o título:⁹³

Don Doart, primero fiiio e heredero del rey don Henrrich de inglaterra, [...] recibió de mí caallería 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.⁹⁴

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.⁹⁵ O primeiro *folio* da bíblia francesa é bem sugestivo: uma iluminura de página inteira que representa o *Demiurgo*. Deus, o *Supremo Arquiteto* (Figura 8).

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.⁹⁶ 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.⁹⁷ 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, foi o ensejo para a ideia que transformou as *Cantigas de Santa Maria* em realidade.⁹⁸

⁹³ O'CALLAGHAN, *op. cit.*, 1999, p. 27.

⁹⁴ Como nos informa o Privilégio de 24 de fevereiro de 1255, Burgos: Lizoain Garrido 1985, p. 480. In: BALLESTEROS, Antonio. **Alfonso X el Sabio**. El Albir: Barcelona, 1984, p. 101.

⁹⁵ HÉRNANDEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 197.

⁹⁶ FINGERNAGEL, Andreas; GASTGEBER, Christian. **The most beautiful bibles**. Colônia: Taschen, 2008, p. 204.

⁹⁷ WALTHER; WOLF, *op. cit.*, 2005, p. 156.

⁹⁸ CASTRO, Bernardo Monteiro de. **As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval**. Niterói – RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006, p. 21.



Figura 8: *O Demiurgo. Bible Moralisée de Toledo.* França, 1220-1230.

Fonte: CATEDRAL DE TOLEDO. Internet: http://www.catedralprimada.es/biblioteca_capitular_toledo/

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. 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.⁹⁹

Se a imagem do *Demiurgo* do códice francês é um símbolo da prática construtiva do primeiro período do gótico na França, então, a Catedral de *Soissons* (1170) da Figura 9 é a materialização deste símbolo.¹⁰⁰ Afonso X devia admirar este santuário porque oito relatos de milagres das *Cantigas de Santa Maria* localizam-se nessa cidade da região norte do reino de França.¹⁰¹ Na Cantiga 53 (p. 88), 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 atmosféricas 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.¹⁰²

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, depara-se 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 Mar Mediterrâneo elevou a temperatura da maior parte da região. Estes *accidentes naturels* definiram o clima espanhol e deram ao território uma particularidade que

⁹⁹ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, p. 115-116. Ver nas notas de fim de: PANOFSKY, *op. cit.*, 1994, p. 213.

¹⁰⁰ TOMAN, Roman. **O Gótico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 1998, p. 44.

¹⁰¹ 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 em: AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 159, v. 1.

¹⁰² “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**. V. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 261.

não se restringiu à sua característica geográfica, no tempo das *Cantigas de Santa Maria*, a Espanha era a fronteira geográfica e espiritual entre a Cristandade e o Islã.¹⁰³



Figura 9: cabeceira do coro da *Catedral de Saint-Gervais-et-Protais*. Soissons – França, 1190/1220.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 49.

No séc. XIII, a hegemonia dos reinos cristãos na península era evidente, mas em tempos progressos, era 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.¹⁰⁴

¹⁰³ “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.

¹⁰⁴ Ver cronologia detalhada da história da Península Ibérica na Antiguidade Tardia e Idade Média com mapas ilustrativos no site do Prof. Dr. Ricardo da Costa: <http://www.ricardocosta.com/cronologia-da-peninsula-iberica-379-1500>. “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.” 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 em: PEDRERO-SÁNCHEZ, op. cit., 2000, p. 46.

Os líderes visigodos, porém, não trabalharam em prol da unidade política, as disputas internas minavam o reino. Feneceram, então, sob o inimigo que veio pelo *Maghreb*. 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 (Figura 10).¹⁰⁵



Figura 10: A *Cúpula do Rochedo*. Califa Abd al-Malik. Jerusalém. 687-692.
Fonte: STIERLIN, 2009, p. 22.

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 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 cimitarra¹⁰⁶ islâmica (Figura 11).¹⁰⁷

¹⁰⁵ STIERLIN, Henri. **Islão. De Bagdade a Córdoba: a arquitectura primitiva do século VII ao século XIII.** Colônia: TASCHEN, 2009, p. 79.

¹⁰⁶ De influência turca. Espada com lâmina larga e curva, similar ao sabre. Normalmente, associada aos cavaleiros muçulmanos medievais.

¹⁰⁷ “Alfonso entendia perfectamente bien el vínculo leonés com el pasado visigodo e el significado de Toledo como sede de la gloria visigoda.” O’CALLAGHAN, *op. cit.*, 1999, p. 190.



Figura 11: mapa da Hispânia visigótica.

Fonte: RUCQUOI, 1995, p. 52.

Eis que surge uma cordilheira de montanhas no caminho dos muçulmanos.¹⁰⁸ 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 dos invasores no sopé da cadeia montanhosa, no norte peninsular, região que abrigou os reinos cristãos remanescentes.¹⁰⁹

E os cristãos se empenharam em restaurar a Espanha ligada ao cristianismo visigótico.¹¹⁰ 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 o ano de 718 é considerado pela historiografia a data inicial das batalhas da Reconquista da Península Ibérica.¹¹¹

¹⁰⁸ Uma cordilheira e os franceses! “Um dos grandes êxitos da expansão cristã entre os séculos 10^o e 14^o 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.

¹⁰⁹ *Aquellos grupos de hombres que, desde los comienzos mismos de la penetración árabe-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, *op. cit.*, 1988, p. 114.

¹¹⁰ *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.

¹¹¹ NETO, *op. cit.*, 1989, p. 121.

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 cristão das Astúrias. Continuamente, lutaram contra o reino de *Al-Andalus*¹¹² 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.¹¹³ 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.¹¹⁴

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 830.¹¹⁵ “Servo de Deus e do Senhor Jesus Cristo” (Tg 1, 1),¹¹⁶ 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.¹¹⁷ A iluminura da Cantiga 26 (p. 67) 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.¹¹⁸ No final do séc. XIII, o domínio mouro se restringia ao reino de Granada, na

¹¹² Nome que remonta ao período do domínio romano na antiguidade e posterior invasão dos bárbaros. Os Vândalos instalados no sul da península, no séc. V, deram ao nome de **Andaluzia** à região. RUCQUOI, *op. cit.*, 1995, p. 25.

¹¹³ Ver em: <http://www.ricardocosta.com/cronologia-da-peninsula-iberica-379-1500>.

¹¹⁴ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 88-101.

¹¹⁵ RUCQUOI, *op. cit.*, 1995, p. 137.

¹¹⁶ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 2107.

¹¹⁷ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 188.

¹¹⁸ 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 em:

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.¹¹⁹ Mas, a rebelião ocorreu entre os muçulmanos da Andaluzia e de 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.

A diplomacia feneceu e a guerra aberta veio à tona nos séculos seguintes.¹²⁰ Não mais haverá 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 distinguiam por sua magnitude e pompa. Não apenas Granada, Sevilha e Córdoba eram verdadeiras joias arquitetônicas. A análise da Cantiga 273 (p. 234) nos revela aquela riqueza artística em outras localidades andaluzas e sua relação com o gótico espanhol.¹²¹

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, dentre eles, restaram os reinos dominados militarmente, como Granada, ou aqueles submetidos à tributação.¹²²

Apagar o Islã do mapa peninsular foi um dos desejos de Afonso X expresso nas *Cantigas de Santa Maria*. Nesse sentido, a Cantiga 401 afirma que: “e que en este mundo queira que os encreus mouros destruyr possa, que son dos Filisteus, com’ a seus eemigos destruyu Machabeus.”¹²³ 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, Portugal, embaixo da Galícia e das Astúrias. Castela e Leão formavam um reino extenso e influente.

<http://www.ricardocosta.com/artigo/amor-e-crime-castigo-e-redencao-na-gloria-da-cruzada-de-reconquista-afonso-viii-de-castela>.

¹¹⁹ “Colaboración fiel entre un señor – Castilla – y su vasallo – Granada.” GARCÍA FITZ, Francisco. “Alfonso X y sus relaciones con el Emirato granadino: política y guerra.” In: *Alcanate, op. cit.*, 2008-2009, p. 35.

¹²⁰ “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 em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/conquista-de-cordoba-por-fernando-iii-o-santo>.

¹²¹ “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, *op. cit.*, 1983, p. 98.

¹²² GARCÍA FITZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 38.

¹²³ AFONSO X, *op. cit.*, 1989, p. 303, v. 3.

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.¹²⁴

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.¹²⁵



Figura 12: *Iglesia de Nuestra Señora de Manzano*. Castrojeriz – Espanha, c. 1214.
Fonte: SITE OFICIAL DE CASTROJERIZ. Internet, <http://www.castrojeriz.es>

A política afonsina também divulgou milagres da Virgem nessas regiões. Como, por exemplo, em *Castrojeriz*. Walter Mettmann associou os nomes “Castroxeriz” e “Castroxerez” a seis canções das *Cantigas de Santa Maria* na cidade de Burgos.¹²⁶ Mas, trata-se de uma localidade próxima a Burgos, município da atual comunidade autónoma 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 (p. 220) e a Figura 12 mostra sua austera beleza românica.

Analisarei dois relatos de milagres ocorridos nesta aprazível localidade: nas Cantigas 242 (p. 212) e 266 (p. 220). As planícies verdejantes de *Castrojeriz* foram reconquistadas aos mouros ainda no

¹²⁴ Fernando III foi “um *rei-guerreiro*, um *rei-conquistador*, alçado à glória maior da luta contra o infiel.” COSTA, *op. cit.*, 2008, p. 07-18.

¹²⁵ O’CALLAGHAN, *op. cit.*, 1999, p. 113.

¹²⁶ Cantigas 7, 12, 242, 249, 252, 266. Ver em: AFONSO X, *op. cit.*, 1989, p. 480.

séc. IX e permaneceram quase despovoadas por séculos, entre fins do séc. IX e início do XIII.¹²⁷ Assim como Fernando III, Afonso X se tornou não apenas um rei conquistador, mais um rei que povoou as terras de seus reinos.

Este caráter conquistador dos soberanos de Castela amedrontava, inclusive, outros reinos cristãos. Por exemplo, Navarra, localizado no coração dos Pirineus, vizinho da França e do reino castelhano-leonês. Sua soberania 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).

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.¹²⁸

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).¹²⁹ A Cantiga 316 (p.251) faz um relato de um milagre ocorrido em Portugal, na vila de Alenquer. No tempo das *Cantigas de Santa Maria*, 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 84.¹³⁰

O sogro de Afonso X, Jaime I de Aragão (1208-1276), foi um monarca hábil em proteger os limites territoriais do avanço castelhano. Não abandonou o cunhado quando este solicitava sua

¹²⁷ Ver o site oficial de *Castrojeriz* em: <http://www.castrojeriz.es/>

¹²⁸ “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, op. cit.*, 2008-2009, p. 105-106. Ver em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.

¹²⁹ “1179 - Reconhecimento da independência de Portugal pelo papa Alexandre III (bula *Manifestis probatum*).” Ver em: <http://www.ricardocosta.com/cronologia-da-peninsula-iberica-379-1500>.

¹³⁰ DEMUGER, *op. cit.*, 2002, p. 121.

ajuda e, 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.¹³¹

O reino de Aragão também se dedicou com afinco às atividades construtivas em torno dos castelos de cunho militar (Figura 13).¹³²



Figura 13: ruínas do *Castelo de Loarre*, província de Huesca, comunidade autônoma de Aragão, séc. XI.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 1998.

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 (Figura 14).¹³³ 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

¹³¹ “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, *op. cit.*, 2008-2009, p. 104.

¹³² TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 194.

¹³³ “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, *op. cit.*, 2013, p. 19.

ao comentar sobre “o imperador poeta e sábio que havia composto canções e danças em honra de Santa Maria”.¹³⁴ Lull 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 Lull e Afonso X foram os principais intelectuais hispânicos do séc. XIII.



Figura 14: *Catedral de Santa Maria*. Palma de Maiorca – Ilhas Baleares, séc. XIV.
Fonte: internet, <http://www.rutasramonlull.com/es/catedral-de-palma>

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”.¹³⁵

Travestir aqueles saberes de roupagem em língua vernácula e acompanhá-los de poderosas imagens para melhorar a apreensão do conteúdo.¹³⁶ As obras literárias em língua vernácula se difundiram por toda Europa no séc. XIII.¹³⁷ Não esqueçamos que, naquela centúria, as línguas vernáculas ainda eram bebês recém-nascidos em comparação ao latim, língua universal da Idade

¹³⁴ LLULL, Ramon. *Libre d’Evast e Blanquerna*. V. 2. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1947, p. 132.

¹³⁵ TESSIER, G. (org.), *op. cit.*, 1982, p. 293.

¹³⁶ “É próprio da linguagem poética medieval trabalhar imagens fortes e palavras ambíguas.” FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2010, p. 34.

¹³⁷ In: *Alcanate*, *op. cit.*, 2008-2009, p. 18.

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 deste 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 contar 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.¹³⁸

Poética, a língua das *Cantigas de santa Maria* nasceu nas aprazíveis terras da Galícia onde o infante D. Afonso viveu e estudou durante sua adolescência.¹³⁹ 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.¹⁴⁰

Era no *scriptorium* que as atividades do saber ocorriam (como sugere a [Figura 15](#), uma oficina de produção de códices na visão de Afonso X). No *scriptorium*, o rei adotou o sistema de trabalho usado nas corporações de ofícios onde um mestre coordenava as atividades dos artífices e dos colaboradores eruditos.¹⁴¹ 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.

¹³⁸ Realizei pequenos apontamentos a respeito 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 Maria*. In: ANAIS DO XVI SIMPÓSIO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2014, Rio de Janeiro, p. 316-328. Disponível em: www.barbaradantas.com

¹³⁹ COUTINHO, Ana Maria. “O sagrado e o profano no imaginário medieval: uma leitura das Cantigas de Santa Maria.” In: LEÃO, Ângela Vaz. **Novas leituras, novos caminhos: *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio***. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008, p. 112.

¹⁴⁰ “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, *op. cit.*, 1995, p. 69.

¹⁴¹ LEÃO, *op. cit.*, 2015, p. 25.



Figura 15: detalhe da iluminura da *Cantiga 307*.
Fonte: arquivo pessoal.

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.¹⁴² Não havia distinção entre as religiões que professavam, foi peculiar a conformidade de esforços e pensamentos entre as três culturas na corte e nas oficinas afonsinas.¹⁴³

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 das duas culturas se associaram em prol de uma causa mais pacífica e nobre.

Aos *mudéjares*¹⁴⁴ e cristãos, também se uniram os judeus.¹⁴⁵

¹⁴² LEÃO, *op. cit.*, 2015, p. 41.

¹⁴³ FOCILLON, *op. cit.*, 1978, p. 227.

¹⁴⁴ Mouros que viviam em reinos cristãos da Península.

¹⁴⁵ LÓPES, Roberto. “Entre el medioevo y el renacimiento - Alfonso X y Federico II.” *Cuadernos hispano-americanos*. Madri, n. 410, p. 13, ago. 1984.



Figura 16: detalhe da *Cantiga 3* com um judeu à esquerda.

Fonte: arquivo pessoal.

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. 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. O dinheiro é, como sempre, berço das desavenças e iniquidades.¹⁴⁶

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.¹⁴⁷ Os judeus, por isso, foram considerados como descendentes do traidor de Jesus e, portanto, também responsáveis por sua *via crucis* e crucificação no Gólgota.

¹⁴⁶ COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “*A falsidade dos judeus é grande: uma representação de judeus nas Cantigas de Santa Maria* (séc. XIII).” In: **Atas do X Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIEM) da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) - Diálogos Ibero-americanos**. Brasília: ABREM/PEM-UnB, 2013, p. 507-514. Ver em: www.ricardocosta.com e em www.barbaradantas.com.

¹⁴⁷ “Judas Iscariot, aquele que o entregou.” **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1763.

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 (Figura 16).

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.¹⁴⁸

Huelva, pano de fundo da Cantiga 273 (p. 234), 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 dismantelamento 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.¹⁴⁹

No séc. XIII das *Cantigas de Santa Maria*, 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 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.¹⁵⁰

Das *aljamas* e *juderías* vieram importantes colaboradores na realização das *Cantigas* e esta união não se restringiu às obras literárias, grande parte do conhecimento de então teve a atenção e o apreço do rei. A trupe de eruditos e artífices trabalhou não apenas em prol da reunião dos saberes, tornaram-nos compreensíveis e os disseminaram por toda parte (obras literárias – profanas e

¹⁴⁸ COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “*Cantigas de Santa Maria* 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 em: www.ricardocosta.com e em www.barbaradantas.com.

¹⁴⁹ RUCQUOI, *op. cit.*, 1995, p. 177.

¹⁵⁰ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 67.

religiosas –, jurídicas e científicas).¹⁵¹ Pouco escapou ao olhar do rei de Castela, que muito fez para criar uma nova apreensão do mundo.¹⁵²

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 Maria*, a sociedade se tornou cada vez mais complexa. A diversidade gerou divergências que, pouco a pouco, se tornaram desavenças. Alguns homens, atordoados com a violência e vícios do mundo, buscaram refúgio para seus corpos e almas em perigo. Encontraram acolhimento nas manifestações celestiais e, por meio delas, edificaram a *cultura monacal*.¹⁵³ Nas *Cantigas de Santa Maria*, foi recorrente a mensagem de asco frente aos vícios, como os jogos representados na [Figura 17](#).



Figura 17: detalhe da iluminura da *Cantiga 06*.

Fonte: arquivo pessoal.

¹⁵¹ “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, *op. cit.*, 2011, p. 13.

¹⁵² “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, *op. cit.*, 2005, p. 93.

¹⁵³ VAUCHEZ, André. “S. Bento e a revolução dos mosteiros.” In: BERLIOZ, Jacques (apr.). **Monges e religiosos na Idade Média**. Lisboa: Terramar: 1994, p. 22.

As ordens monásticas pretenderam salvar o espírito humano por meio da oração e da vida pura. Com isso, os monges salvaram a cultura e a história do homem ao se dedicarem ao paciente trabalho da produção de manuscritos.¹⁵⁴

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* 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”.¹⁵⁵

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.¹⁵⁶ Os moralistas 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” (Eclo 31, 5).¹⁵⁷

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, abdicou de tudo para se tornar um *pobre servo da Igreja* e, graças 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.¹⁵⁸

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, foram os mantenedores da espiritualidade cristã por meio do proselitismo e do *exemplum*.¹⁵⁹ Dominicanos e

¹⁵⁴ COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “No sermon mui gran gente que y era: os frades pregadores nas *Cantigas de Santa Maria* (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 em: www.ricardocosta.com e em www.barbaradantas.com.

¹⁵⁵ S. P. BENEDICTI. *Regula Commentata*. Cap. 48. In: MINE, J. P. **Patrologiae Cursus Completus. Series Latina**, t. LXVI. Paris, 1866 cols, p. 703.

¹⁵⁶ “[...] 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.

¹⁵⁷ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1192.

¹⁵⁸ 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.

¹⁵⁹ “O exemplum é uma narrativa breve, dada como verdadeira 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.”

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 (Figura 18).¹⁶⁰



Figura 18: detalhe da iluminura da *Cantiga 10* com dominicanos à cavalo.

Fonte: arquivo pessoal.

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.¹⁶¹ 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

Usa da retórica e dos efeitos da narrativa, ela comove. Divertida ou, com mais frequência, assustadora, ela dramatiza.” LE GOFF, *op.cit.*, 2004, p. 13.

¹⁶⁰ “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, *op. cit.*, 2015, p. 30.

¹⁶¹ RESTON JR, *op. cit.*, 2002, p. 11.

deveria hesitar em tomar humildemente a via do Senhor e que, se o dinheiro lhe faltasse, a misericórdia divina lhe daria o suficiente.¹⁶²

Na análise da Cantiga 84 (p. 107), 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.¹⁶³ 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”.¹⁶⁴

As ordens religiosas e de cavaleiros ajudaram a construir a mentalidade cortês e da 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.¹⁶⁵

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 Maria*, como mostra a Figura 19. 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 pelo ar.

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”.¹⁶⁶

¹⁶² HISTOIRE anonyme de la première croisade. Paris: Louis Bréhier, 1924, p. 5.

¹⁶³ “[...] 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 em: <http://revistas.um.es/mimemur/article/viewFile/4281/4151>.

¹⁶⁴ LLULL, Ramon. Cap. 4. **O Livro da Ordem de Cavalaria** (c. 1275). Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto brasileiro de filosofia e ciência Raimundo Lúlio, 2000. Ver em: <http://ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>.

¹⁶⁵ O’CALLAGHAN, *op. cit.*, 1999, p. 26-27.

¹⁶⁶ AFONSO X, *op. cit.*, v. 3, 1988, p. 152.



Figura 19: vinheta da iluminura da *Cantiga 142* com o rei Afonso X.

Fonte: arquivo pessoal.

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 (Figura 20). Na análise da *Cantiga 273* (p. 234), 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 bẽeita, que aos peccadores acorr´ e a coitados nas coitas noit´ e dia”.¹⁶⁷

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

Entronada e coroada no Paraíso, na Jerusalém Celeste, nos santuários e códices românicos, ela era rainha, ao lado de Jesus soberano. Nas obras góticas, aproximou-se dos homens, sua misericórdia frente aos sabores da vida humana foi ímpar.¹⁶⁸ Nela, todo cristão confiava, do mais rude ao mais nobre.¹⁶⁹



Figura 20: igreja neogótica *La milagrosa*. Huelva – Espanha, 1929.

Fonte: AYUNTAMIENTO DE HUELVA. Internet, <http://www.huelva.es/turismo/>

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 à santa. 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 Maria*, foi o século da Virgem.

¹⁶⁸ “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.

¹⁶⁹ “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, *op. cit.*, 1986, p. 9-10.

3. Arquitetura nas *Cantigas de Santa Maria*

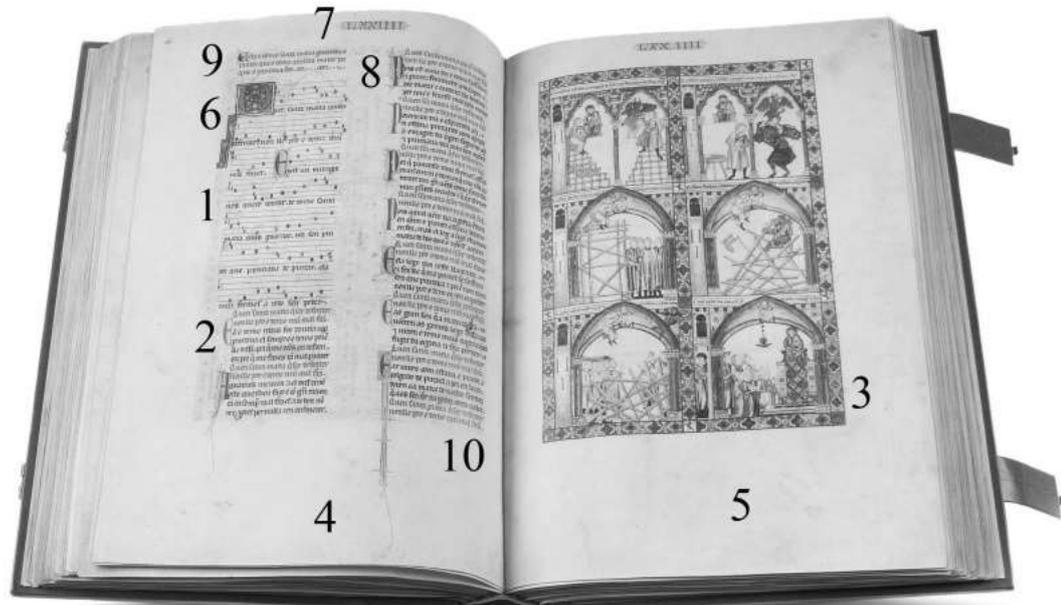


Figura 21: Composição da obra. A *Cantiga 74. Cantigas de Santa Maria*. Afonso X. Séc. XIII.
Fonte: internet, www.barbaradantas.com.

1. Notações musicais; 2. Texto da cantiga; 3. Iluminura historiada de página inteira; 4. Verso do fôlio; 5. Frente do fôlio; 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.¹⁷⁰

Nossa atividade segue rumo às imagens das iluminuras historiadas de página inteira. Cada uma das cantigas, dos textos, possui sua iluminura correspondente. Ocupa um *folio* paralelo ao registro textual, à esquerda ou à direita do texto e da notação musical, no verso ou na frente da página. São compostas de seis vinhetas nas quais o conteúdo textual é traduzido em imagens, por meio de uma narrativa imagética que acompanha a lógica sincrônica do texto, ou seja, tem início, meio e fim (Figuras 21 e 22).

Se a maior parte das cantigas tem este formato, Ângela Vaz Leão (1922-) identificou exceções: nas cantigas com final 5 (por exemplo, 35, 175 ...) o texto é mais extenso, as iluminuras historiadas ocupam dois fôlios e completam um total de 12 vinhetas. Outras variantes na estrutura do códice estão em algumas iluminuras formadas não por seis vinhetas, mas sim por

¹⁷⁰ 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, Bárbara. “Des oge mais quer' eu trobar pola sennor onrrada: a iconografia e os motivos arquitetônicos nos textos das Cantigas de Santa Maria.” In: ANAIS DO XVI SIMPÓSIO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2014, Rio de Janeiro, p. 316-328. Ver em: www.barbaradantas.com.

oito. Também é importante o fato de que os louvores estão presentes a cada dez relatos de milagres, isto é, são dez relatos para cada louvor.¹⁷¹

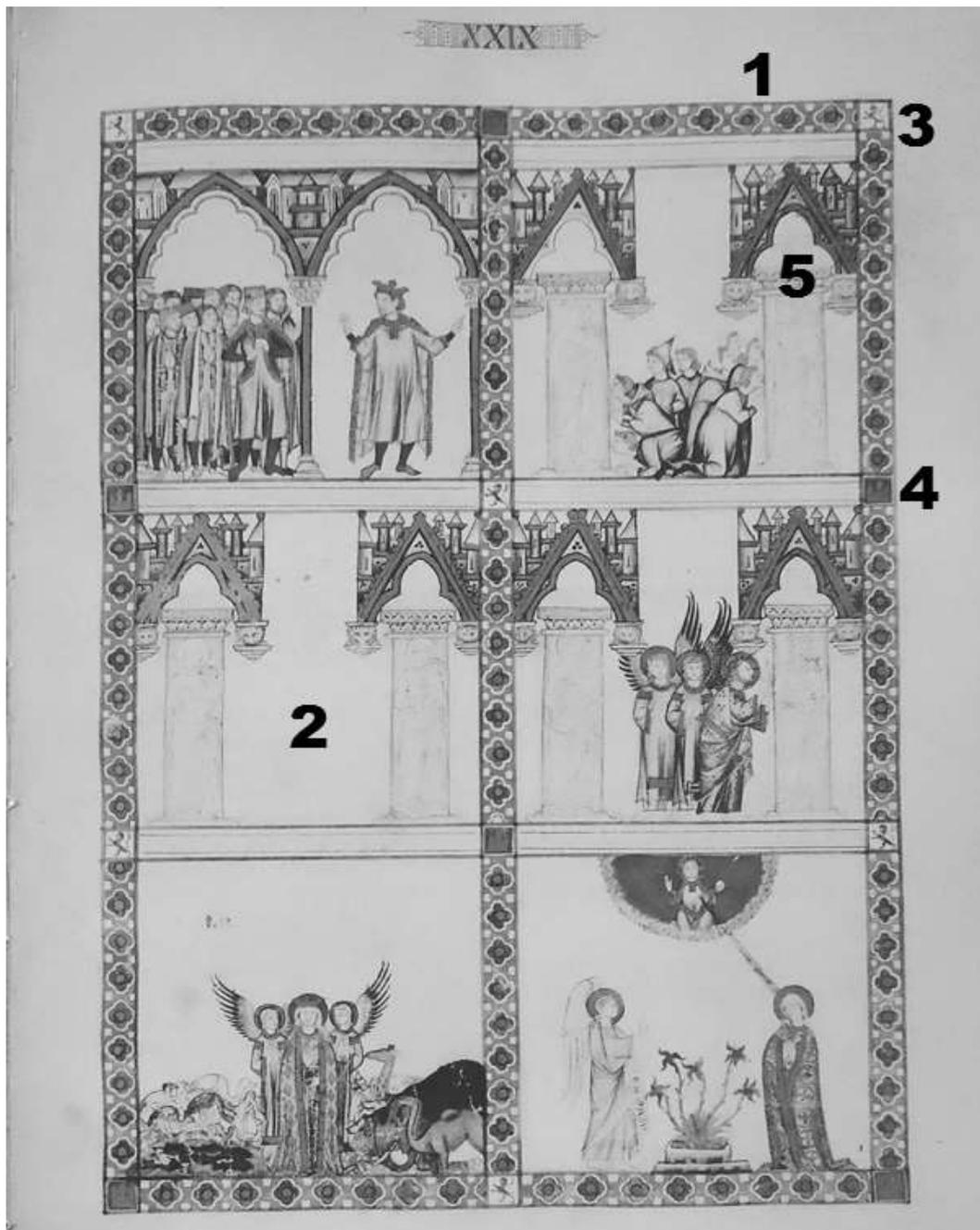


Figura 22: Composição da iluminura historiada de página inteira. A *Cantiga 29*.
Fonte: arquivo pessoal.

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

¹⁷¹ Estas informações tão preciosas são fruto de uma das várias conversas que tivemos em encontros muito agradáveis.

O conjunto textual das *Cantigas*, iluminado pela riqueza pictórica, 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 pela língua.¹⁷² Por ser uma 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 Maria* 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 a mudanças na grafia do texto.¹⁷³

Os motivos arquitetônicos nos textos e imagens das *Cantigas de Santa Maria* 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.¹⁷⁴

Na **Introdução** informei (e não custa lembrar) que a metodologia partiu de uma análise do *corpus* documental das *Cantigas*: os primeiros passos foram a leitura da fonte na língua original, o galego-português e a tradução de alguns extratos; os passos seguintes foram identificar e quantificar a presença de elementos arquitetônicos nos textos.

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”.¹⁷⁵ 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.¹⁷⁶

¹⁷² COUTINHO, *op. cit.*, 2008, p. 112.

¹⁷³ MASSINI-CAGLIARI, *op. cit.*, 2007, p. 34.

¹⁷⁴ “En el código de las *Cantigas de Santa Maria* se representan arquitecturas que reproducen edificios de todos sus reinos.” DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 76.

¹⁷⁵ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares *et. al.* **Vozes do trovadorismo galego-português**. Cotia-SP: Íbis, 1995, p. 14.

¹⁷⁶ “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, *op. cit.*, 2008-2009, p. 62.

As *Cantigas de Santa Maria* 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, ressaltado, 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.¹⁷⁷ Isto não ocorreu com as *Cantigas de Santa Maria*, as canções foram divididas nestes volumes que mostrei acima, 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*.¹⁷⁸ Conferi as informações do pesquisador alemão *in loco* durante minha quarta e última visita à Biblioteca da PUC.¹⁷⁹ calma e atentamente, perpassei 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.¹⁸⁰

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 cancioneros 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.¹⁸¹

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 37-40, v. 1

¹⁷⁹ Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Artes (PPGA) da UFES pelo apoio financeiro.

¹⁸⁰ AFONSO X, *op. cit.*, 1979.

¹⁸¹ MASSINI-CAGLIARI, *op. cit.*, 2007, p. XX.

3.1 Os textos e as molduras arquitetônicas

“Aprendemos com os poetas muitas coisas úteis à pintura.” Relembra-nos Leon Battista Alberti. Nas *Cantigas de Santa Maria*, a poesia tem uma relação estreita com a pintura (as iluminuras historiadas de página inteira), afinal, cada louvor ou relato de milagre tem sua correspondente expressão plástica.¹⁸²

Nesse momento, 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 contém 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. Igualmente árdua porque a maioria das centenas de iluminuras das *Cantigas* é emoldurada por Arquitetura.¹⁸³ Ou seja, 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:¹⁸⁴

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.

¹⁸² ALBERTI, *op. cit.*, 2009, p. 130.

¹⁸³ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 209.

¹⁸⁴ *Id.* Tradução: Bárbara Dantas.

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.

CANTIGA	TÍTULO DA CANTIGA
01	<i>Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria, ementando os VII gozos que ouve de seu fillo.</i> ¹⁸⁵ Esta é a primeira cantiga de louvor a Santa Maria, que recorda os VII gozos que Maria obteve de seu filho. ¹⁸⁶
26	<i>Esta é como Santa Maria juigou a alma do romeu que ya a Santiago,</i> ¹⁸⁷ <i>que sse matou na carreira por engano do diabo, que tornass' ao corpo e fezesse pēdença.</i> ¹⁸⁸ 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 gāou de seu fillo que fosse salvo o cavaleiro malfeitor que cuidou de fazer um mōesteiro e morreu ante que o fezesse.</i> ¹⁸⁹ 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</i> ¹⁹⁰ <i>e lle fez saber o testamento das escrituras, macar nunca leera.</i> ¹⁹¹ 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.</i> ¹⁹² 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.</i> ¹⁹³ 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 gafō.</i> ¹⁹⁴

¹⁸⁵ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 56.

¹⁸⁶ Todas as traduções deste capítulo são minhas, com a gentil revisão dos professores Ricardo da Costa e Ângela Vaz Leão.

¹⁸⁷ **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, *op. cit.*, 1989, p. 703.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 1986, p. 123.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁹⁰ **Seixon.** Cidade francesa chamada *Soissons* localizada às margens do rio *Aisne*. *Ibid.*, 1989, p. 721.

¹⁹¹ *Ibid.*, 1986, p. 185.

¹⁹² *Ibid.*, p. 215.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 265.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 286.

	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.</i> ¹⁹⁵ 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 sũa en hũa torre ontre duas amêas, e caeu a torre, e non morreu nen seu fillo, nen lles empecceu ren, e esto foi per oraçõ dos creschãos.</i> Como Santa Maria quis proteger uma moura quer 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</i> ¹⁹⁶ <i>meteu o corpo de Deus na colmẽa e deu-o aas abellas que o comessen.</i> ¹⁹⁷ Como um herege de Toulouse colocou o corpo de Deus na colmeia e deu-O às abelhas para que O comessem.
226	<i>Esta é do mõeiteiro 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> ¹⁹⁸ 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> ¹⁹⁹ <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> ²⁰⁰ Esta cantiga conta como <i>Santa Maria de Castrojeriz</i> 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, dũa trave que caeu de cima da ygreja sobr' eles.</i> ²⁰¹ Como <i>Santa Maria de Castrojeriz</i> 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 fios a ñu ome bõ pera coser a savãa do sen altar.</i> ²⁰² 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, guarriu um monteiro del rei dũa canpãa que lle caeu de suso.</i> ²⁰³ 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> ²⁰⁴ Como Santa Maria se vingou do clérigo que mandou queimar sua própria ermida para construir uma nova.

Figura 23: quadro sinóptico das 16 cantigas selecionadas.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 1988, p. 16.

¹⁹⁶ **Tolosa**. Cidade francesa chamada **Toulouse** localizada no sul da França na região da cordilheira dos Médios Pireneus. Ver em: AFONSO X, *op. cit.*, 1989, p 731.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 1988, p. 257.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 294.

¹⁹⁹ **Castrojeriz**. Cidade espanhola chamada *Castrojeriz* localizada na província de *Burgos*. *Ibid.*, 1989, p. 481.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 333.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰² *Ibid.*, 1988, p. 39.

²⁰³ *Ibid.*, p. 46.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

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. 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 deste capítulo será:

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

Completo analítico que pretendo atingir à medida que mostrarei os 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 capítulo estará recheado 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.

3.2 (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;²⁰⁵ O **segundo gozo** aconteceu em Belém ao dar à luz ao Filho de Deus;²⁰⁶ Quando os Três Reis Magos honraram-na e ao bebê com uma visita e preciosas ofertas, a Virgem teve o **terceiro gozo**;²⁰⁷ 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;²⁰⁸ vislumbrar seu Filho alçado aos céus em uma nuvem iluminada foi o **quinto gozo**;²⁰⁹ 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.²¹⁰

*E demais quero-ll' enmentar
como chegou cansada
a Beleem 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 preser', e apousentar
ontre bestias d'arada.²¹¹*

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.

²⁰⁵ 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**, *op. cit.*, 2013, p. 1787.

²⁰⁶ Lc: 2, 6. “Enquanto lá estavam, completaram-se os dias para o parto.” *Ibid.*, p. 1790.

²⁰⁷ 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.

²⁰⁸ Mt: 28, 6. “Ele não está aqui, pois ressuscitou.” *Ibid.*, p. 1757.

²⁰⁹ At: 1, 9. “[...] foi elevado à vista deles, e uma nuvem o ocultou a seus olhos.” *Ibid.*, p. 1901.

²¹⁰ Ver o texto completo em galego-português de todas as cantigas deste capítulo em: AFONSO X, *op. cit.*, 4 v, 1986-1989.

²¹¹ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 57, 23-32.



Figura 24: iluminura de página inteira do *Louvor 01*. Códice Rico. **Cantigas de Santa Maria**.
Fonte: arquivo pessoal.

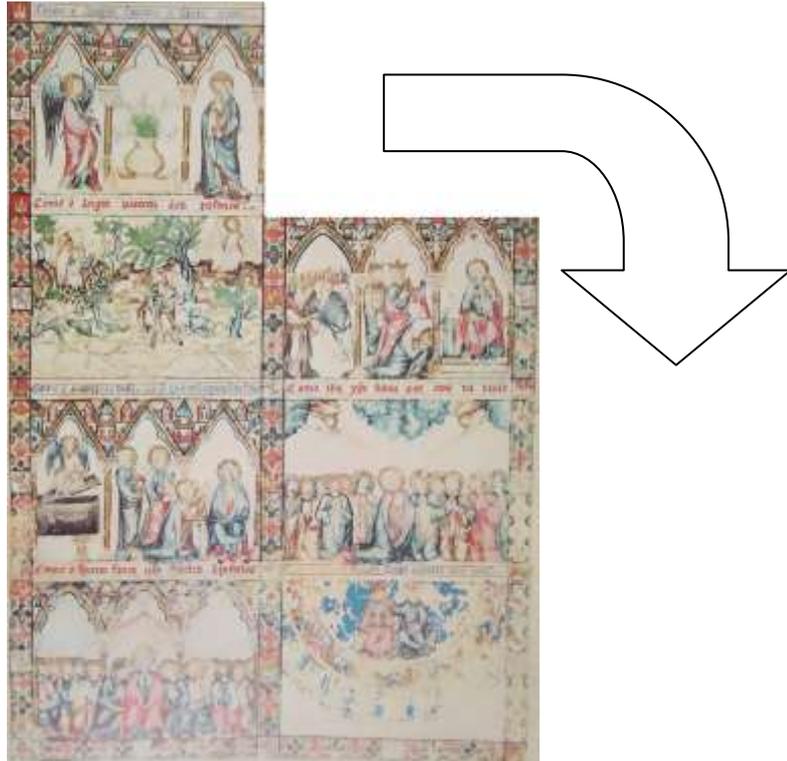


Figura 25: vinheta 02 do *Lowor 01*.

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”.²¹²

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 uma certa *claritas* em si mesma, pela qual refulge como bela”.²¹³

Bela e rica, pois, a riqueza é uma das propriedades da beleza. Se o bom precisa da beleza em sua aparência, a beleza 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 magnificente é um generoso gasto com um objeto grandioso”.²¹⁴ Da mesma forma deve ser o trabalho dos artífices: labor minucioso, ou seja, que demande tempo, talento e suor. O artesão contratado deve ser habilidoso; o mestre, o melhor entre seus pares.²¹⁵

Contudo, o texto bíblico e o do Louvor 01 revelam que a Virgem se abrigou em um local minguido 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 2:7.²¹⁶ No **Capítulo 2**, resaltei que a Bíblia nos revela o local onde Jesus Cristo nasceu, Belém. 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”.²¹⁷ A **Figura 25** mostra um ambiente de esplendor, a ornamentação com cortinas de tecidos translúcidos enobrece o envoltório gótico do nascimento de Jesus. “[...] foi

²¹² ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional (Casa da Moeda), 1998, p. 1366a.

²¹³ ECO, *op. cit.*, 1989, p. 42.

²¹⁴ ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 1123a.

²¹⁵ “Por que um edifício majestoso desperta prazer? Porque ele expressa um dispêndio virtuoso da riqueza.” PULS, *op. cit.*, 2006, p. 144.

²¹⁶ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1790.

²¹⁷ ALBERTI, *op. cit.*, 2009, p. 132.

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 Maria*: nele, a Virgem é a “Rosa das Rosas, Flor das Flores, Dona das Donas, Senhora das Senhoras”.²¹⁸ A rosácea, manifestação petrificada e multicolorida da Virgem na Arquitetura, está presente na Vinheta 02, no alto da dupla arqueadura da esquerda (Figura 25).

A rosácea é um elemento arquitetônico costumeiro das faces Oestes 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. Como da Catedral de *Chartres* – França (1145-1220) da Figura 26, com a fachada ocidental, o portal de entrada e a rosácea.²¹⁹

A forma circular da rosácea, estrutura arquitetônica monumental, convida os passantes para que entrem no santuário divino e tem uma intensa ligação com as ideias de Agostinho (354-430). 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.²²⁰

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 cardeal 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 cardeal 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

²¹⁸ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 84.

²¹⁹ COLE, Emily. **História ilustrada da arquitetura**. São Paulo: Publifolha, 2011, p. 200.

²²⁰ AGOSTINHO. **Sobre a potencialidade da alma**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 58.

Wells – Inglaterra (1180-1240) e a Catedral de Florença – Itália (1294-1302).²²¹ 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”.²²²



Figura 26: show de luzes sobre a face Oeste da *Catedral de Chartres* – França, séc. XII.

Fonte: CHARTRES EN LUMIÈRES. Internet, <http://www.chartresenlumieres.com/en/photo-gallery>

Para os idealizadores da maior parte dos santuários medievais, era importante que o sol nascente irradiasse sobre a absíde 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, para os fiéis do culto mariano, o local onde a luz de Maria irradiava 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:

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.²²³

²²¹ TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 132 e 254.

²²² 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 em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-bo-a-forma-natural-da-ordenacao-divina>.

²²³ *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.* LLULL, Ramon. **Obres essencials (OE)**. Vol. I. Barcelona: Editorial Selecta, 1957 (tradução: Bárbara Dantas).

Ao que adentra uma catedral, o esplendor da rosácea que encima o portal de entrada avisa quem é a mantenedora do edifício, Santa Maria. Como revela a Virgem, o Menino e os anjos da *Notre Dame de Paris* (Figura 27). 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. No altar, a representação da morada de Deus iluminada pela beleza virtuosa da Virgem, a mais bela de todas as rosas.



Figura 27: detalhe da rosácea na fachada ocidental da *Catedral de Notre Dame de Paris*, séc. XII.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 45.

3.3 (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, saiu São Tiago com espada em punho enquanto São Pedro protegia a entrada da muralha. São Tiago impediu os demônios de continuarem de posse da alma do romeiro desventurado. Uma discussão se iniciou. 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.

*E u passavan ant'hũa capela
de San Pedro, muit'aposta e bela.*²²⁴

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

²²⁴ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 125, 62-63.

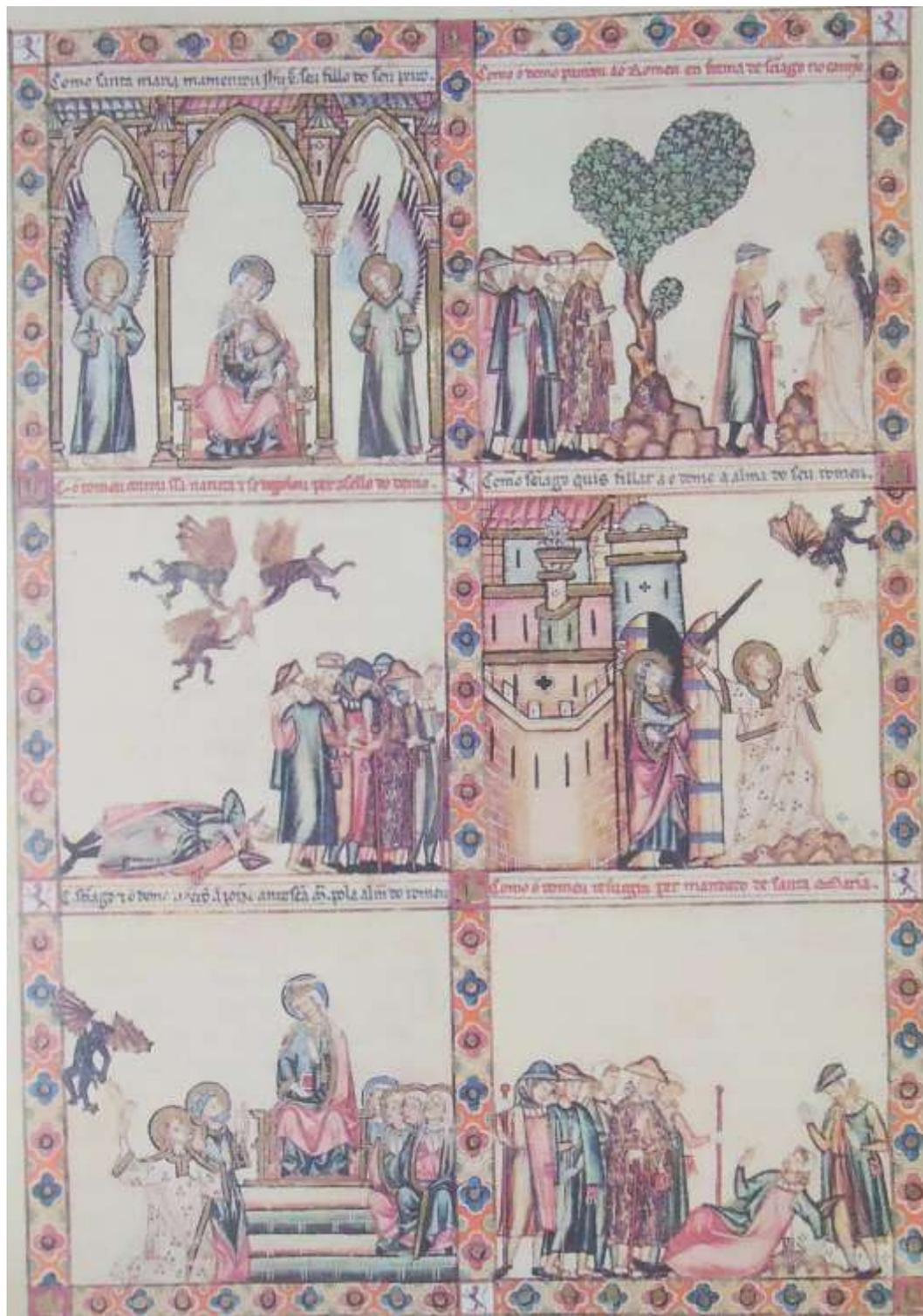


Figura 28: iluminura de página inteira da *Cantiga 26*. Códice Rico. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 29: vinheta 01 da *Cantiga 26*.

“Felizes as entranhas que te trouxeram e os seios que te amamentaram!” (Lc, 11, 27).²²⁵ 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”.²²⁶ Na Figura 29, 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.²²⁷ Ou seja, a Figura 29 sugere duas funções para as torres: uma militar e outra, estética.



Figura 30: interior chanfrado da seteira da muralha. Guimarães – Portugal. Séc. X.

Fonte: PATRIMÔNIO CULTURAL DE PORTUGAL. Internet, www.patrimoniocultural.gov.pt.

²²⁵ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1810.

²²⁶ *A teta descobriu, e do seu santo leite o corpo ll' ongiu; e tan tost' a gafeen logo del se partiu.* AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 287 (tradução: Bárbara Dantas).

²²⁷ TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 30.

As seteiras são elementos arquitetônicos criados especialmente para os castelos/fortes feudais, ainda na época onde 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, as seteiras tinham cortes nas suas arestas de forma que adquirisse uma forma chanfrada que possibilita ao arqueiro atirar em todas as direções sem ser alvejado pelo inimigo (Figura 30).²²⁸

Na Figura 29, 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.²²⁹

As torres são enigmáticas 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 campanário²³⁰; fortaleza; ou apenas enobrecerá o nome da instituição à qual deve sua construção sendo, simplesmente, grandiosa.²³¹

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, como crianças recém-nascidas, o leite não adulterado da palavra que vos fará crescer para a salvação” (Pd 2, 2).²³²

²²⁸ MACAULAY, David. **Construção de um castelo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 30.

²²⁹ *Id.* **O Românico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 2000, p. 44.

²³⁰ “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*, n. 17, Ano X, 2006, p. 39-58. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-deambulatorio-dos-anjos-o-claustro-do-mosteiro-de-sant-cugat-del-valles-barcelona-e-vida>.

²³¹ “Uma torre gótica impele a vista para o alto.” ZEVI, *op. cit.*, 2009, p. 103.

²³² **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 2114.

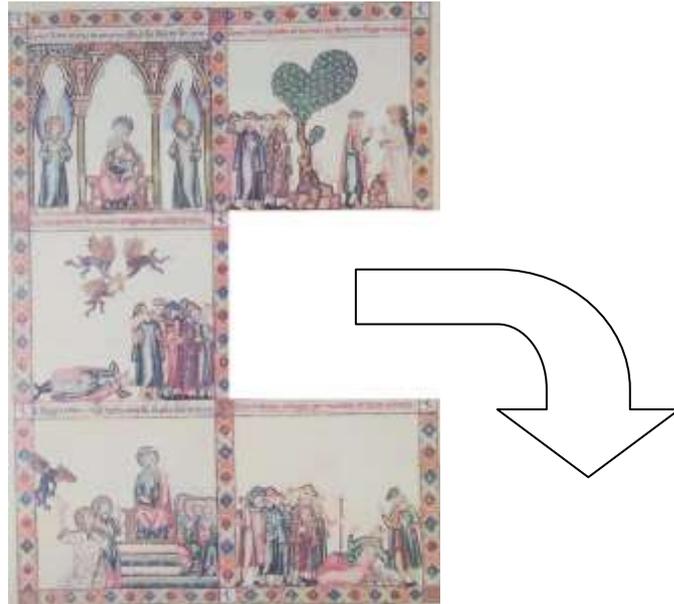


Figura 31: vinheta 04 da *Cantiga 26*.

A alma do peregrino que praticou um mal conseguiu se livrar da mentira do diabo em Santiago de Compostela. Na **Introdução**, contei que 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 tornaria mais premente e materializa-se na construção de torres de vigia e muralhas.

As muralhas se sobrepõem na Figura 31, as cores vivas e dispostas em blocos sobre cada elemento arquitetônico disfarçam a austeridade monumental das construções defensivas, as muralhas e torres têm seteiras e apenas três belas 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) da Figura 32.²³³



Figura 32: setas indicam as torres circulares da *Igreja Românica de St. Michael*. Hildesheim – Alemanha, séc. XI.
Fonte: ST. BONAVENTURE UNIVERSITY. Internet, <http://web.sbu.edu/theology/bychkov/hildesheim.html>.

A utilidade e a beleza eram unidas nas obras religiosas da Idade Média e, neste aspecto, um movimento arquitetônico singular se originou: as igrejas-fortificações. Na Figura 33, o santuário cátaro de Albi (1282-1480), cidade do sul do reino de França. Para Henri Focillon (1881-1943),

²³³ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 21.

este santuário faz parte do rol das “igrejas fortalezas ou igrejas fortificadas” compostas por “um programa que interpreta as necessidades de defesa”.²³⁴

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, do 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.²³⁵

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).²³⁶



Figura 33: Igreja/fortificação de Sainte Cécile. Albi – França, séc. XIII.

Fonte: ALBI SITE OFFICIEL. Internet, <http://www.mairie-albi.fr/la-cath%C3%A9drale-sainte-c%C3%A9cile-0>

Na Figura 31, 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

²³⁴ *Églises forteresses ou des églises fortifiées [...] un programme qui interprète les nécessités de la defense.* FOCILLON, *op. cit.*, p. 125-126 (tradução: Bárbara Dantas).

²³⁵ FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 81.

²³⁶ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1734.

peregrino para livrá-lo da “maldade” e da “mentira” e oferecer o “leite não adulterado da palavra”, o leite da Virgem (Figura 29). As figuras dos santos se tornam, portanto, personificações iconográficas da Arquitetura sagrada e fortificada.

3.4 (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, dessa forma, 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 e, infortunadamente, uma dor lancinante e fatal acometeu-o antes de iniciar seu empreendimento. Rapidamente, demônios tomaram sua alma, mas, um 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 fazfeiro
do muito mal que fazia, | penssou que un mõeiteiro
faria em bõa claustra, | igreja e cymiteiro,
estar e enfermaria, | e todo em ssa herdade.²³⁷*

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.

²³⁷ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 168, 26-32.

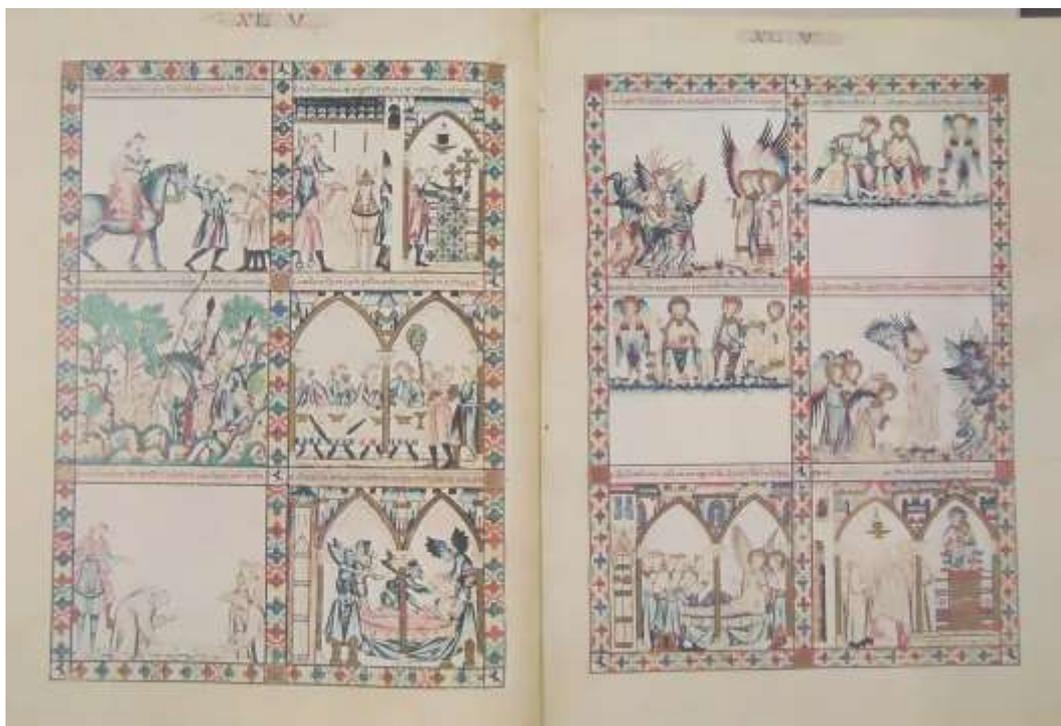


Figura 34: dois *folios* com iluminuras de página inteira da *Cantiga 45*. Códice Rico.
Fonte: arquivo pessoal.

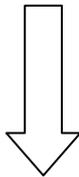
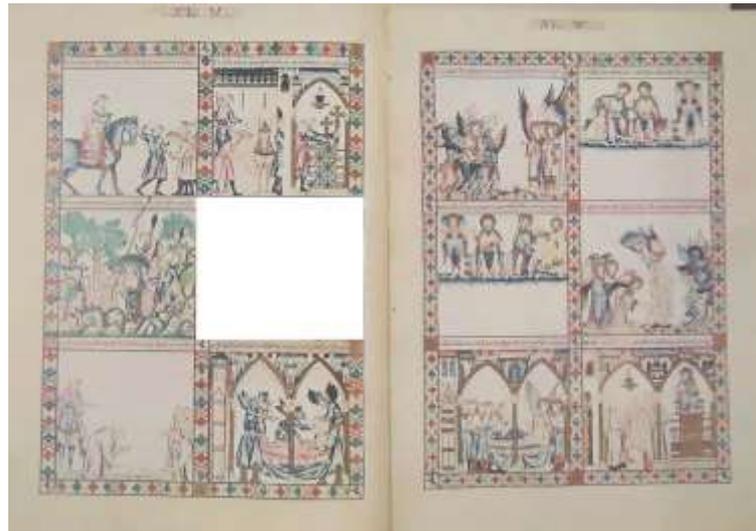


Figura 35: vinheta 04 do verso do *folio* da *Cantiga* 45.

O fidalgo cavaleiro da Cantiga 45 era afeito à *arte da guerra*. Pois bem, 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, na qual os camponeses seriam os *laboratores*; os nobres cavaleiros, os *bellatores*, e os religiosos, os *oratores*.²³⁸ 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.²³⁹

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 justiça”. O filósofo continua e explica minuciosamente as disposições e 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].²⁴⁰

Mas, na realidade, as coisas eram um tanto diferentes: no texto da Cantiga 45, 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 repreendiam devido às maldades que praticava”. Sua postura era contrária àquela esperada de um integrante de uma ordem de cavalaria como *defensor* na ordem social vigente.²⁴¹

²³⁸ BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 166.

²³⁹ AFONSO X, o Sábio. *Las siete partidas*. Ed. fac-símile de Salamanca, 1555. In: BOLETÍN oficial del Estado Madri, 1985, p. 70.

²⁴⁰ LLULL, *op. cit.*, 2000.

²⁴¹ HOMS, *op. cit.*, 2013, p. 27.

Esse foi um fato que a documentação medieval registrou repetidamente e as disputas em torneios, citadas por Ramon Llull como uma das atividades distintivas dos cavaleiros, ao invés de esgotar suas energias, estimulavam ainda mais o ambiente agressivo que os envolviam (Figura 35).²⁴²



Figura 36: cavaleiros em duelo. *Speculum Virginum*. Alemanha, c. 1200.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 15.

Ao fundar a Ordem de Cavaleiros da Estrela, que apresentei no **Capítulo 2** (p. 49), Afonso X desejou utilizar sua atribuição como cavaleiro, rei e suserano em prol da crença mariana, 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.

A [Figura 35](#) reflete a prática que, na verdade, era a mais corriqueira no cotidiano dos nobres: os banquetes. 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 na realização de ostentosos banquetes e festas, o autor explica que este foi apenas um dos costumes

²⁴² “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, *op. cit.*, 1999, p. 100.

daquela vertente social que vivia embebida na ociosidade, quer dizer, apenas recebia (e gastava) o fruto do duro trabalho alheio.²⁴³

Tão violenta quanto os embates entre cavaleiros nos torneios foi o hábito corriqueiro da caça com falcões ou cães, também citada por Ramon Llull acima. 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. A Figura 19 (p. 50) representa o próprio rei Afonso X em um aprazível dia de caça com falcões.

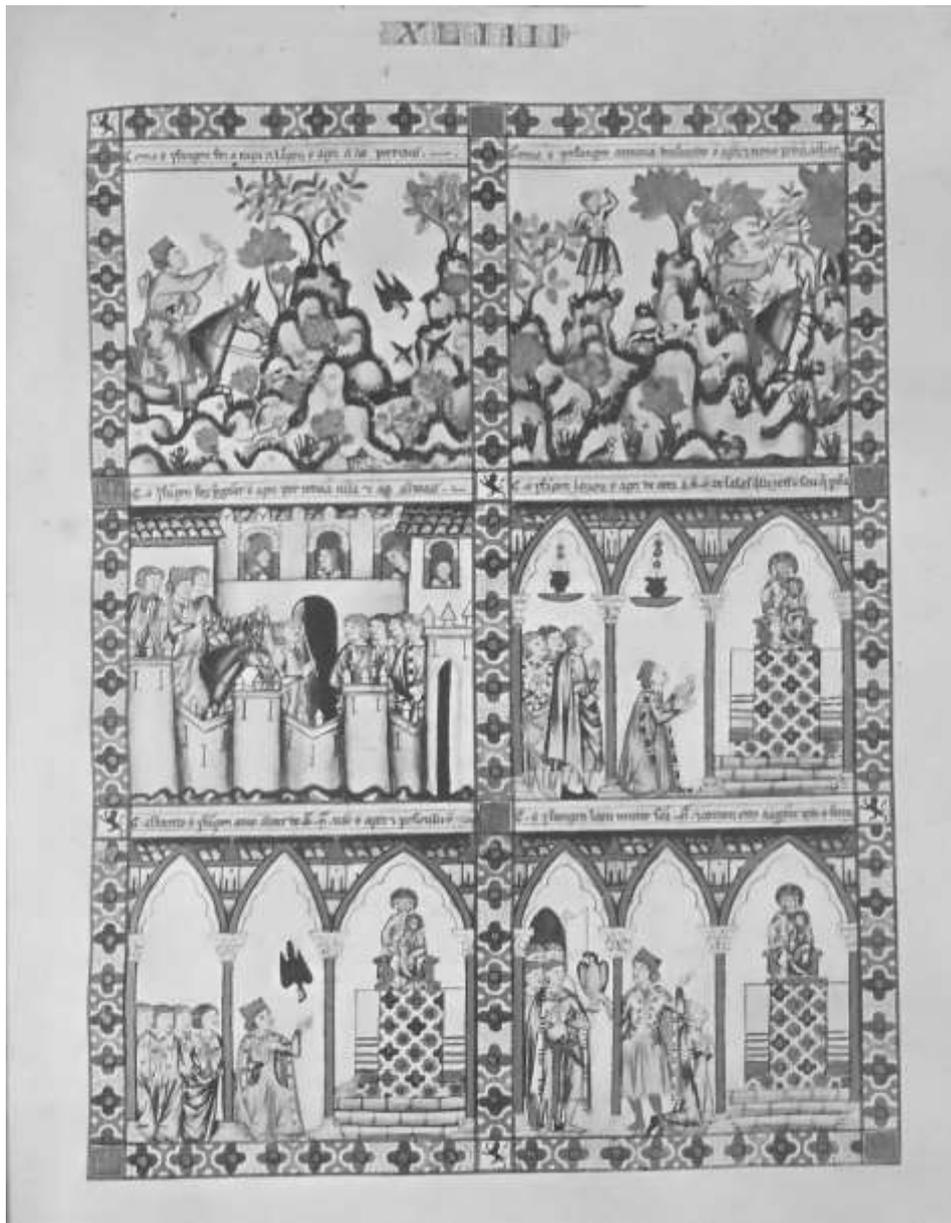


Figura 37: iluminura historiada de página inteira da *Cantiga 44*.

Fonte: arquivo pessoal.

²⁴³ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 431.

Também no **Capítulo 2**, apresentei-lhes a obra *De Arte Venandi Avibus* (A arte de caçar com falcões) do imperador germânico, Frederico II. As *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X também representam o universo em torno da caça com falcões e sua *nobili genere natus* (Figuras 37 e 38). Afinal a estirpe real de Afonso X o tornou um apaixonado por aquele entretenimento, as iluminuras historiadas são referentes a um nobre cavaleiro da Cantiga 44 e ao próprio rei Afonso X, na Cantiga 142.²⁴⁴



Imagem 38: iluminura historiada de página inteira da *Cantiga 142*.

Fonte: arquivo pessoal.

²⁴⁴ Ver a iluminura em: 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; ver o texto transcrito da Cantiga em: *Id.* Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1986-1989, 4 v.

Anteriormente, ressaltar 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 cavalheirescos. Mas, outra iniciativa foi anterior àquelas do séc. XI: desde o longínquo séc. VI, milhares de homens se encaminharam para a vida monástica.



Figura 39: *Abadia de Monte Cassino*. Itália, c. 529.

Fonte: ABBAZIA MONTE CASSINO, Internet: www.abbaziamontecassino.org/abbey/index.php/en/.

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 (Figura 39). 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.²⁴⁵

E, 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 Maria* (Figura 40) no qual o monge está representado em dois de seus momentos, a oração e a produção de manuscritos.²⁴⁶

²⁴⁵ BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 66.

²⁴⁶ “São Bento repartiu harmoniosamente o trabalho manual, o trabalho intelectual e a atividade mais propriamente espiritual na utilização do tempo dos monges.” LE GOFF, *op. cit.*, 2005, p. 117.



Figura 40: vinhetas da iluminura da *Cantiga 56*.

Fonte: arquivo pessoal.

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 abades. Algumas das proposições são bem específicas para os que precisavam 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 vanglória²⁴⁷

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.²⁴⁸ A última proposição da Regra (Capítulo 4, número 78) lembra aos monges onde se realiza todas

²⁴⁷ BENTO de Núrsia. **Regra de São Bento** (c. 530). Ver em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/regra-de-sao-bento-c-530>.

²⁴⁸ “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.

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. Conteí no **Capítulo 2** (p. 20) que, 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.²⁴⁹

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”.²⁵⁰

O monge da Figura 41 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 afincamento 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.²⁵¹

²⁴⁹ LE GOFF, *op. cit.*, 2005, p. 115-116.

²⁵⁰ *E fezo seu mōesteiro, / u viveu en castidade.* AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 171.

²⁵¹ “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, *op. cit.*, 2006, p. 39-58.

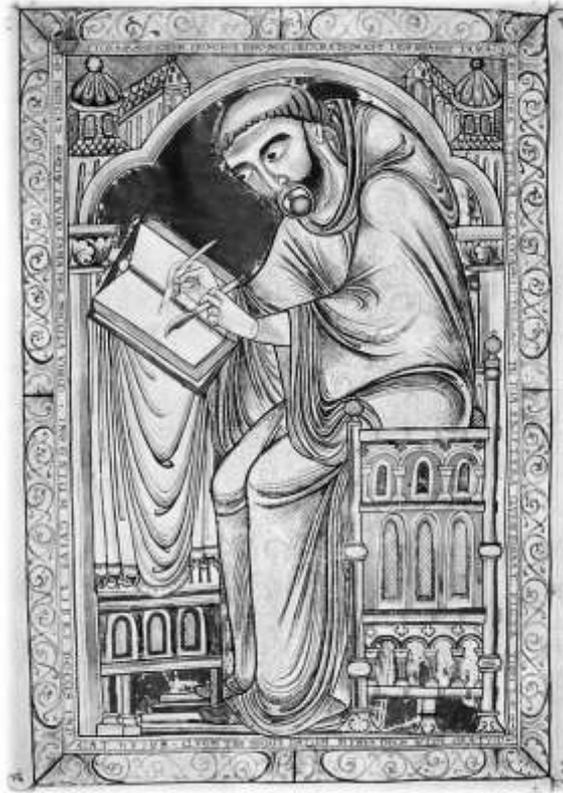


Figura 41: monge copista. *Saltério de Eadwinus*. Inglaterra, séc. XII.
Fonte: WOLF, 2007, p. 73.

Foi no interior do 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!”, afirmou o medievalista Ricardo da Costa.²⁵²

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 Capítulo 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.

²⁵² *Ibid.*

O escritor italiano 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”.²⁵³ No lar dos monges, 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.

²⁵³ CASSIODORO. "Instituições, cap. 30 – sobre os copistas e a recordação da ortografia". Publicado em *VIDETUR* 31.

3.5 (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 sob o 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 e 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 razon:
«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 lavrar.²⁵⁴*

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

**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.**

²⁵⁴ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 186-187, 45-48, 62-63, 70-73.

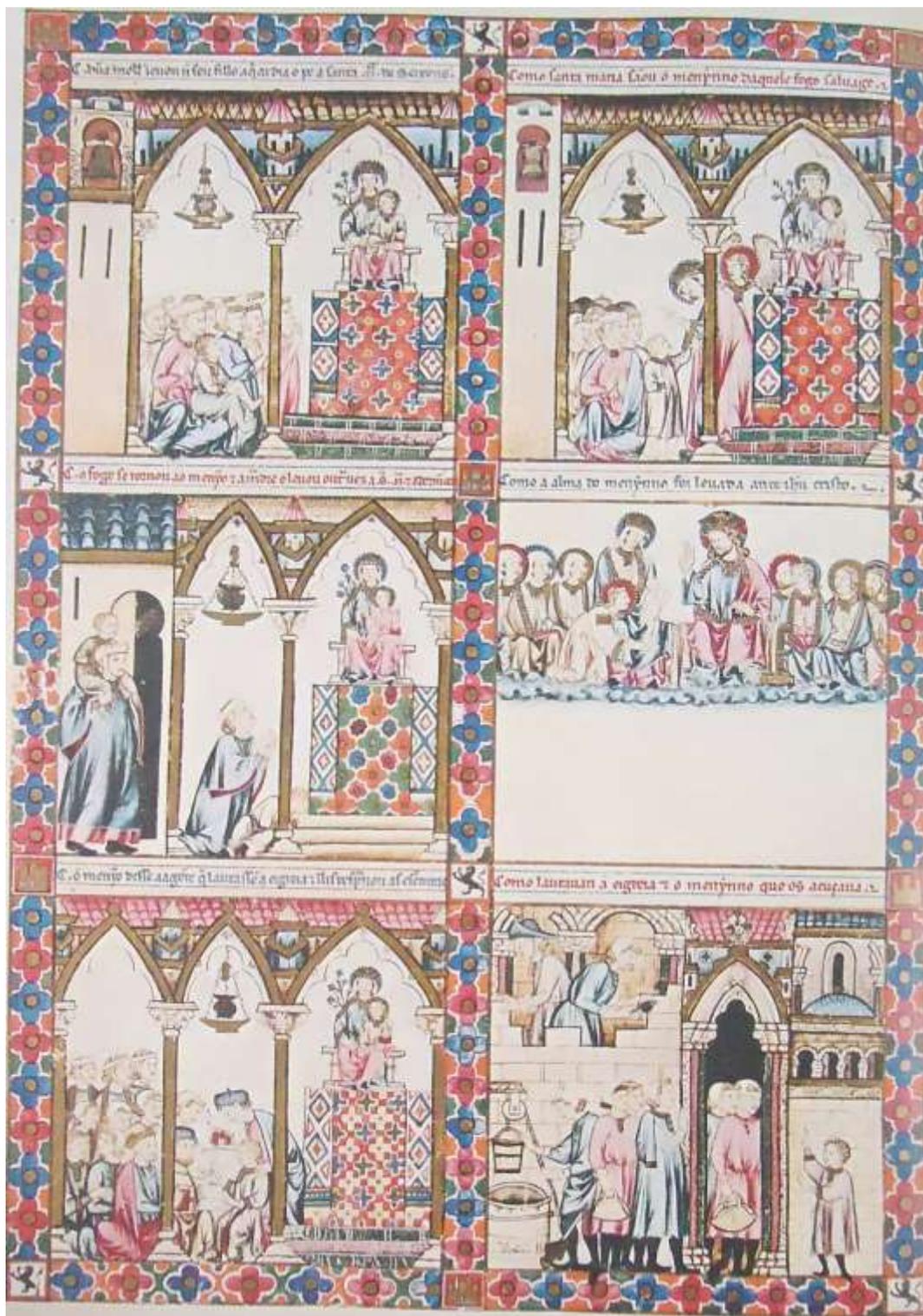


Figura 42: iluminura de página inteira da *Cantiga 53*. *Códice Rico*. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

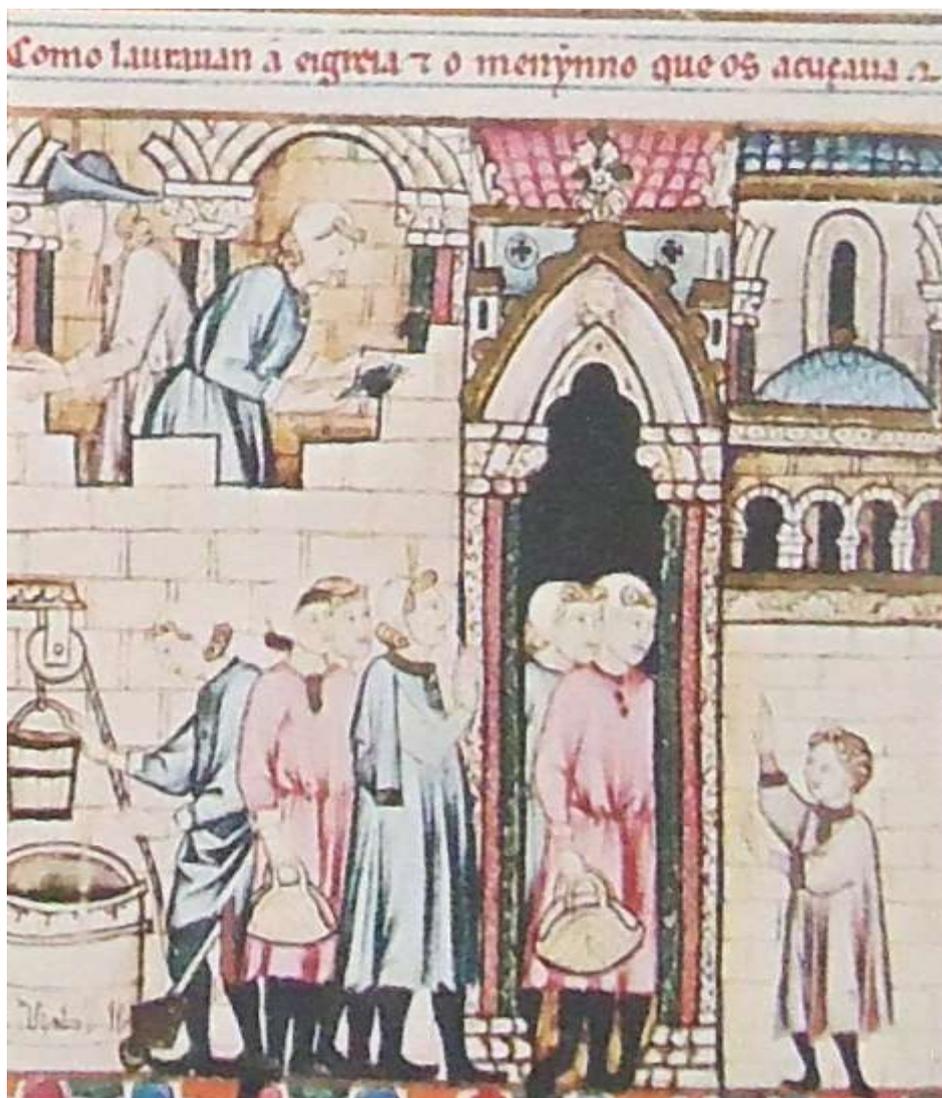
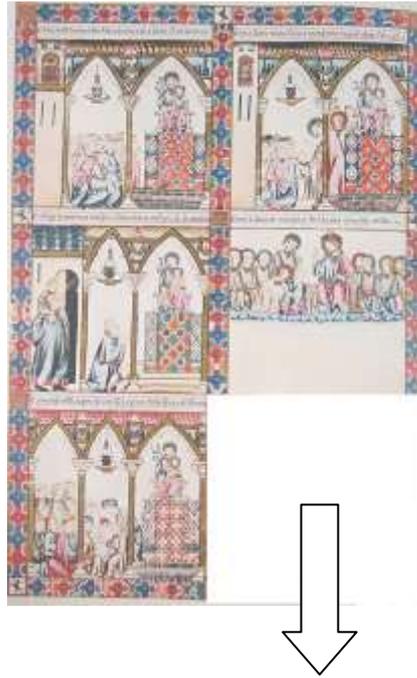


Figura 43: vinheta 06 da iluminura da *Cantiga 53*.

Na Figura 43, à direita, um canteiro de obras similar ao que Afonso X e seus iluminadores imaginavam representar a catedral de Soissons, na França. 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 e, provavelmente, tentam 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.²⁵⁵

“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, as necessidades de uma religião que envolvia um número cada vez maior de adeptos e que precisava demonstrar seu poder por meio do esplendor foram os estopins de uma Europa medieval que imergiu em inúmeros canteiros de obras.²⁵⁶

Neste relato de milagre, Maria pediu a Cristo que “faças tu com que sejas bem feita” a igreja. Os materiais que tornaram obras como aquela possíveis 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.²⁵⁷ 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 atrás já trabalhavam com encaixes de pedras, como sugere o esquema de junção de pedras para a construção da base de uma coluna gótica ou de união das mesmas com o uso do cal.²⁵⁸ A Figura 44 mostra uma página do compêndio de Arquitetura medieval e renascentista realizado por Eugène Viollet-le-Duc, um ardoroso estudioso dos mais singelos detalhes que envolvem a arte construtiva.

²⁵⁵ AGOSTINHO. **O Livre-Arbítrio**. São Paulo: Paulus, 1995, p. 16.

²⁵⁶ “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, *op. cit.*, 2004, p. 24.

²⁵⁷ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 11.

²⁵⁸ 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.

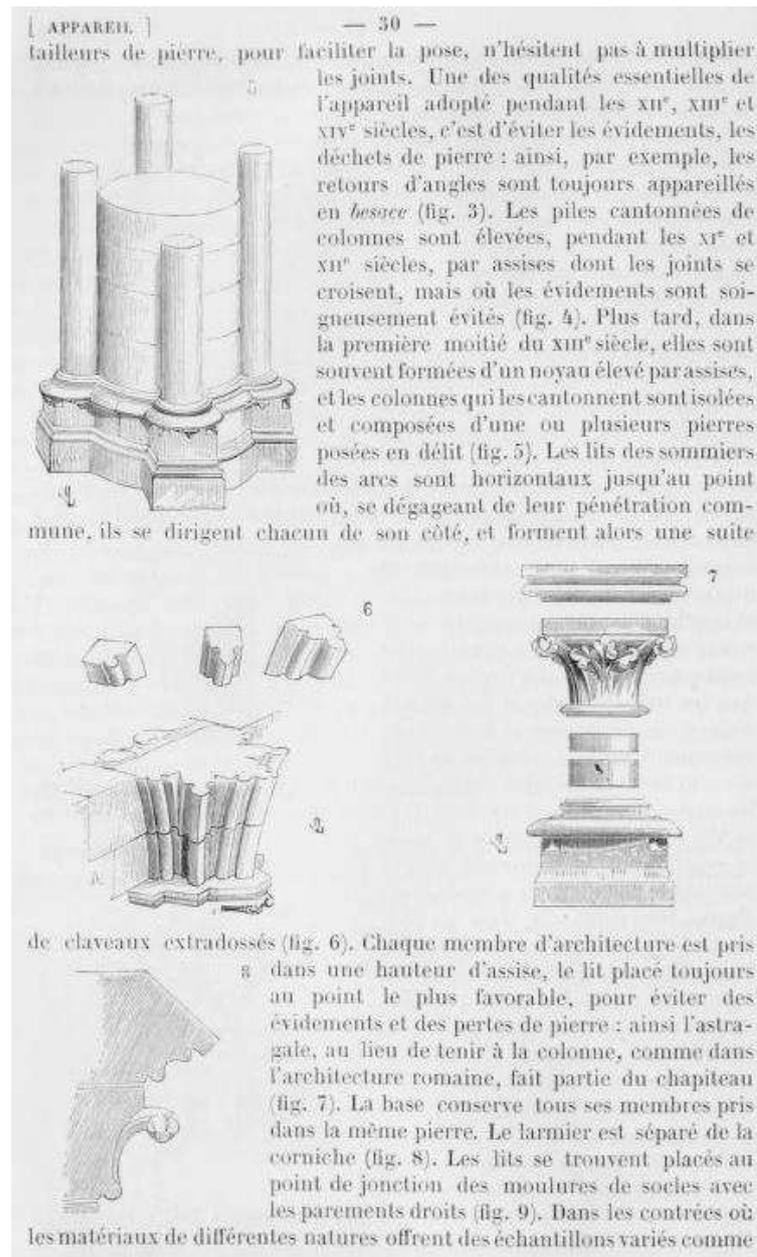


Figura 44: Eugène Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*.

Fonte: VIOLLET-LE-DUC, 1868, p. 30.

Internet, <https://archive.org/stream/raisonnedelarchi01viol#page/30/mode/1up/search/30>

“Desejo que construa muito bem esta igreja”, conta a Cantiga 53. O arquiteto francês Villard de Honnecourt (1220-1250), um dos “doutores em pedra”,²⁵⁹ 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 – Suíça (1235).

O manuscrito do arquiteto da Picardia, região norte da França, é um dos maiores tesouros que a Idade Média legou aos tempos vindouros, está plena de uma ciência na qual os sistemas

²⁵⁹ DUBY, Georges. *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 83.

geométricos proporcionais e harmônicos se unem em bela concórdia.²⁶⁰ O desenho a seguir é de uma rosácea da catedral gótica de Lausanne com especial atenção à cantaria que sustenta, envolve e ornamenta todo o conjunto (Figura 45).



Figura 45: Virgem com o menino e de uma rosácea. *Album de Villar de Honnecourt*, séc. XIII. Detalhe.
Fonte: internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6212475p/f411.item.r=villar%20de%20honnecourt>

²⁶⁰ “Vemo-lo preocupado com aperfeiçoamentos mecânicos, curioso com aparelhos de levantamento, que pudessem economizar mão-de-obra e apressar o acabamento da obra.” DUBY, *op. cit.*, 1979, p. 146.

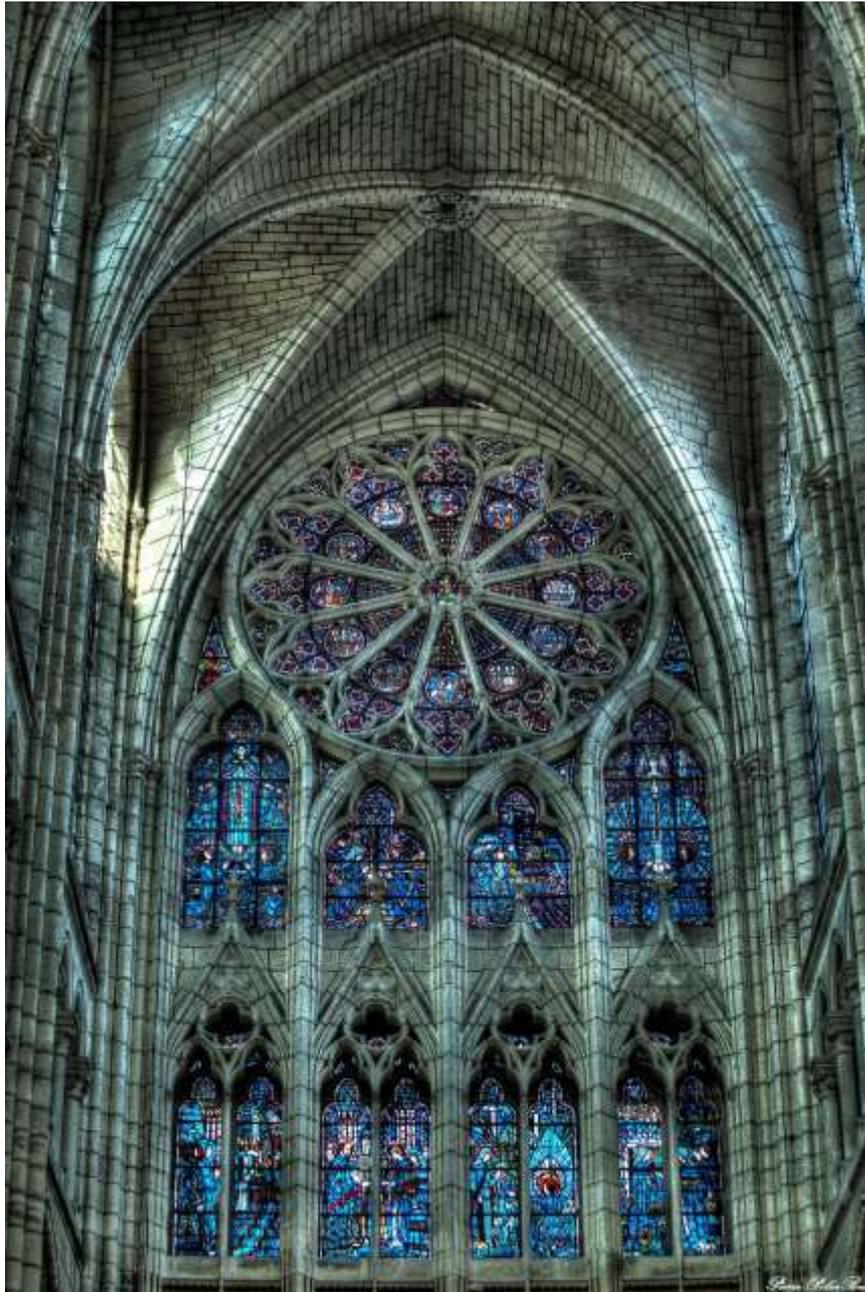


Figura 46: transepto norte da *Catedral de Soissons* – França, séc. XII.

Fonte: LE SOISSONNAIS. Internet, <http://www.soissonnais.fr/les-monuments/la-cathedrale/#!>

Na Figura 46, a arquitetura translúcida e luminosa da Catedral de Soissons, provável santuário da Cantiga 53,²⁶¹ a união da cantaria com a luminosidade das janelas e da rosácea de grande dimensão. Os *gables* e os *arcos polilobados*²⁶² das janelas são ornamentação em pedra (Figura 47), assim como a rosácea com seus lóbulos e círculos. Para completar, a luz dos vitrais coloridos enche de graça esta composição petrificada, mas de uma leveza visual inebriante.

²⁶¹ Para saber um pouco mais a respeito da catedral de *Soissons*, ver em: TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 44.

²⁶² Arco polilobado: “arcos cujas vigas mestras não são contínuas, mas que, por sua vez, formam pequenos arcos.” TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 205.

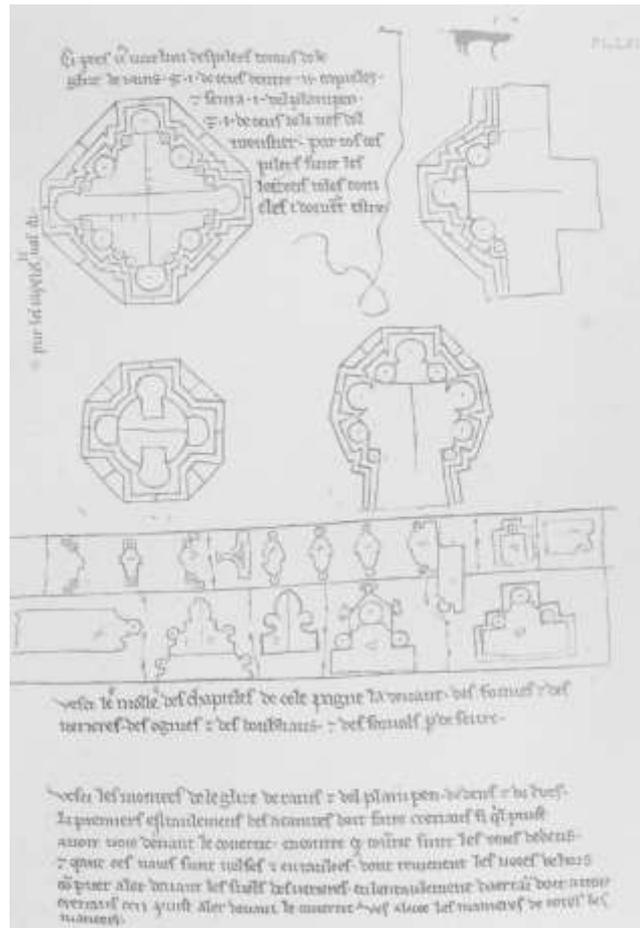


Figura 47: pedra moldada para pilares e janelas. *Album de Villar de Honnecourt*, séc. XIII.

Fonte: internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6212475p/f411.item.r=villar%20de%20honnecourt>

Villard de Honnecourt foi um arquiteto que nasceu na região norte da França. Soissons é uma cidade do norte francês e, parece que tanto ao arquiteto francês quanto a Afonso X, foi ímpar a beleza das obras góticas desta região francesa, como mostrei no **Capítulo 2** (p. 24). Honnecourt registrou em seu famoso manuscrito 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.²⁶³ 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 Maria*. Uma homenagem aos trabalhos de edificação e disseminação da fé mariana, de norte a sul, no Ocidente medieval. Erwin Panofsky inquiriu-nos belamente a respeito das obras de ampliação e ornamentação da *Abadia de Saint-Denis* (1135) localizada na *Île-de-France* e levadas a cabo pelo abade Suger.

²⁶³ “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?” PANOFSKY, *op. cit.*, 1976, p. 188.

3.6 (Cantiga 65) A abóbada como o céu do santuário

No relato de milagre da 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 de anjos. Era tamanha a luz divina, que o santuário se iluminou e a Virgem, tomada por plena piedade, salvou o homem da excomunhão. 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 daquele dia, 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.

*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.*²⁶⁴

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.

²⁶⁴ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 219, 125-128.

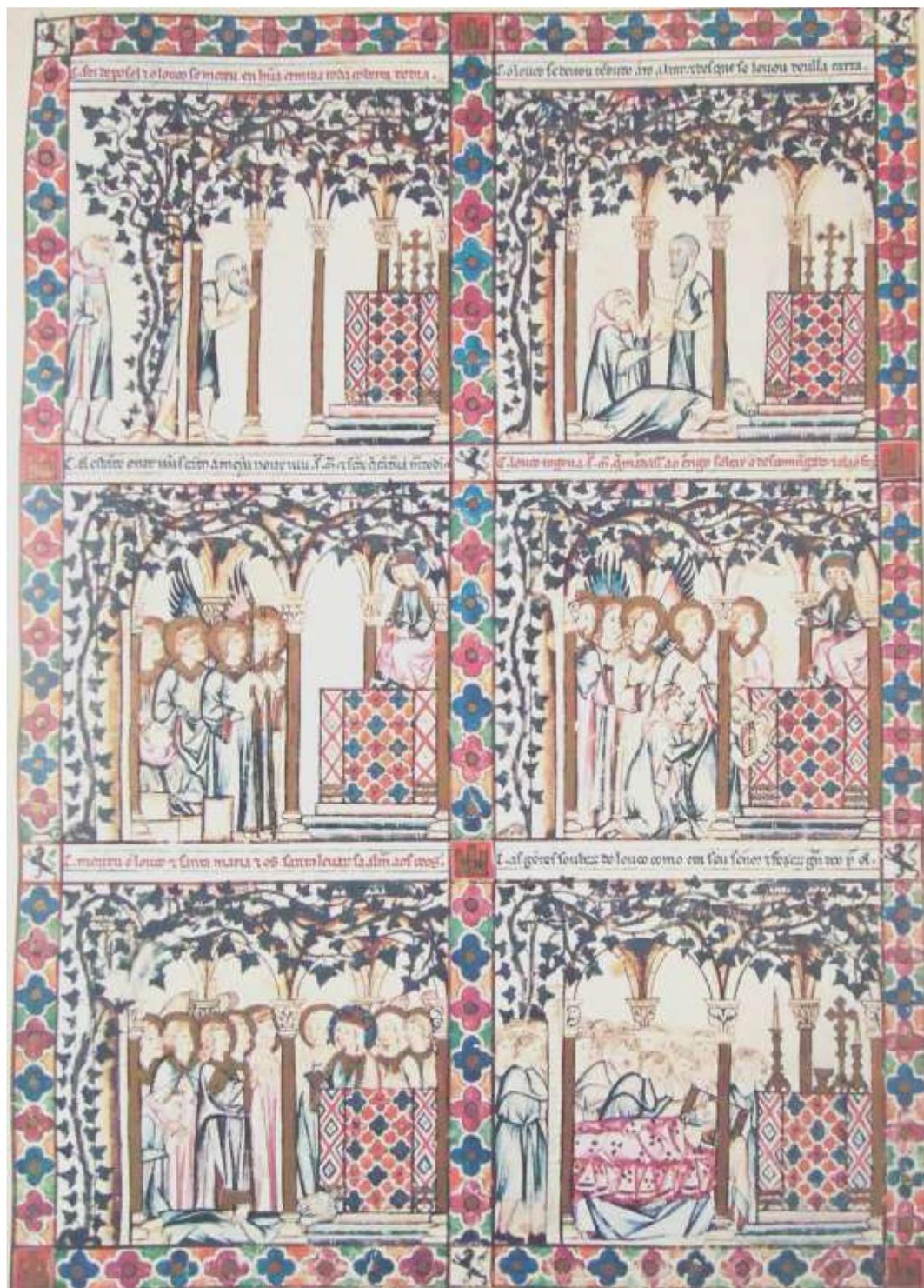


Figura 48: iluminura de página inteira da *Cantiga* 65. Códice Rico. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

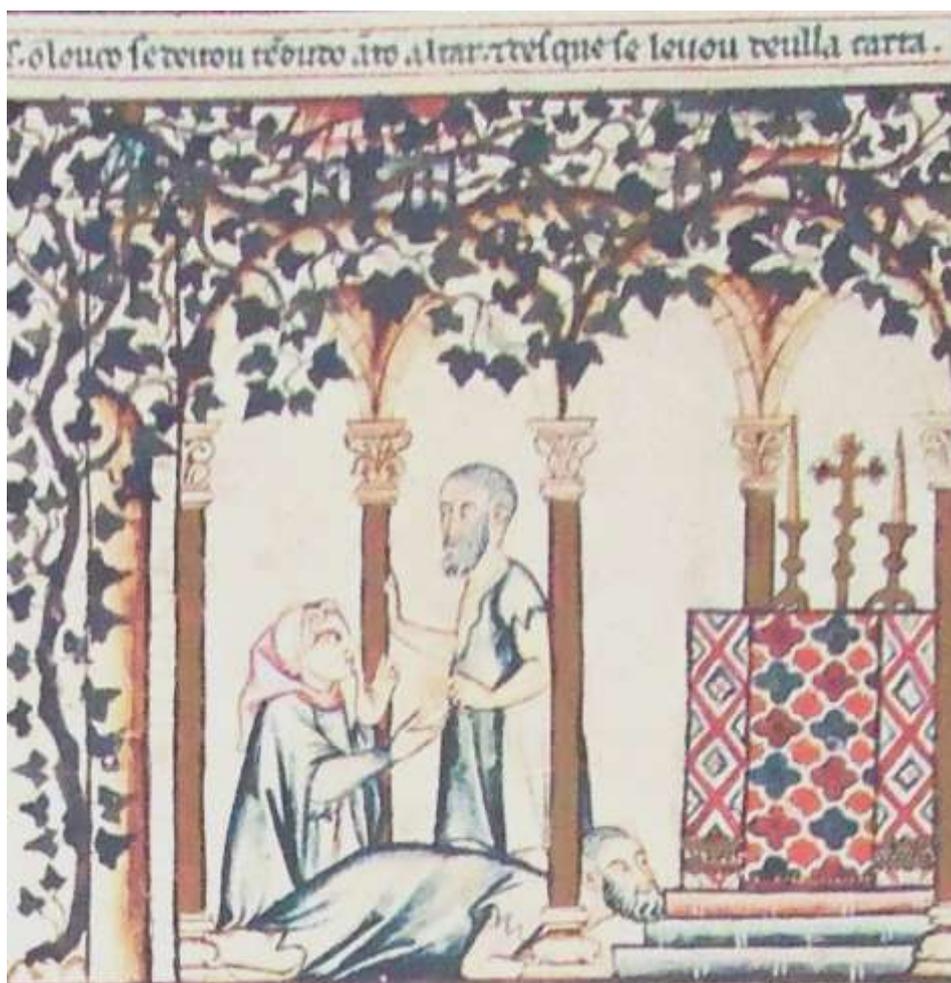
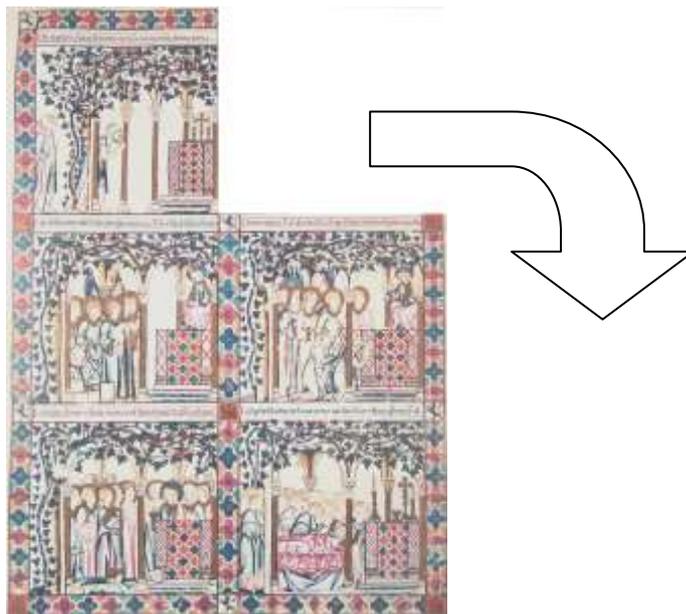


Figura 49: vinheta 02 da *Cantiga 65*.

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 no céu.²⁶⁵ E 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.²⁶⁶

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 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.²⁶⁷



Figura 50: Arco do Triunfo de Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.). 70 d.C.. Roma.
Fonte: JIMÉNEZ MARTÍN, 1992, p. 25.

²⁶⁵ FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2010, p. 98.

²⁶⁶ CÍCERO. *A velhice saudável (De Senectude)*. São Paulo: Escala, p. 69.

²⁶⁷ PULS, *op. cit.*, 2006, p. 55.

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.²⁶⁸ O Arco Triunfal Romano era construído para comemorar a vitória de um chefe militar romano 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 (Figura 50).

O *Pantheon* de Roma (Figura 51) 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.²⁶⁹ Ou seja, a técnica de abobadar o teto de santuários já era milenar no séc. XIII de Afonso X e das *Cantigas de Santa Maria*. 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.²⁷⁰



Figura 51: arco e abóbada do altar do *Pantheon de Roma*, séc. I a.C.
Fonte: JIMÉNEZ MARTÍN, 1992, p. 20.

Não é consenso entre os especialistas, mas, as primeiras manifestações arquitetônicas do românico estavam nas obras do Renascimento Carolíngio (780-900),²⁷¹ movimento cultural e artístico promovido Carlos Magno, rei franco (Rever **Capítulo 2**, p. 21). Desejoso de se tornar herdeiro do Império Romano-Cristão de Justiniano (482-565), corou-se imperador do Sacro

²⁶⁸ JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. **Saber ver a arte etrusca e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 21.

²⁶⁹ LE GOFF, *op. cit.*, 2005, p. 108.

²⁷⁰ “Estes mestres, agora como dantes impregnados de uma tradição viva das técnicas romanas de pedreiro e de construção de pedra [...]” TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 80.

²⁷¹ Ver alguns extratos de fontes documentais do período em: ESPINOSA, Fernanda. **Antologia de textos históricos medievais**. Lisboa: Sá da Costa, 1972, p. 149-156.

Império Romano Germânico no ano 800, no dia que se celebra o nascimento de Cristo, no Natal.²⁷²

Tanto na política quanto na Arquitetura, a relação com a Roma Imperial Cristã e o Império almejado por Carlos Magno, paulatinamente, sucumbiram perante o andar dos tempos e à proximidade das novas referências da sociedade que vivia às margens do primeiro milênio depois de Cristo: o império de Carlos Magno se dissolveu em reinos feudais e a arte carolíngia cedeu terreno à estética românica, menos antiga, mais medieval. Enquanto a sociedade feudal adquiriu um caráter fragmentário, o românico se tornou um movimento artístico universal.²⁷³

Mesmo suas variantes locais 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.”²⁷⁴

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 (rever **Capítulo 2**, p. 47), 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.²⁷⁵

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:

²⁷² TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 74.

²⁷³ “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: Linotipo Digital, 2016, p. 99.

²⁷⁴ Rodulfi Glabri. “*Historiarum Libri Quinque*.” lib. III, cap. IV. In: MIGNE, J. P. **Patrologie Coursus Completus**. Series Latina, t. CXLII. Paris, 1880, col. 651.

²⁷⁵ “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, *op. cit.*, 2004, p. 39.

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.²⁷⁶

Usava as pedras de mármore para os altares, e outras para os pilares; portanto, de muitos lugares, para ali as trazia.²⁷⁷

O homem medieval tentou alcançar, por meio da *lumina vera* das coisas perceptíveis, a *verum lumen* imperceptível de Cristo para alcançar a Salvação.²⁷⁸ 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 o 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”.²⁷⁹

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:²⁸⁰

[...] 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.²⁸¹

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.

²⁷⁶ Província do Império Bizantino cuja capital era Adrianópolis. Ver em: AFONSO X, *op. cit.*, 1989, p. 695.

²⁷⁷ *Poren Costantin eglise desta que beita seja fazja, 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 piores; poren de muitos logares ali trage-los fazja.* Ver em: *Ibid.*, 1988, p. 304/15- 28 (tradução Bárbara Dantas).

²⁷⁸ “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, *op. cit.*, 1976, p. 174.

²⁷⁹ CLARAVAL, Bernardo de. **Sermão sobre o conhecimento e a ignorância**. Tradução de Jean Lauand. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/sermao-sobre-o-conhecimento-e-ignorancia>.

²⁸⁰ PANOFSKY, *op. cit.*, 1976, p. 167.

²⁸¹ ABADE Suger, *op. cit.*, 1867.

A abóbada de nervuras, um dos mais característicos elementos da arquitetura gótica, nasceu na Normandia por volta dos anos 1220-30, na reconstrução do teto da catedral de Saint-Étienne de Caen (Figura 52), santuário que tinha uma estrutura ideal para aquele tipo de cobertura, sua nave central era alta e estreita. A abóbada de nervuras da catedral de Caen foi reconstruída em uma forma *sexpartida*, 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.²⁸²



Figura 52: abóbada da nave central da *Catedral de Saint-Étienne*. Caen – França, c. 1220-30.

Fonte: PATRIMOINE HISTOIRE FRANÇAIS.

Internet, <https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Caen/Caen-Abbaye-aux-Hommes.htm>

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 panos de abóbada.

²⁸² TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 236.

A Figura 53 mostra um desenho que sugere de forma bem realista a proporção dos trabalhos em torno de um *pano de 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 das estruturas arquitetônicas da abóbada se unem.²⁸³

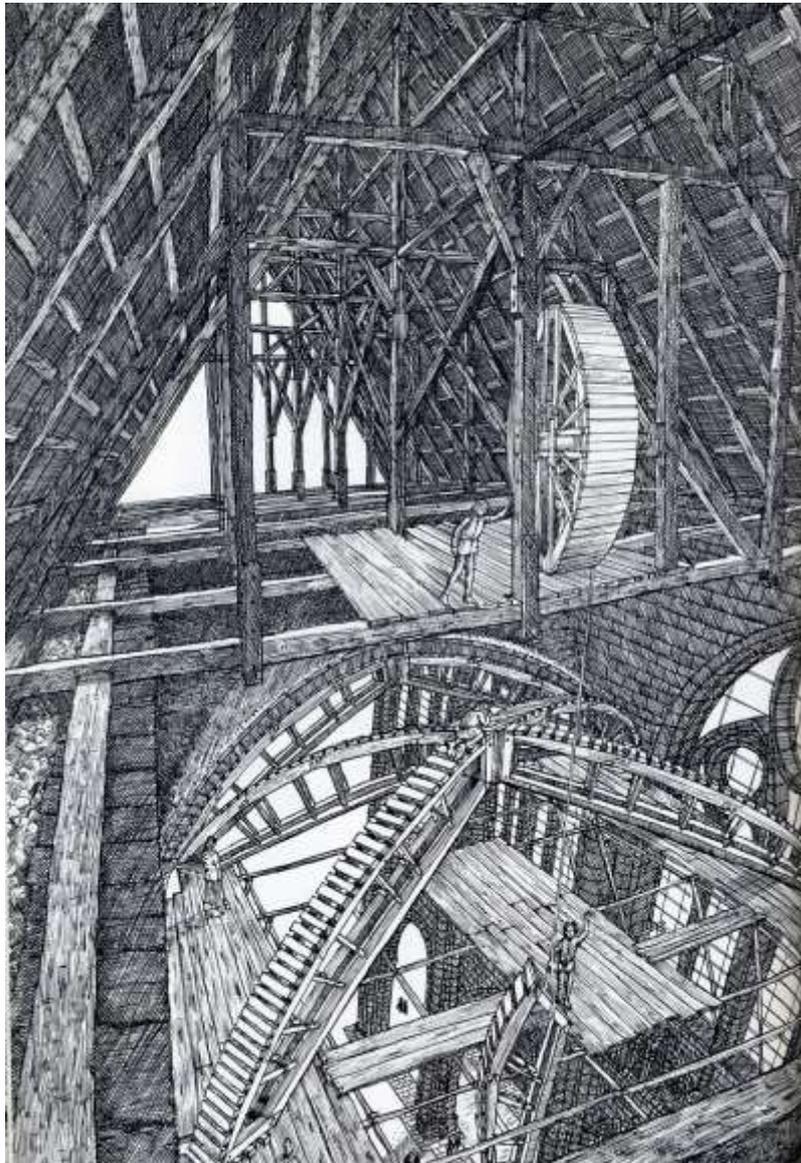


Figura 53: a construção de um pano de abóbada. Desenho de David Macaulay. 1988.
Fonte: MACAULAY, 1988, p. 54.

Na Figura 48, 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

²⁸³ MACAULAY, David. **Construção de uma catedral**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 54-55.

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.”

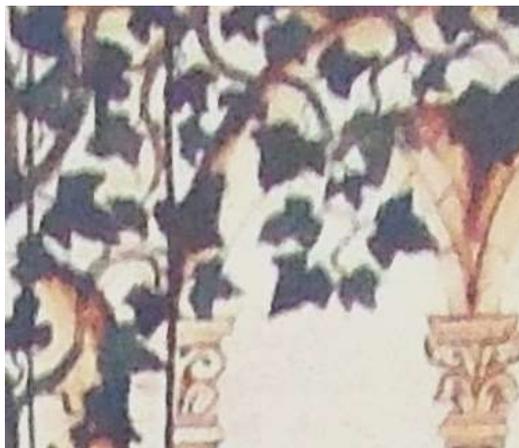


Figura 54: folha de hera; detalhe da iluminura; portal gótico.

Fontes: LAROUSSE, 2006, p. 1291; arquivo pessoal; Internet, <http://www.mosteirobatalha.gov.pt>

A *Hera* é um tipo de vegetação conhecida como *trepadeira araliácea*.²⁸⁴ Seus ramos se entrelaçam e enlaçam seus suportes.²⁸⁵ Simbolicamente, a folha de *Hera* remonta 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. Para dar mais valor a esta afirmativa, vejamos as ilustrações que compõem a Figura 54: uma fotografia de uma folha de *Hera*; o detalhe da iluminura da Cantiga 65 com os ramos da trepadeira; e uma imagem do *arco trilobado quebrado* do portal do mosteiro de Batalha – Portugal (1388-1533).

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”.

²⁸⁴ Ver em: <https://www.priberam.pt/DLPO/hera>. Ver também bela poesia a respeito da simbologia da folha de *Hera* e sua relação com as construções medievais no ANEXO 1 deste trabalho.

²⁸⁵ “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.

3.7 (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 enfunava 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. 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 cômuge viva e sã, 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.*²⁸⁶

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.

²⁸⁶ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 265, 16-19.

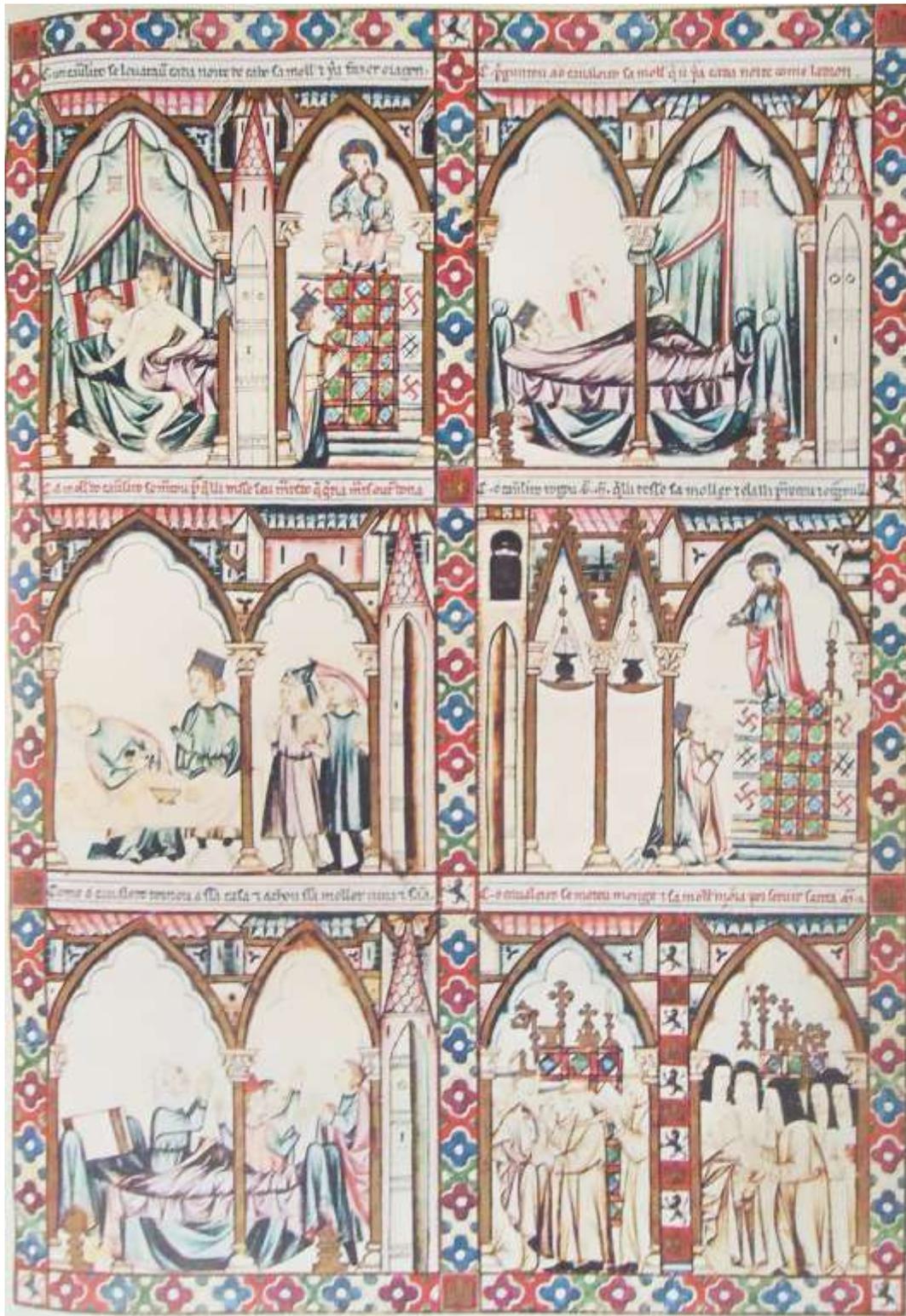


Figura 55: iluminura de página inteira da *Cantiga 84*. Códice Rico. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

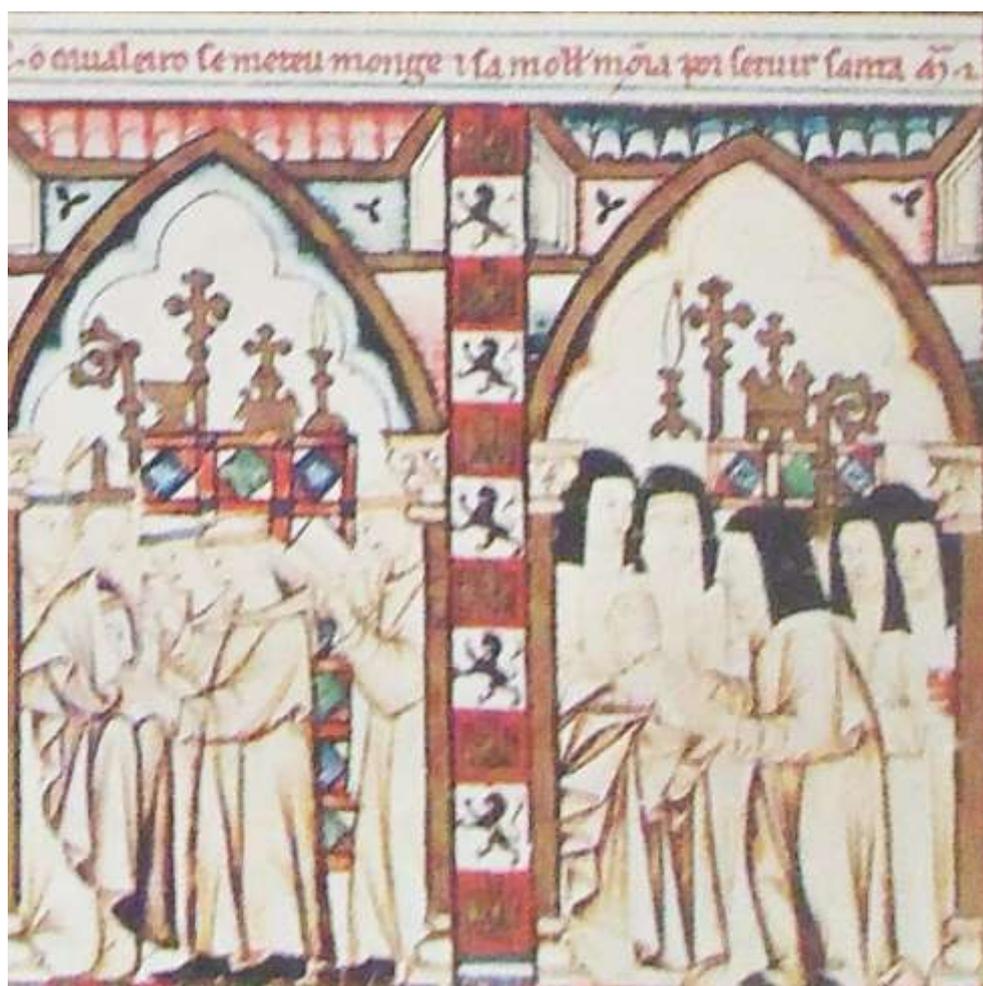
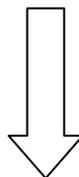
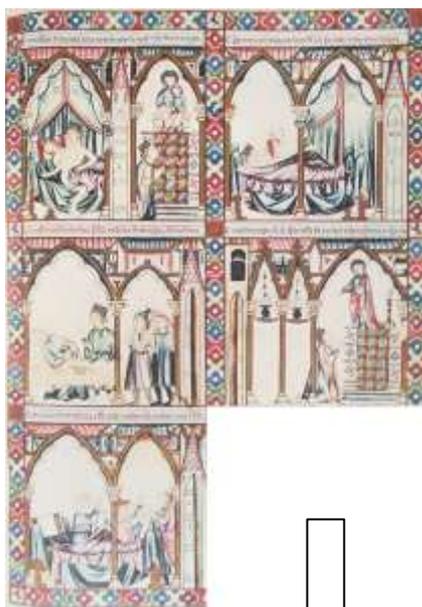


Figura 56: vinheta 06 da *Cantiga 84*.

Cantigas de Santa Maria, para Joseph O’Callaghan (1928-), biografia espiritual do rei Afonso X.²⁸⁷ 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, 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:²⁸⁸

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.²⁸⁹

Em meio àquela cosmopolita realidade artística, as ordens religiosas (Rever Capítulo 2, p. 47). No final da Cantiga 84, a mulher e seu marido abdicaram da vida laica e se entregam ao modo 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”.²⁹⁰

A Figura 56, à esquerda, talvez represente monjas cartuxas identificadas assim 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.²⁹¹ Estas monjas fazem parte da vertente feminina da Ordem Cartuxa, fundada no séc. XI por Bruno de Colônia (1030-1101) que construiu o mosteiro da ordem na montanha chamada *Chartreuse* (Cartuxa), localizada na comuna de Saint-Pierre-de-Chartreuse – França (Figura 57).

²⁸⁷ O’Callaghan, Joseph F. *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: a poetic biography*. Boston – England: 1998.

²⁸⁸ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 367.

²⁸⁹ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, p. 136.

²⁹⁰ *Mas log’ ambos, dessa vez, por mellor servir a Virgen, fillaron religion*. AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 268.

²⁹¹ BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 146.



Figura 57: *Complexo do Mosteiro da Grande Cartuxa.* França, séc. XI.

Fonte: SAINT PIERRE DE CHARTREUSE. Internet, <http://www.saintpierredechartreuse.fr>

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*,²⁹² pois creem que somente por meio da oração e da contemplação se aproximarão 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 e, 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.²⁹³

À esquerda, portanto, monjas cartuxas e, à direita, é provável que seja um grupo de franciscanos que tem como pano de fundo cruzeis/relicários e, por isso, estão em um recinto sagrado (Figura 56). Caminham e, ao mesmo tempo, leem seus livros, estão imersos no ambiente comunitário e na leitura silenciosa de seus textos. 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

²⁹² *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, *op. cit.*, 2016, p. 148.

²⁹³ ORDEM DOS CARTUXOS. “Estatutos.” Disponível em: <http://chartreux.org/pt/textos/estatutos-prologo.php>.

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.²⁹⁴

Fiéis à Santa Maria, protetora da humanidade, os “frades meores” também estão nos textos das *Cantigas de Santa Maria*, 15 textos de cantigas mencionam frades menores, os franciscanos.²⁹⁵ Os seguidores de Francisco de Assis percorriam o mundo a explicar sobre o amor e a misericórdia da Imaculada Maria, pois a palavra era o principal poder dos franciscanos.

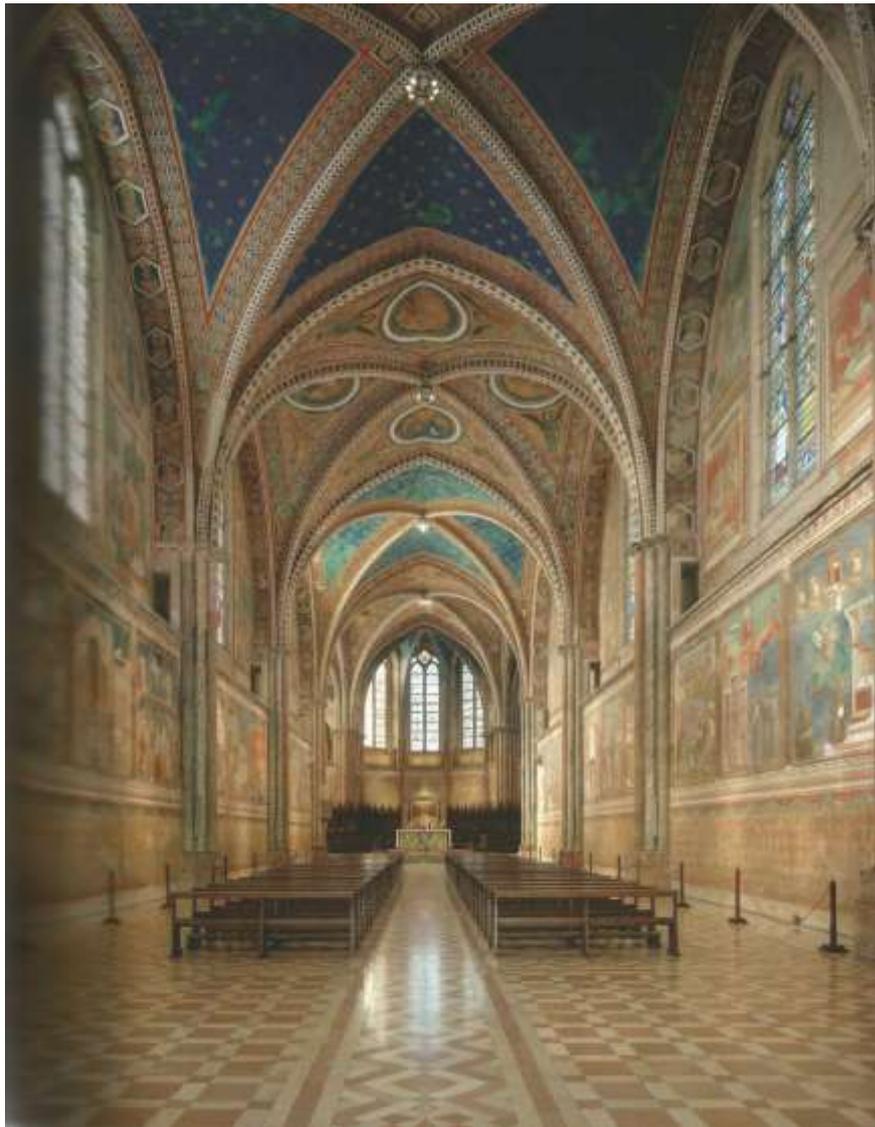


Figura 58: nave da *Basilica de Assis*. Toscana – Itália, 1253.

Fonte: SCALA, 2010, p. 144.

²⁹⁴ LE GOFF, Jacques. “As ordens mendicantes.” In: BERLIOZ, *op. cit.*, 1994, p. 229.

²⁹⁵ “A recorrência das ordens religiosas nas *Cantigas de Santa Maria* é percebida na repetição das palavras *mongia* (convento), *mõesteiro*, *monge*, *clerigo*, *crerigo*, *frade mēor* ou *monje*.” COSTA; DANTAS, *op. cit.*, 2015.

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 (Imagem 52). Abaixo, a Basílica de Assis, morada das famosas pinturas de Giotto di Bondone (1226-1337), como vemos na Figura 58.²⁹⁶

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.²⁹⁷



Figura 59: seta indica a representação das muralhas de Jerusalém, a urbe celestial.

Pintura do teto da *Abadia de Saint-Cher* – França, séc. XII.

Fonte: TOMAN, 2000, p. 118.

Bem, se “Deus criou o homem à sua imagem” (Gn, 1: 27),²⁹⁸ 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 (Figura 59).²⁹⁹ O mundo humano é o das construções, das intervenções que faz na

²⁹⁶ WOLF, Norbert. **Giotto**. Colônia: Taschen, 2007, p. 15.

²⁹⁷ SUGER. **Das obras realizadas durante sua administração**. XXXIII, 26-14/29-19. Citado em www.ricardocosta.com.

²⁹⁸ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 34.

²⁹⁹ “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, *op. cit.*, 2006, p. 28, v. 1.

natureza por meio da edificação de obras que se tornaram, com o tempo, parte integrante do conjunto das coisas criadas por Deus.³⁰⁰



Figura 60: *O Demiurgo. Bible Moralisée.* Séc. XIII. Biblioteca Nacional de Viena.
Fonte: FINGERNAGEL; GASTGEBER, 2008, p. 209.

³⁰⁰ “[...] 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, *op. cit.*, 2006, p. 10.



Figura 61: O Demiurgo. *Bible Moralisée*. Séc. XIII. Biblioteca Nacional de França.
Fonte: WALTHER; WOLF, 2003, p. 156.

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.³⁰¹ Os códices estão abrigados na Biblioteca Nacional da França e na de Viena, respectivamente (Figuras 60 e 61).³⁰²

O século das *Cantigas* foi o período no qual a imagem se sobrepôs ao texto nos manuscritos. 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.³⁰³

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 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 determina 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, o segundo trabalha na obra.³⁰⁴

³⁰¹ “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, *op. cit.*, 2000, p. 448.

³⁰² FINGERNAGEL; GASTGEBER, *op. cit.*, 2008, p. 206.

³⁰³ BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 490.

³⁰⁴ “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, *op. cit.*, 2009, p. 41.

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. A Figura 62 mostra alguns instrumentos e o compasso de ponta seca:³⁰⁵

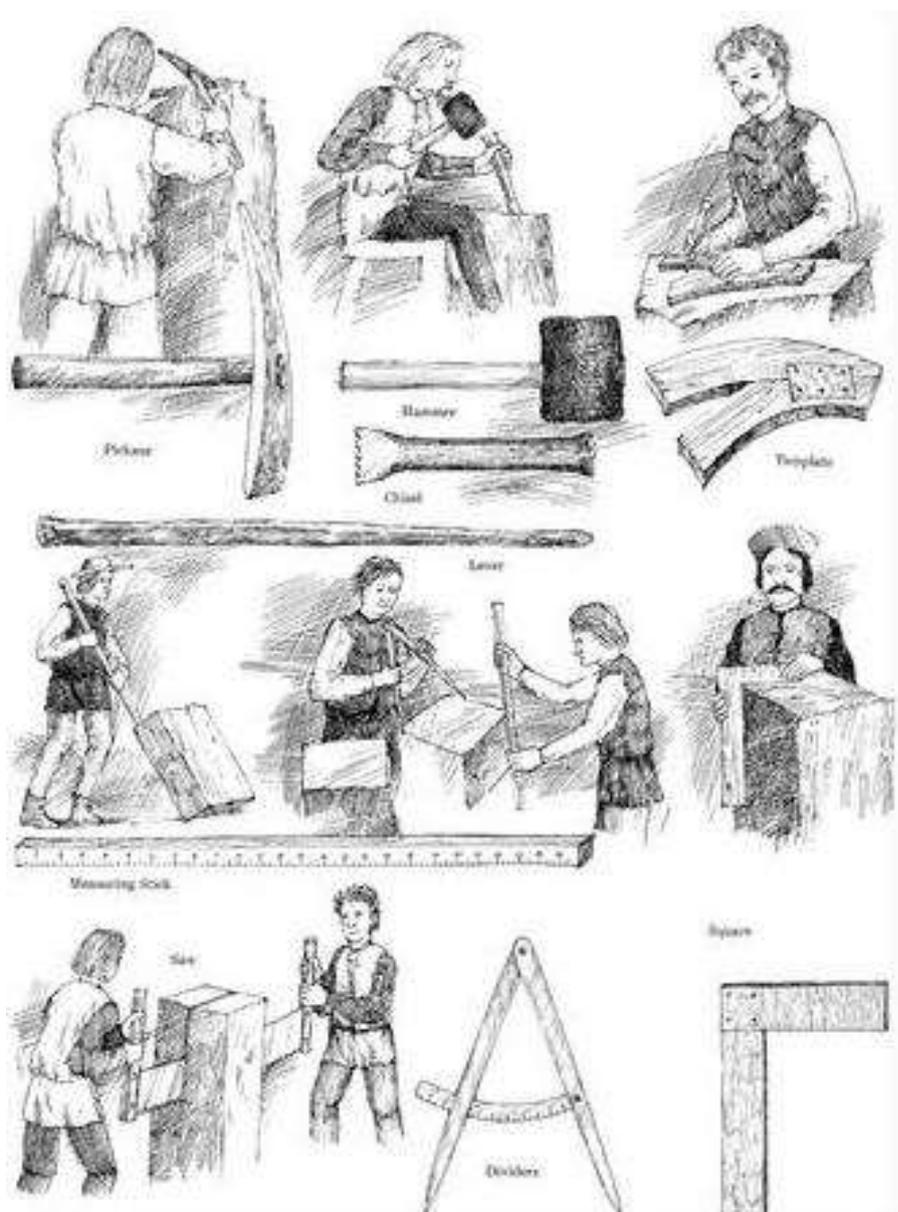


Figura 62: algumas ferramentas de construção. Desenho de David Macaulay. 1988.
Fonte: MACAULAY, 1988, p. 14.

³⁰⁵ MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 14-15.

Afonso X e aqueles que criaram as *Cantigas de Santa Maria* 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.

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 (Figura 63).³⁰⁶



Figura 63: primeira vinheta da *Cantiga 42*. *Cantigas de Santa Maria*. Séc. XIII.
Fonte: arquivo pessoal.

Auguste Rodin, estupefato ante a magnitude e beleza da Catedral de Mantes 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

³⁰⁶ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 67.

ar livre dos canteiros de obras não os tenha preparado para ouvir.”³⁰⁷ A Figura 64 mostra um detalhe da pintura a óleo de Jean-Baptiste Corot (1796–1875) que representa uma visão idílica da Catedral de Mantes (1155-1350) no mesmo século de Rodin e 800 anos depois do início de sua construção.

O que Rodin expressou em palavras, Corot pintou na tela.



Figura 64: Jean-Baptiste Corot. *Catedral de Mantes*. 1865. Pintura a óleo. Detalhe.

Fonte: INSTITUTO WARBURG. Internet, <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/206>



³⁰⁷ RODIN, Auguste. **Grandes Catedrais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 74.



Figura 65: *Catedral de Leão* (1205-1231) e *Paróquia de Fraga* (séc. XII) – Espanha; *Sainte-Chapelle*, capela de Luís IX, rei de França (1248).

Fonte: SAINTE CHAPELLE. Internet, <http://www.sainte-chapelle.fr/>; CATEDRAL DE LEON. Internet, <http://www.catedraldeleon.org/>; FRAGA. Internet, <http://www.fraga.org/>

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 vassallos e colaboradores de um *suserano* para a construção de um **santuário privado** (Figura 65).

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

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.³⁰⁸

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). Uma tentativa de estabelecer, peremptoriamente, o poderio da igreja sobre todos os cristãos, sem exceção, até mesmo sobre reis e imperadores.³⁰⁹ 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;

XXII A Igreja Romana nunca errou e, segundo o testemunho das Escrituras, nunca errará.³¹⁰

Nos séculos seguintes ao *Dictatus Papae*, o desejo de se tornar uma “Igreja Triunfante”³¹¹ contribuiu para o incentivo à criação de um exército a seu favor: as ordens religiosas. A oração e

³⁰⁸ “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, *op. cit.*, 1993, p. 43.

³⁰⁹ “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, *op. cit.*, 1977, p. 95.

³¹⁰ DICTATUS PAPAE. Citado em: PACAUT, Marcel. **La Théocratie: l'église et le pouvoir au Moyen Age**. Paris: Aubier, 1957, p. 236-237.

³¹¹ Ver o capítulo “A igreja triunfante.”. In: GOMBRICH, *op. cit.*, 1972.

o proselitismo como a *luta por meio da palavra* dos monges e frades, a Guerra Santa como a *luta por meio da espada* dos monges cavaleiros: duas vertentes da religião que triunfou no mundo cristão e quis se expandir sobre o mundo pagão.



Figura 66: *complexo do Mosteiro de Monte Cassino. Itália, séc. VI.*

Fonte: ABBAZIA MONTE CASSINO. Internet, <http://www.abbaziamontecassino.org/abbey/index.php/en/>

Desde tempos remotos, a cultura monástica se dedicou a criar uma arquitetura voltada a si mesma e, na medida do possível, afastada do mundo. Nesse sentido, a Figura 66 mostra a visão aérea da abadia beneditina de Monte Cassino, apesar das reformas e ampliações que sofreu no decorrer dos séculos, ainda sugere seu cunho de *Fortaleza de Deus*. 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.³¹²

³¹² “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, *op. cit.*, 2000, p. 118.



Figura 67: arquitetura remanescente da *Abadia de Cluny III*. Borgonha – França, séc. X.
Fonte: FRANCE. Internet, <http://france.fr/fr/a-decouvrir/abbaye-cluny-bourgogne>

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.³¹³ A maior construção da ordem foi a grandiosa abadia de Cluny III, destruída durante a Revolução Francesa (1789-1799) e da qual resta apenas a torre do sino e parte do transepto (Figura 67).

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.³¹⁴

³¹³ HEERS, *op. cit.*, 1977, p. 101-102.

³¹⁴ GLABER, RAUL (*Rodulfi Glabri*). “*Historiarum Libri Quinque*.” lib. III, cap. V. In: MIGNE, *op. cit.*, 1880, p. 654-655. Grifo meu.

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.³¹⁵

Em 1115, Bernardo de Claraval fundou a abadia de Claraval (*Clairvaux*) em oposição ferrenha à ordem de Cluny. Tornou-se uma das mais proeminentes figuras que exaltou e disseminou o culto à Virgem Maria. Bernardo foi um ativo acusador das más práticas dos monges cluniacenses, um incansável 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?³¹⁶

Para se contrapor à ostentação dos santuários cluniacenses (considerados como 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.



Figura 68: a sobriedade da *Igreja Cisterciense de Veruela*. Saragoça – Espanha, séc. XII.
Fonte: DIPUTACIÓN DE SARAGOZA. Internet, <http://cultura.dpz.es/>

Colunas espessas e pilares robustos engrandecem a obra e a eleva aos píncaros do céu.³¹⁷ A **Ordem Cisterciense** preconizava que o *Santuário de Deus* deve encaminhar o fiel mais à

³¹⁵ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 119

³¹⁶ BERNARDO DE CLARAVAL [Sancti Bernardi Abbatis Clarae-Vallensis]. “Apologia ad Guilelmum Sancti-Theoderici Abbatem.” Cap. XII. In: MIGNE, J. P. **Patrologiae Cursus Completus**. Paris: Series Latina, 1866, p. 914-916.

³¹⁷ “Com seus braços ansiosos, as pessoas haviam puxado o céu para a terra.” HUIZINGA, *op. cit.*, 2010, p. 456.

contemplanção da obra divina do que à apreciação estética. A Figura 68 demonstra a mentalidade cisterciense materializada em pedra.³¹⁸

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. Naquele contexto, eis que surgem as ordens de monges cavaleiros.³¹⁹ A Ordem dos Cavaleiros do Templo, na qual os membros se consideravam “os Pobres Soldados de Jesus Cristo” é mais conhecida como os **Templários**. Fora dos campos de batalhas, deveriam manter vida casta: praticar a oração, a caridade e não podiam possuir nenhum bem particular.³²⁰



Figura 69: inscrição da ordem no muro do *Castelo Templário de Ponferrada*. Leão – Espanha, 1178.

Fonte: AYUNTAMIENTO DE PONFERRADA. Foto de Miguel E. Gil. Internet, <http://www.ponferrada.org/en/conoce-ponferrada/ponferrada-imagenes/patrimonio.files,12,12>

Os Templários viviam sob a direção de um *grão mestre do Templo* 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

³¹⁸ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 21.

³¹⁹ “Os monges militares, templários e hospitalários, eram a coluna dorsal do poder cristão.” RESTON JR, *op. cit.*, 2002, p. 27.

³²⁰ READ, *op. cit.*, 2001, p. 97.

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.³²¹

Os Templários eram tão bem vistos pela sociedade que receberam a responsabilidade de salvaguardar os tesouros de algumas famílias reais. Pelo costume dos seus integrantes de viajarem entre o Ocidente e o Oriente, o Norte e o Sul, foram incumbidos de realizar o comércio de diversos itens de valor. Receberam doações de terras, de santuários e de fortificações para cumprirem seus papéis de vigia em regiões fronteiriças.³²²



Figura 70: *Castelo Templário*. Tomar – Portugal, séc. XII.

Fonte: REÚBLICA PORTUGUESA. Internet, <http://www.conventocristo.pt/pt/index.php?s=white&pid=185>

Na Figura 69, o Castelo de Ponferrada. Doação aos Templários feita pelo rei Fernando II de Leão (1155-1188) em 1178. Resguardar as fronteiras era um dos juramentos feitos na cerimônia de admissão dos monges cavaleiros: “ajudareis a guardar e a salvar pelo vosso poder aquelas [terras] que os cristãos possuem?”

De santuários a castelos. Aos Templários, portanto, imprimiu-se riqueza e poder. A ordem, portanto, implementou a construção de grandiosas construções (Figura 70). Além de ganhar

³²¹ LA RÈGLE DU TEMPLE, *op. cit.*, 1886, 344-345.

³²² “Os Templários, portanto, participaram do extraordinário *boom* da construção que ocorreu na Terra Santa sob os cruzados – fortalezas, palácios e, sobretudo, igrejas.” READ, *op. cit.*, 2001, p. 141.

propriedades e edifícios, a ordem de monges cavaleiros mandou edificar obras para bem atuar em suas diversas frentes: a batalha, o resguardo dos peregrinos e das riquezas reais, além do comércio. Nesse sentido, a construção do Castelo de Tomar foi iniciativa do mestre da Ordem dos Templários em Portugal, D. Gualdim Pais (1118-1195) para fortalecer militarmente a região contra os constantes ataques dos mouros (rever o **Capítulo 2**, p. 38-39).³²³

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** tomaram para si. Alain Demurger (1939-) afirma que este nome tem sua origem por sua ligação com os *hospitais* ou *hospícios* medievais. A partir dos anos 1070-80, estas construções supriram 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.³²⁴



Figura 71: Fortaleza mantida pelos Hospitalários entre 1144-1274, *Krac dos Cavaleiros*. Síria.

Fonte: READ, 2001, p. 220.

Os Hospitalários assim se chamam, também, em agradecimento a Gerardo Hospitaleiro, 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 se reportaria diretamente ao papado.³²⁵ Na Figura 71 vemos um dos mais bem preservados castelos fortificados da ordem dos hospitalários. Suas muralhas e torres estão quase intactas.³²⁶

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.

³²³ TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 298.

³²⁴ DEMUGER, *op. cit.*, 2002, p. 29.

³²⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

³²⁶ DEMUGER, *op. cit.*, 2002, p. 126.

XIII, o mesmo século de Afonso X e das *Cantigas de Santa Maria*. 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.³²⁷

Os frades pregadores estão nas *Cantigas de Santa Maria*: 22 iluminuras mostram frades, apesar de não serem mencionados nos textos.³²⁸ Por exemplo, o texto da Cantiga 151 menciona um religioso que usa o *froco*,³²⁹ um hábito 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 (Figura 72).³³⁰

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 *crístianismo niceano* estabelecidas no Concílio de Nicéia no ano de 325.³³¹

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 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.³³²

³²⁷ “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.

³²⁸ COSTA; DANTAS, *op. cit.*, 2015.

³²⁹ AFONSO X, *op. cit.*, 1989, p. 577.

³³⁰ “as ordens religiosas, que se multiplicam, não se diferenciam senão pela cor da indumentária.” BOUCHER, *op. cit.*, 2010, p. 146.

³³¹ SCHMITT, Jean-Claude. “Deus.” In: LE GOFF; SCHMITT, *op. cit.*, 2006, p. 302.

³³² NETO, *op. cit.*, 1989, p. 175.



Figura 72: dominicanos. Vinheta da iluminura da *Cantiga 151. Cantigas de Santa Maria*, séc. XIII.
Fonte: arquivo pessoal.

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 da [Figura 73](#) é, até os dias de hoje, o principal ponto de apoio da ordem.³³³ Suas formas rígidas e severas demonstram o aspecto taciturno associado aos dominicanos.³³⁴



Figura 73: *Convento Dominicano de Santa Sabina*. Roma – Itália, séc. V.
Fonte: SITE DA ORDEM DOS DOMINICANOS. Internet, www.dominicanos.org.br/site/index.php.

³³³ Ver em: <http://www.dominicanos.org.br/site/index.php>.

³³⁴ “[...] sermões e *exempla* (historietas morais) ilustrativos. A pregação dos frades era acessível, direta, vívida, da emoção e da vida do dia-a-dia.” RICHARDS, *op. cit.*, 1993, p. 64.

Outro viés das ordens religiosas foram aquelas 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.³³⁵

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 (Figura 74).



Figura 74: torre do cruzeiro da *Abadia Beneditina* para mulheres de *Sainte-Marie-des-Dames* – França, 1047.
Fonte: ABBAYE AUX DAMES. Internet, <http://www.abbayeauxdames.org/visite-de-labbaye/historique/>

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 da [Figura 56](#) representam esta separação, afinal, estão separados tanto pela longilínea faixa ornamental floral quanto por duas colunas encimadas por capitéis com *volutas jônicas*.³³⁶ Sobre cada um dos personagens, um *arco ogival lobulado* serve como moldura arquitetônica gótica para a iconografia historiada.³³⁷

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

³³⁵ PERNOUD, *op. cit.*, 2016, p. 151.

³³⁶ STIERLIN, Henri. **A Grécia: de Micenas ao Pártenon**. Colônia – Alemanha: Taschen, 2009.

³³⁷ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 208.

enquanto os que encimam a mulher não possuem cor; o telhado acima do homem é vermelho e que está acima da mulher é azul.³³⁸

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.

³³⁸ Ver mais a respeito da relação da pintura com a iconografia e com Arquitetura em: FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 235.

3.8 (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. Mas, 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.³³⁹*

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.

³³⁹ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, v. 1, p. 287, 17-20.

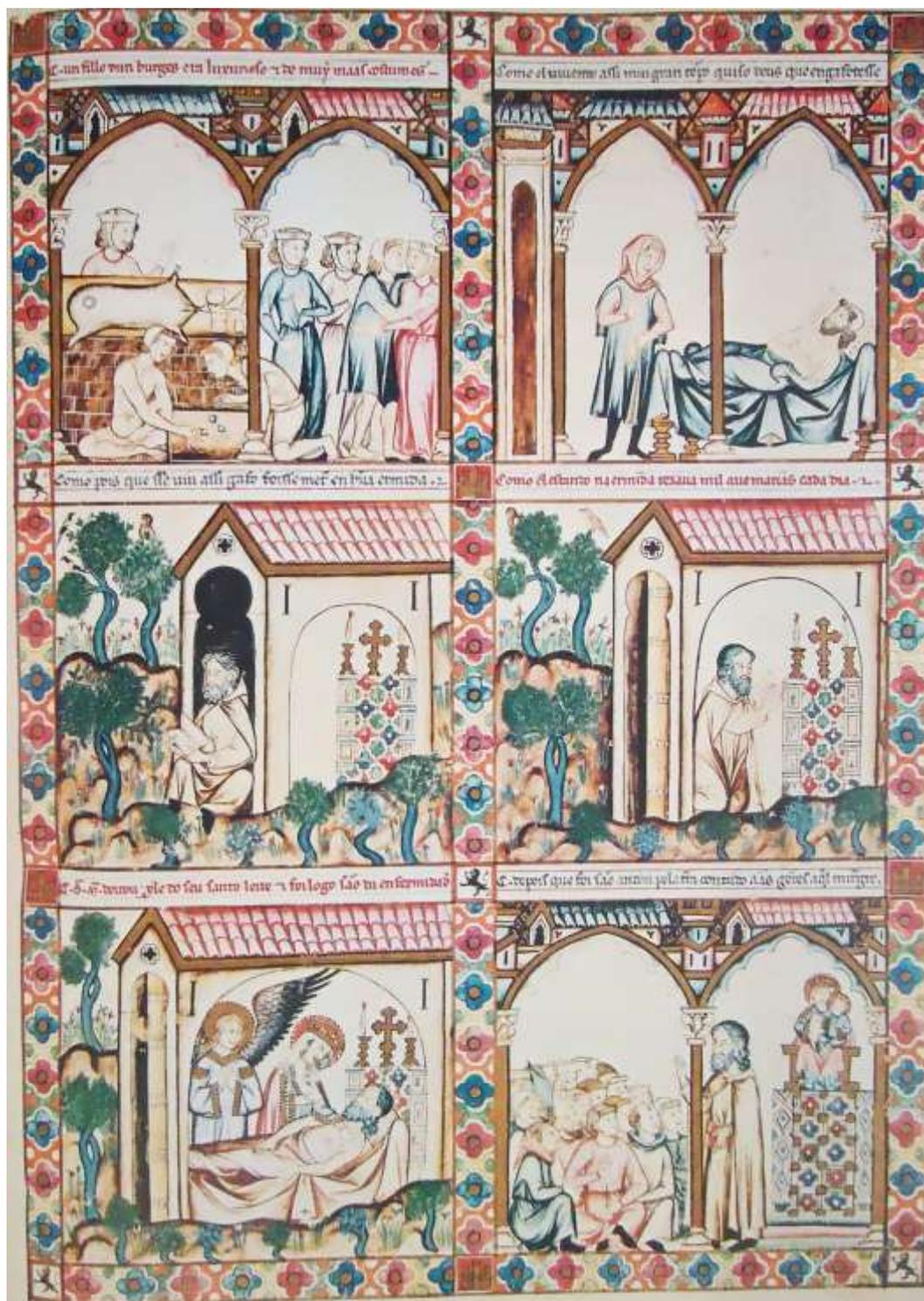


Figura 75: iluminura de página inteira da *Cantiga 93*. Códice Rico. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

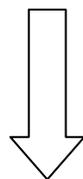


Figura 76: vinhetas 05 e 06 da *Cantiga 93*.

Toda estrutura arquitetônica é a representação de seu idealizador e de seus construtores. Cada elemento que compõe o edifício tem sua função e uma história.³⁴⁰ 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 Vitrúvio (c. 80-15 a. C.), arquiteto, escritor e engenheiro romano.³⁴¹ Régine Pernoud (1909-1998) afirma que a obra vitruviana foi recopiada diversas vezes na Idade Média. Mas, suas propostas arquitetônicas só foram efetivamente utilizadas a partir do Renascimento (Figura 77).³⁴²

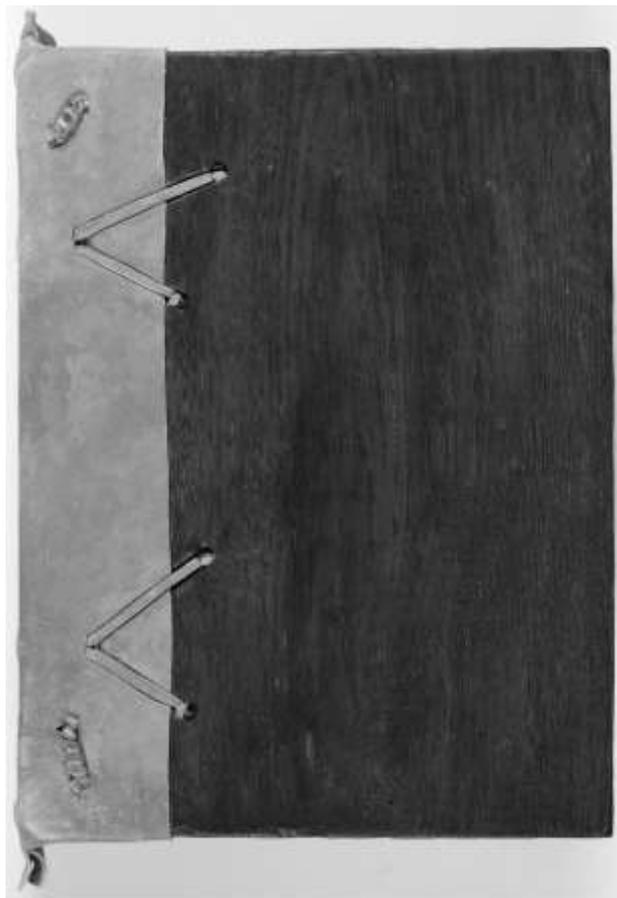


Figura 77: *De artis architectonicae. Vitruvius.* Capa de manuscrito medieval escrito em latim, c. 801-900.

Fonte: BNF. Internet, www.gallica.bnf.fr.

³⁴⁰ “O prédio não existe unicamente como objeto para a reflexão, mas como objeto para a vida.” PULS, *op. cit.*, 2006, p. 12.

³⁴¹ 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 Vitrúvio. Todos estão disponíveis on-line, é só procurar pelo nome em latim do autor romano, *Vitruvius*. Ver em: <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/search/all?queryString=vitruvius&sSearchField=fullText&sSortField=score&iResultsPerPage=20&aSelectedFacets=>.

³⁴² “Imagina-se, de boa fé, que ‘se descobre’ um autor como Vitrúvio, por exemplo, do qual vão tirar as leis da arquitetura clássica, enquanto, nós sabemos atualmente, os manuscritos de Vitrúvio 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 Vitrúvio, estudavam-se seus princípios, sem sentir a necessidade de aplica-los exatamente.” PERNOUD, *op. cit.*, 2016, p. 44.

Nesse sentido, Henry Focillon expõe sua indignação ao citar o erro de interpretação de alguns pesquisadores por considerarem Villard de Hounecourt um “precursor, uma antecipação da Renascença”.³⁴³ A historiografia tradicional (e o 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.³⁴⁴

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.³⁴⁵ 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.³⁴⁶

A análise de alguns elementos arquitetônicos nas iluminuras historiadas das *Cantigas de Santa Maria* 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 da [Figura 76](#) 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 cidadinas. 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 tão condenado por Bernardo de Claraval. Para Bernardo, este prazer não convém a “nós [monges],

³⁴³ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 364.

³⁴⁴ PERNOUD, *op. cit.*, 2016, p. 38.

³⁴⁵ “Na Idade Média, os autores latinos e mesmo os gregos já eram bastante conhecidos [...] Seu conhecimento era considerado como um elemento essencial do saber.” *Ibid.*, p. 41.

³⁴⁶ “[...] 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.” LE GOFF, *op. cit.*, 1980, p. 88.

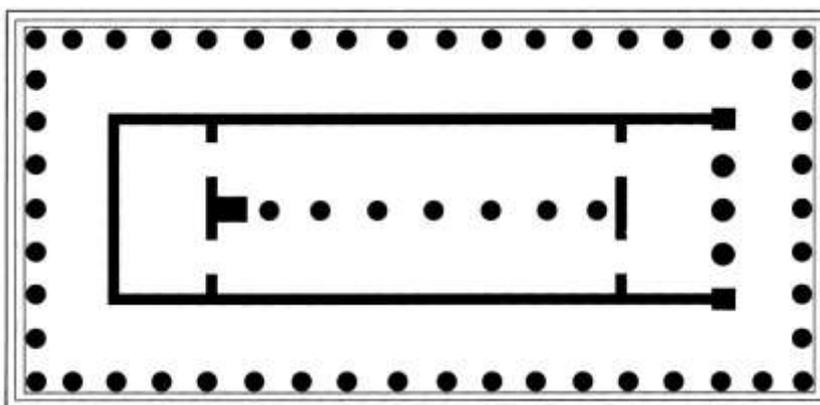
que agora saímos do povo; nós que deixamos todas as coisas preciosas e especiosas do mundo por amor de Cristo”.³⁴⁷

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 (Figura 76). O santuário desta vinheta, portanto, sugere o que falta: pouca elaboração das formas e limitação intencional de artifícios estéticos.³⁴⁸

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”.³⁴⁹

Mas, também é monumental e domina a paisagem que a circunda, herança da cultura aristocrática, dominadora e expansionista do Império Romano.³⁵⁰ 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. A Figura 78 mostra as plantas baixas de um templo dórico da Grécia Antiga e de uma basílica dos anos iniciais da Idade Média, respectivamente.



³⁴⁷ BERNARDO DE CLARAVAL, *op. cit.*, 1866, p. 914-916.

³⁴⁸ WOLF, Norbert. **El arte románico**. Colônia – Alemanha: Taschen, 2007, p. 18.

³⁴⁹ STIERLIN, *op. cit.*, 2009, p. 45.

³⁵⁰ “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.

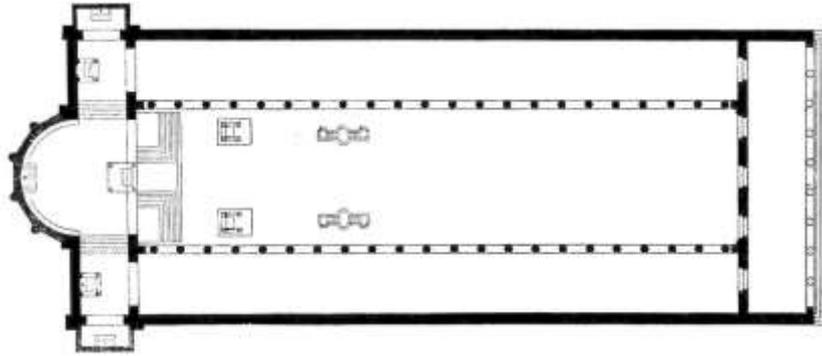


Figura 78: planta do *Templo de Hera*, Grécia. Séc. V a.C.; planta da *Igreja Santa Maria Maggiore*, Roma. Séc. V.
Fontes: STIERLIN, 2009, p. 62; SITE DO VATICANO. Internet, www.vatican.va

Os planos construtivos de santuários da Idade Média também utilizaram outra concepção arquitetônica grega: a *abside*.³⁵¹

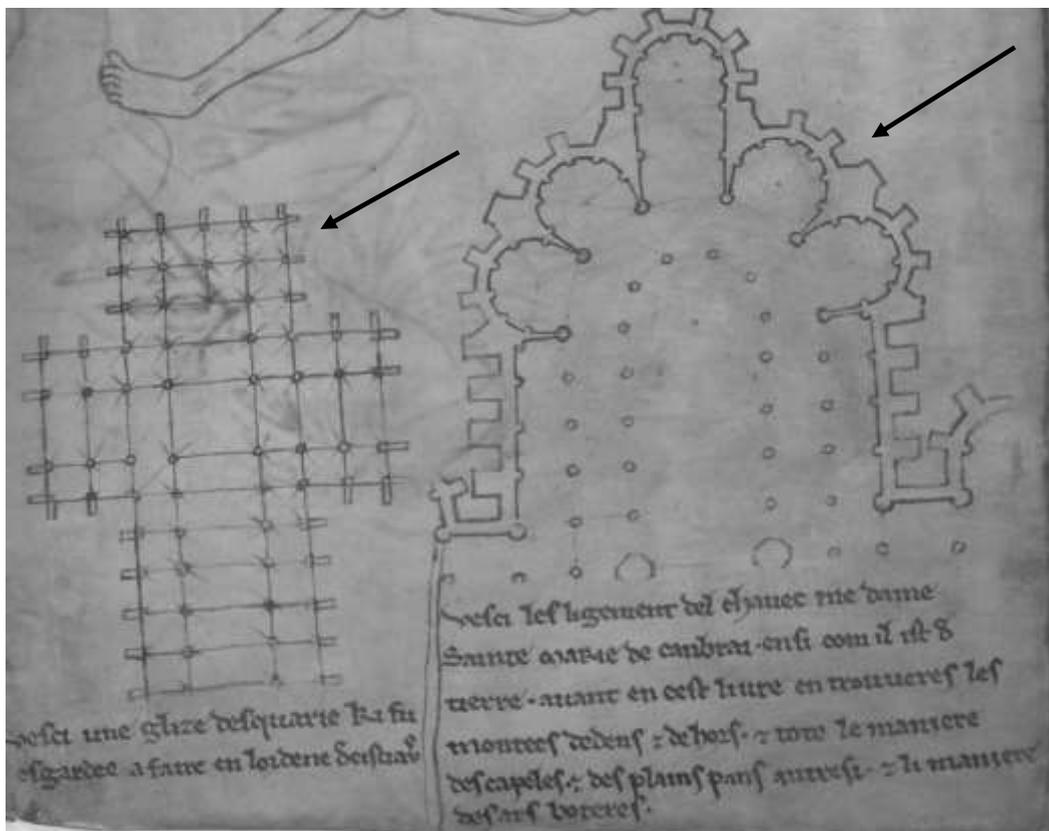


Figura 79: setas indicam dois tipos de absides. *Folio 15r* do *Album de Villar de Honnecourt*. França, séc. XIII.
Fonte: BNF. Internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6212475p/f411.item.r=villar%20de%20honnecourt>

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 ao desenho de Villar de Honnecourt da Figura 79 que representa dois planos arquitetônicos de abside, uma reta e outra

³⁵¹ STIERLIN, *op. cit.*, 2009, p. 39.

semicircular. A forma reta de abside foi muito utilizada pelos ingleses na Idade Média (Figura 80), contudo, a mais generalizada na Europa Ocidental foi a forma absidal.

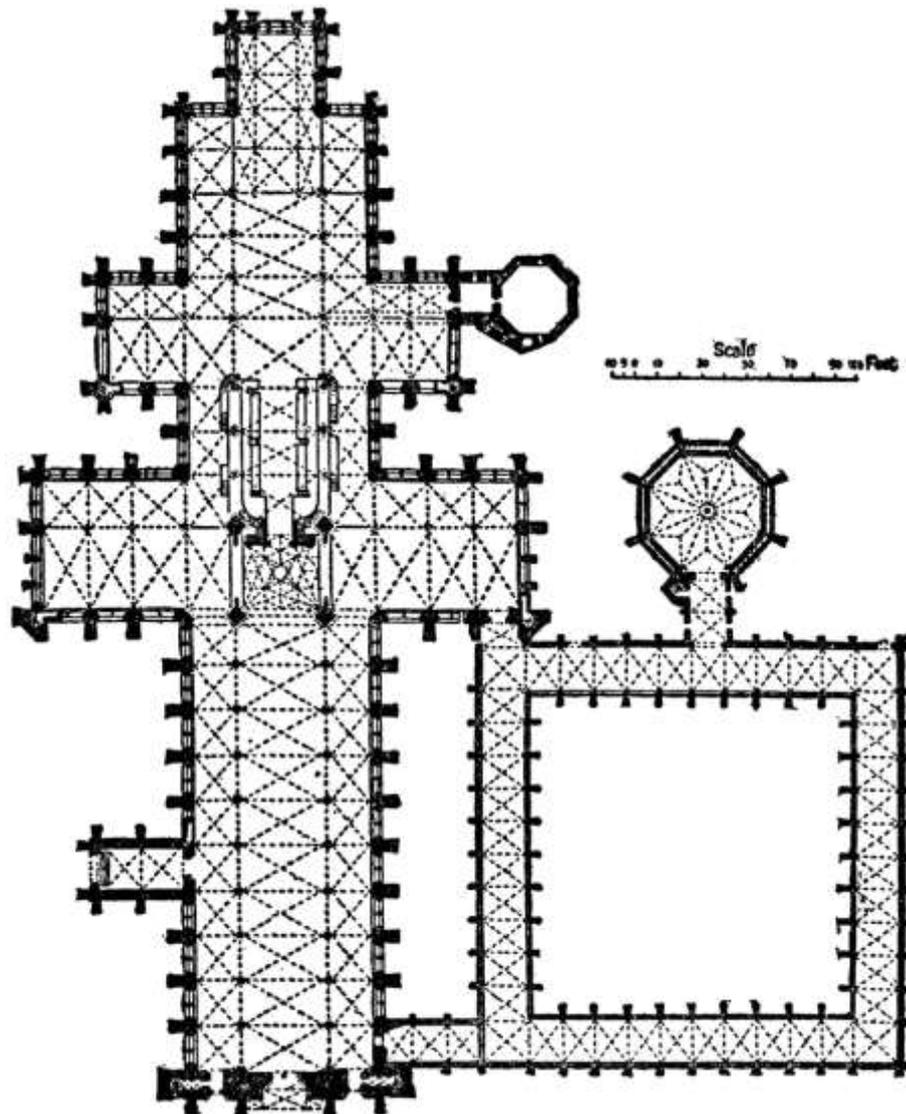


Figura 80: plano arquitetônico da *Catedral de Salisbury* – Inglaterra, 1220.

Fonte: KIDSON, 1979, p. 109.

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 (Figura 81).³⁵²

³⁵² ARTE GRECO-ROMANA. Firenze – Itália: Scala, 2011, p. 67.



Figura 81: diferentes peças de cerâmica grega. Entre os séc. 20 a.C. e 7 b.C.

Fonte: MUSEU DA ACRÓPOLE DE ATENAS. Internet, <http://www.theacropolismuseum.gr>

O formato do arco triunfal se desprendeu 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, vemos na [Figura 82](#) a imponência do arco a favor do caráter oficial da obra romana.



Figura 82: ruínas do *Fórum de Roma*. Arcos monumentais da *Basílica de Constantino*, c. 312.

Fonte: JIMÉNEZ MARTÍN, 1992, p. 37.

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 vinheta 06 (Figura 76) 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”.³⁵³

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.³⁵⁴ 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.³⁵⁵ 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 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.³⁵⁶

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”.³⁵⁷

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*

³⁵³ ABADE SUGER, *op. cit.*, 1867.

³⁵⁴ “A arte se baseia na contemplação de um ente que suscita no homem ideias e afetos considerados benéficos por seu observador.” PULS, *op. cit.*, 2006, p. 12.

³⁵⁵ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 320.

³⁵⁶ ROBERTO GROSETESTE. *Hexameron*, 147v. Citado em: COSTA, Ricardo. “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 Medievais, UAB, Jan-Jun 2015, p. 234-251. Ver em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/anamnese-estetica-de-umberto-eco>.

³⁵⁷ SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías II*. Madrid: MCMXCIV, p. 444-445 e 448-449.

românica.³⁵⁸ A principal característica destes elementos é o vértice que encima o ângulo curvilíneo mas que, por sua vez, mantém a uniformidade nas laterais (Figura 83).

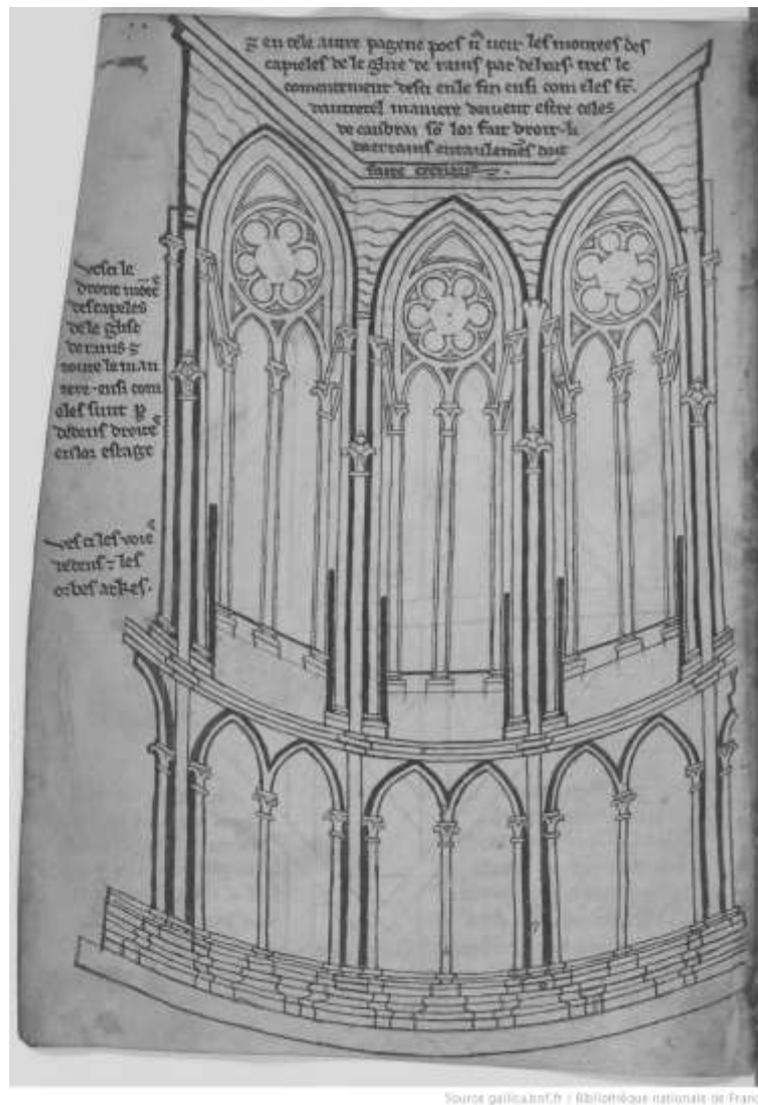


Figura 83: folio 30v do *Álbum de Villar de Honnecourt*. França, séc. XIII.

Fonte: BNF. Internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6212475p/f411.item.r=villar%20de%20honnecourt>

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.³⁵⁹ A ogiva se tornou a principal escolha entre os arquitetos daquele período e sua prática continuou recorrente nos tempos vindouros.³⁶⁰

³⁵⁸ “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.

³⁵⁹ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 10.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 383.

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 da [Figura 84](#)). Além, é claro, nas muitas obras góticas que seriam erguidas por toda parte.³⁶¹



Figura 84: *Abadia de Saint-Denis*. França, 1135.

Fonte: FRANCE.FR. Internet, <http://uk.france.fr/en/discover/saint-denis>

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.³⁶² 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 de uma forma de as artes pictórica e escultórica homenagearem 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 ([Figura 86](#)), a ogiva acima as pessoas ilustres e santas, pois simboliza a dignidade do personagem;³⁶³ na escultura, além de dignificar o personagem abaixo dela, emoldura e ornamenta a estrutura esculpida. Um convite ao apreço estético ([Figura 85](#)).

³⁶¹ GOZZOLI, Maria Cristina. **Como reconhecer a arte gótica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 3.

³⁶² “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, *op. cit.*, p. 18.

³⁶³ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; MANCHO I SUÀREZ, Carlos; RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel. **Historia del arte medieval**. Valência: PUV, 2012.



Figura 85: *sarcófago do rei Pedro I (1320-1367)*. Mosteiro de Alcobaça – Portugal.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 384.



Figura 86: Giotto (1266-1337). *Personificação da Justiça*. Cappella degli Scrovegni, c. 1305. Itália.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 443.

Aos arquitetos também foi delegada tal dignidade *post mortem*. No séc. XIII das *Cantigas de Santa Maria*, os mestres de obras se tornaram prósperos especialistas.³⁶⁴ Acumularam tamanha fortuna que puderam arcar com os gastos envolvidos na produção de obras como o túmulo do arquiteto francês Hugues Libergier (1229-1263). Na Figura 87, sob um arco ogival que mostra a importância daquele que se foi, descansa no túmulo o corpo do arquiteto.



Figura 87: lápide do túmulo do arquiteto Hugues Libergier. Catedral de Reims – França. Séc. XIII.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 88.

³⁶⁴ DUBY, *op. cit.*, 2009, p. 179.

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”.³⁶⁵

A representação gótica da lápide se submete aos ditames de uma ciência matemática perfeita para durar. Contudo, submetem-se ainda mais aos preceitos da religião cristã, pois as figuras que encimam cada lado do gablete são anjos e acima da cabeça do arquiteto está uma 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 que “tudo tem uma vida ao mesmo tempo humana e sagrada nessa arte milagrosa”.³⁶⁶

O texto da Cantiga 249 nos mostra o universo bem pago e especializado em torno dos mestres na arte de construir: “quando a igreja construíram, 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”.³⁶⁷ O “mestre de planos” era a mente por trás do canteiro de obras.³⁶⁸

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.³⁶⁹

Do arquiteto para o escultor, 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 planificados *fólios* do códice afonsino.³⁷⁰ Nas *Cantigas de Santa Maria*, o capitel representa a si mesmo como se estivesse em um santuário de verdade.

³⁶⁵ MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 7.

³⁶⁶ RODIN, *op. cit.*, 2002, p. 69.

³⁶⁷ *Quand' a ygreja fazían a que chaman d' Almaçan, que é en cabo da vila, muitos maestros de pran yan y lavrar por algo que les davan, como dan aos que tal obra fazem.* AFONSO X. Cantiga 249, *op. cit.*, 1988, p. 349 (tradução: Bárbara Dantas).

³⁶⁸ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 66.

³⁶⁹ MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 13.

³⁷⁰ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 212.

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.³⁷¹ A Figura 88 mostra o capitel e outros elementos de uma coluna.³⁷²

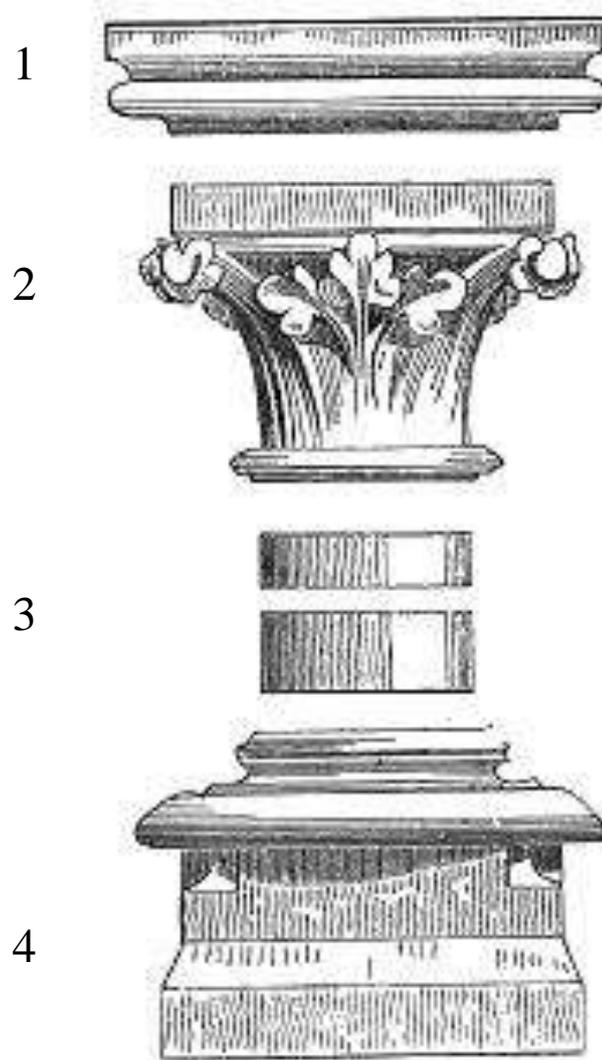


Figura 88: Capitel. Eugène Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle.*

Fonte: VIOLLET-LE-DUC, 1868, p. 30.

Internet, <https://archive.org/stream/raisonnedelarchi01viol#page/30/mode/1up/search/30>

1. Ábaco; 2. Capitel; 3. Fuste; 4. Base.

³⁷¹ “A coluna sustenta a abóbada, a forma simbólica do cosmos, onde Deus habita. E entre estes dois elementos está o capitel, o mediador arquitetônico entre o suporte e a carga, em baixo ainda terra, mas já direcionado para o cosmos.” TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 256.

³⁷² VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, 1854-1868, p. 30.

6Nos 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.³⁷³ Apesar de conhecerem as técnicas de abobadamento e de arcatura, os gregos, de modo geral, não aderiram aos arcos em suas construções (Figura 89). Em contraponto, os medievais aderiram às curvaturas arquitetônicas e utilizaram as ideias do capitel grego como elemento tanto de suporte como de ornamentação.



Figura 89: *Templo de Hefesto. Ágora de Atenas* – Grécia, c. de 440 a. C.
Fonte: BENDALA, 1991, p. 28.

Os capitéis gregos são conhecidos em três estados (ou ordens) diferentes: dórico, jônico e coríntio, respectivamente (Figura 90).³⁷⁴ Todos estão nas *Cantigas de Santa Maria*. Na [Figura 91](#), 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.

³⁷³ BENDALA, Manuel. **Saber ver a arte grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 28.

³⁷⁴ A **voluta** “é a solução adoptada 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, op. cit., 2009, p. 48-49.

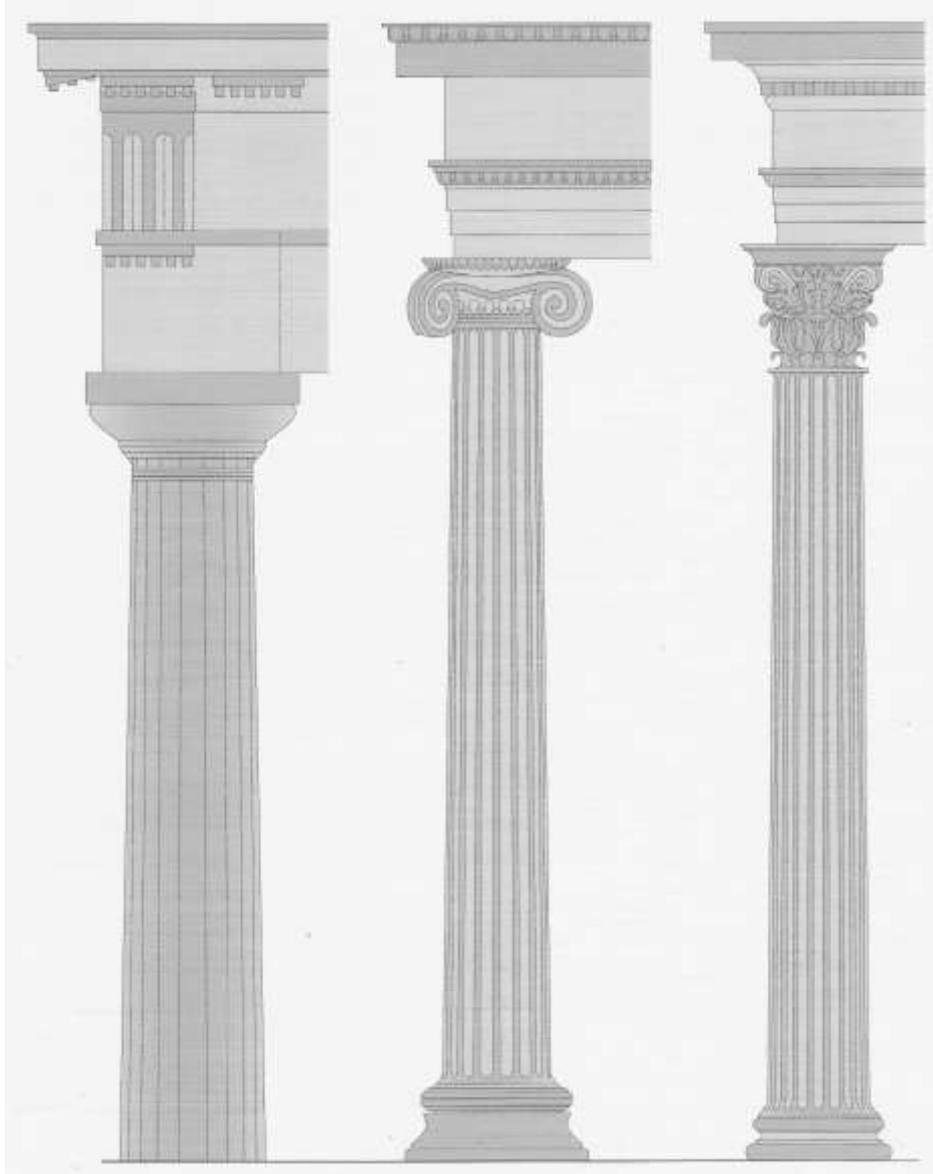


Figura 90: as ordens de colunas e de capitéis gregos.

Fonte: STIERLIN, 2009, p. 46.

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 preservada dos motivos jônico e coríntio.³⁷⁵

Nesse sentido, o inglês Owen Jones (1809-1874), em sua *Gramática do Ornamento*, afirmou 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”.³⁷⁶

³⁷⁵ STIERLIN, *op. cit.*, 2009, p. 48-49.

³⁷⁶ JONES, *op. cit.*, 2010, p. 89.



Figura 91: detalhes das iluminuras das *Cantigas 23, 55 e 37*.
Fonte: arquivo pessoal.

Se o capitel grego tinha três estéticas artísticas, o capitel medieval foi além: tornou-se o suporte para esculturas figurativas e historiadas. O capitel figurativo/historiado é o atributo em pedra do românico.³⁷⁷

De modo geral, a cultura gótica não aderiu ao capitel figurativo, preferiu as volutas jônicas e o emaranhado de folhas coríntias, apesar de que, dentre as centenas de iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*, duas representam capitéis com figuras: águias e cabeças de leões, respectivamente (Figura 92). Os capitéis das iluminuras das *Cantigas* como a exposição de uma realidade singular desenvolvida na Espanha medieval, uma concepção resultante da frutífera relação entre a tradição cristã medieval com as heranças greco-romanas.



Figura 92: detalhes das iluminuras das *Cantigas 19 e 29*.

Fonte: arquivo pessoal.

³⁷⁷ “Na tensão entre harmonia arquitetônica e elementos figurativos desenvolve-se uma configuração plástica extraordinária, na qual todos os lados do capitel se relacionam.” TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 274.

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 aos de então. Só as figuras dos tímpanos e das colunas dos portais não bastavam. Então, os capitéis ganharam vida. Na Figura 93, figuras do *bestiário medieval* entrelaçam-se em um capitel: *seres antropomórficos* ou *zoomórficos* como ornamentos de uma estrutura arquitetônica funcional.³⁷⁸



Figura 93: capitel com seres fantásticos e entrelaçados. Mosteiro de Silos, Burgos – Espanha, c. 1075.
Fonte: RAMALLO, 1992, p. 57.



Figura 94: *Fuga para o Egito*. Capitel da **Igreja de Saint-Lazare**. Autun – França, c. 1120.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 275.

³⁷⁸ **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, *op. cit.*, 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 (Figura 94).³⁷⁹

Mais que ornamentação, estas impressões eram memórias petrificadas, quimeras esculpidas em pedra ou, talvez, lembretes iconográficos das doçuras do Além ou dos tormentos do Inferno.

³⁷⁹ TOMAN, *op. cit.*, 1999, p. 274.

3.9 (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?»³⁸⁰*

Ele foi logo, achou **um grande portal**
que nunca havia visto e disse: «Ai, Santa Maria, valei-me!
Este não é o meu mosteiro, o que será de mim?»

³⁸⁰ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 17, 34-36.

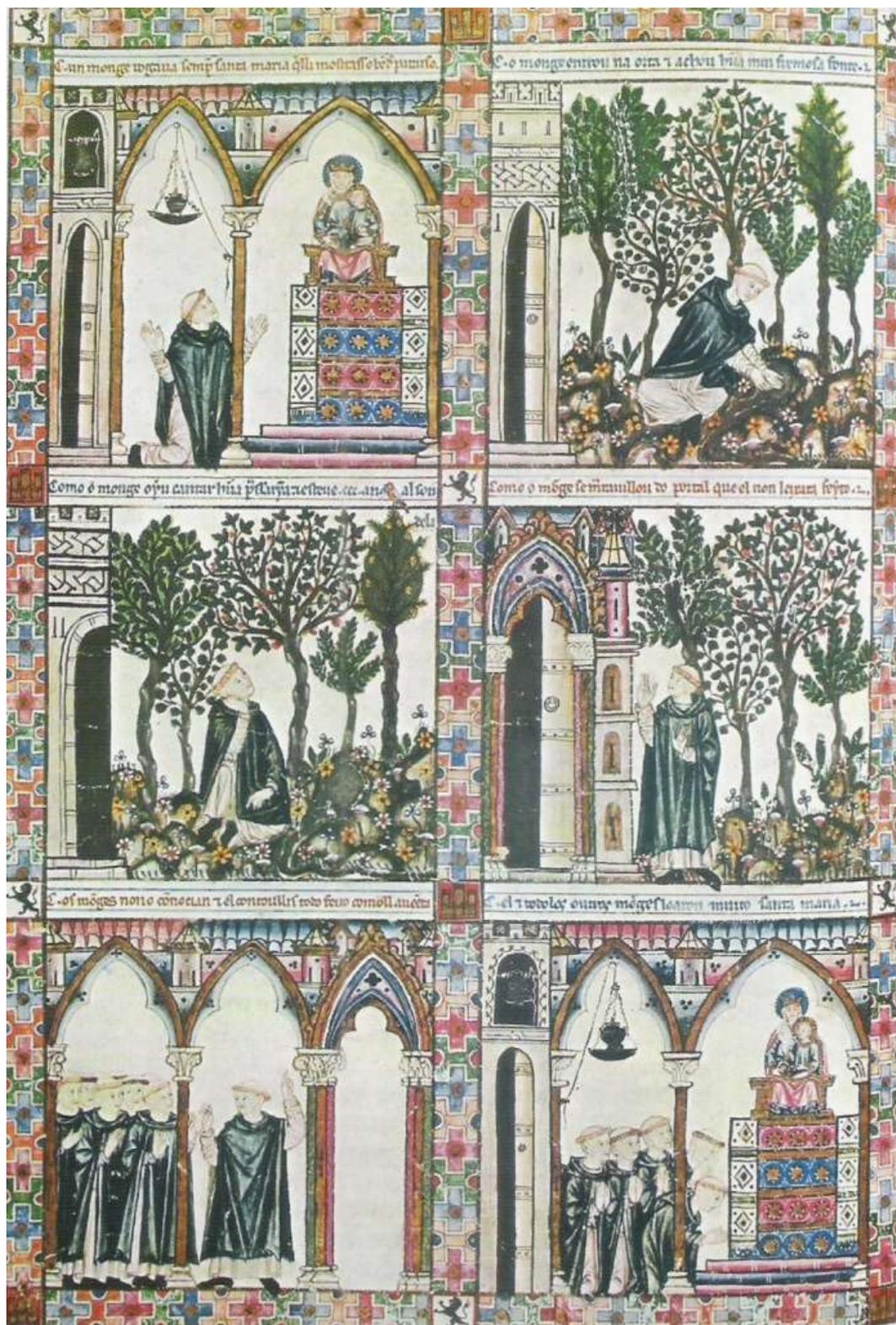


Figura 95: iluminura de página inteira da *Cantiga 103*. Códice Rico. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

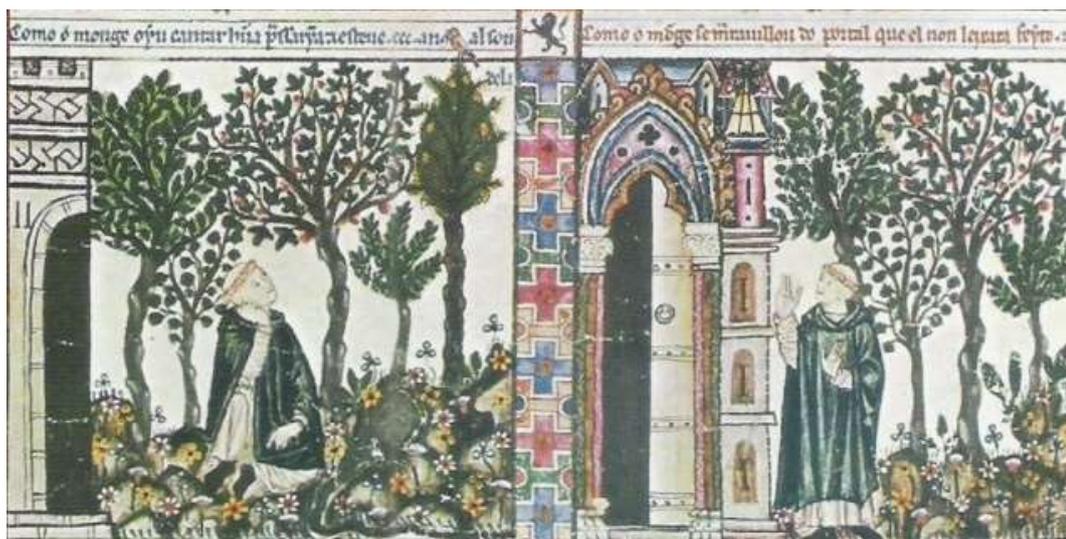
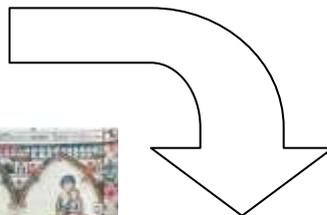


Figura 96: vinhetas 03 e 04 da *Cantiga 103*.

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 (p. 21). Naquele mundo descentralizado, a religião e a arte estabeleceram a centralização. O cristianismo tornou o Ocidente medieval um mundo românico e, depois, gótico.³⁸¹

O gótico se tornou verdadeira *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. Como na [Figura 96](#), por exemplo, onde a Arquitetura tem a função de *marco temporal*.³⁸²

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 foi uma estética que se difundiu antes da gótica, mas atuou paralela e simultaneamente a este 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 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.

A *Abadia de Rievaulx* (1132) – Reino Unido foi construída como obra gótica contemporânea à construção da igreja românica de *Paulinzella* (1105) – Alemanha (Figura 97).³⁸³ A *linha do tempo histórica* não funciona neste caso.³⁸⁴

³⁸¹ FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 110.

³⁸² SCHMITT, *op. cit.*, 2007, p. 38.

³⁸³ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 57.

³⁸⁴ “[...] 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, *op. cit.*, 2007, p. 47 e 50.

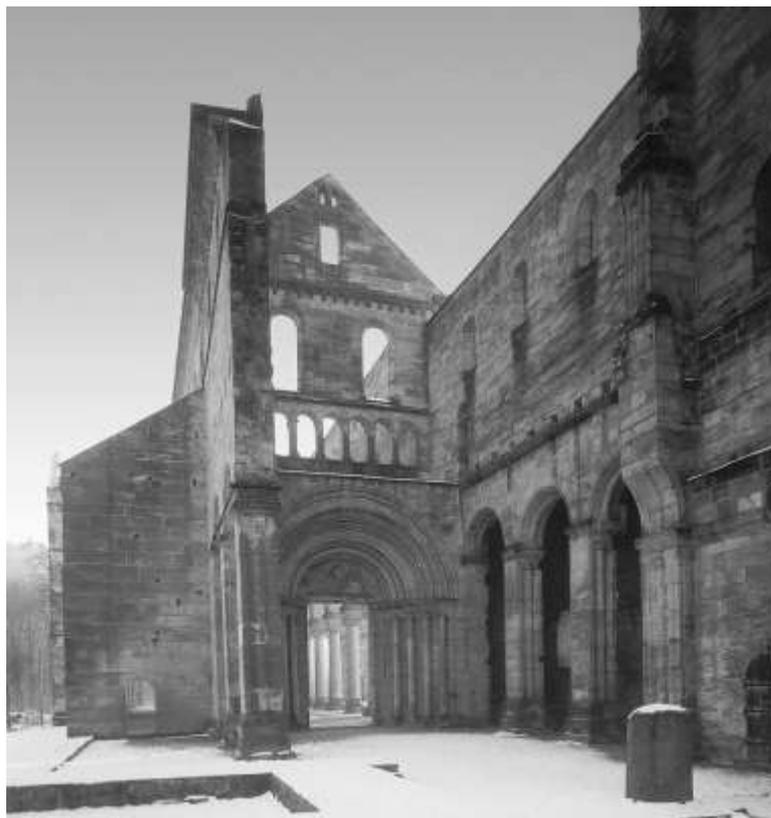


Figura 97: ruínas da *Igreja Românica de Paulinzella* – Alemanha e da *Abadia Gótica de Roche* – Reino Unido.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 57; TOMAN, 2000, p. 122.

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*.³⁸⁵

³⁸⁵ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 243.

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.³⁸⁶ 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.³⁸⁷ 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 da Figura 96, o portal sugere as diferenças entre a estética românica e a gótica através do 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.

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, vall! 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 diverso, um portal gótico.³⁸⁸

Os santuários medievais foram construídos com vários portais de entrada: na fachada principal, nas naves laterais e também 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 autonomia da Igreja sobre a sociedade naquele momento da Idade Média se travestiu na função

³⁸⁶ CASTILLO, Miguel. “Panorama de las artes en el reinado de Alfonso X.” *Cuadernos hispanoamericanos*. Ago. 1984. Madrid, n 410, p. 125.

³⁸⁷ “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, *op. cit.*, 2006, p. 203.

³⁸⁸ Ver mais em: COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “Ao som do passarinho: o monge e o tempo nas *Cantigas de Santa Maria* (séc. XIII).” In: TEIXEIRA, Igor Salomão (org.). **Reflexões sobre o medieval 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>.

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* dos documentos dos séculos X e XI.³⁸⁹

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. Dessa forma, os primeiros registros matrimoniais (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* 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.³⁹⁰ Os detalhes de iluminuras da [Figura 98](#) mostram dois tímpanos de portais com a figura majestosa da Virgem, ambos das *Cantigas de Santa Maria*.

O casamento, portanto, tornou-se um dos sete sacramentos da Igreja Católica e seu pano de fundo era o portal da igreja. Sobre ele estava o *tímpano*, local onde a entidade divina estava representada. O Cristo românico ou a Virgem gótica abençoava, simbolicamente, o casal.

³⁸⁹ CHIFFOLEAU, Jacques. “Direito(s).” *Ibid.*, v II, p. 338-339.

³⁹⁰ SCHMITT, Jean-Claude. “Ritos.” In: LE GOFF; SCHMITT, *op. cit.*, 2006, p. 425, v. 1.

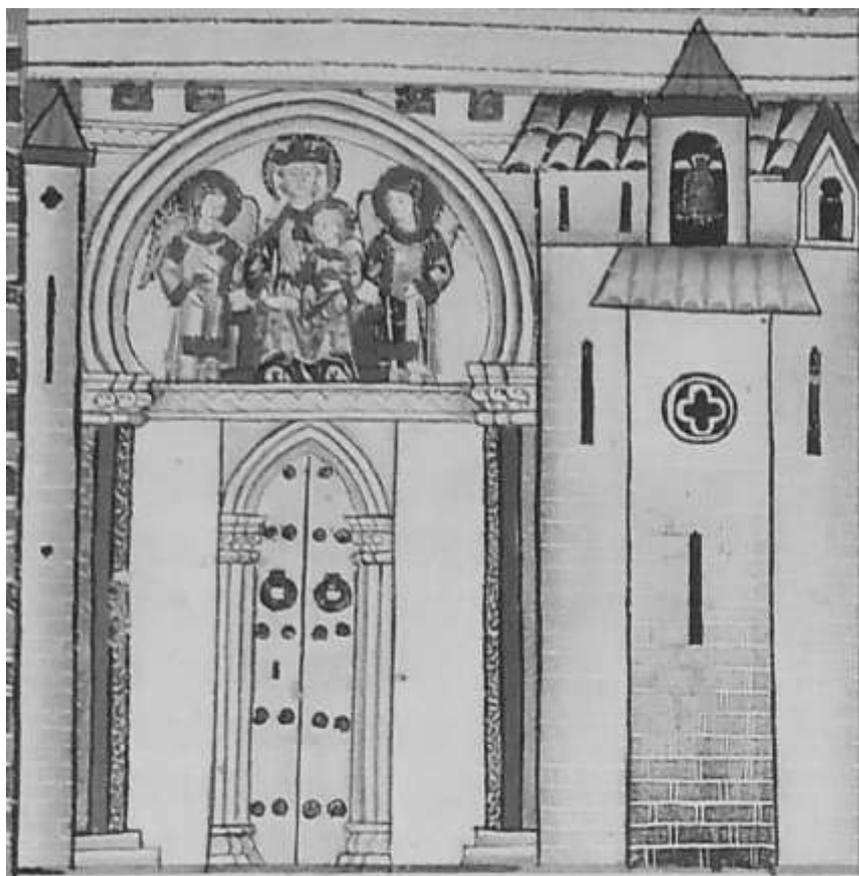


Figura 98: detalhes das iluminuras das *Cantigas* 293 e 294.
Fonte: arquivo pessoal.

Neste viés, Georges Duby afirmou que, a partir de 1100, os casamentos se tornaram “rituais litúrgicos”. Antes da união do casal, 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 regiam as normas, sob os auspícios do padre, realizava-se a efetivação das *esponsais* (o contrato de casamento) e da *boda* (a cerimônia de casamento).³⁹¹

O portal era o local dos casamentos e também 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.³⁹²

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 (Figura 99).

São Jerônimo (347-420) e Gregório I (papa entre os anos de 590-604) associaram a visão de Ezequiel (Ez 1) ao Cristo do *Dia do Juízo Final* 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.³⁹³ Eis o relato bíblico da 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).³⁹⁴

³⁹¹ DUBY, *op. cit.*, 2009, p. 133-134.

³⁹² TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 324-325.

³⁹³ GOMBRICH, *op. cit.*, 1972, p. 129.

³⁹⁴ BÍBLIA, *op. cit.*, 2013, p. 1483.



Figura 99: *Maiestas Domini*. Afresco do **Panteão dos Reis**. Leão – Espanha, séc. XII.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 389.

1. Mateus; 2. João; 3. Marcos; 4. Lucas.

No românico, o diálogo entre as artes também prevaleceu na temática relacionada com o inferno e o diabo. Como notamos na [Figura 100](#): iluminura que representa o diabo no *Codex Gigas* (c. 1220), abrigado na biblioteca de Estocolmo – Suécia; capitel da igreja de São Pedro de *Chauvigny* – França (1150) com escultura de um dragão (símbolo do diabo) que engole um homem pela cabeça; e detalhe de afresco com cena dos condenados na basílica de *Sant’ Angelo in Formis* (c. 1080) – Itália.

Se a Arquitetura é também uma expressão artística, qual destes suportes se encaixaria melhor nas estruturas arquitetônicas e tornaria a edificação uma obra de arte?³⁹⁵ As fachadas e portais dos santuários medievais foram o suporte arquitetônico das esculturas, local que abrigou as formas

³⁹⁵ “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, *op. cit.*, 1993, p. 90.

figurativas e onde as mensagens teológicas e morais eram transmitidas por meio de poderosas imagens.



Figura 100: iluminura, capitel e detalhe de afresco com temas do diabo e inferno.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 437, 335 e 417.

Horror vacui, as igrejas românicas da França foram as primeiras a preencher os espaços das fachadas com esculturas,³⁹⁶ 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 (Figura 101).

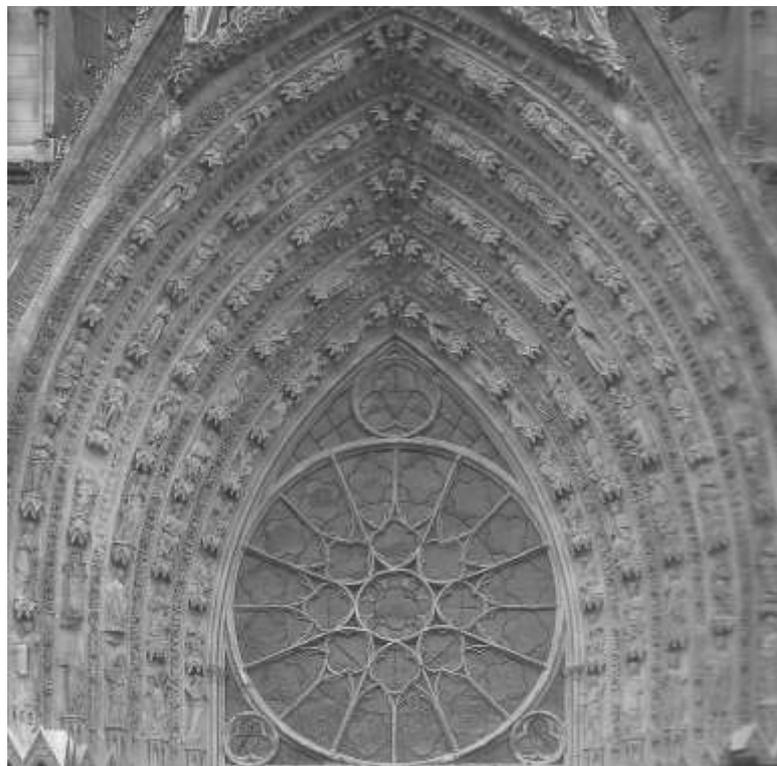


Figura 101: Gislebertus. *Eva*. Catedral de Autun – França, c. 1130. Atualmente, no Museu Rolin; Catedral gótica de Reims – França, c. 1225.

Fonte: TOMAN, 2000, p. 345; TOMAN, 1998, p. 316.

³⁹⁶ GOMBRICH, *op. cit.*, 1972, p. 128.

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, ambas francesas (Figura 102).³⁹⁷



Figura 102: tímpanos de portais das igrejas de *Beaulieu-sur-Dordogne* (1140) e de *Estrasburgo* (1225) – França.
Fonte: FOCILLON, 1965, p. 70; WILLIAMSON, 1998, p. 55.

³⁹⁷ “[...] 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 EGÍPTOLÓGICOS, (UEPG-PR) Ponta-Grossa, Paraná, 2014. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-chartres-e-amiens-vida-cotidiana-dos-camponeses-medievais-na-arte-sec-xiii>.

3.10 (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. 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, pediram à Virgem do céu que guardasse de todo mal aquela mulher e seu filho. 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 desfizeron, 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.³⁹⁸*

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,
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.

³⁹⁸ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 252.

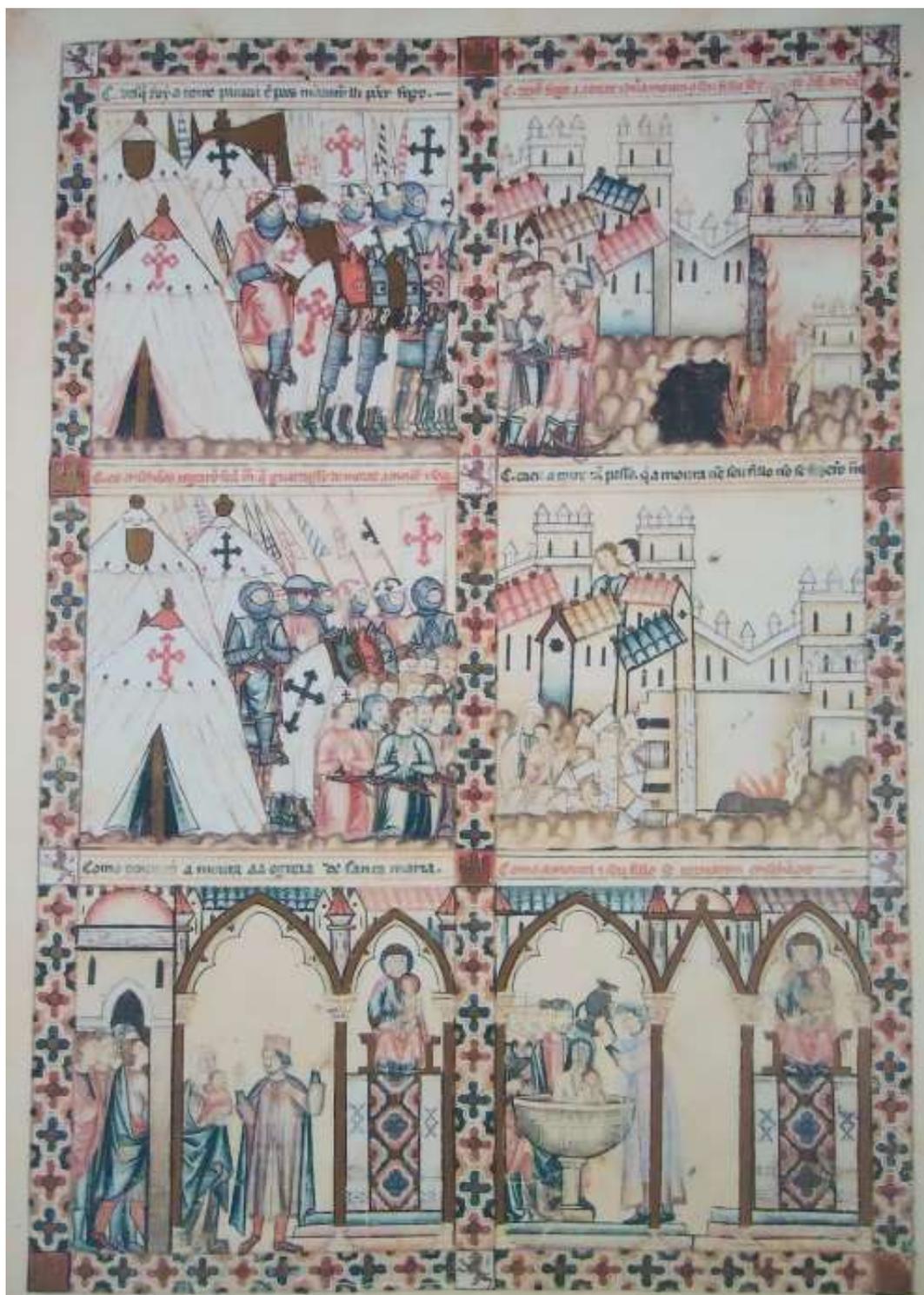


Figura 103: iluminura de página inteira da *Cantiga 205*. Códice de Florença. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

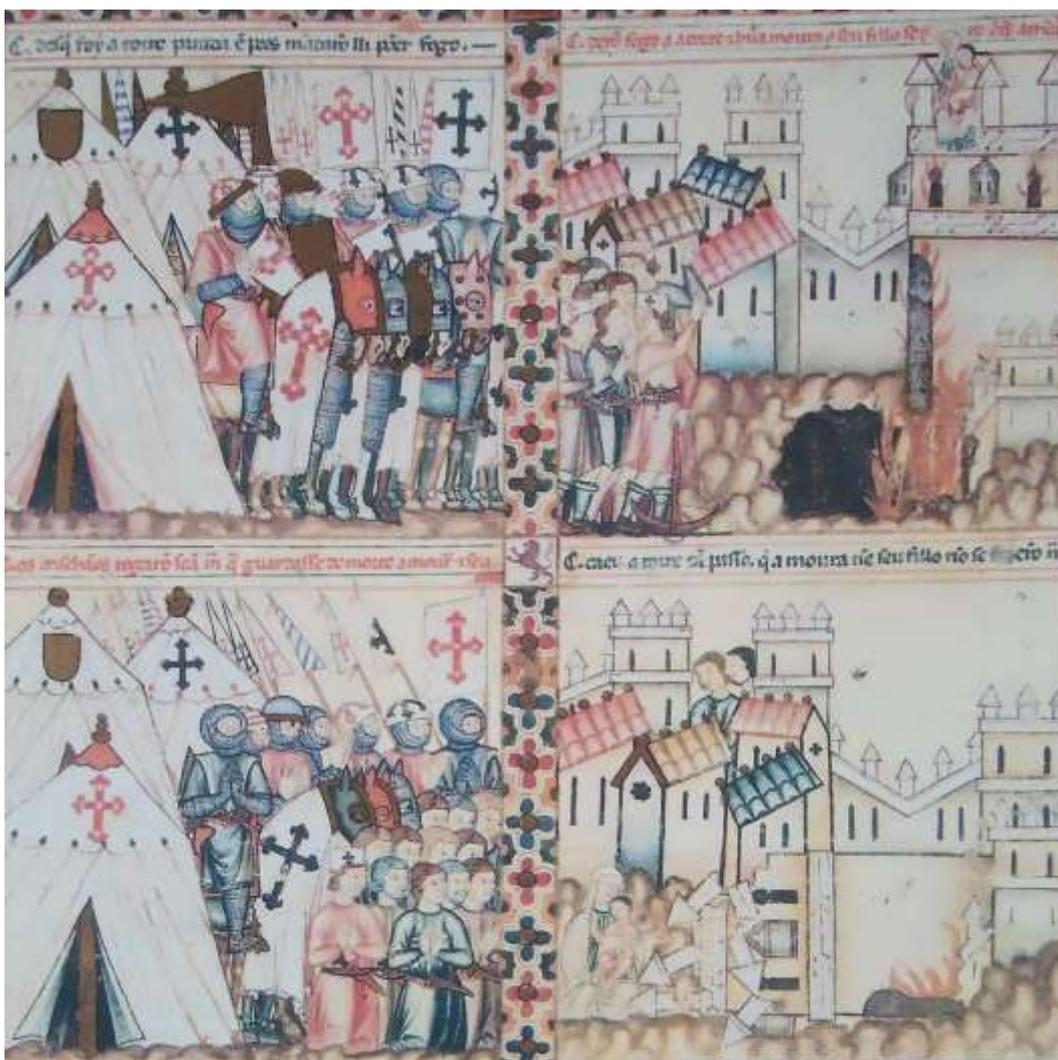


Figura 104: vinhetas 01 a 04 da *Cantiga* 205.

A Figura 104 mostra, 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, foi a primeira ordem 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.³⁹⁹

Os cavaleiros representados nas vinhetas da Figura 104 ostentam a mesma heráldica nos seus elmos, escudos e nas gualdrapas dos cavalos. Estavam ali para tomar o castelo por qualquer meio!⁴⁰⁰ 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.

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. Mas, 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, 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”.⁴⁰¹

Da análise da iconografia para a análise arquitetônica.⁴⁰²

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

³⁹⁹ “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, *op. cit.*, 2002, p. 42/121.

⁴⁰⁰ “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, *op. cit.*, 2010, p. 148.

⁴⁰¹ *E ouveron piadade eles e quantos criscãos a viron, e con gran doo alçaron a Deus as mãos que os de morte guardasse.* AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 253.

⁴⁰² CASIMIRO, *op. cit.*, 2016.

ameias. Todos são interligados pelas suas funções e importantes na configuração geral da construção.⁴⁰³

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.⁴⁰⁴ Não confundamos com o **palácio**, nele, a função de defesa existia, mas relegada a segundo plano em prol da estética. Pode-se, inclusive, afirmar com base em pesquisas nos principais livros de Arquitetura Medieval: a Idade Média foi um período mais de castelos que de palácios (Figura 105).



Figura 105: *Carcassonne*, fortaleza cátara do sul da França. 1228.

Fonte: TOMAN, 1998, p. 117.

Adiantemo-nos um pouco no tempo e encontraremos o *Palácio dos Papas de Avignon* do séc. XIV (Figura 106). Construído cerca de um século depois da realização das *Cantigas de Santa Maria*, o edifício ainda é mais fortaleza que palácio.⁴⁰⁵ Imponentes muros e torres estão bem 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.⁴⁰⁶

⁴⁰³ “O castelo era construído na Idade Média de acordo com ideias arquitetônicas comuns, que se correspondiam às suas funções.” TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 240.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 188.

⁴⁰⁶ “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, *op. cit.*, 2006, p. 251.

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.

Os castelos medievais tornar-se-ão palácios renascentistas.⁴⁰⁷



Figura 106: *Palácio dos Papas de Avignon*. Sul da França. Séc. XIV.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 189.

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.⁴⁰⁸

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**:

Duas partes beligerantes: atacantes e defensores (Figura 107). 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.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ “O espírito do Renascimento e o anseio por uma vida mais bela espelhada na Antiguidade têm raízes diretas no ideal cavaleiresco.” HUIZINGA, *op. cit.*, 2010, p. 103.

⁴⁰⁸ TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 152-153.

⁴⁰⁹ “A principal preocupação era sua capacidade para resistir a um ataque direto e sustentar um cerco.” MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 11.

E os cercos nem eram tão prolongados assim. Não passavam de alguns meses, pois, não existia ainda, a necessária capacidade de aprovisionamento de itens essenciais para um longo período. Além disso, os contratos feudo-vassálicos ainda eram plenamente utilizados no séc. XIII e instituíaam que a disponibilidade dos vassalos para servir ao seu senhor na guerra não excederia o limite de 40 dias anuais.⁴¹⁰

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 te 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.⁴¹¹



Figura 107: vinhetas 3 da iluminura. *Cantiga 28*. Códice Rico. **Cantigas de Santa Maria**.
Fonte: arquivo pessoal.

Na [Figura 107](#) vemos 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 estrutura de madeira. Ela se parece com uma catapulta, tipo de torre para lançamento de pedras e outros

⁴¹⁰ FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 26.

⁴¹¹ *Monumenta Germaniae Historica, Capitularia Regum Francorum*. Tomo I. Hanover: ed. A. Boretius, 1883, p. 168.

projéteis. Este maquinário era construído com madeirame, cordas e um sistema de roldanas.⁴¹² Sua principal função era alvejar e fazer ruir os muros e torres da fortificação inimiga, além de aterrorizar aqueles que se encontravam no interior do castelo quando os projéteis alcançam as alas internas: praça, estabelecimentos comerciais, 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 (Figura 108).⁴¹³



Figura 108: catapulta na 3ª Cruzada. Guillaume de Tyr (1130?-1186). *Histoire d'outre-mer*. 1280. Detalhe de iluminura.
Fonte: BIBLIOTECA MUNICIPAL DE LYON – FRANÇA. Internet, <http://numelyo.bm-lyon.fr/>

O segundo grupo ligado aos castelos interfere diretamente no seu panorama arquitetônico, a **construção**: mestres e operários liderados pelo arquiteto.⁴¹⁴ No terceiro grupo, a **utilização**, deparamo-nos com aqueles que vivem no castelo ou aqueles que (ocasionalmente) usam suas dependências (Figura 109).⁴¹⁵

⁴¹² MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 70.

⁴¹³ “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., *op. cit.*, 2002, p. 172-179.

⁴¹⁴ “A argamassa utilizada para unir as pedras era uma mistura de cal, areia e água.” *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁵ “Os pequenos cômodos do térreo eram destinados aos criados, aos operários e ao estoque de provisões.” *Ibid.*, p. 61.



Figura 109: construtores na vinheta 05 da iluminura. *Cantiga 316*;
A vida cotidiana por trás dos muros na vinheta 06 da iluminura. *Cantiga 68*.
Fonte: arquivo pessoal.

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 Maria*. Quanto maior é o clima de guerra, maiores e mais espessas serão as muralhas.⁴¹⁶

Muros fortificados variavam em tamanho, comprimento e espessura. Muralhas de pedras aparelhadas foram as mais comuns.⁴¹⁷ E 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).⁴¹⁸

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.⁴¹⁹ Fora dos muros, o ambiente era campestre.⁴²⁰

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”.⁴²¹ Conhecida como *Île de la Cité*, as marcas

⁴¹⁶ “A estrutura da sociedade ibérica orbitava em torno de um contínuo estado de guerra, em maior ou menor escala.” COSTA, Ricardo. **A guerra na Idade Média: um estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica**. Rio de Janeiro: Paratodos, 1998, p. 86.

⁴¹⁷ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 71.

⁴¹⁸ DEMURGER, *op. cit.*, 2002, p. 16.

⁴¹⁹ “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, *op. cit.*, 2005, p. 59.

⁴²⁰ “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.

⁴²¹ Citado em FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 21.

arquitetônicas da ilha em seus primeiros tempos estão quase desaparecidas sob as construções de tempos posteriores (Figura 110).

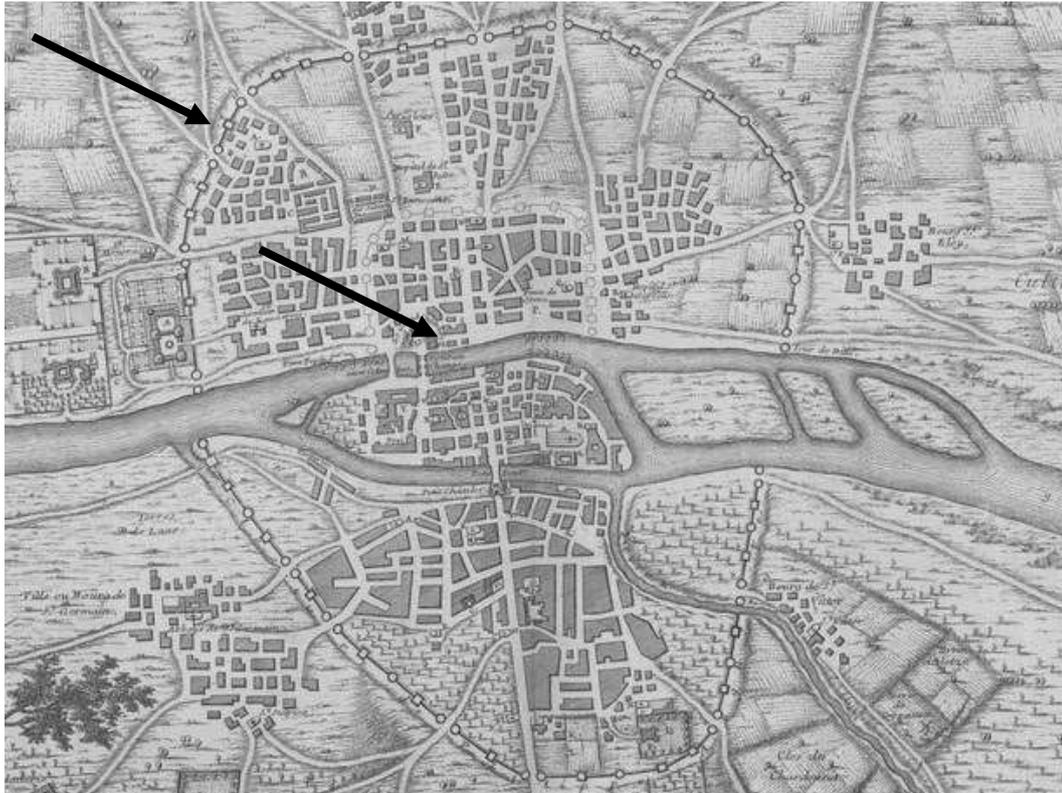


Figura 110: a *Île de la Cité* nos dias atuais.

Fonte: ENCYCLOAEPEDIA BRITANNICA. Internet, <https://www.britannica.com/place/Île-de-la-Cité>

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, a *Île de la Cité* se tornou o centro 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 (Figura 111). Além deles, podemos rever as muitas construções que hoje dominam a milenar povoação da *Île-de-France*.

Mais de mil anos de história transformaram substancialmente o panorama parisiense.



A Île-de-France do séc. XIII no centro e a cidade Paris rodeada por muralhas.
Detalhe de mapa reconstituído segundo a fonte original. 1223.

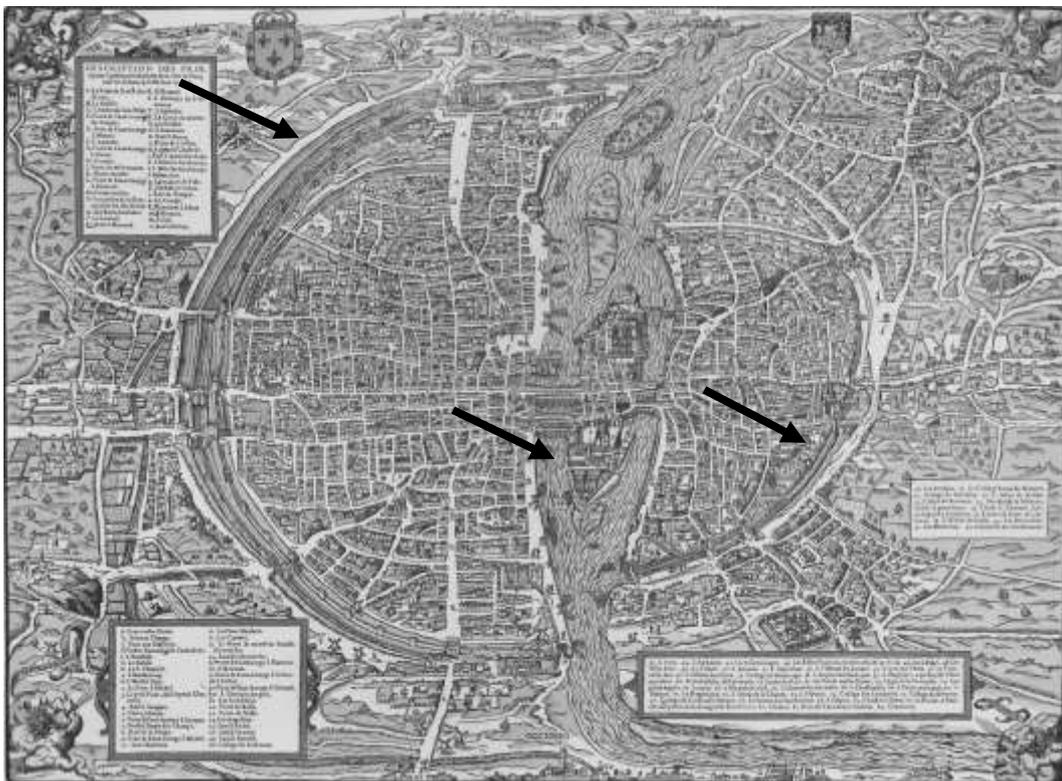


Figura 111: setas indicam as três muralhas de Paris no séc. XVI. A muralha do centro remonta aos anos finais da Antiguidade e rodeia a *Île de la Cité*. François de Belleforest (1530-1583). *Mapa de Paris*. 1575.

Fonte: internet, <http://gallica.bnf.fr>

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 tão singular elemento da Arquitetura dos castelos fortificados? O que levou os medievais a coroar suas fortificações com as ameias? Sua forma simples pode ser reproduzida por uma criança, mas sua simbologia é profunda e se manteve no tempo.



Figura 112: no alto da torre, ameias encimadas por pináculos. *Castelo de Montalegre* – Portugal. Séc. XIII.

Fonte: Internet, <http://vilareal.360portugal.com/Concelho/Montalegre/>



Imagem 113: vinheta 02 da iluminura. *Cantiga 94*. Códice Rico. **Cantigas de Santa Maria**.

Fonte: arquivo pessoal.

Os elementos arquitetônicos das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*, 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 (Figura 113) com as ameias do *Castelo de Montalegre* – Portugal (Figura 112). Os medievais tinham uma deliciosa e cativante visão da Arquitetura.



Figura 114: vinheta 03 da iluminura. *Cantiga 67*. Códice Rico. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 115: *Torre de Belém* – Portugal. Séc. XVI.
Fonte: TORRE DE BELÉM. Internet, <http://www.torrebelem.pt>

As ameias se transformaram em um recorrente e belo elemento da Arquitetura nas iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*. 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 (Figura 114). 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 (Figura 115).

O texto da Cantiga 205 relata o drama dos mouros e a morte violenta que alguns sofreram. E lá está a Arquitetura, as ameias 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.⁴²² 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, o rei que desejou mudar o mundo. Para isso, tentou conhecê-lo. As *Cantigas de Santa Maria* é 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. Espanta-me, ainda, a variedade de surpresas que o estudo do códice afonsino proporciona.

⁴²² MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 80.

3.11 (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 em 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 colmẽa e hũa capela viu
con seu altar estar dentro, e a omagen cousiu
da Virgen cono seu Fillo sobr' ele, e ar sentiu
un odor tan saboroso que logo foi convertido.*⁴²³

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.

⁴²³ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 258, 40-43.

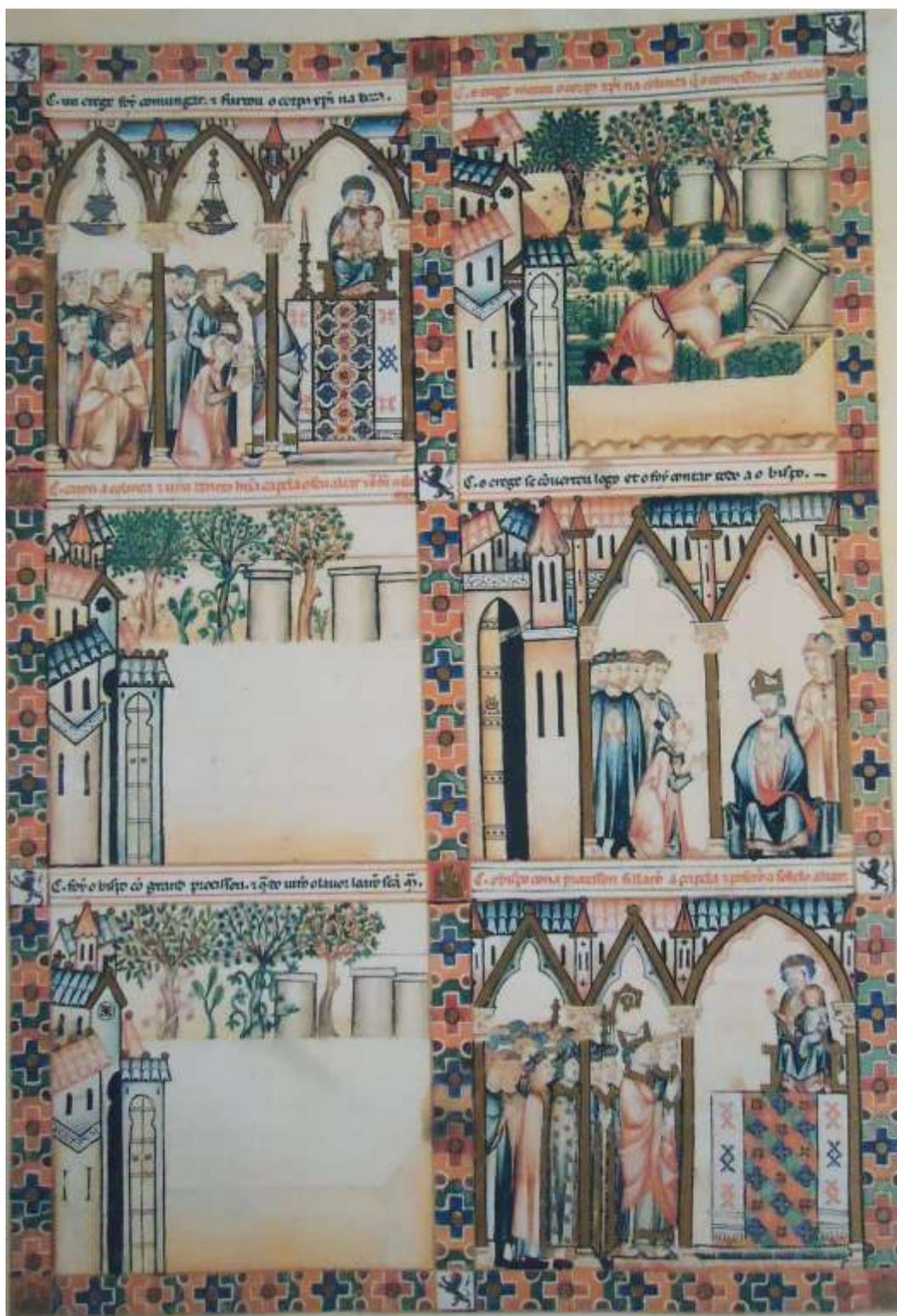


Figura 116: iluminura de página inteira da *Cantiga 208*. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria**.
Fonte: arquivo pessoal.

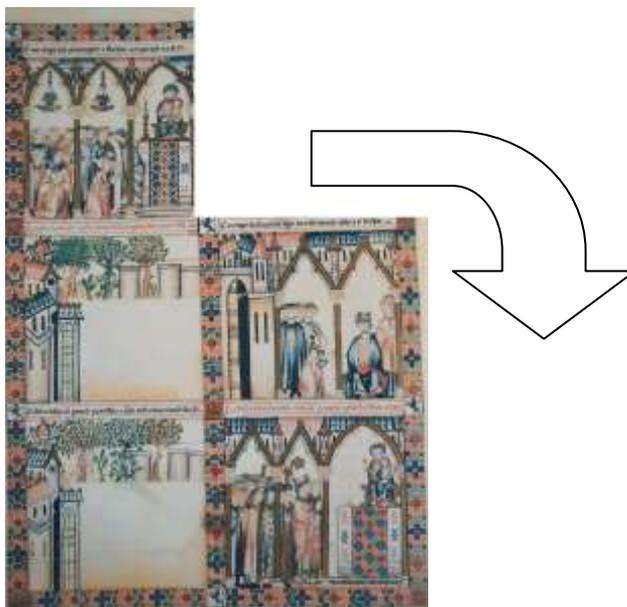


Figura 117: vinheta 02 da *Cantiga* 208.

A Figura 118 mostra uma catedral construída em homenagem à Virgem Maria na cidade de Toulouse, terra dos hereges albigenses⁴²⁴ 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 Maria*, 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”.⁴²⁵



Figura 118: *Notre-Dame de Taur*. Toulouse – França, séc. XIV.
Fonte: FOCILLON, 1965, p. 66.

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 existiria até a Revolução Industrial) a delimitação entre campo/cidade dos dias atuais.⁴²⁶

⁴²⁴ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 119.

⁴²⁵ Documento completo como apêndice do artigo de: HÉRNANDEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 227. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.

⁴²⁶ LE GOFF, *op. cit.*, 1980, p. 30.

As *Cantigas de Santa Maria* celebram a importância das atividades campestres daqueles tempos. No códice, estão as diversas práticas e locais campestres (Figura 119). Afinal, o campo é o pano de fundo de muitos relatos de milagres nas *Cantigas*.



Figura 119: detalhes da *Cantiga 314*.
Fonte: arquivo pessoal.

O mundo campestre, por vezes, adentra o citadino. São inúmeras (e graciosas) as imagens de animais que adentram nas cidades. Por exemplo, o cavalo. Na [Figura 120](#), um cavalo está sob um arco gótico, a beleza da Arquitetura que o encima e envolve (além de sua proximidade junto às figuras humanas) 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 e não do reino animal.⁴²⁷



Figura 120: detalhe da iluminura da *Cantiga 62*.
Fonte: arquivo pessoal.

⁴²⁷ 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. A [Figura 117](#) sugere onde 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.⁴²⁸

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 e, também, a produção de mel (Figura 121).⁴²⁹

Nos primeiros tempos do feudalismo, um bosque e uma pequena capela particular compunham o cenário idílico. 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 seus domínios.⁴³⁰

Ali, no feudo, quem mandava era o suserano e a ele se reportavam seus vassalos 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 o vassalo.⁴³¹ Várias séries documentais provam a irrupção do Feudalismo na Península Ibérica a partir do séc. X e no decorrer dos séculos XI e XII.⁴³²

⁴²⁸ **Arroteamentos:** desmatamento de florestas e bosques ou drenagem de pântanos. HEERS, *op. cit.*, 1977, p. 115.

⁴²⁹ “Na Idade Média, o castelo, lugar de poder econômico e político, domina a sociedade camponesa.” LE GOFF, *op. cit.*, 1998, p. 12.

⁴³⁰ TOMAN, Roman. **O Gótico: arquitetura, escultura e pintura.** Colônia: Könemann, 1998, p. 55.

⁴³¹ Homenagem (*hominium*). “[...] a partir desta primeira fase o vassalo toma um compromisso global e bem definido para com o seu senhor.” LE GOFF, *op. cit.*, 1980, p. 330.

⁴³² GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 118.



Figura 121: *mês de junho*. **Très Riches Heures du Duc de Berry**. França, séc. XV. Detalhe.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 463.

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.⁴³³ Assim fez, por exemplo, Godric de Finchale, filho de lavradores que se aventurou como mercador e terminou seus dias como religioso. Seu texto sugere 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.⁴³⁴

⁴³³ Para ter um panorama geral da Idade Média: FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004.

⁴³⁴ REGINALD OF DURHAM. *Libellus de Vita et Miraculis S. Godrici, heremitaie de Finchale*. Londres: Stewenson, 1847.



Figura 122: *Plaza del Campo*. Siena – Itália, c. 1280; *Torre do armazém de tecidos*. Bruges – Bélgica, séc. XIII.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 253/185.

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 era 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 (Figura 122).⁴³⁵



Figura 123: casas se amontoam ao redor da *Catedral de Mont-Saint-Michel* – França. Séc. IX.

Fonte: FRANCE.FR. Internet, <http://br.france.fr/pt-br/informacoes/historia-e-novidades-do-mont-saint-michel-0>

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”.⁴³⁶ 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 (Figura 123).⁴³⁷

Naquele processo de urbanização lento e contínuo, os burgos mais poderosos transpuseram seus limites territoriais e abarcaram burgos menores vizinhos a eles.⁴³⁸ Desde o séc. XI, as cidades francesas cresceram em torno de catedrais cada vez mais majestosas, a principal delas é a *Notre-*

⁴³⁵ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 308.

⁴³⁶ RODIN, *op. cit.*, 2002, p. 21.

⁴³⁷ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 174.

⁴³⁸ LE GOFF, *op. cit.*, 1998, p. 17.

Dame de Paris (Figura 124). 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.⁴³⁹



Figura 124: *Notre-Dame de Paris* – França, c. 1163.

Fonte: ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. Internet, <https://www.britannica.com/topic/Notre-Dame-de-Paris>

Ser estudante da Universidade de Paris era uma quimera deveras 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”.⁴⁴⁰

⁴³⁹ “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.

⁴⁴⁰ 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.



Figura 125: *Catedral de Leão* – Espanha, séc. XIII.

Fonte: WEB OFICIAL DE LA CATEDRAL DE LEÓN. Internet, <http://www.catedraldeleon.org/>

Dos planos arquitetônicos das principais catedrais do norte francês, Afonso X retirou os modelos do que sonhava inculcar no seu reino: o universo gótico e escolástico nomeado por Erwin Panofsky como uma “lógica visual gótica”.⁴⁴¹ A influência francesa se materializou nas catedrais de Burgos, Toledo e de Leão, primeiras obras de um movimento ainda inicial em terras espanholas (Figura 125).⁴⁴²

As cidades espanholas nasceram sob a influência francesa, mas cresceram de forma singular. Pois a Espanha era terra cosmopolita, fruto de um meio imerso na ‘interculturalidade’ das três principais religiões da Idade Média: judaísmo, islamismo e cristianismo. 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.⁴⁴³

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.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ “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 e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 42.

⁴⁴² TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 266.

⁴⁴³ O’CALLAGHAN, *op. cit.*, 1998, p. 133.

⁴⁴⁴ RUCQUOI, *op. cit.*, 1995, p. 16.



Figura 126: torre do *Palazzo Vecchio*. Florença, capital da Toscana – Itália, c. 1299.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 252.

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 (Figura 126).⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ FRANCO JÚNIOR, *op. cit.*, 2004, p. 23.

A Itália foi parceira comercial da Espanha desde os tempos de dominação romana.⁴⁴⁶ 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 ver mais ao longe. Entre as águas do Mar Mediterrâneo, uma terra de oportunidades, a Península Itálica.

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. Na Figura 127, a Arquitetura românica dos estaleiros medievais de Barcelona.



Figura 127: *Drassanes* (estaleiros) de Barcelona – Espanha, séc. XIII.
Fonte: MUSEO MARÍTIM DE BARCELONA. Internet, <http://www.mmb.cat>

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.⁴⁴⁷

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 *rosávea* (Figura 128).

⁴⁴⁶ “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, *op. cit.*, 1995, p. 15.

⁴⁴⁷ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 129-130.



Figura 128: sol ilumina a rosácea da Igreja de Santa Maria Novella. Florença – Itália, 1246.
Fonte: SANTA MARIA NOVELLA. Internet, <http://www.smn.it/>

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 Aeropagita⁴⁴⁸, 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 dos confortos 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 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 (Figura 129).

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

⁴⁴⁸ 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

outros negociantes de diversas nações e estranhas línguas; e assim povoou e fez a vila não pequena.”⁴⁴⁹



Figura 129: peregrino passa por *Sahagun* no caminho para Santiago de Compostela.
Fonte: VILLA DE SAHAGUN. <http://www.villadesahagun.es/patrimonio>

Salamanca (Figura 130) é outra cidade que se desenvolveu no percurso da peregrinação à Santiago de Compostela. Neste tipo de urbe, a instalação de hospitais (hospedarias) 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.



Figura 130: *Ponte Romana* e *Catedral Medieval*. Salamanca – Espanha.
Fonte: SALAMANCA.ES. Internet, <https://www.salamanca.es/pt/>

E, assim, novas vilas se transformaram em cidades e o Ocidente medieval se preencheu delas.

⁴⁴⁹ “Crónicas de Sahagun.” In: TUÑÓN DE LARA, *op. cit.*, 1984, p. 127.

3.12 (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 Sem Par.

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.⁴⁵⁰*

**Igreja, nem claustro, dormitório
sala do capítulo,⁴⁵¹ refeitório,
cozinha e parlatório.⁴⁵²**

Nem enfermaria onde poderiam os males curar.

**Adega e vinhas com tudo seu,
hortas e moinhos** como ouvi eu.
Guardou bem a Virgen e mais lhes deu,
tudo quanto poderiam precisar.

⁴⁵⁰ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 295, 31-39.

⁴⁵¹ Sala na qual a assembleia dos religiosos se reúne. Ver em: AFONSO X, *op. cit.*, 1989, p. 474.

⁴⁵² 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.

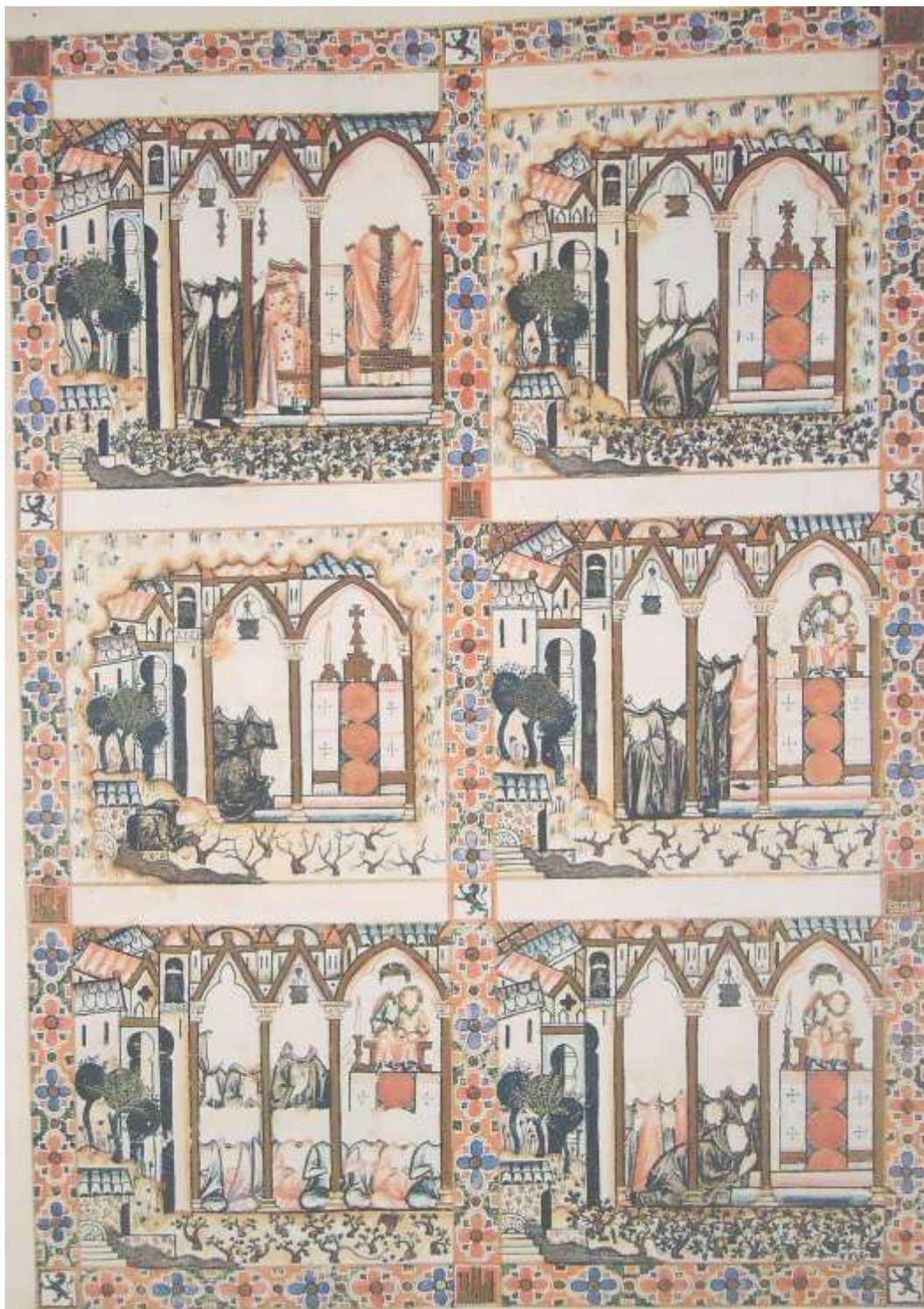


Figura 131: iluminura de página inteira da *Cantiga* 226. Códice de Florença. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

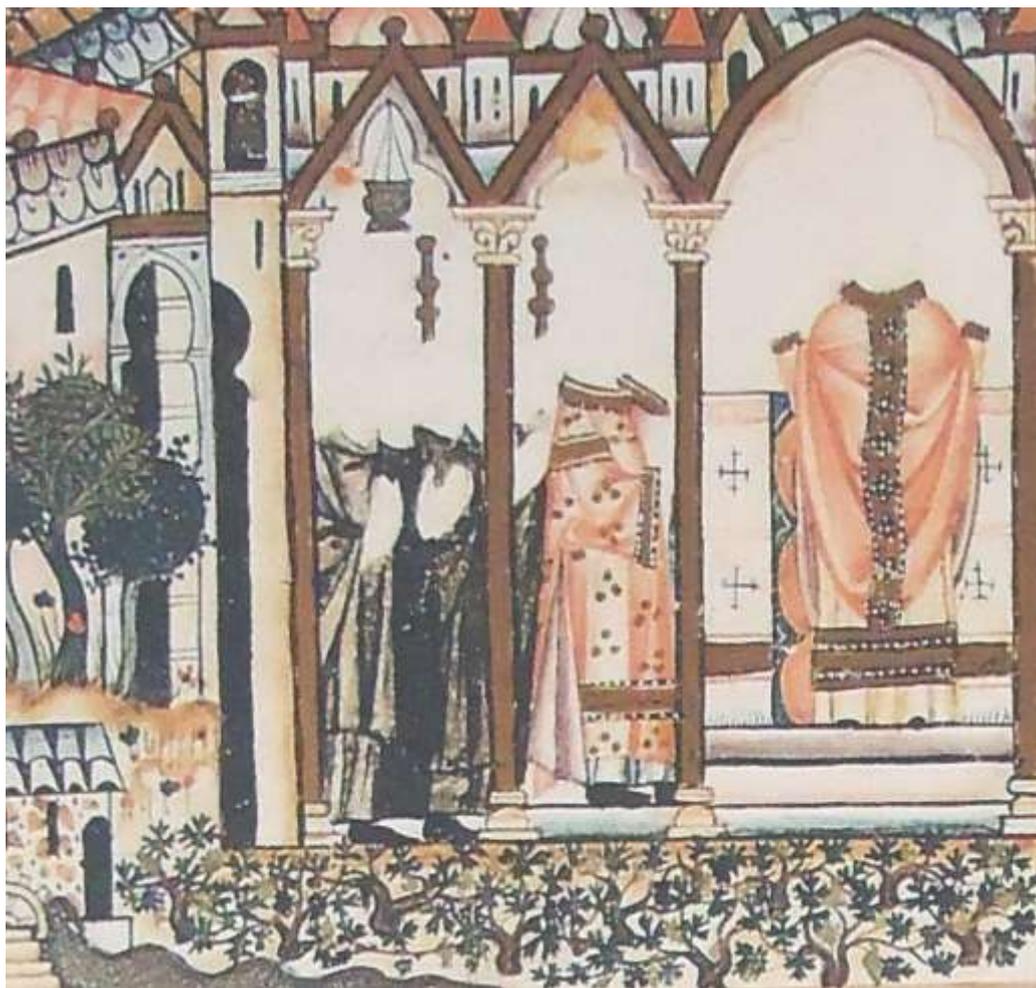
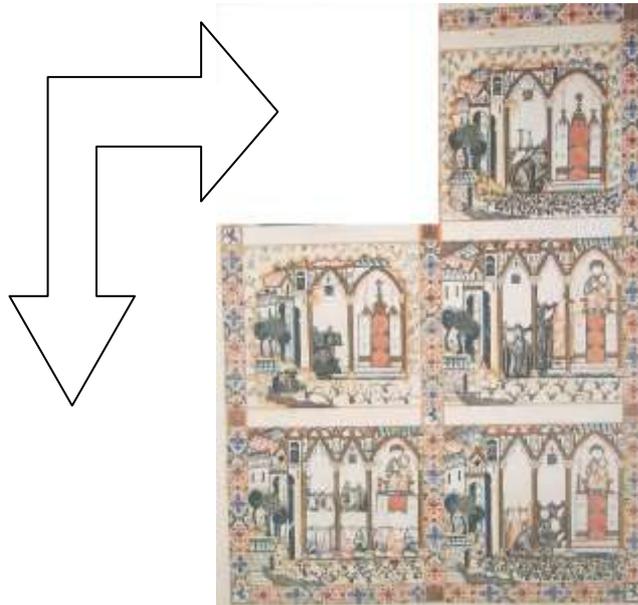


Figura 132: vinheta 01 da *Cantiga* 226.

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 226.⁴⁵³ 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.⁴⁵⁴

No século das *Cantigas de Santa Maria*, a Inglaterra, porção insular do extremo Oeste europeu, já se distinguiu 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.⁴⁵⁵

No **Capítulo 2** (p. 20) contei um pouco da história da ilha e sua postura frente aos outros reinos no séc. XIII: 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. 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.⁴⁵⁶

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* que mostrei no **Capítulo 2** enriqueceram códices religiosos cristãos (p. 20).

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. Como mostra a [Figura 133](#), na qual, em cada círculo está uma etapa dentre as várias na produção de um códice. Atividades silenciosas, como determinava a

⁴⁵³ AFONSO X, op. cit., 1989, p. 546/590, v. 4.

⁴⁵⁴ AFONSO X, op. cit., v. 2, 1988, p. 30.

⁴⁵⁵ HÉRNANDEZ, Francisco J., op. cit., 2008-2009, p. 167-242.

⁴⁵⁶ “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, op. cit., 2010, p. 289.

regra monástica, mas intensas. Os trabalhos poderiam chegar a doze horas diárias nos mais longos dias de verão.⁴⁵⁷



Figura 133: Ambrósio. *De Officiis Ministrorum*, séc. XII.
Fonte: FINGERNAGEL; GASTGEBER, 2008, p. 15.

⁴⁵⁷ FINGERNAGEL; GASTGEBER, *op. cit.*, 2008, p. 6.

A história deste complexo monástico, hoje em ruínas, ajuda-nos a entender um pouco mais a respeito da cultura monástica medieval (Figura 134). 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.



Figura 134: ruínas da *Igreja Monacal de Lindisfarne* atrás das sepulturas dos monges mortos pelos vikings no séc. VIII e o castelo do séc. XV, ao fundo. Nortúmbria – Inglaterra, séc. VI.

Fonte: ENGLAND NORTH EAST. Internet, <http://www.englandsnortheast.co.uk/Lindisfarne.html>

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.⁴⁵⁸ O papa 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 bispo Basílio: “se examinardes mais de perto os males do corpo espiritual,

⁴⁵⁸ WALTHER; WOLF, *op. cit.*, 2005, p. 70.

rapidamente entenderéis que por cada arrebatado do nosso reino é posta em perigo a fé de uma população”.⁴⁵⁹

Na pequena ilha de Lindisfarne, localizada entre o mar e a desembocadura do rio Tweed, os missionários irlandeses chegaram com seus evangelários⁴⁶⁰ (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.

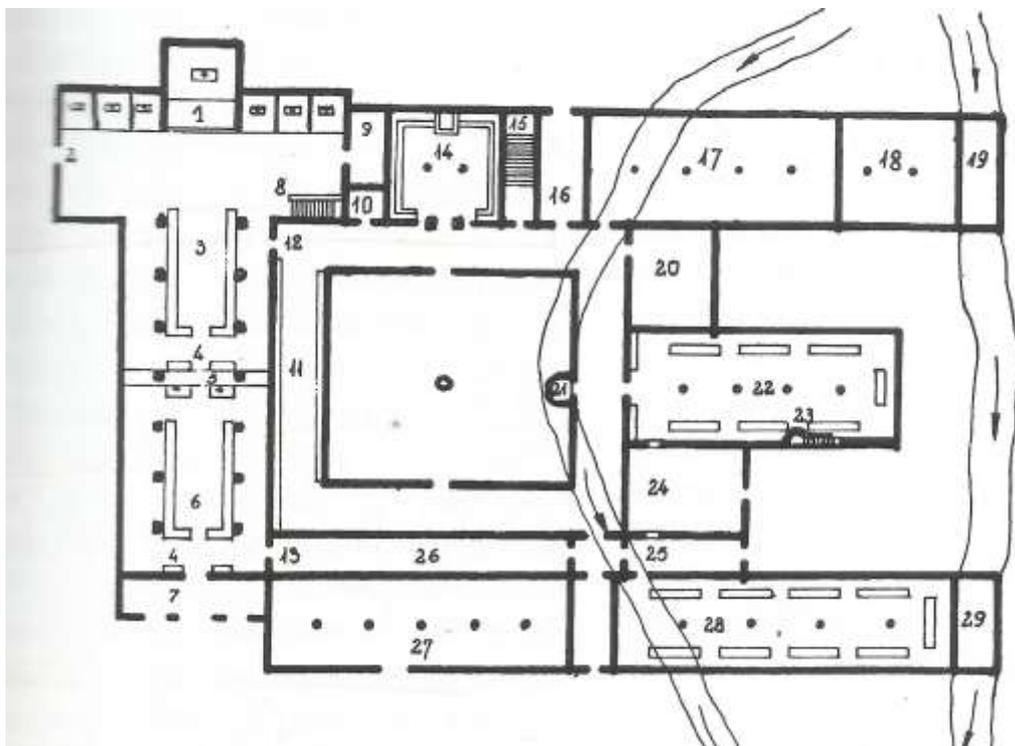


Figura 135: planta baixa do complexo do mosteiro cisterciense. Fontenay – França. Séc. XII.

Fonte: TOMAN, 2000, p. 119.

- | | |
|--------------------------|-------------------------------|
| 1. igreja; | 2. porta dos defuntos; |
| 3. coro dos conversos; | 4. sacristia; |
| 5. claustro; | 6. lavatório; |
| 7. sala do capítulo; | 8. sala dos monges; |
| 9. noviciado; | 10. latrinas dos monges; |
| 11. sala de aquecimento; | 12. refeitório dos monges; |
| 13. cozinha; | 14. refeitório dos conversos. |

⁴⁵⁹ SIDÔNIO APOLINÁRIO. *Gai Sollii Apollinaris Sidonni Epistularum, liber VII*, epist. VII. In: *Monumenta Germaniae Historica – Auctorum*, t. VIII. Berlim, 1887, p. 109-110. Disponível em: http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000797_meta:titlePage.html?sortIndex=010:010:0008:010:00:00.

⁴⁶⁰ WALTHER; WOLF, *op. cit.*, 2005, p 25.

A planta baixa que sugere as divisões internas de um complexo arquitetônico de mosteiro da [Figura 135](#) reflete a premissa da ordem cisterciense, a mais ortodoxa desde a criação da ordem beneditina, que apresentei no **Capítulo 2** (p. 47). Na planta, algumas das instalações descritas no texto da Cantiga 226: “igreja, claustro, sala do capítulo, refeitório e cozinha”.

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 ([Figura 136](#)).⁴⁶¹ Um complexo monástico é, portanto, formado por diversas áreas internas e externas.



Figura 136: vista aérea do *Mosteiro de Fontenay* – França. Séc. XII.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 119.

O **claustro** é uma delas, materialização do regime monacal, principal área de circunvalação do mosteiro e também aquela que permite manter os monges mais próximos da *clausura*, ou seja, alheios às coisas do mundo exterior. A igreja e o claustro, em um mosteiro, são áreas de oração e habitação e precisam estar isolados das áreas de trabalho.⁴⁶²

⁴⁶¹ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 118-119.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 91.

Por sua importância, os corredores dos claustros receberam arquitetura e ornamentação de fino labor. Como, por exemplo, a profusão de colunas contorcidas, os detalhes esculturais lavrados na pedra e a incrustação de peças metálicas coloridas nas colunas da [Figura 137](#), obra dos mestres das oficinas da Lombardia.



Figura 137: Igreja São Paulo Fora dos Muros. Roma – Itália, 1200.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 309.

O claustro costuma ter uma ligação, por meio de um portal 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 de suas dependências e áreas de trabalho, inclusive; “adega, vinha, horta e moinho”.

Na Idade Média Feudal, os mosteiros eram donos 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 vista aérea do *Complexo Religioso de Maulbronn* com a abadia ao centro (Figura 138).⁴⁶³

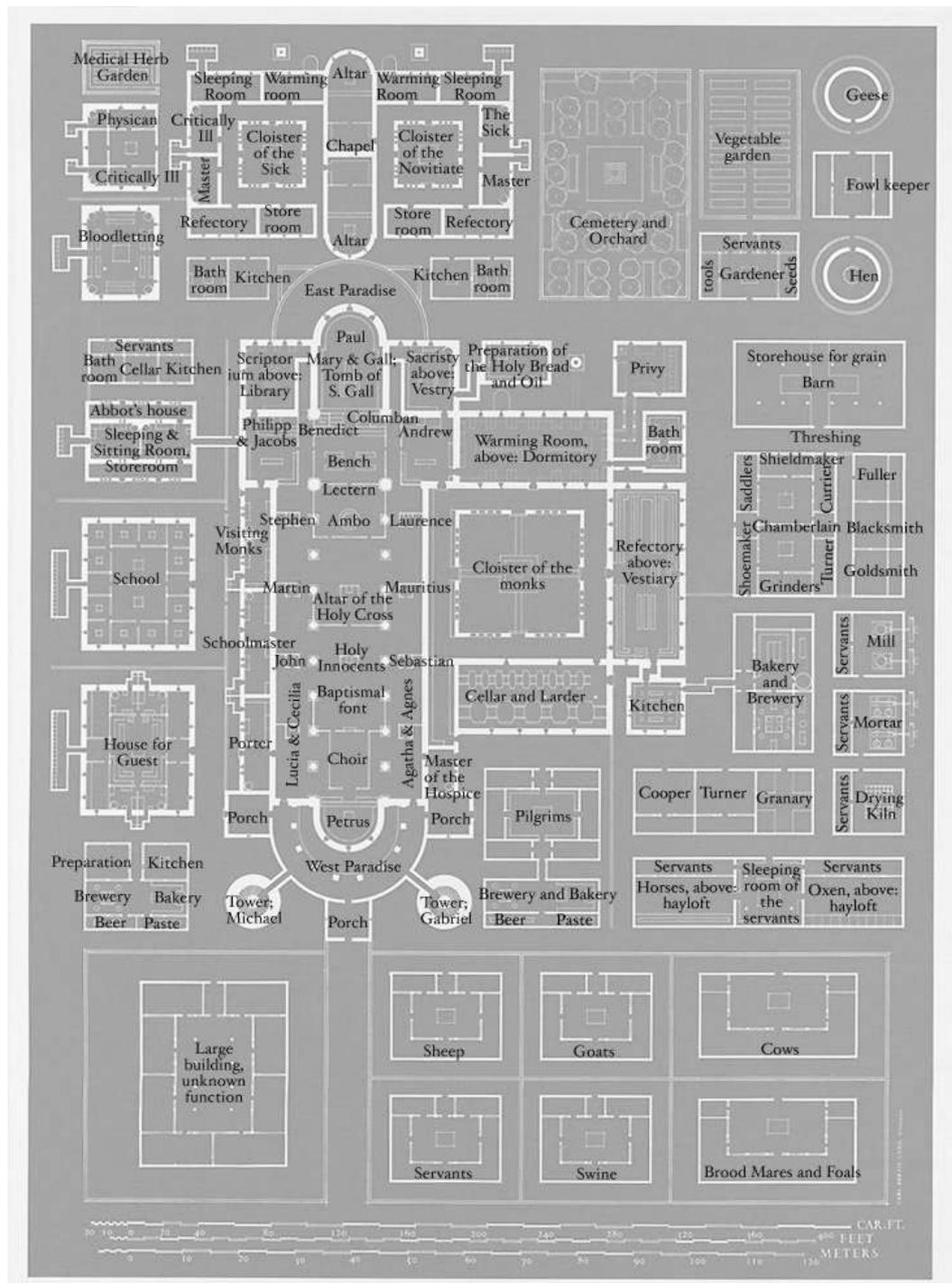


Figura 138: planta baixa do *Mosteiro de St. Gall* e imediações feito a partir de documento similar feito no séc. IX.
Fonte: ST. GALL MONASTERY PLAN. Internet, <http://www.stgallplan.org/en/plan.html>

⁴⁶³ DUBY, *op. cit.*, 1979, p. 52.

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 [...].⁴⁶⁴

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 que, também, a **sala do capítulo** e o **refeitório** permaneceram incólumes durante um ano apesar do soterramento de todo o complexo monástico.

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. 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 as Escrituras enquanto os monges saciam a fome do corpo (Figura 139):⁴⁶⁵

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 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.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ BENTO de Núrcia. **Regra de São Bento** (c. 530). Ver em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/regra-de-sao-bento-c-530> (grifos nossos).

⁴⁶⁵ "Leitura pública". ZUMTHOR, *op. cit.*, 1993, p. 19.

⁴⁶⁶ *Ibid.*



Figura 139: refeitório. A seta indica púlpito para a leitura em voz alta. *Mosteiro de Alcobaça* – Portugal. Séc. XII.

Fonte: SITE DE TURISMO DO GOVERNO DE PORTUGAL. Internet,
<https://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos/ver/Mosteiro-de-Alcobaca>

Na Figura 140, a abóbada gótica engrandece o ambiente, porque, para a cultura monástica, todas as práticas diárias dos monges eram envolvidas pela religiosidade.⁴⁶⁷ 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 encimam 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.

⁴⁶⁷ “A arquitetura gótica, por seu lado, exprimia a tradição religiosa da comunidade.” ARGAN, *op. cit.*, 1993, p. 30.



Figura 140: *Mosteiro de Maulbronn* – Alemanha, 1220; *Catedral de Salisbury* – Inglaterra, c. 1260.

Fonte: WIKI LOVES MONUMENTS 2013. Internet: Par Harro52 — Travail personnel, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28710278>; SALISBURY CATHEDRAL. Internet, <http://www.salisburycathedral.org.uk/visit-about-building/glance-floor-plan>

As colunas adossadas da sala do capítulo da catedral inglesa (Figura 140) não se fazem de rogadas e também 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, o 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.

3.13 (Cantiga 242) A eternidade e a arte de lidar com a cantaria

A Cantiga 242 narra como um pedreiro era eficiente no seu ofício, sabia unir bem a pedra com o cal.

Mais do que tudo, era crente da Virgem espiritual. 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 de uma 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 Dela, 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 vïya y seu jornal
lavar encima da obra.⁴⁶⁸*

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 na 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.

⁴⁶⁸ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 334, 11-19.

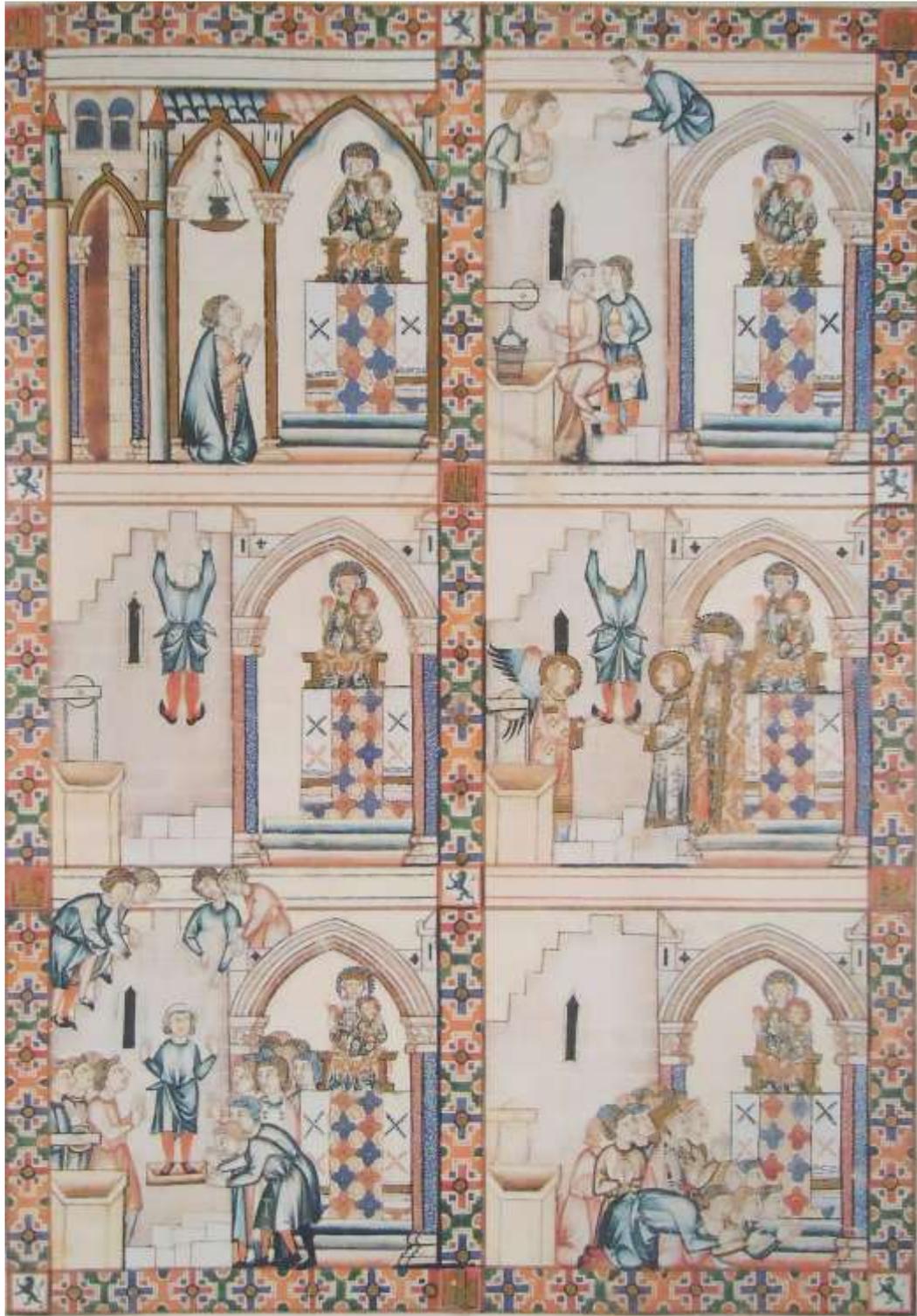


Figura 141: iluminura de página inteira da *Cantiga 242*. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria**.
Fonte: arquivo pessoal.

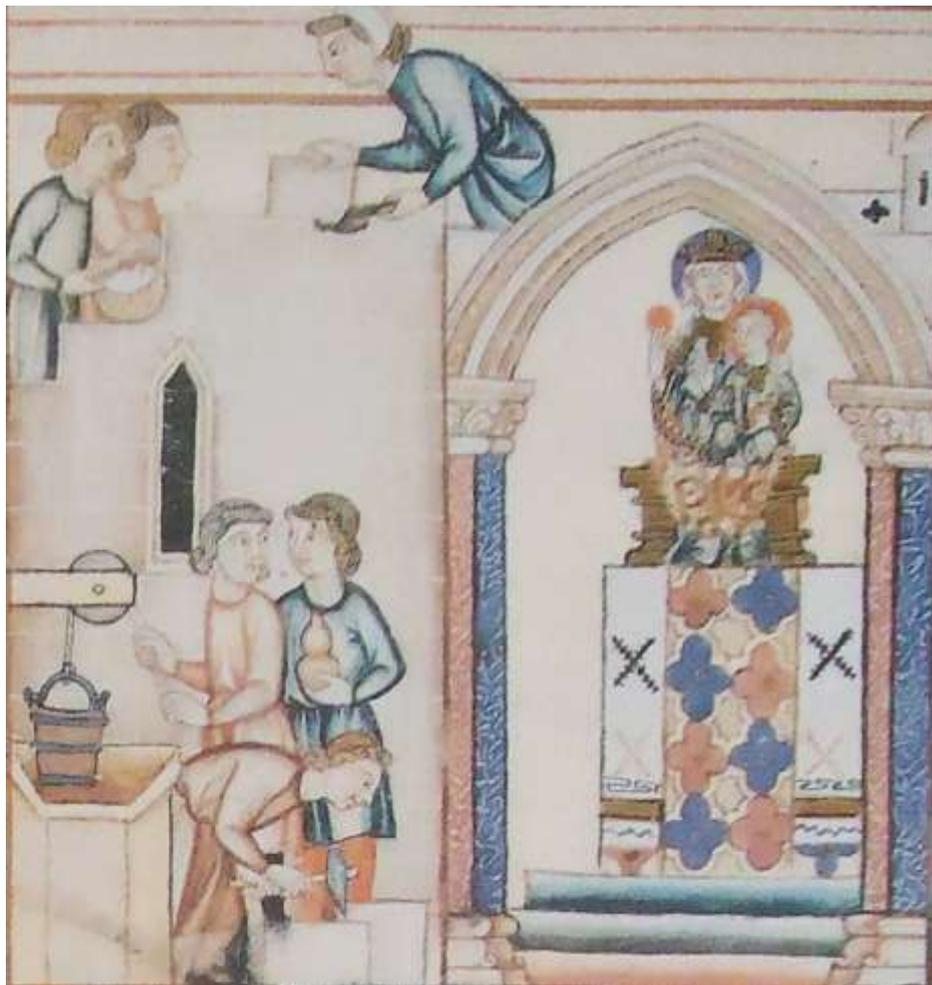
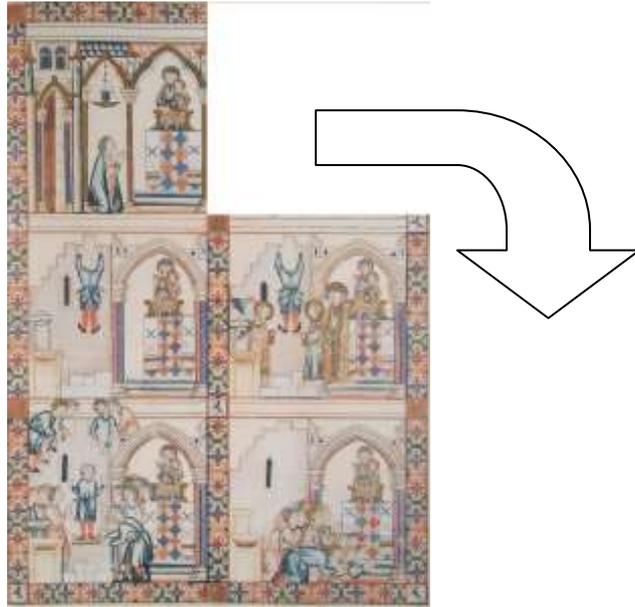


Figura 142: vinheta 02 da Cantiga 242.

Os pedreiros já se foram, ficaram suas construções. Agora, comunicam-se conosco pela “linguagem das pedras”.⁴⁶⁹ A Figura 142 sugere a representação de um canteiro de obras onde duas atividades ocorrem simultaneamente. À direita da imagem, a iconografia mostra seis obreiros que se ocupam em “pedra juntar com o cal” 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 majestoso 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*: a eternidade. Essa quimera motivou a construção de tantos e tamanhos santuários desde tempos remotos, pois, o tempo do homem se esvai com a morte, mas o tempo da Arquitetura pode se tornar milenar, quase eterno.⁴⁷⁰

“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 alto” Agostinho.⁴⁷¹

Para os medievais, a *eternidade* está no alto, no paraíso celeste. Agostinho muito escreveu a esse respeito em suas *Confissões*: “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?”.⁴⁷²

Muitos labores são necessários para construir esta morada que visa ser perene, assim relata a Cantiga 371, das *Cantigas de Santa Maria*: “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”.⁴⁷³

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.⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ RODIN, *op. cit.*, 2002, p. 26.

⁴⁷⁰ A esse respeito, confirmam nosso artigo: COSTA; DANTAS, *op. cit.*, 2014, p. 123-133.

⁴⁷¹ AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 24, 4.

⁴⁷² *Id.* **Confissões**. Braga, Portugal: Apostolado da Imprensa, 1990, p. 301.

⁴⁷³ “Outros viñnam per lavraren e gâar y seu jornal que lles davan por britaren pedra ou por fazer cal ou por lavrar na ygreja da Sennor espirital; e poren de muitas partes viñnam y guarecer.” *Id.* Cantiga 371. In: **Cantigas de Santa Maria**. Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1988, v. 3, p. 256, 15-18 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁷⁴ ZEVI, *op. cit.*, 2009, p. 220.

Entre os homens capazes de realizar este sonho estavam os obreiros conhecidos como “cavouqueiros” (Figura 143): 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 um grande bloco de pedra e o transportava para onde outros operários moldavam a pedra segundo o modelo pedido pelo mestre-pedreiro: talhar, martelar, cinzelar e, por fim, numerar a pedra.⁴⁷⁵

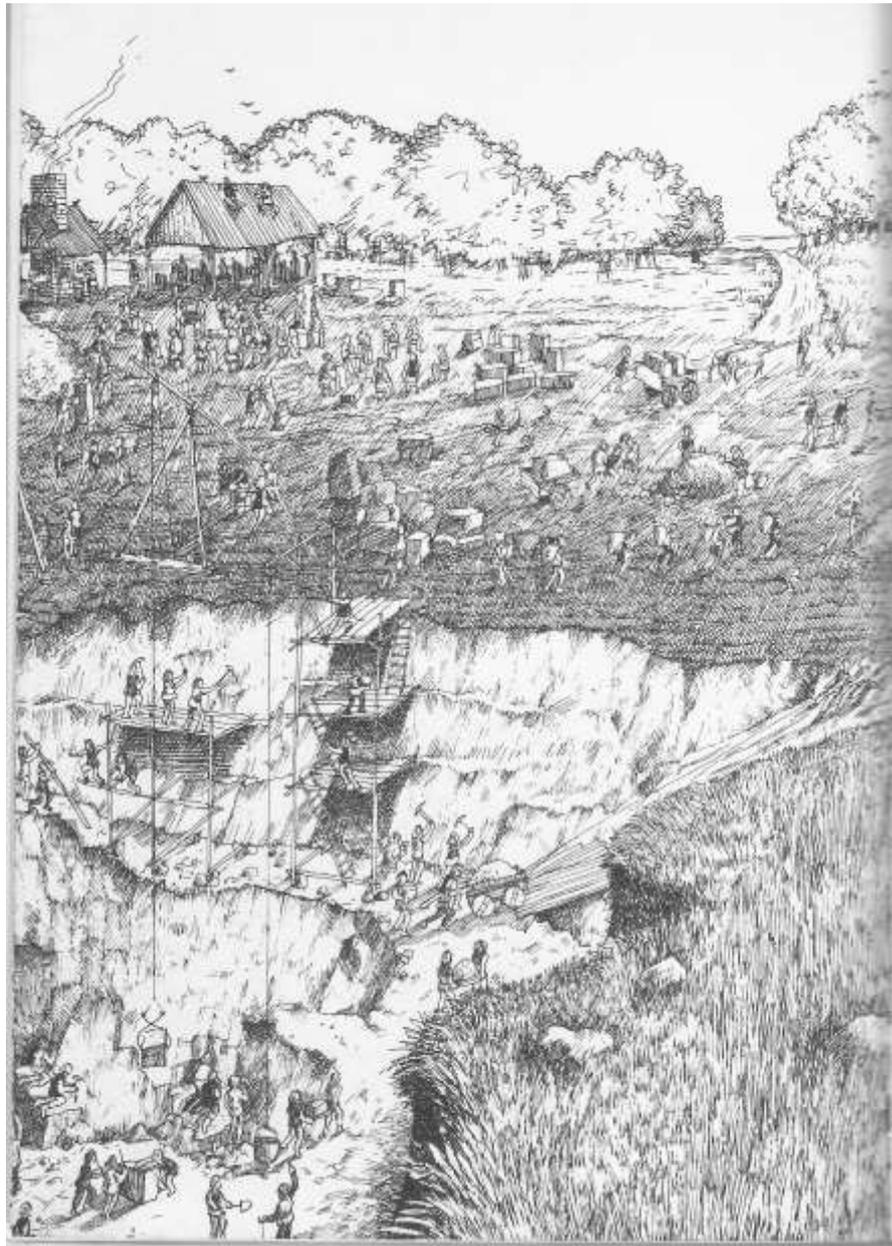


Figura 143: local de trabalho dos cavouqueiros. Desenho de David Macaulay.
Fonte: MACAULAY, 1988, p. 20.

⁴⁷⁵ MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 21.

O texto da Cantiga 358 nos ajuda a entender a importância da pedra para as artes construtivas. No 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:

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.⁴⁷⁶

Por sua vez, o relato da Cantiga 342 faz uma referência parecida aos “cavouqueiros” ou, no galego-português das *Cantigas de Santa Maria*, “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”.⁴⁷⁷

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” (Figura 144).⁴⁷⁸

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 da [Figura 142](#) mostra uma das primeiras iniciativas após o lançamento da pedra fundamental da construção de um santuário: a procura, coleta e armazenamento de água.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ *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.* Id. Cantiga 358. In: ***Cantigas de Santa Maria***. Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1988, v. 3, p. 228/229, 25-38 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁷⁷ *En Costantinopla avêo, com' aprendi, que Don Manuhel, o bõo Emperador, mandou y fazer eigreja mui nobre; e mannores, com' oý, mandou trager de mui longe e per meo asserrar.* Id. Cantiga 342. In: ***Cantigas de Santa Maria***. Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1988, v. 3, p. 193, 15-18 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁷⁸ *El maestr' era de pedra, e lavrava ben assaz e quadrava ben as pedras e põyas-as en az eno ma[i]s alto da obra, como bon maestre faz.* AFONSO X. Cantiga 249, *op. cit.*, 1988, v. 2, p. 349, 11-14, 21-24 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁷⁹ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 65.



Figura 144: detalhe da iluminura da *Cantiga 249*. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria.**
Fonte: arquivo pessoal.

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.⁴⁸⁰

Cantiga 342

Como Santa Maria fez surgir uma imagem sua entre *pedras de mármore* que trabalhadores cortavam em Constantinopla.⁴⁸¹

O *Códice de Florença*, mais que o *Códice Rico*, demonstra nos textos o conhecimento e a admiração que os artífices das *Cantigas de Santa Maria* tinham a respeito das práticas construtivas. A Cantiga

⁴⁸⁰ *Como Santa Maria fez que três miñyos alçassem os mármores que non podian alçar toda a gente que sse y ajuntava.* AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 304 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁸¹ *Como Santa Maria fez parecer a sa omage d'ontre hûas pedras mármores que asserravan em Constantinopla.* *Ibid.*, p. 192 (tradução: Bárbara Dantas).

364, por exemplo, faz uma poética 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 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.⁴⁸²

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.⁴⁸³ Como o santuário da Figura 145, 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.



Figura 145: *Notre Dame de Chartres* – França, 1194-1220.

Fonte: BRACONS, 1992, p. 21.

⁴⁸² *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 trinta obreiros so esquina d'ua torre, | por gaannar seus dinheiros [...] 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, *op. cit.*, 1988, p. 238/239 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁸³ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 202.

3.14 (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 envergadura descomunal para comportar grandes aglomerações de pessoas. Mesmo com a igreja em construção, o franciscano pregava para os fiéis. No interior da igreja, certo dia, durante um dos sermões do frade, uma espessa trave da construção ameaçava cair 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
começaron a ygreja tan grande, que ben caber
podess' y muita de gente, pero non descomunal.*⁴⁸⁴

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.

⁴⁸⁴ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 23, 11-19.

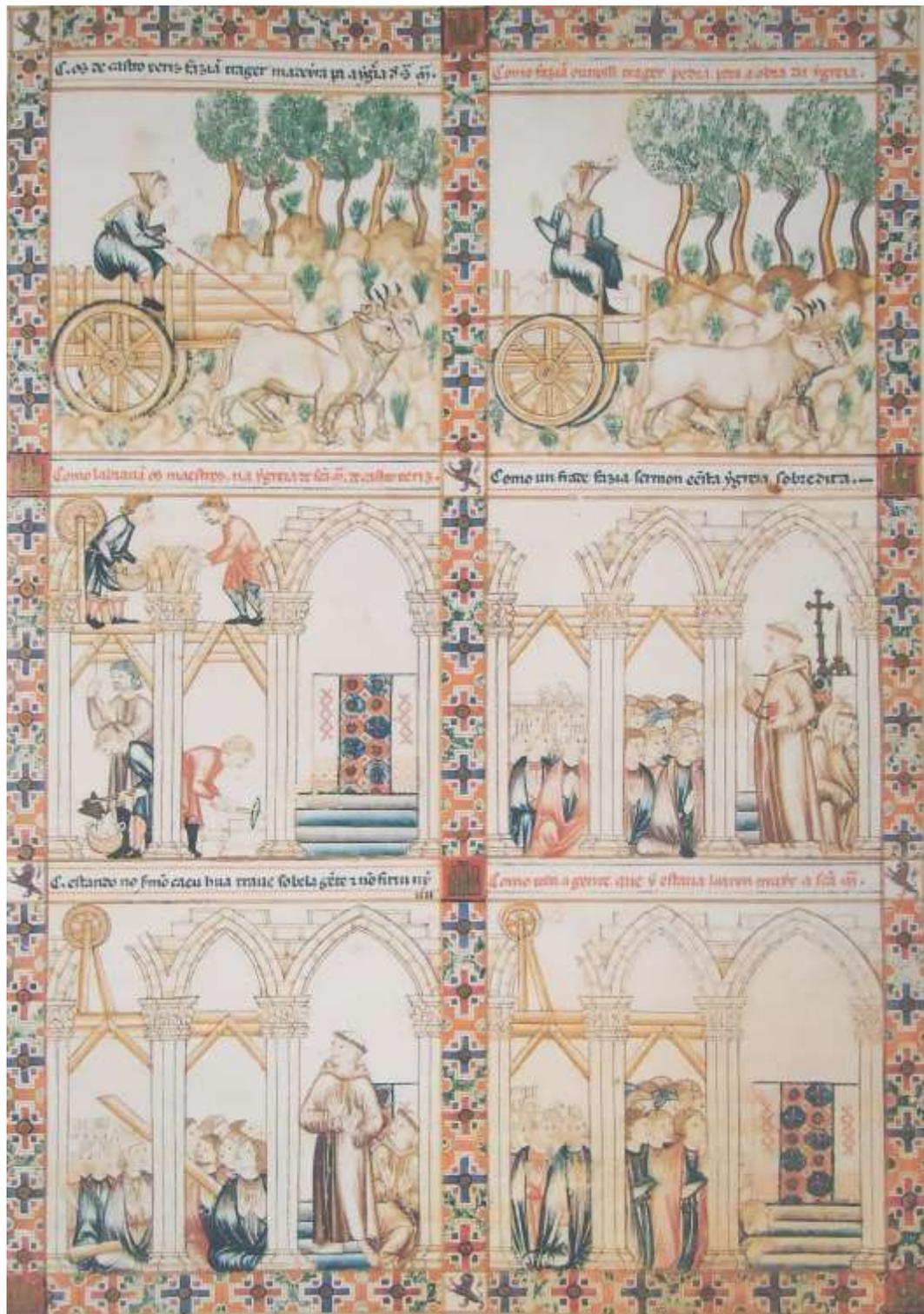


Figura 146: iluminura de página inteira da *Cantiga 266*. Códice de Florença. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

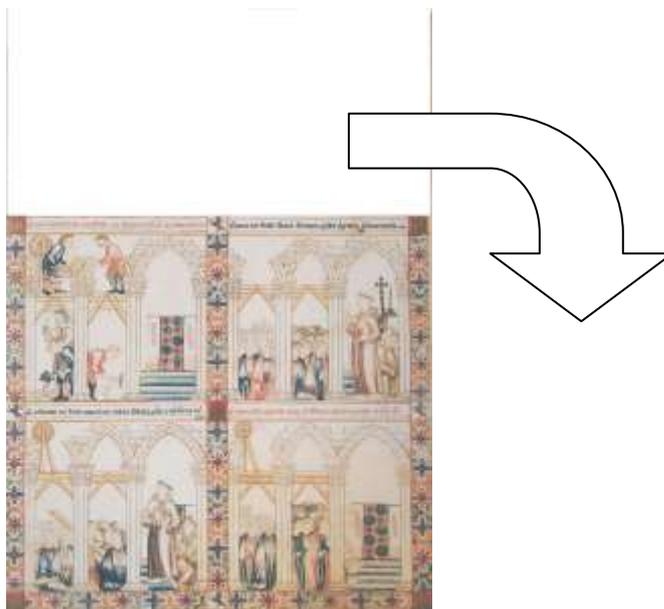


Figura 147: vinhetas 01 e 02 da *Cantiga 266*.

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. Na [Figura 147](#), por exemplo, 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, ali, empilhados e transportados em uma rústica carroça puxada por bois, animais usados na Idade Média para este tipo de função.⁴⁸⁵

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 lavar”.⁴⁸⁶



Figura 148: *pastores*. Detalhe do dintel do portão real da *Catedral de Notre Dame de Chartres* – França, 1150.
Fonte: WILLIAMSON, 1998, p. 16.

⁴⁸⁵ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 64.

⁴⁸⁶ 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.

A Figura 147, 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 cabeça das intempéries e insetos, meias longas e vermelhas, além de sapatos pretos e modestos.⁴⁸⁷ Por comparação e para embasar a ideia, vemos na Figura 148 o detalhe de um conjunto escultórico em alto relevo no qual estão dois jovens pastores com o mesmo tipo de indumentária.

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, ajoitando-se, os milagres a se reproduzirem – entoando cânticos e clamando alegremente a Deus.⁴⁸⁸

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.⁴⁸⁹

Na vinheta 02 (Figura 147), a carroça está repleta de pedras já cortadas, provavelmente são as *aduelas*⁴⁹⁰ que formarão as diferentes estruturas arquitetônicas da construção para a qual se destina: o santuário da Virgem de Castrojeriz, região da província de Burgos que apresentei brevemente no **Capítulo 2** (p. 38). 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

⁴⁸⁷ “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, *op. cit.*, 2010, p. 142-144.

⁴⁸⁸ ROBERT de Thorigny. In: DELISLE, Léopold. **Chronique de Robert de Torigni, abbé du Mont-Saint-Michel**. Rouen: Le Brument, 1872-3.

⁴⁸⁹ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 291.

⁴⁹⁰ “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.

e as atividades construtivas ligadas à infraestrutura, palácios e mesquitas eram as que mais necessitavam de madeira.⁴⁹³

Alguns relatos de milagres das *Cantigas de Santa Maria* 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 – Espanha: “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.”⁴⁹⁴

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 (Figura 147) 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.⁴⁹⁵

A construção da catedral de Castrojeriz da Cantiga 266 não impediu seu simultâneo uso. Na [Figura 150](#), um canteiro de obras com homens a talhar a pedra, revolver a massa de cal e montar as aduelas dos arcos. Logo em seguida, na [Figura 151](#), a figura de um frade franciscano no momento de seu sermão para a comunidade de fiéis no interior do edifício religioso ainda em construção. Os andaimes de madeira, atrás dos arcos ogivais incompletos, mostra como a análise dos elementos arquitetônicos se funde com a análise da iconografia para, ao cabo, complementá-la.

*Aquesto foi na ygreja que chamada é de pran
de todos Santa Maria, e muitas gentes y van
ter ali ssas vigias e de grad' y do seu dan
por se fazer a eigreja e a torr' e o portal.*⁴⁹⁶

Aquilo aconteceu na igreja que é chamada
por todos de Santa Maria, e multidões ali vão
fazer suas vigias e de, bom grado, deixar ali sua doação
para se **fazer a igreja, a torre e o portal.**

⁴⁹³ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 77.

⁴⁹⁴ *Esto foi quando lavravan | a igreja, com' oj,daquel lugar; e avian | avondo, com' aprendi,de cal, de pedra, d' arẽa | e d[e] agua outrossi.Mais madeira lles falia, | de que estavam peor.* AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 225 (tradução: Bárbara Dantas).

⁴⁹⁵ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 208-209.

⁴⁹⁶ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 23, 11-14.

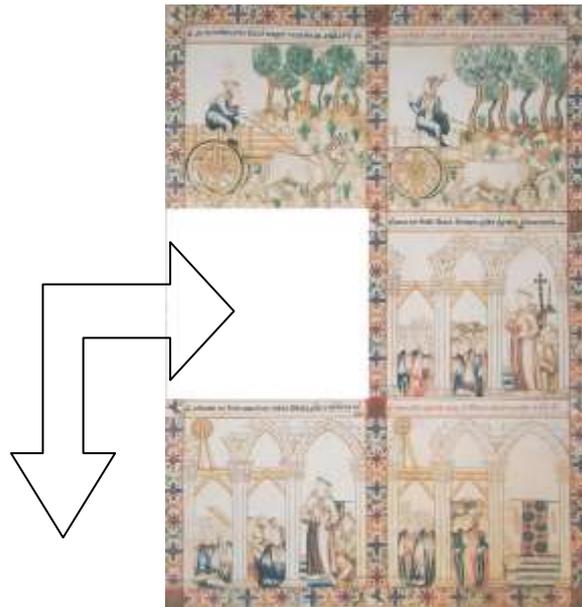


Figura 150: vinheta 03 da *Cantiga* 266.



Figura 151: vinheta 04 da *Cantiga 266*.

De forma similar, a iluminura da Cantiga 252 também mostra um sistema de andaimes (Figura 152). São dois andaimes representados na vinheta 01. 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 que está dentro de um cesto. Esta massa era usada para unir as aduelas dos arcos ou para cobrir a parte interior dos panos das abóbadas.⁴⁹⁷

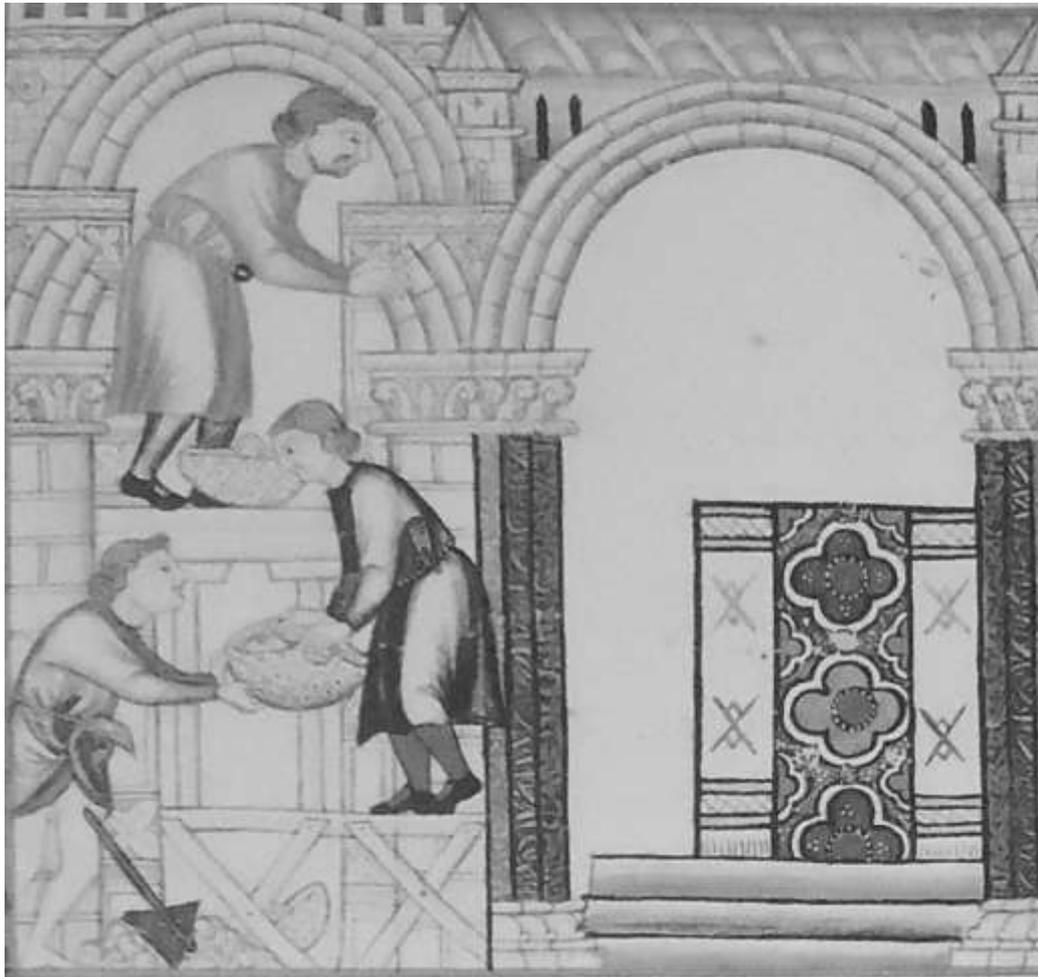


Figura 152: sistema de andaimes de madeira. Vinheta 01 da *Cantiga 252*.

Fonte: arquivo pessoal.

A madeira da iluminura historiada 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 (Figura 150).

⁴⁹⁷ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 67.

Para sustentar o processo de construção das obras, as estruturas de madeira eram usadas como andaimes para uso dos trabalhadores e também como pilares e *cimbres* fortes nos quais as partes recém-construídas eram apoiadas ou rodeadas até se estabilizarem. Na [Figura 153](#), gravura que sugere como foram o sistema de andaimes, além de guindaste, roldana, pilares e cimbres de madeira.⁴⁹⁸

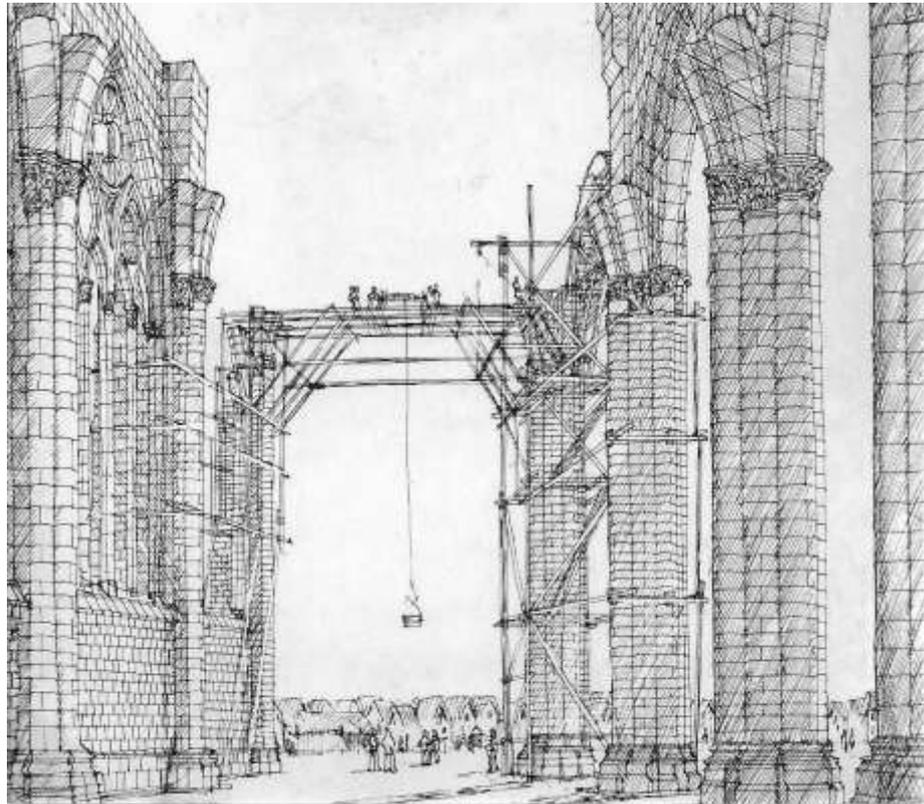


Figura 153: andaimes e roldanas na construção de uma catedral. Desenho de David Macaulay.
Fonte: MACAULAY, 1998, p. 32.

Uma análise mais geral das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria* nos encaminha à ideia de que os iluminadores, por vezes, produziram imagens que não possuem referências textuais.⁴⁹⁹ No caso dos motivos arquitetônicos em particular, 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 154](#) mostra varas de madeira amarradas umas às outras com cordas e fixadas na parede da construção em cavidades previamente deixadas abertas pelos obreiros.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ MACAULAY, *op. cit.*, (Catedral), 1988, p. 32-36.

⁴⁹⁹ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 77.

⁵⁰⁰ MACAULAY, *op. cit.*, (Castelo), 1988, p. 24.



Figura 154: detalhes da iluminura da *Cantiga 74*.

Fonte: arquivo pessoal.

Villard de Honnecourt, em suas pesquisas a respeito da ordem canônica das formas, dos múltiplos aspectos e curiosidades da Arquitetura gótica, precedeu Leonardo da Vinci em seus desenhos e esboços de máquinas.⁵⁰¹ Honnecourt desenhou em seu famoso álbum alguns maquinários usados para a construção dos edifícios sacros que visitou em suas viagens pelo Império Germânico e pelo reino de França. Na [Figura 155](#), uma destas máquinas construídas em madeira, a roldana de movimento perpétuo para transporte de água.

⁵⁰¹ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 364.

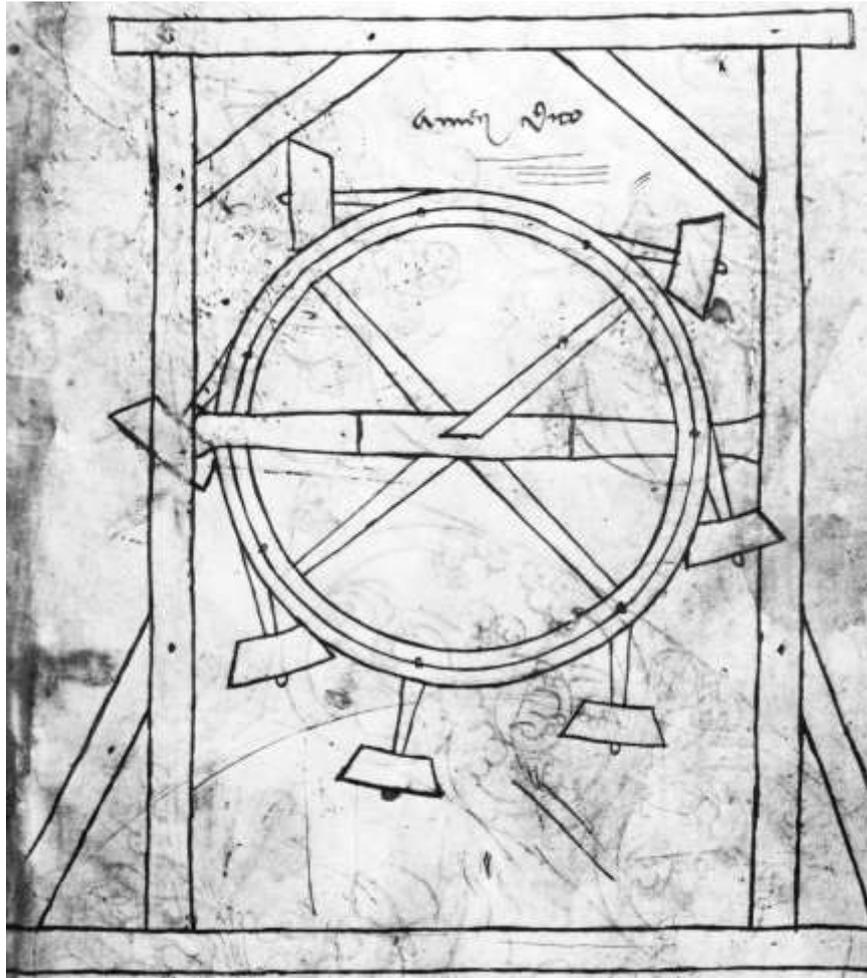


Figura 155: folio 5r do *Album de Villard de Honnecourt*. França, séc. XIII.

Fonte: BNF. Internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6212475p/f411.item.r=villar%20de%20honnecourt>

O texto da Cantiga 266 nos conta também que os fiéis “de bom grado dos seus bens doaria para construir a igreja, a torre e o portal”, ou seja, o santuário medieval não era uma obra particular, era 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.⁵⁰²

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

⁵⁰² “É burguesa porque nasce nas cidades como o refinado artesanato dos séculos XIII e XIV.” ARGAN, *op. cit.*, 1993, p. 29.

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”.⁵⁰³

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, este último, a terra, é assim chamado “porque a pisamos e porque suporta todas as coisas sobre si”.⁵⁰⁴

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*.

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 obram 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 os suportes construtivos para a longevidade alcançar.

⁵⁰³ HUGO (*Hugonis Rothomagensis Archiepiscopi*). *Epistolae*. In: MINE, P. L. *Patrologiae Cursus Completus*. Paris: Series Latina, 1880.

⁵⁰⁴ MACEDO, José Rivair; MATTOS, Carlinda. “Semelhança do mundo.” In: COSTA, *op. cit.*, 2002, p. 260-261.

3.15 (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. No mês de 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 coberto⁵⁰⁵

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.

⁵⁰⁵ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 39, 10-13, 17.



Figura 156: iluminura de página inteira da *Cantiga 273*. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria.**
Fonte: arquivo pessoal.

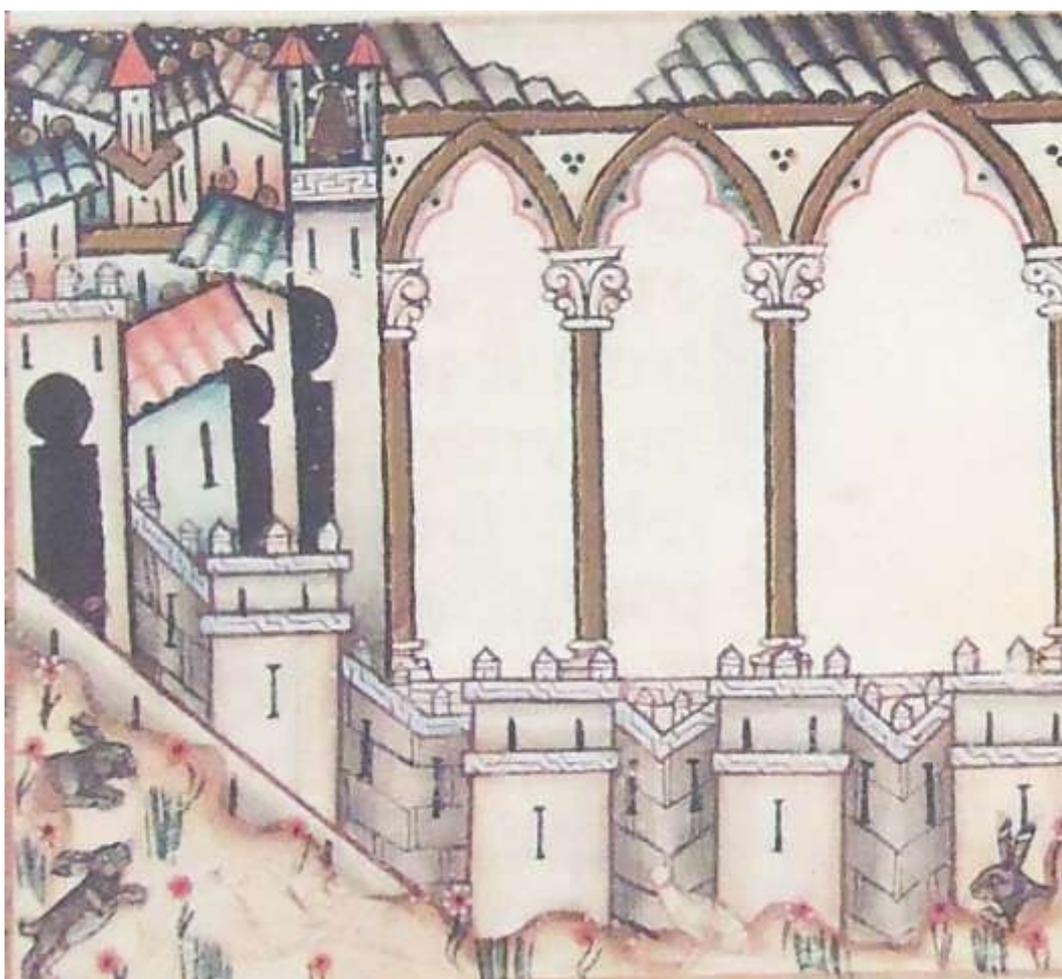
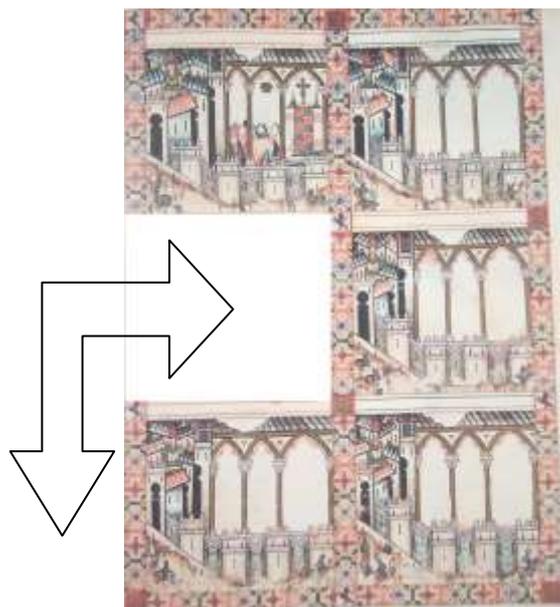


Figura 157: vinheta 03 da *Cantiga* 273.

Quando, enfim, os resultados das batalhas da *Reconquista da Península Ibérica* se tornaram favoráveis aos reinos cristãos do norte peninsular, cidades da Andaluzia (como Huelva) ganharam novos governantes. Contei no **Capítulo 2** que, até o séc. XI, a preponderância política, militar e econômica peninsular estava nas mãos dos líderes que professavam a religião fundada por Maomé (-632), o islamismo (Figura 158).⁵⁰⁶



Figura 158: líder militar muçulmano à frente de barraca de campanha. Detalhe da iluminura da *Cantiga 165*.
Fonte: arquivo pessoal.

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

⁵⁰⁶ STIERLIN, *op. cit.*, 2009, p. 07.

tributo aos novos governantes. Naquela circunstância crítica, algumas comunidades preferiram a emigração.⁵⁰⁷

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 Maria* 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).⁵⁰⁸

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.⁵⁰⁹ “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.⁵¹⁰

Após a conquista de Sevilha por Fernando III em 1248, três culturas coexistiram no mesmo território: mouros, judeus e cristãos.⁵¹¹ Na Figura 159, duas representações da Arquitetura medieval na Península Ibérica: a cristã e a *mudéjar*. Na vinheta, 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.

⁵⁰⁷ O'CALLAGHAN, *op. cit.*, 1999, p. 134.

⁵⁰⁸ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 112.

⁵⁰⁹ HEERS, *op. cit.*, 1977, p. 331.

⁵¹⁰ “A evolução da iconografia marial segue passo a passo os progressos e o triunfo daquela.” DUBY, *op. cit.*, 1979, p. 155-156.

⁵¹¹ FOCILLON, *op. cit.*, 1978, p. 227.



Figura 159: vinheta da *Cantiga 301*.
Fonte: arquivo pessoal.

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, seria a mantenedora de sua construção. Eis que surge a figura da Mãe de Cristo como a entidade mais representativa daquele ideal de naturalidade, conforto e, sobretudo, do poder cristão.⁵¹²

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

⁵¹² BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 474.

mudou a estética urbana das cidades tomadas em torno do que García de Cortázar (1942-) denominou como “cristianización urbanística”.⁵¹³

Contudo, antes das vitórias cristãs sobre os infieis muçulmanos da península, a civilização moura engrandeceu com cultura e riqueza suas mais importantes cidades na Andaluzia: Saragoça, 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.⁵¹⁴

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.⁵¹⁵



Figura 160: sala hipostila da *Mesquita de Córdoba* – Espanha, séc. VIII.

Fonte: ANDALUCÍA WEB SITE. Internet, <http://www.andalucia.org/en/destinations/provinces/cordoba/>

⁵¹³ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 175.

⁵¹⁴ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 210.

⁵¹⁵ BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 83.

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 (Figura 160).⁵¹⁶

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 ferradura* são os pormenores distintivos da arquitetura/ornamento islâmica durante a Idade Média.⁵¹⁷

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 (Figura 161).⁵¹⁸

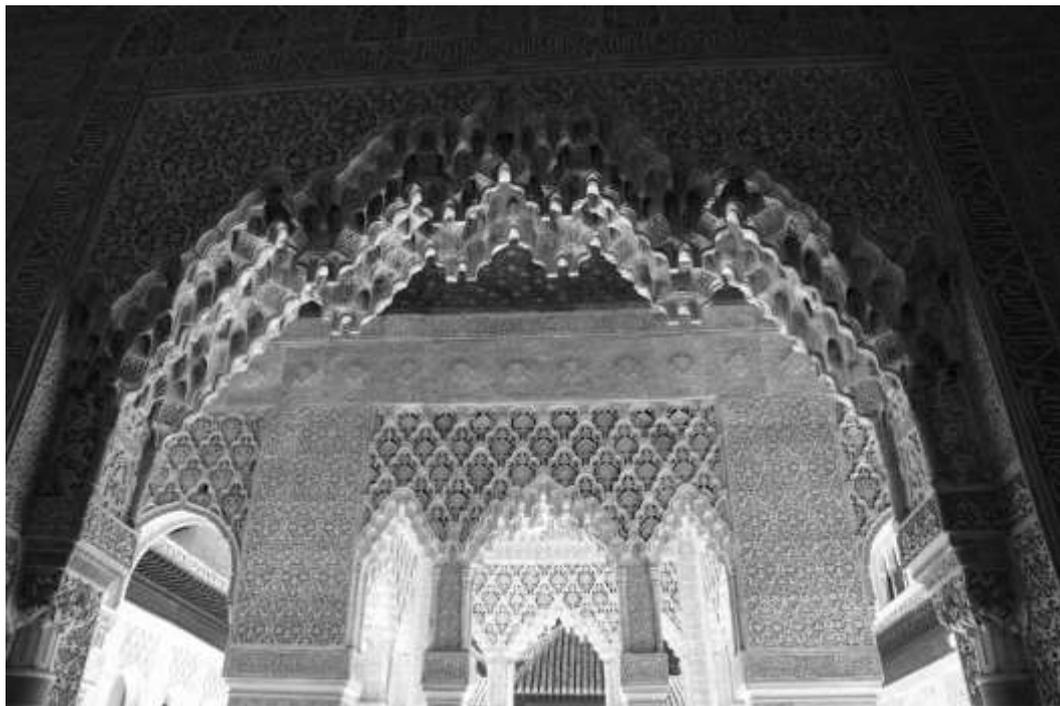


Figura 161: muqarnas no Pátio dos Leões no *Palácio de Alhambra*, Granada – Espanha, séc. IX.

Fonte: ALLAMBRA DE GRANADA. Internet,

<https://www.alhambraedgranada.org/es/info/galeriadefotosalhambra/patiodelosleones>

⁵¹⁶ STIERLIN, *op. cit.*, 2009, p. 84.

⁵¹⁷ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 215.

⁵¹⁸ 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 (tradução: Bárbara Dantas).

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.⁵¹⁹

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 (Figura 162),⁵²⁰ tanto em cúpulas como em capitéis.⁵²¹

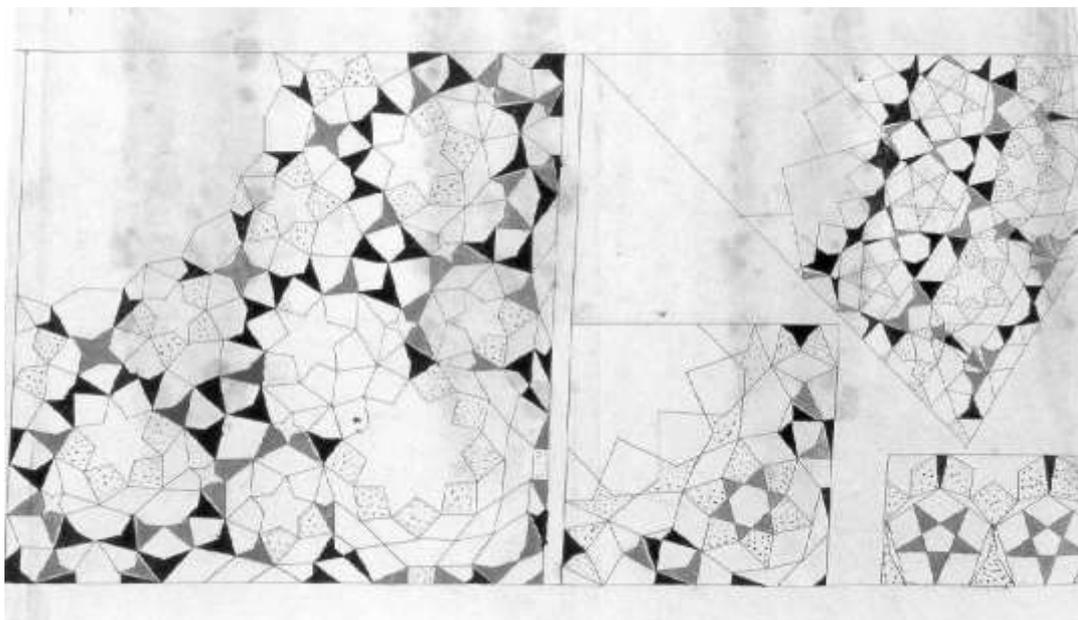


Figura 162: desenho esquemático de *muqarnas*. Topkapi Scroll. Irã, séc. 15.
Fonte: internet, <http://trove.nla.gov.au/work/21056585?selectedversion=NBD11563399>

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, a artistas de Granada e de Córdoba. Os arcos em ferradura se destacam entre os elementos

⁵¹⁹ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 222.

⁵²⁰ 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. Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S031508609922346>.

⁵²¹ “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 pendentes e dos consequentes nichos, em forma de conchas triangulares [...] Surgiam em capitéis e em salas abobadadas, onde formavam grandes pendentes nos cantos das cúpulas.” STIERLIN, *op. cit.*, 2009, p. 202-204.

arquitetônicos de um *constructo* característica da Andaluzia desde o fim dos embates mais acirrados das batalhas da *Reconquista* (Figura 163).⁵²²



Figura 163: arcos em ferradura do Patio del Yeso do *Alcázar de Sevilla* – Espanha, 1364.

Fonte: VISITA SEVILLA Internet, http://sig.urbanismosevilla.org/Sevilla_Patrimonio_Mundial/?story=alcazar

Com o fim dos ataques recíprocos, Granada se manteve de pé. No **Capítulo 2** (p. 37) mostrei tanto sua magnitude artística quanto sua resistência às investidas militares castelhanas. 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*.⁵²³

Este acordo era benéfico a ambos, para Afonso X em particular, porque ele mantinha estreitos contatos com o mundo cultural e artístico granadino (Figura 164). Notamos 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.⁵²⁴

Curiosa afinidade, mas, simultânea a um sentimento intenso de rejeição. Afonso X pactuava a mentalidade do Ocidente em relação ao Islã. Jérôme Baschet (1960-) chamou esta sensibilidade coletiva de um “fascínio-repulsão”. Atitude similar à do filósofo catalão Ramon Llull, um coquetel

⁵²² TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 279.

⁵²³ RUCQUOI, *op. cit.*, 1995, p. 201.

⁵²⁴ ARGAN, *op. cit.*, 1993, p. XII.

composto tanto de interesse pela cultura islâmica como de incentivo às Cruzadas e à conversão forçada dos seguidores de Maomé.⁵²⁵



Figura 164: detalhe arquitetônico do complexo de palácios de *Alhambra*, Granada – Espanha, séc. IX.
Fonte: ALLAMBRA DE GRANADA. Internet, <https://www.alhambra.degranada.org/>

Mostrei no **Capítulo 2** (p. 37) que Afonso X também registrou seu desejo de expulsar os mouros da Península e, nesse viés, 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 os derrotar.”⁵²⁶ Para García Fitz, os versos das *Cantigas de Santa Maria* que aludem à expulsão dos mouros da península expressam os anseios reais de Afonso X.⁵²⁷

Mas, no universo das *Cantigas*, os mouros também são talentosos mestres na arte de construir. O texto da 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, como um tesouro da Virgem, aquelas pedras tão valiosas quanto ouro. Foram logo trabalhar nelas como se fossem pedras cruas”.⁵²⁸

Indício arquitetônico daquela prática é, por exemplo, a *igreja românico-mudéjar* de Sahagún, 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 (Figura 165).⁵²⁹

⁵²⁵ BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 85.

⁵²⁶ *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, *op. cit.*, 1989, p. 304, v. 3 (tradução: Bárbara Dantas).

⁵²⁷ “Reflejan las creencias, opiniones y aspiraciones personales del rey de Castilla.” GARCÍA FITZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 40 (tradução: Bárbara Dantas).

⁵²⁸ *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, *op. cit.*, 1989, p. 228 (tradução: Bárbara Dantas).

⁵²⁹ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 196.



Figura 165: Igreja românica-mudéjar de Sabagún – Espanha, séc. XII.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 197.

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”.⁵³⁰ Este rio se localiza na Andaluzia e foi uma dos maiores escoadouros de materiais de construção para os santuários marianos na região. A construção de

⁵³⁰ *Como Santa Maria do Porto fez vür 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, *op. cit.*, 1988, p. 225 (tradução: Bárbara Dantas).

pontes góticas é uma das marcas da construção gótica civil a partir do séc. XIII na Península Ibérica. A “engenharia gótica” abarcou todos os âmbitos da sociedade medieval.⁵³¹

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 que: “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”.⁵³²

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 uma obra sacra cristã (Figura 166).⁵³³

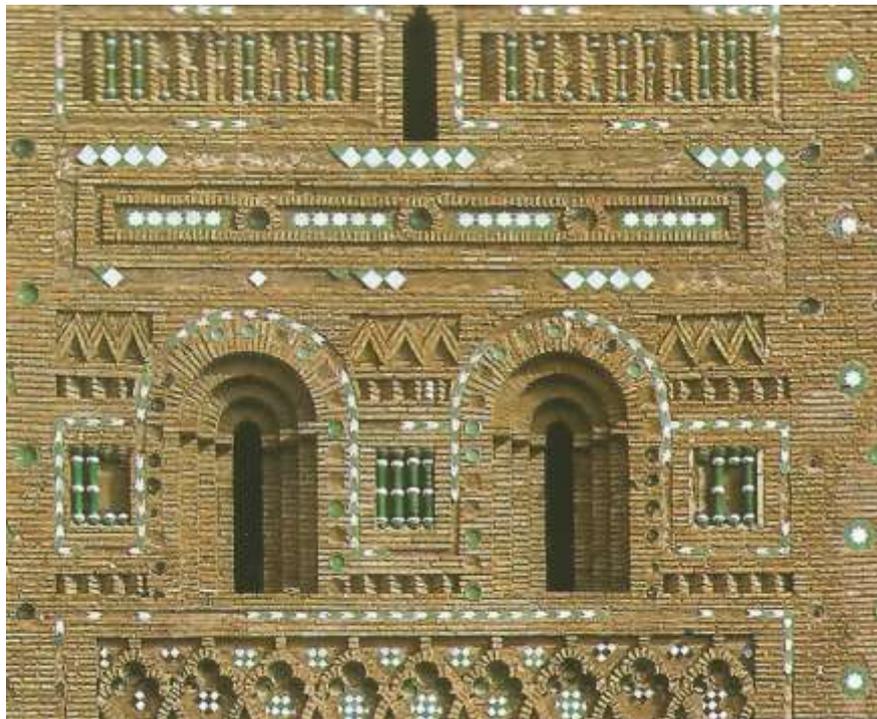


Figura 166: detalhe da fachada da torre da Igreja de Santa Maria de Teruel. Aragão – Espanha, 1257.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 279.

Em Toledo, do mesmo modo, o ecletismo religioso e artístico marcou presença. Mostrei no **Capítulo 2** (p. 34) a importância desta cidade para os antigos reis visigodos e para os cristãos que a queriam reconquistá-la como marco simbólico da Vitória sobre os muçulmanos.

⁵³¹ GARCÍA DE CORTAZÁR, *op. cit.*, 1988, p. 208.

⁵³² *Aquest' avêo al Rey de Castela e de Santiago de Compostela quand' ya veer a ygreja bela que el fezera na Andaluzia [...]. Que en mui pouco tempo acabada, foi a onrra da Virgen corôada e de torres e de muro cercada, segund' aquel logar mester avia.* AFONSO X, *op. cit.*, p. 244 (tradução: Bárbara Dantas).

⁵³³ TOMAN, *op. cit.*, 1998.



Figura 167: detalhe da iluminura da *Cantiga 12*.

Fonte: arquivo pessoal.

Também consta no **Capítulo 2** (p. 43-45) uma breve análise a respeito dos fiéis de outra religião que conviveu com os cristãos e muçulmanos na *Península Ibérica medieval*, os judeus.⁵³⁴ A [Figura 167](#) e o extrato do texto da *Cantiga 12* mostram, exatamente, a respeito de Toledo e dos judeus que ali residiam, seu título nos conta que: “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”.⁵³⁵ Naquele contexto, a sinagoga El Tránsito da [Figura 168](#) é uma construção judaica com formas decorativas *hispano-islâmicas*.

⁵³⁴ Para saber mais: COSTA; DANTAS, *op. cit.*, 1988, 2013.

⁵³⁵ *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, *op. cit.*, 1986, p. 88 (tradução: Bárbara Dantas).

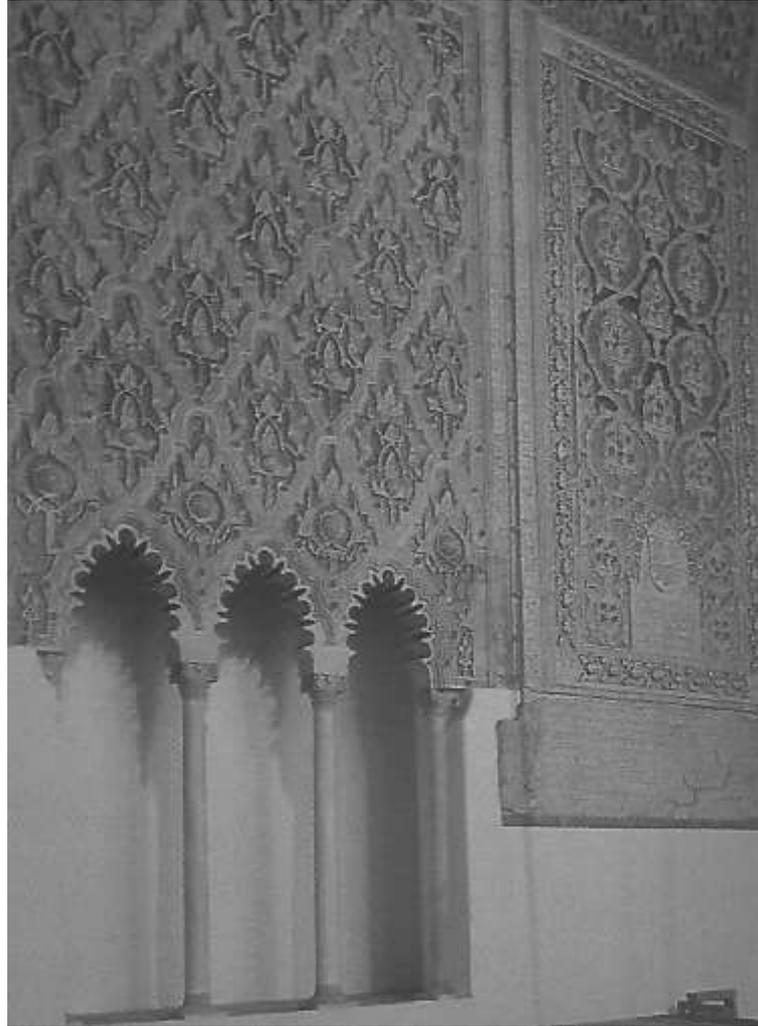


Figura 168: detalhes ornamentais da Arquitetura da *Sinagoga El Tránsito*. Toledo – Espanha, 1355-57.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 278.

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* (Figura 171). 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 *estruque*, preferência árabe que saiu da Península Arábica e chegou na Ibérica.⁵³⁶

Na Cantiga 122 (Figura 169), 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”.⁵³⁷

⁵³⁶ TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 278.

⁵³⁷ ... *essa meã ssa madre criar a fez pera às Olgas a levar de Burgos.[...] ... e sa moller lavrava o mõeiteiro das Olgas*. AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 68/285 (tradução: Bárbara Dantas).



Figura 169: detalhe da iluminura da *Cantiga 122*.

Fonte: arquivo pessoal.

O título da Cantiga 303 (Figura 170) nos 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”.⁵³⁸

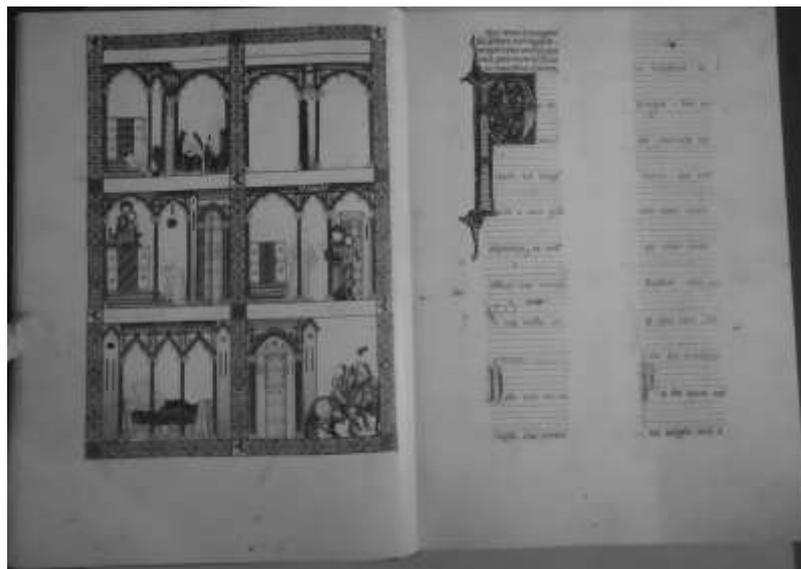


Figura 170: detalhe da iluminura da *Cantiga 303*.

Fonte: arquivo pessoal.

⁵³⁸ *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.*

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 triunfou como fez em todo o Ocidente medieval. A Arquitetura Cristã espalhada pela Andaluzia e dedicada à santa é a prova material de seu triunfo.

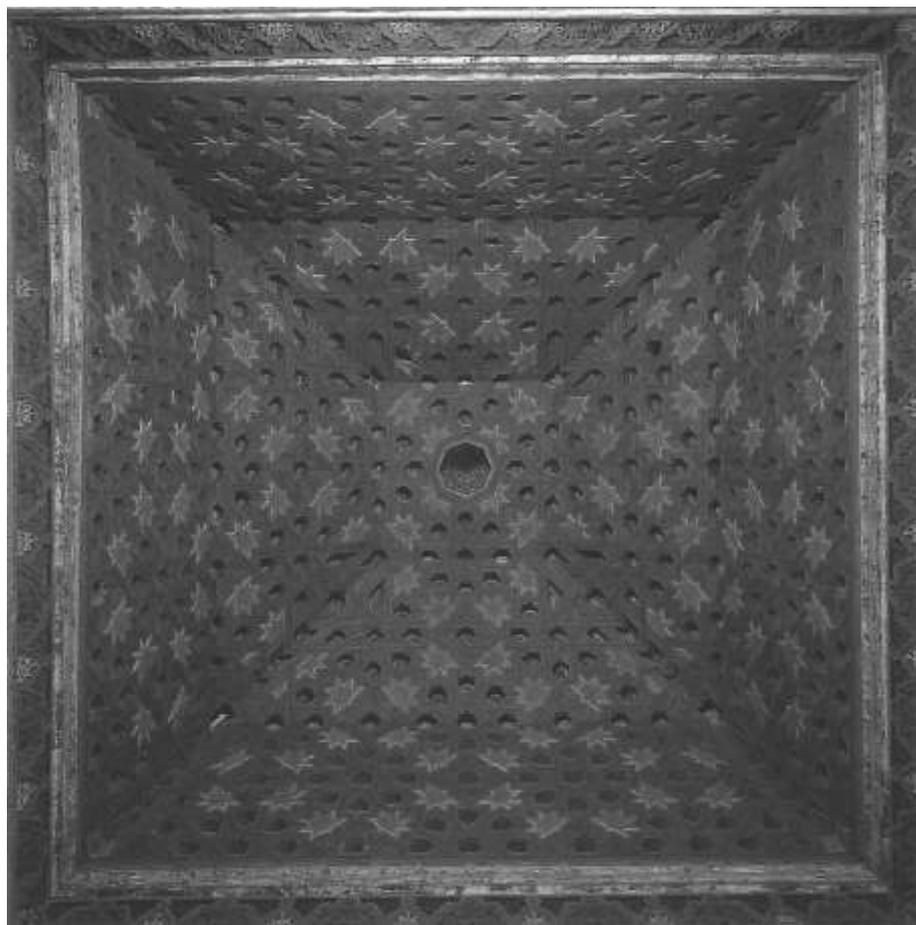


Figura 171: *Las Huelgas*, mosteiro cisterciense para mulheres. Burgos – Espanha, 1275.
Fonte: TOMAN, 1998, p. 278.

A Virgem como a personificação da advogada (“avogada” no galego-português das *Cantigas de Santa Maria*) que, dentre todos os santos, era a maior benfeitora da Cristandade.⁵³⁹ 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 cristãos à vitória.

⁵³⁹ *Nos assiste como avogada y padroã, vence al diablo, repara las injusticias y las consecuencias de la caída de los primeros padres y nos muestra el camino derecho.* AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 14 (tradução: Bárbara Dantas).

3.17 (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 sagrado 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.⁵⁴⁰*

Dizendo: “Ai Santa Maria, isto eu mesmo fiz por merecer
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.

⁵⁴⁰ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 134, 40-43.

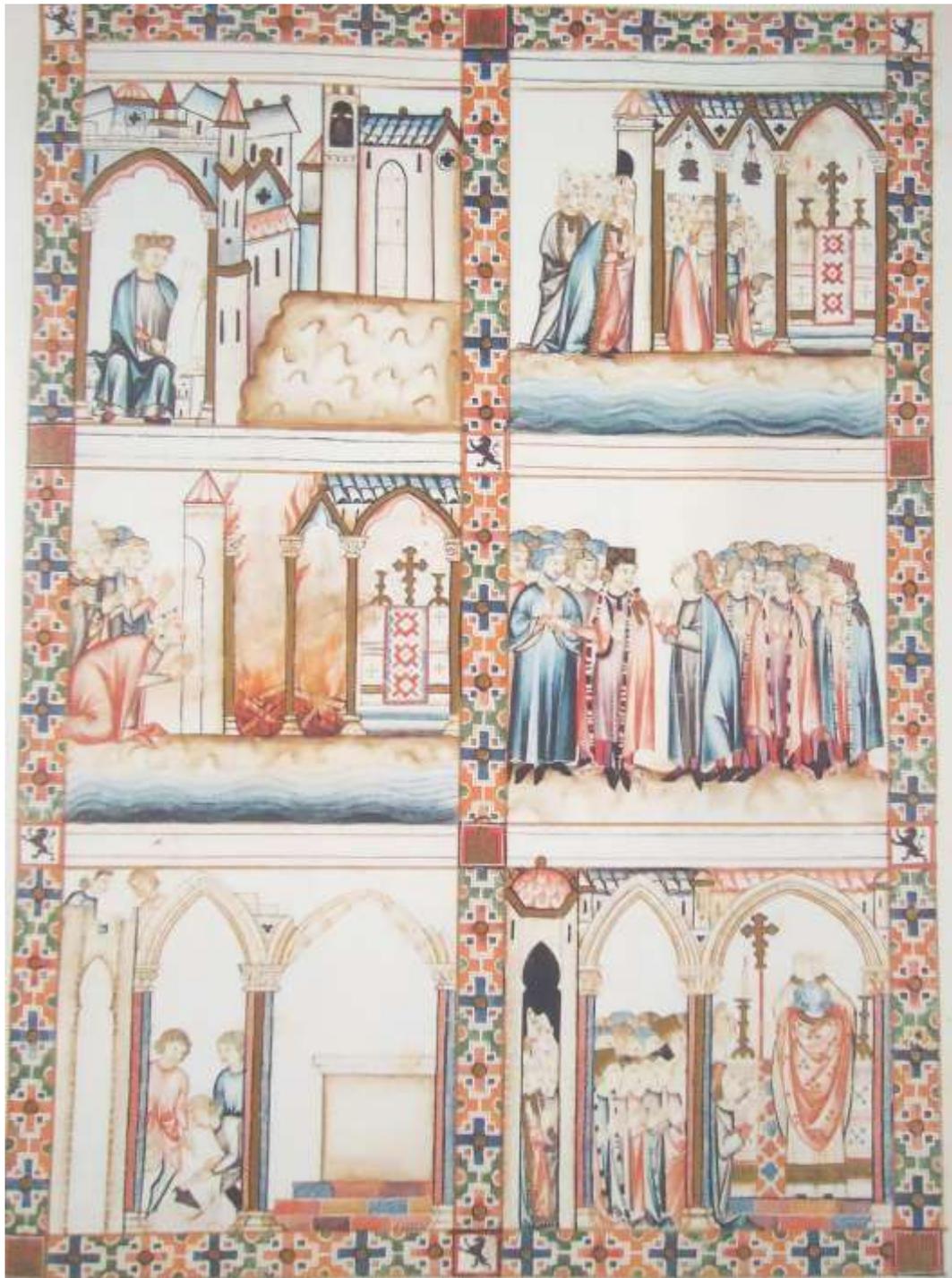


Figura 172: iluminura de página inteira da *Cantiga 316*. Códice de Florença. *Cantigas de Santa Maria*.
Fonte: arquivo pessoal.

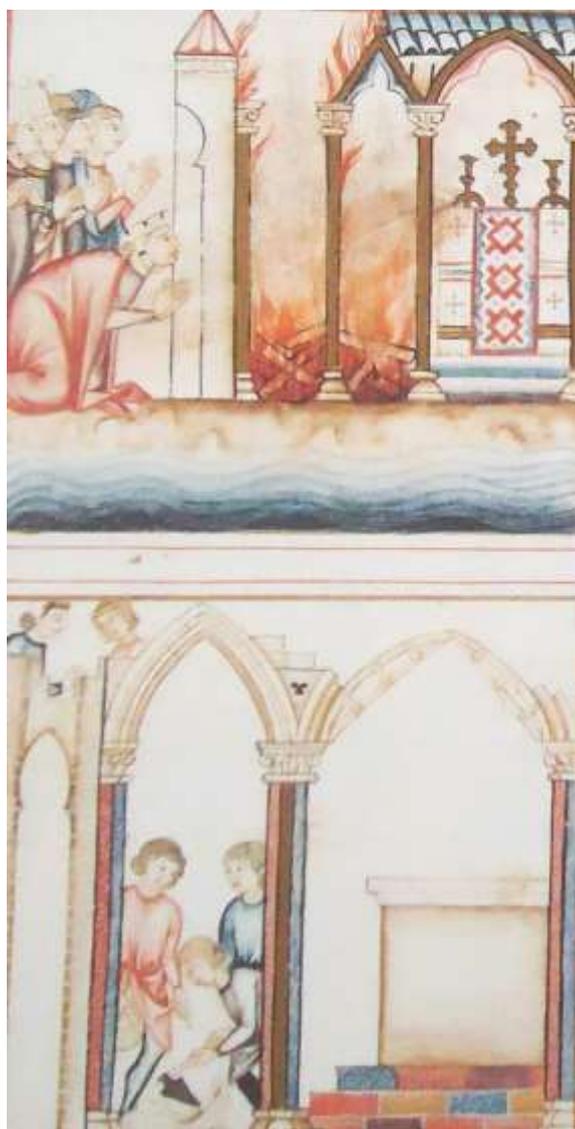
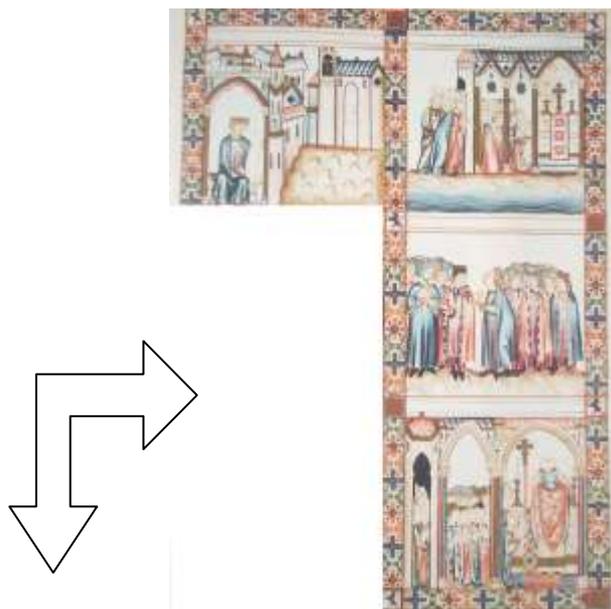


Figura 173: vinhetas 03 e 05 da *Cantiga 316*.

O texto da Cantiga 316 relata que a Virgem merecia um santuário nobre. Enobrecer algo consiste em utilizar materiais que tornem a obra um monumento perene, ou seja, resistente ao tempo. Assim como os gregos entenderam que as colunas e vigas de seus templos não deveriam mais ser em madeira devido à sua efemeridade e buscaram meios para utilizar a pedra em suas obras, dessa forma agiram os idealizadores e construtores dos edifícios medievais do gótico.⁵⁴¹

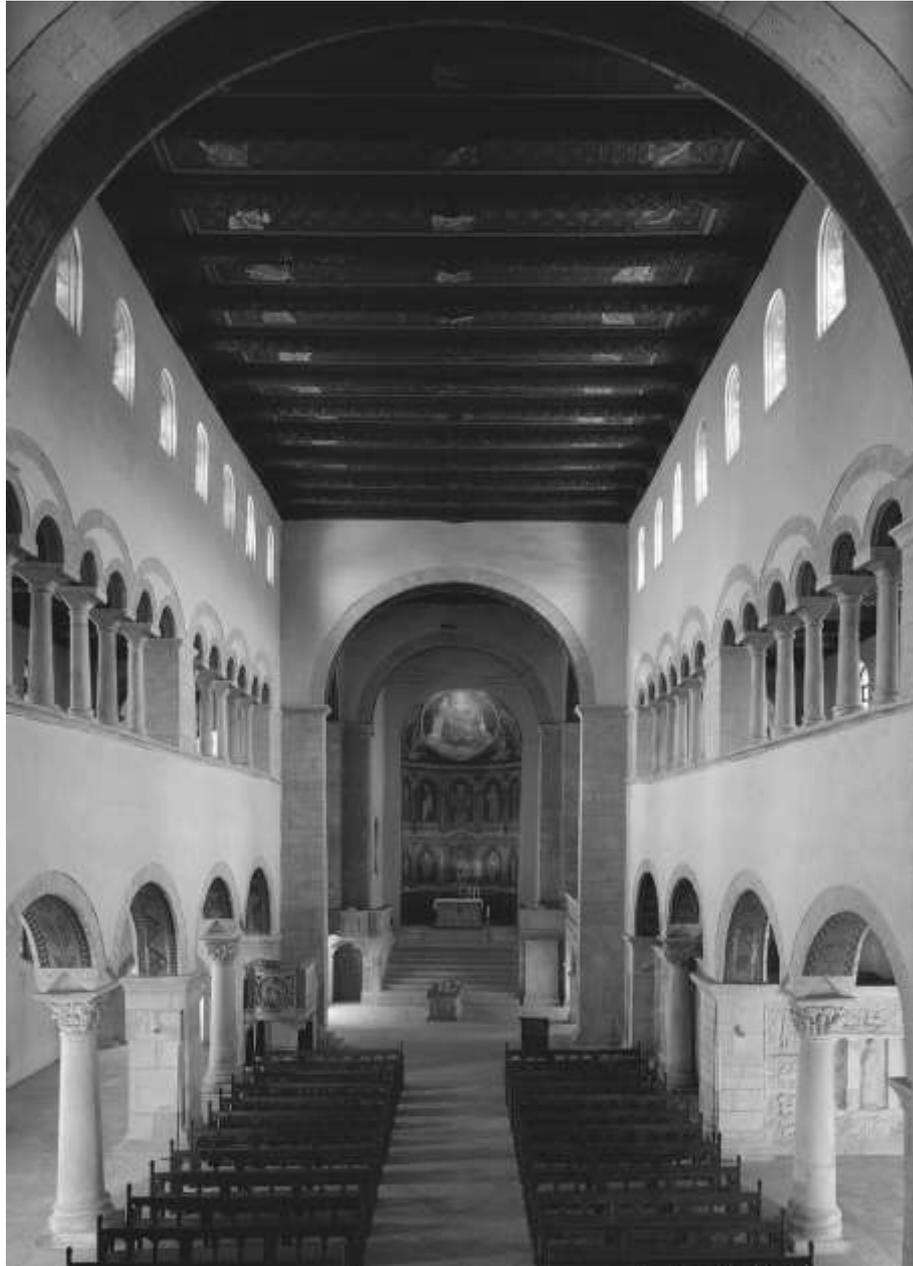
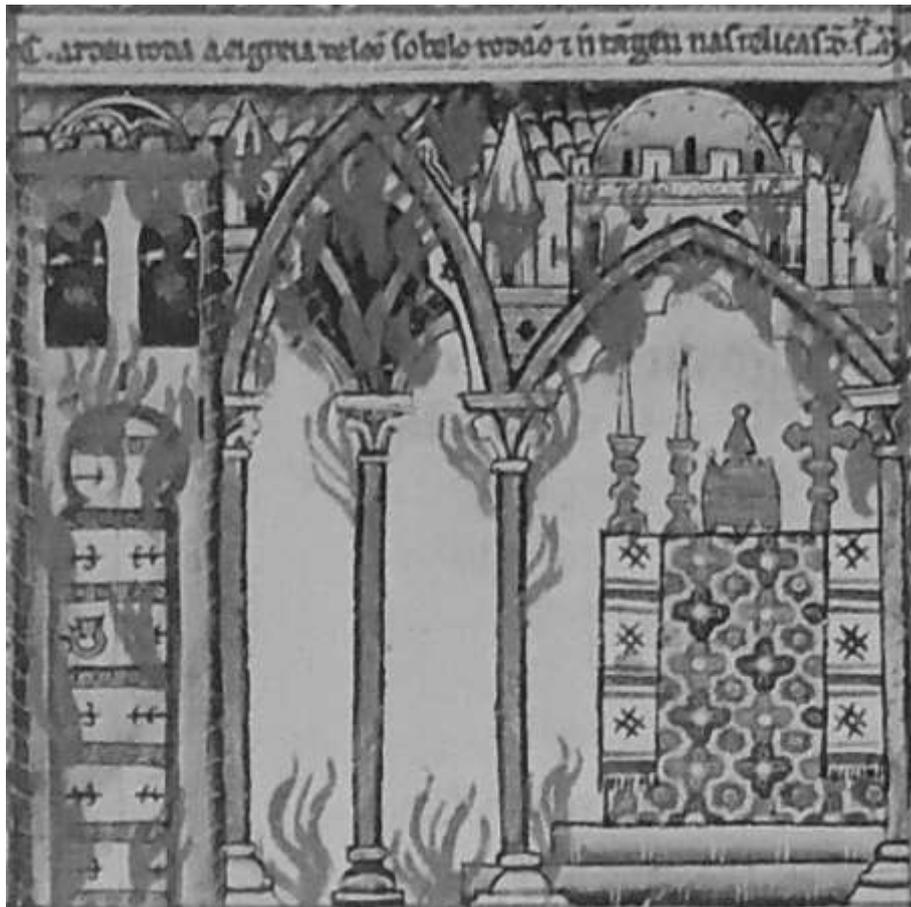


Figura 174: nave central com teto plano de madeira na *Igreja Conventual de freiras de Gernrode* – Alemanha, 961.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 40.

⁵⁴¹ “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, *op. cit.*, 1989, p. 15.

As primeiras construções românicas tinham sua cobertura interna em madeira e, por isso, à mercê de incêndios.⁵⁴² A Figura 174, por exemplo, mostra uma igreja construída a partir do séc. X com o teto de madeira ornamentado com figuras pictóricas. A mudança do teto de madeira para a abóbada de pedra é o resultado da sincronia entre as necessidades funcionais (evitar o risco de incêndio e favorecer o empuxo vertical e monumental das obras); as inovações técnicas com o uso de material mais resistente (a pedra); e as premissas teológico/filosóficas do período (a relação analógica que associa a abóbada de pedra à abóbada celeste).⁵⁴³

A técnica de abobadar o teto das igrejas românicas surgiu por volta do séc. XI e, desde sua primeira concepção e realização, desenvolveu-se um caminho rumo à *abóbada de ogiva* gótica. Abóbadas que cobriram santuários românicos já no séc. XII e que se disseminaram como elemento arquitetônico primordial dos santuários góticos da Virgem construídos na Normandia e na Inglaterra desde o início do séc. XII.⁵⁴⁴



⁵⁴² BASCHET, *op. cit.*, 2006, p. 201.

⁵⁴³ “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, *op. cit.*, 1993, p. 29.

⁵⁴⁴ FOCILLON, *op. cit.*, 1965, p. 13.



Figura 175: detalhes das iluminuras das *Cantigas 35 e 39*.

Fonte: arquivo pessoal.

A [Figura 173](#) nos mostra duas vinhetas da iluminura historiada da Cantiga 316 (vinhetas 03 e 05). Na vinheta 03 está 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 e, devido ao incêndio, ruiu, pois as vigas de madeira estão em chamas no chão do santuário. Outras duas canções tem iluminuras que representam santuários sob a força destrutiva do fogo (Figura 175).⁵⁴⁵ Que temor causava o risco de 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

⁵⁴⁵ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 68.

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 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.⁵⁴⁶

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 (Figura 173). O formato sugere que aquelas telhas eram, provavelmente, de cerâmica por se adequarem melhor à composição do teto em madeira, menos pesadas que a telhas em pedra.⁵⁴⁷



Figura 176: teto abobado em madeira da nave central da igreja paroquial de *St. Wendreda* – Inglaterra, séc. XV.
Fonte: ST. WENDREDA. Internet, <http://stwendreda.co.uk/images/church/angel%201.jpg>

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-carpinteiros dos séculos finais da Idade Média realizaram tetos de madeira. Construíram abóbadas de madeira tão geniais quanto as abóbadas de pedra (Figura 176).⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ GERVÁSIO de Cantuária. In: STUBBS, William. **The historical Works of Gervase of Cantebury**. Londres: Longman & Co, 1879.

⁵⁴⁷ GOMBRICH, *op. cit.*, 1972, p. 126.

⁵⁴⁸ TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 152.

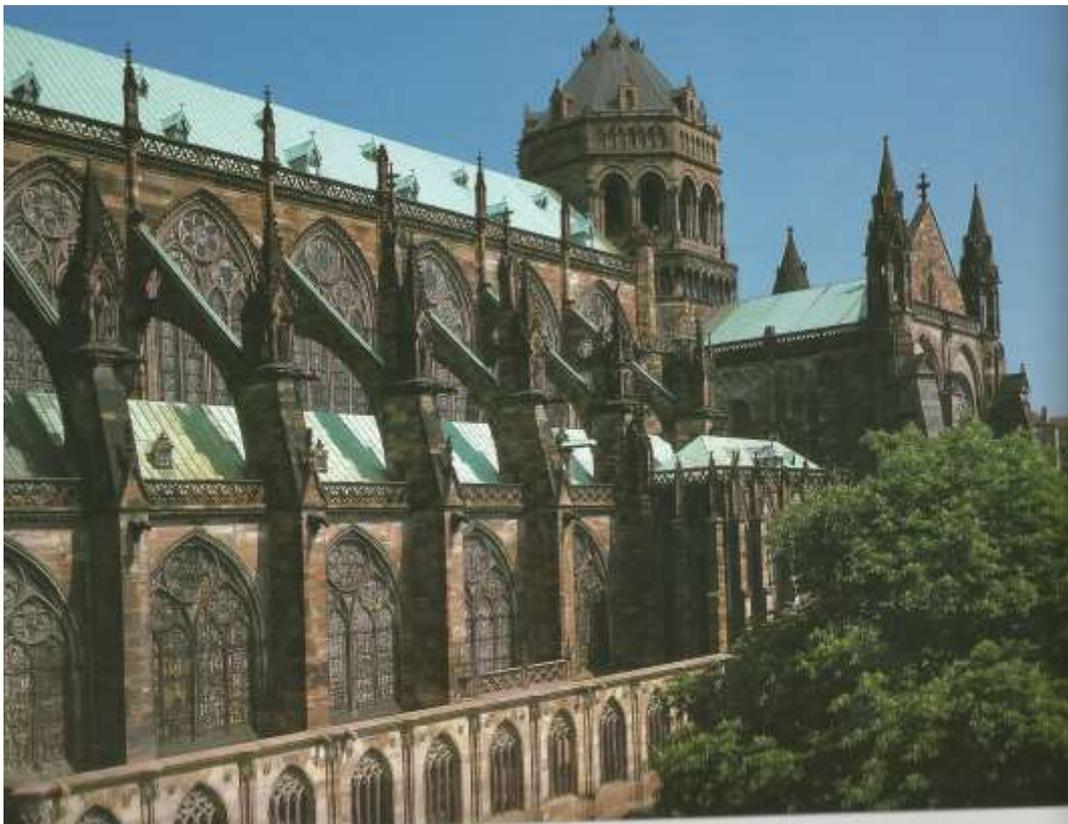


Figura 177: cobertura com telhas de cerâmica do coro da Igreja de Long Melford; telhado com placas de ardósia da Catedral de Estrasburgo.

Fonte: LONG MELFORD CHURCH. Internet, <http://www.longmelfordchurch.com/>; TOMAN, 1998, p. 112.

A Figura 177 demonstra a diferença entre a cobertura de *telhas de cerâmica* da abside retangular da igreja de paróquia da Inglaterra e a proteção feita com *placas de ardósia* das naves central e lateral da Catedral de Estrasburgo, na região da Alsácia – França (1235).

Na vinheta 05 da Cantiga 316 a pedra tomou o lugar da madeira, pois, os incêndios eram um perigo (Figura 173).⁵⁴⁹ Mestres e obreiros são representados durante a reforma do santuário

⁵⁴⁹ DOMÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 2008-2009, p. 68.

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 lavar”. 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 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.⁵⁵⁰

Outro detalhe ressalta em meio aos elementos arquitetônicos: os *fustes* dos pilares. Na vinheta 03 (Figura 173), a cor dos fustes representam madeira ou pedra sem um tratamento ornamental mais apurado. Os pilares da vinheta 05, contudo, são multicoloridos e cobertos por *columnas 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.⁵⁵¹

A análise dos *fustes com columnas adossadas* da iluminura da Cantiga 316 nos remete à estética ornamental da Inglaterra medieval. No **Capítulo 2** (p. 23), mostrei que as relações dos ingleses com o rei de Castela foram estreitas. A Arquitetura Gótica utilizou em larga escala os mármore e granitos coloridos e, na Inglaterra, um tipo de mármore foi especialmente apreciado, o *Purbeck*

⁵⁵⁰ 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.

⁵⁵¹ PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. **Dos nomes divinos**. São Paulo: Attar Editorial, 2004, p. 94. Ver a respeito em: http://www.ricardocosta.com/artigo/luz-deriva-do-bem-e-e-imagem-da-bondade-metafisica-da-luz-do-pseudo-dionisio-areopagita-na#footnoteref19_10kep3m.

Marble. Uma 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.⁵⁵²



Figura 178: nave da *Catedral de Salisbury* – Inglaterra, séc. XII.

Colunas adossadas e capitéis negros e, acima, arcos brancos. O estilo *Black and White* inglês.

Fonte: Internet, <http://www.visitwiltshire.co.uk/salisbury/things-to-do/salisbury-cathedral>

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 (Figura 178).

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.⁵⁵³ 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

⁵⁵² TOMAN, *op. cit.*, 1998, p. 121.

⁵⁵³ *Id.*, *op. cit.*, 2000, p. 43.

com um substrato antigo, o *arco de volta perfeita*. A estética bicolor ganhou uma nova modalidade neste belo esquema de intercalar pedras escuras e brancas para enfatizar a monumentalidade arquitetônica (Figura 179).⁵⁵⁴

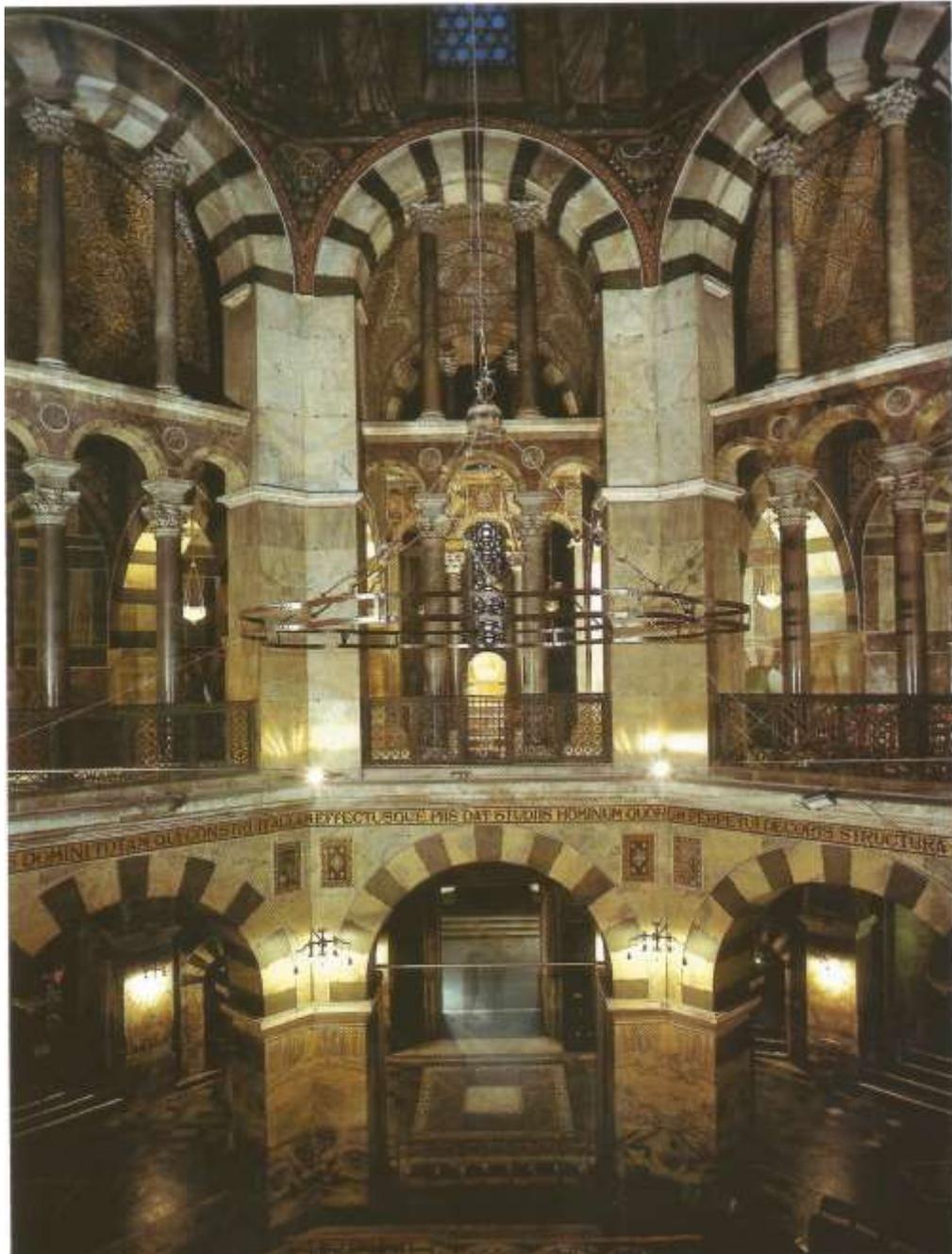


Figura 179: intradorsos bicolores dos arcos da *Catedral de Aachen* – Alemanha, c. 792.
Fonte: TOMAN, 2000, p. 33.

⁵⁵⁴ TOMAN, *op. cit.*, 2000, p. 43.

No **Capítulo 2** (p. 39), relatei que Portugal era um reino independente desde 1179. Os portugueses, mesmo que tardiamente, abraçaram a Arquitetura Gótica. Na Figura 180 estão em destaque as colunas adossadas da 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)⁵⁵⁵ e localizada entre as bucólicas ruelas do Largo do Carmo, na cidade de Lisboa.

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 (Figura 173) da iluminura historiada da Cantiga 316 das *Cantigas de Santa Maria*.



Figura 180: colunas adossadas nos pilares do *Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa – Portugal, 1389.
Fonte: MUSEU ARQUEOLÓGICO DO CARMO. Internet, <http://www.museuarqueologicodocarmo.pt/>

⁵⁵⁵ Ver em: <http://www.museuarqueologicodocarmo.pt/>.

3.16 (Cantiga 276) Arquitetura e música no santuário de Segóvia

O relato de milagre da Cantiga 276 ocorreu nas imediações de Segóvia, em uma bela capela da Virgem Maria.

Em certa ocasião, ali entrava um monteiro (cavaleiro caçador) quando os sinos badalaram. Desafortunadamente, um dos sinos se desprende e caiu sobre o infeliz homem. O sino atingiu sua cabeça. 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 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 de novo no 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*⁵⁵⁶

**Uma igreja sua ali,
muito formosa capela.**

⁵⁵⁶ AFONSO X, *op. cit.*, 1988, p. 46, 11-12.

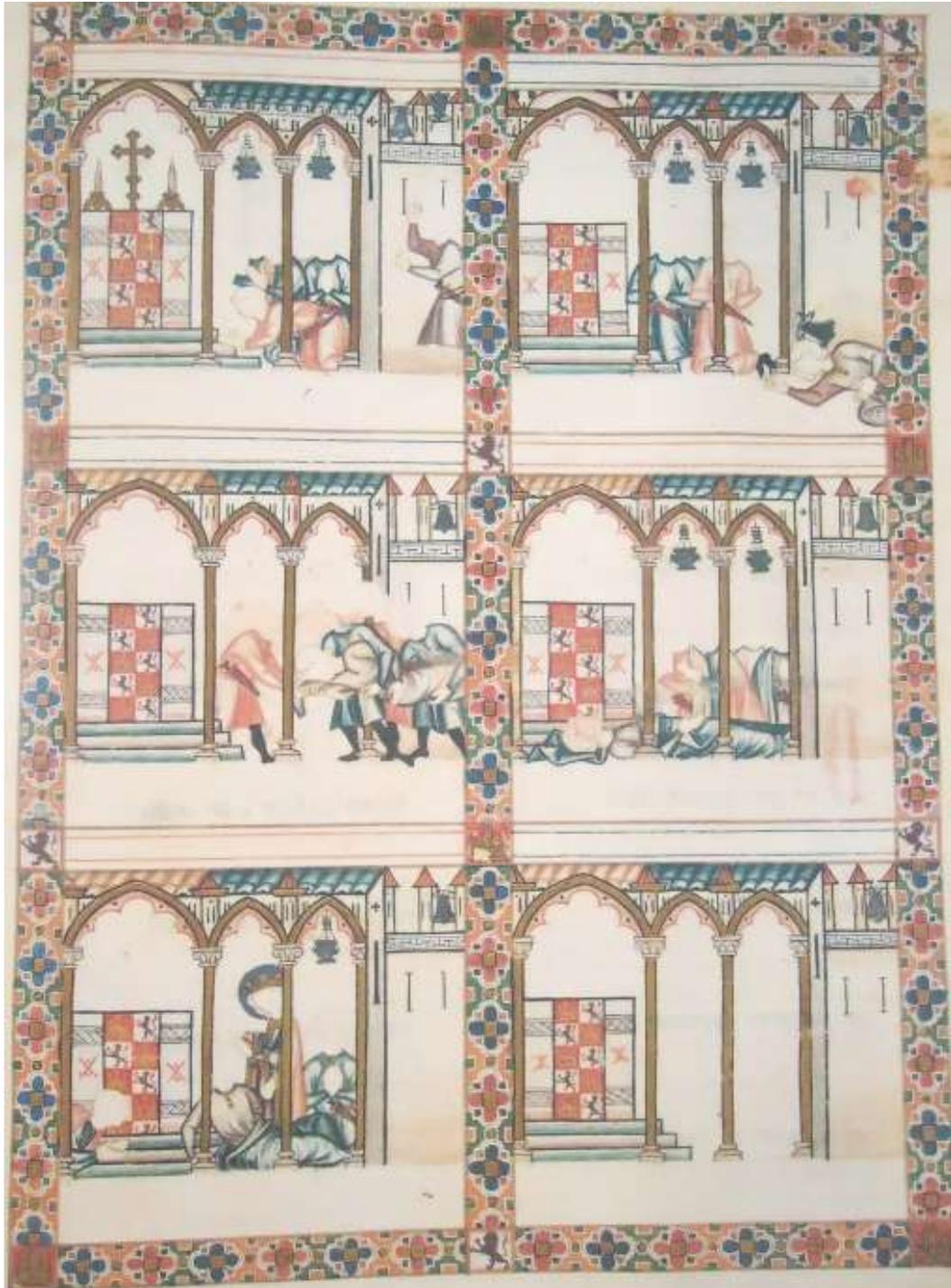


Figura 181: iluminura de página inteira da *Cantiga* 276. Códice de Florença. **Cantigas de Santa Maria.**
Fonte: arquivo pessoal.

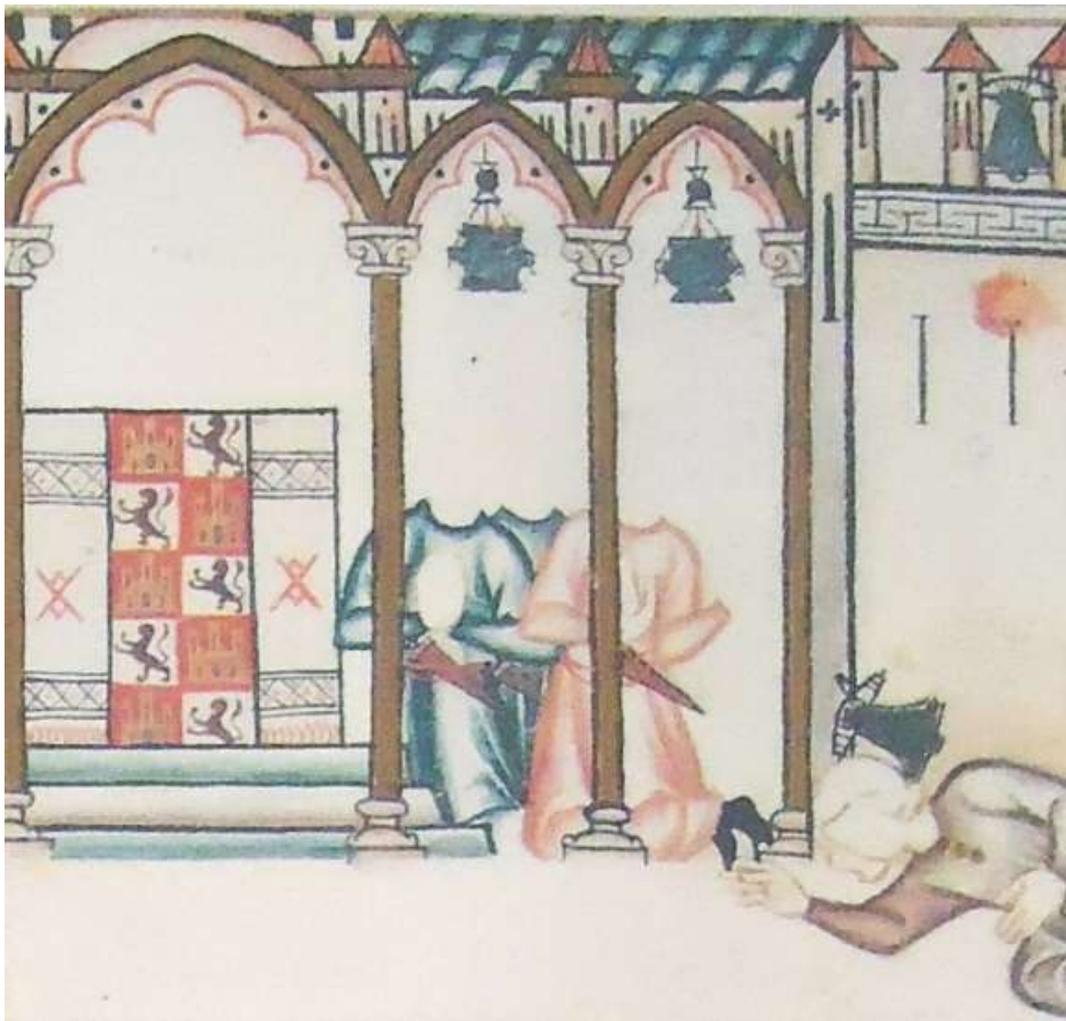
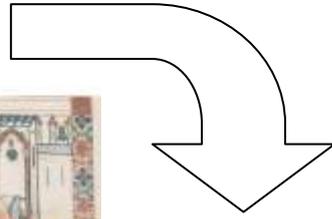
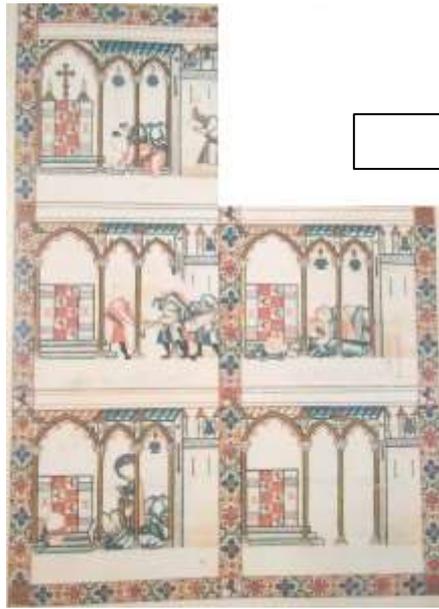


Figura 182: vinheta 02 da *Cantiga* 276.

Os sinos são tão presentes nas iluminuras historiadas das *Cantigas de Santa Maria* 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 um santuário sem um sino não é um verdadeiro santuário cristão.⁵⁵⁷ A [Figura 183](#) mostra a torre sul do mais famoso santuário gótico, a *Notre Dame* de Paris.



Figura 183: seta indica a torre do sino. *Notre Dame de Paris* – França, séc. XII.
Fonte: BRACONS, 1992, p. 5.

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).⁵⁵⁸ 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.

⁵⁵⁷ “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.

⁵⁵⁸ LE GOFF, Jacques. “Tempo.” In: LE GOFF; SCHMITT, *op. cit.*, 2006, p. 536, v. 2.

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 (Figura 184).

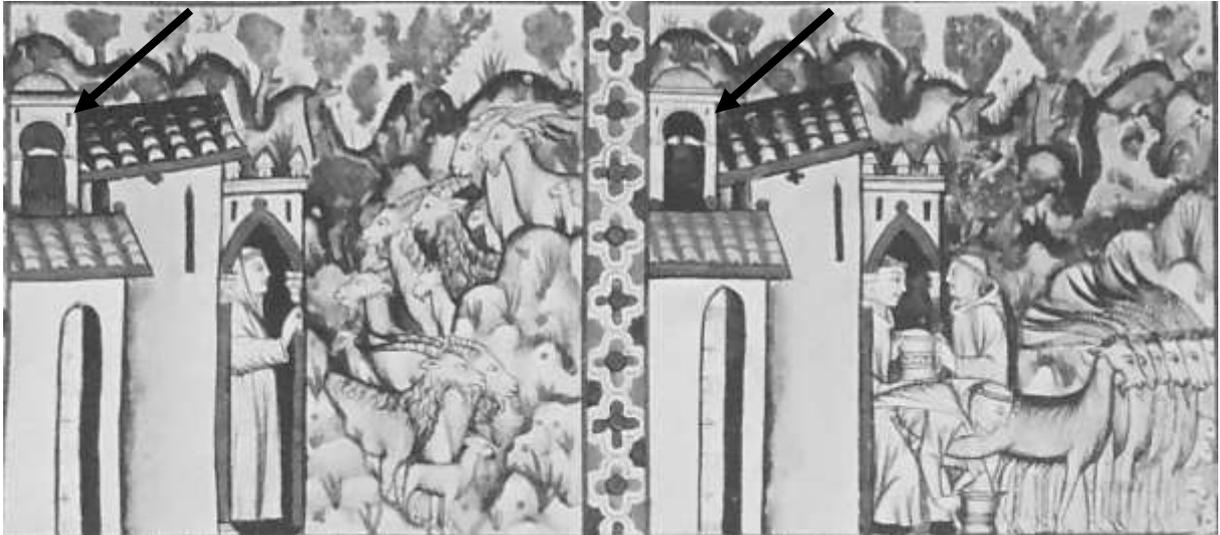


Figura 184: setas indicam os sinos. Detalhe da iluminura da *Cantiga 52*.
Fonte: arquivo pessoal.

Dentre as torres de uma catedral, um era reservada aos sinos, como vimos na torre sul da catedral de *Notre Dame de Paris*. A pedra sustenta a torre e estruturas de madeira instaladas no seu interior serviam como plataformas para os tocadores de sinos fazerem ecoar pelo ar a *voz da catedral*.⁵⁵⁹ No Na Figura 185, o interior da torre do sino da *Catedral de Salisbury*.



Figura 185: plataforma de madeira vista de baixo. *Catedral de Salisbury* – Inglaterra, 1220.
Fonte: SALISBURY CATHEDRAL. Internet, <http://www.salisburycathedral.org.uk/visit/tower-tours>

Já mostrei algumas variantes de torres medievais em santuários, castelos e sedes de governo ou de corporações de ofício. As torres se perdiam entre uma quimera arquitetônica de impulso vertical característica da cultura gótica; o desejo de ostentação da urbe que tivesse a torre mais elevada; e

⁵⁵⁹ MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 76.

o fervor religioso materializado em um desejo de tornar a torre um caminho cujo destino é o céu. Na Figura 186, escada da torre do sino da *Catedral de Notre Dame de Paris*. Rumo ao Paraíso!



Figura 186: escada da torre do sino. Catedral de *Notre Dame de Paris* – França. Séc. XII.
Fonte: Internet, <https://frenchmoments.eu/notre-dame-de-paris/>

Na iluminura da Cantiga 38, uma das torres da catedral gótica com um sino. A profusão de telhados ao fundo da imagem sugere que o santuário se localiza em uma cidade (Figura 187).



Figura 187: seta indica o local do sino. Detalhe da iluminura da *Cantiga 38*.
Fonte: arquivo pessoal.

Para o pesquisador de arte, os sinos das *Cantigas* mostram que, realmente, a iconografia se une às formas arquitetônicas e uma complementa a outra. O sino, forma iconográfica, torna-se enunciado para a representação do elemento arquitetônico, neste caso, a torre. Ou seja, a iconografia está estreitamente ligada à Arquitetura e não há um grau de hierarquia nesta relação, existe, na verdade, uma interação harmônica.⁵⁶⁰

Nesse sentido, 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 (Figura 188).



Figura 188: seta indica a torre do sino. Detalhe da iluminura da *Cantiga 99*.

Fonte: arquivo pessoal.

⁵⁶⁰ CÓMEZ RAMOS, *op. cit.*, 2008-2009, p. 209.

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.

Um sino pode pesar toneladas, por isso, grande disposição laboral dos obreiros, além de minuciosa atividade intelectual do arquiteto, eram direcionadas à construção de uma torre que suportasse tanto o peso do sino quanto as movimentações estruturais quase imperceptíveis que o badalar deles causam. Na [Figura 189](#), um dos frades utiliza uma corda para soar o sino.⁵⁶¹



Figura 189: seta indica a corda utilizada pelo frade para fazer soar o som do sino. Detalhe da iluminura da *Cantiga 11*.
Fonte: arquivo pessoal.

⁵⁶¹ MACAULAY, *op. cit.*, 1988, p. 76 (catedral).

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 um carrilhão com dois sinos (Figura 190).



Figura 190: detalhe da iluminura da *Cantiga 17*.

Fonte: arquivo pessoal.

O sino é um instrumento de metal, geralmente em bronze, oco, 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.⁵⁶² **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,

⁵⁶² *Ibid.*, p. 70.

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.⁵⁶³

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 símbolos. No Ocidente, desde os séculos finais da Antiguidade, foi o cristianismo que forneceu ao mundo cristão grande parte dos sistemas explicativos a respeito do mundo real e o papel dos símbolos para este conhecimento.⁵⁶⁴

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 arrançados produzem *harmonia*.⁵⁶⁵ Desta composição harmônica se cria a *música*, uma das linguagens mais abrangentes e antigas já produzidas pelo homem.

De modo geral, o 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).⁵⁶⁶

Se “o homem foi originalmente criado para a contemplação”,⁵⁶⁷ como refletiu o papa Gregório Magno, no séc. VI, as artes citadas acima (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.

Na Figura 191, o papa Gregório Magno (c. 540-604) é o *dictator* e o diácono Pedro, o *escriptor*. O Espírito Santo, personificado na pomba, é a inspiração do texto papal.

⁵⁶³ ISIDORO DE SEVILHA. Livro III, cap. 15, 1. **Etimologias**. Livro III, cap. 15, 1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1985.

⁵⁶⁴ ZUMTHOR, *op. cit.*, 1993, p. 80.

⁵⁶⁵ 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.

⁵⁶⁶ PULS, *op. cit.*, 2006, p. 17.

⁵⁶⁷ GREGÓRIO MAGNO. **Moralia in Job**, 8, 34. Ver em: www.ricardocosta.com.



Figura 191: *Antifonário do Mosteiro de Saint-Gall*.⁵⁶⁸ Séc. XI – Suíça.
Fonte: Internet, www.ricardocosta.com

A música, portanto, revela o que é inaudível ou esteticamente imperceptível. Assim, Gregório instituiu a criação de um *universo sonoro* para unir os fiéis e solidificar a fé cristã, 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.⁵⁶⁹

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

⁵⁶⁸ **Antifonário:** tipo de livro litúrgico utilizado pelos corais das igrejas com versos que precedem a leitura dos Salmos.

⁵⁶⁹ GROUT, *op. cit.*, 2007, p. 44.

eram, em sua maioria, coletivas, 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.⁵⁷⁰

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.⁵⁷¹

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 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.⁵⁷²

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) 7-9.⁵⁷³

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,

⁵⁷⁰ DUBY, Georges. **São Bernardo e a arte cisterciense**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 28.

⁵⁷¹ GROUT, *op. cit.*, 2007, p. 16.

⁵⁷² CÍCERO, *op. cit.*, 2006, p. 96.

⁵⁷³ **BÍBLIA**, *op. cit.*, 2013, p. 1006.

do séc. V, no qual o autor relembra a passagem da Bíblia que menciona “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.⁵⁷⁴

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 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”.

Naqueles tempos onde os santuários da Virgem cobriam as paisagens, foram criados hinos, litânicas e cantos em Sua honra. No tempo das *Cantigas de Santa Maria*, a oração da Virgem Maria, a *Ave Maria*, já era cântico.⁵⁷⁵ 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 (Figura 192).



Figura 192: detalhe da iluminura da *Cantiga 307*.

Fonte: arquivo pessoal.

⁵⁷⁴ PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁷⁵ ARCANGELI, María Laura Marenzi. *Aspetti del tema dela Vergine nella letteratura francese del Medioevo*. Veneza: Libreria Universitaria Editrice, 1968, p. 224.

E foi assim, com música, que os sinos das igrejas cumpriam seu papel religioso e social. O *Angelus* ou *Toque da Virgem Maria* indicava as *Horas das Ave-Marias* (06, 12 ou 18 horas). O *Angelus* (*Angelus Domini nuntiavit Mariam*) relembra e celebra o mistério da Anunciação do Anjo Gabriel à Nossa Senhora. O primeiro dos “sete gozos” da Virgem que o Louvor 01 das *Cantigas de Santa Maria* registrou poética e artisticamente (Figura 193): “Bem aventurada Virgem, de Deus amada: daquele que o mundo há de salvar ficas agora grávida”.⁵⁷⁶



Figura 193: detalhe da iluminura do *Louvor 01*.
Fonte: arquivo pessoal.

O escultor francês Auguste Rodin considerou as três badaladas do *Angelus* um toque sublime. Ele fez um elogio ao passado medieval, bem como um clamor para que as autoridades e a sociedade preservassem toda aquela riqueza travestida em “montanhas de pedra”. No extrato abaixo, imaginou como as batidas dos sinos, os toques do *Angelus*, ressoavam por toda a região circundante dos santuários góticos (ver sinos na [Figura 194](#)):

A catedral se elevava para dominar a cidade reunida em torno dela, como se debaixo de asas protetoras, para servir de reunião, de refúgio, aos peregrinos perdidos nas estradas

⁵⁷⁶ *Benaventurada Virgen, de Deus amada: do que o mund' á de salvar ficas ora prennada*. AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 56-57. (tradução: Bárbara Dantas).

longínquas, para ser o farol deles, para atingir os olhos vivos tão longe no dia quanto os *ângelus* e os toques a rebate podiam atingir na noite os ouvidos vivos.⁵⁷⁷



Figura 194: carrilhão da Catedral de Lausanne – Suíça, 1235.

Fonte: Internet, <http://caltech.typepad.com>

Mas foi um sino que quase matou o monteiro 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.

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 reconfortantes das graças da Virgem (Figura 195). Assim, suspeita-se que foi a luz do alvorecer, filtrada pelas cores reluzentes

⁵⁷⁷ RODIN, *op. cit.*, 2002, p. 2-3.

de figuras santas representadas nos vitrais que encheu de luz o santuário e trouxe o monteiro da morte para a vida.



Figura 195: a luz do sol nascente sobre o coro da *Abadia de Fontenay* – França, 1139-47.

Fonte: KIDSON, 1979, p. 98.

Assim, legou-nos Ramon Llull um belo 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 Maria*:

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.⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ 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 d'alba en esta manera. – És nostra Dona alba de*

A abside (local de abrigo do coro e do altar) é, talvez, o ponto mais sublime da relação entre a Arquitetura das Catedrais Medievais: a presença de elementos arquitetônicos nas imagens e textos das *Cantigas de Santa Maria* e o culto mariano disseminado por todo Ocidente Cristão a partir do séc. XII até os dias atuais.

O códice de Afonso X uniu os *prazeres estéticos* nas *Cantigas de Santa Maria*. Nela, a música ministra uma *ordo* artística e poética na qual as outras artes, ao mesmo tempo, submetem-se e interagem. 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.⁵⁷⁹

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 peccadors. LLULL, *op. cit.*, 1957. (tradução: Bárbara Dantas e Ricardo da Costa).

⁵⁷⁹ BREA, Mercedes. “Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria.” *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 271. Ver em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.



Figura 196: detalhe da iluminura do Louvor 10.

Fonte: arquivo pessoal.

Afonso X, soberano do mais poderoso território da Espanha medieval, os reinos de Castela e Leão, humildemente, intitulou-se vassalo de Santa Maria, a “senhor das senhores”. No Louvor 10, o rei faz sua famosa dedicatória (Figura 196): “esta senhora que tenho como Senhor, da qual quero ser trovador, se, porventura, puder ter seu amor, darei ao Diabo os outros amores”.⁵⁸⁰

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.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ *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. *op. cit.*, 1986, p. 84 (tradução: Bárbara Dantas).

⁵⁸¹ BREA, *op. cit.*, 2008-2009, p. 279.

4. 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 Maria*: 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 Maria* e o universo figurativo das iluminuras historiadas receberam constantes visitas no decorrer da pesquisa e da redação dessa dissertação. 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. 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 Maria*. 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. Para os medievais, não havia 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 propositositor 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 (*tectura*) é determinada por sua utilidade e a arquitetura (*architectura*) 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 Maria* 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 eram 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 de longínquos lugares.

Naquela expansão do Cristianismo, após 1200, as populações da França, da Alemanha e da 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 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 o labor 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 quem adentra o edifício, silenciosamente. 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 Maria* 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 desta dissertação 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 da pedra e do 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 entrepostos 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, pelos 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 e as cornijas com decoração geométrica e abstrata espremem-se entre as formas românicas e góticas. Os *arcos em ferradura* se tornaram o emblema da arte islâmica. Sua origem como elemento arquitetônico remonta a 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 sob imponentes arcos românicos, diferentes situações rotineiras sofreram a intervenção milagrosa da Virgem, em 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. Uma singular dignidade era 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 conseguiram (como os professores catedralícios, 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 esculpiam. 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 ele 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.

5. Fontes

ABADE SUGER. *Euvres Complètes de Suger*. Ed. e anot. de A. Lecoy de la Marche. Paris: *Société de l'Histoire de France*, 1867.

SUGER. **Das obras realizadas durante sua administração**. XXXIII, 26-14/29-19. Citado em www.ricardocosta.com.

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.

AFONSO X, *o Sábio*. **Las Siete Partidas**. Ed. fac-símile de Salamanca, 1555. In: BOLETÍN oficial del Estado Madri, 1985.

AFONSO X, *o Sábio*. **Cantigas de Santa Maria**. Edição fac-símile do Códice B. R. 2B da *Biblioteca Nazionale Centrale de Florença*. Séc. XIII. Madri: Edilán, 1989.

AGOSTINHO. **Confissões**. Braga, Portugal: Apostolado da Imprensa, 1990.

AGOSTINHO. **O Livre-Arbítrio**. São Paulo: Paulus, 1995.

AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Petrópolis: Vozes, 2002.

AGOSTINHO. **Sobre a potencialidade da alma**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

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.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009.

ARISTÓTELES. IN: **Aristóteles: Poética. Ética a Nicômaco. Tópicos. Dos argumentos sofisticos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional (Casa da Moeda), 1998.

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 em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-bo-a-forma-natural-da-ordenacao-divina>.

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

BERNARDO DE CLARAVAL [Sancti Bernardi Abbatis Clarae-Vallensis]. “Apologia ad Guilelmum Sancti-Theoderici Abbatem.” Cap. XII. In: MIGNE, J. P. **Patrologiae Cursus Completus**. Paris: Series Latina, 1866.

BERNARDO DE CLARAVAL. **Sermão sobre o conhecimento e a ignorância**. Tradução de Jean Lauand. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/sermao-sobre-o-conhecimento-e-ignorancia>

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2013.

CARLOS Magno, *De Villis*. In: **Monumenta Germaniae Historica, Capitularia Regum Francorum**. Tomo I. Hanover: ed. A. Boretius, 1883, p. 85-89. Ver em: http://www.ricardocosta.com/extratos-de-documentos-medievais-sobre-o-campesinato-secs-v-xv#footnote15_11ufob3.

CARLOS MAGNO. **Carta circular aos leitores das igrejas**. In: TESSIER, G. (org.) Charlemagne. Verviers: Marabout, 1982, p. 293 (*Le Mémorial des Siècles*).

CASSIODORO. In: “Instituições, cap. 30 – sobre os copistas e a recordação da ortografia”. Publicado em VIDETUR 31.

CASTILLO, Míguel. “Panorama de las artes en el reinado de Alfonso X.” *Cuadernos hispanoamericanos*. Ago. 1984. Madrid, n 410, p. 125-144.

CÍCERO. **A velhice saudável (De Senectude) e o Sonho de Cipião**. São Paulo: Escala.

CHARTRES, Foucher de. “O Concílio de Clermont.” In: PERNOUD, Régine. **Les Cruzades**. Paris: s.n., 1960.

- COSTA, Ricardo. **Testemunhos da História: documentos de História Antiga e Medieval**. Vitória: EDUFES, 2002.
- DICTATUS PAPAE. Citado em: PACAUT, Marcel. **La Théocratie: l'église et le pouvoir au Moyen Age**. Paris: Aubier, 1957, p. 236-237.
- DIONÍSIO PSEUDO-AREOPAGITA. **Dos nomes divinos**. São Paulo: Attar Editorial, 2004.
- ERMENTARIUS. *Miracula S. Filiberti*. In: **Monumenta Germaniae Historica**. Scriptores XV: Hannover, 1887
- GERVÁSIO de Cantuária. In: STUBBS, William. **The historical Works of Gervase of Cantebury**. Londres: Longman & Co, 1879.
- GLABER, Raul (Rodulfi Glabri). “*Historiarum Libri Quinque*.”. In: MIGNE, J. P. **Patrologie Coursus Completus**. Paris: Series Latina, 1880.
- HISTOIRE anonyme de la première croisade**. Paris: Louis Bréhier, 1924.
- HUGO (Hugonis Rothomagensis Archiepiscopi). *Epistolae*. In: MINE, P. L. **Patrologiae Coursus Completus**. Paris: Series Latina, 1880.
- JORDANES. **Romana et Getica in Monumenta Germaniae Historica – Auctorum Antiquissimorum**. Berlim: Pars prior, 1882.
- LA RÈGLE DU TEMPLE**. In: Ed. Henri de Curzon. Paris: Société de l’Histoire de France, 1886.
- LLULL, Ramon. **Libre d’Evas e Blanquerna**. V. 2. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1947.
- LLULL, Ramon. **Obres essencials (OE)**. Vol. I. Barcelona: Editorial Selecta, 1957.
- LLULL, Ramon. **O Livro da Ordem de Cavalaria**. São Paulo: Instituto brasileiro de filosofia e ciência Raimundo Lúlio, 2000. Ver em: <http://ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>.
- PLATÃO. **Hípias Maior**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- REGINALD OF DURHAM. **Libellus de Vita et Miraculis S. Godrici, heremita de Finchale**. Londres: Stewenson, 1847.
- 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.
- ROBERT DE THORIGNY. In: DELISLE, Léopold. **Chronique de Robert de Torigni, abbé du Mont-Saint-Michel**. Rouen: Le Brument, 1872-3.
- ROBERTO GROSETESTE. *Hexameron*, 147v. Citado em: COSTA, Ricardo. “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 em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/anamnese-estetica-de-umberto-eco>.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. **Etimologías II**. Madrid: MCMXCIV. Ver em: <http://www.hottopos.com/videtur25/jeanl.htm>.
- SÃO BENTO (S. P. Benedicti). *Regula Commentata*. In: MIGNE, J. P. **Patrologiae Coursus Completus**. Paris: Series Latina, 1866.
- SIDÔNIO APOLINÁRIO. *Gai Sollii Apollinaris Sidoni Epistularum, liber VII*, epist. VII. In: *Monumenta Germaniae Historica – Auctorum*, t. VIII. Berlim, 1887, p. 109-110. Disponível na Biblioteca Estatal da Baviera, Alemanha: http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000797_meta:titlePage.html?sortIndex=010:010:0008:010:00:00.
- TUÑÓN DE LARA, M. **Textos y documentos de Historia Antigua, Media y Moderna**. Barcelona: Labor, 1984.
- VILLARD DE HONNECOURT. **Álbum de Villard de Honnecourt: architecte du XIII siècle**. Paris: BNF. Disponível em: <https://archive.org/stream/albumdevillardde00vill#page/6/mode/1up>.
- VIOLLET-LE-DUC. **Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle**. 1868. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Viollet-le-Duc_-_Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%27architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle,_1854-1868,_tome_1.djvu/227

6. Referências

- AFONSO X, *o Sábio*. **Cantigas de Santa Maria**. Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1986-1989, 4 v.
- ARTE GRECO-ROMANA**. Firenze – Itália: Scala, 2011, p. 67.
- AYALA-MARTÍNEZ, Carlos de. “Relaciones de Alfonso X com Aragón y Navarra.” In: *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 101-146. Ver em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.
- BALLESTEROS, Antonio. **Alfonso X el Sabio**. El Albir: Barcelona, 1984.
- BELTING, Hans. **Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art**. Paris: Les éditions du cerf, 2007
- BENDALA, Manuel. **Saber ver a arte grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BERLIOZ, Jacques (apr.). **Monges e religiosos na Idade Média**. Lisboa: Terramar, 1994.
- BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. **Noções de paleografia e de diplomática**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2008.
- BASCHE, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.
- BASCHE, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. França: Gallimard: 2008.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico**. V. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- CALEFFE, Luiz Gonzaga; MOREIRA, Herivelto. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.
- CASIMIRO, Luís Alberto. Mini-curso: “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.
- CASTRO, Bernardo Monteiro de. **As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval**. Niterói – RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.
- CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- COLE, Emily. **História ilustrada da arquitetura**. São Paulo: Publifolha, 2011.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael. “La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio.” In: *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 207-225. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.
- COSTA, Ricardo. **A guerra na Idade Média: um estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica**. Rio de Janeiro: Paratodos, 1998
- 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, e BITTENCOURT, Vanda O. (orgs.). ANAIS DO IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS - IV EIEM. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 266-277. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-quatro-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-sec-xiii>.
- 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. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/amor-e-crime-castigo-e-redencao-na-gloria-da-cruzada-de-reconquista-afonso-viii-de-castela>.
- 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*, n. 17, Ano X, 2006, p. 39-58. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-deambulatorio-dos-anjos-o-claustro-do-mosteiro-de-sant-cugat-del-valles-barcelona-e-vida>.
- 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 em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/conquista-de-cordoba-por-fernando-iii-o-santo>.

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

COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “*A falsidade dos judeus é grand: uma representação de judeus nas Cantigas de Santa Maria (séc. XIII).*” In: ATAS DO X ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS (EIEM) DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS MEDIEVAIS (ABREM) - DIÁLOGOS IBERO-AMERICANOS. Brasília: ABREM/PEM-UnB, 2013, p. 507-514. Disponível em: www.barbaradantas.com e www.ricardocosta.com.

COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “*Cantigas de Santa Maria 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 em: www.ricardocosta.com e em www.barbaradantas.com.

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 EGITOLÓGICOS, (UEPG-PR) Ponta-Grossa, Paraná, 2014. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-chartres-e-amiens-vida-cotidiana-dos-camponeses-medievais-na-arte-sec-xiii>.

COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “*No sermon mui gran gente que y era: os frades pregadores nas Cantigas de Santa Maria (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. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/no-sermon-mui-gran-gente-que-y-era-os-frades-pregadores-nas-cantigas-de-santa-maria-sec-xiii>.

COSTA, Ricardo; DANTAS, Bárbara. “Ao som do passarinho: o monge e o tempo nas *Cantigas de Santa Maria* (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>.

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**. Trabalho apresentado no II Encontro Discente de História Antiga e Medieval. Niterói: UFF, 2012. Disponível em: www.barbaradantas.com.

DANTAS, Bárbara. “*Des oge mais quer' en trobar pola sennor onrada: a iconografia e os motivos arquitetônicos nos textos das Cantigas de Santa Maria.*” In: Anais do XVI SIMPÓSIO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH/2014 NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ), 2014, p. 316-328. Disponível em: www.barbaradantas.com.

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, n 6 (jul/dez 2014). Vitória – ES: DIO/ES, 2015, p. 13-19. Disponível em: www.barbaradantas.com.

DANTAS, Bárbara. **Imagem e texto na arte: conexões e distanciamentos**. In: ANAIS DO CONGRESSO/I CONGRESSO DO NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS DA IMAGEM NINFA/UFMG – O Borboletear do Método; Organização: Denise Aparecida Sousa Duarte; Gislaíne Gonçalves; Wesley Fernandes Rodrigues – Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 159-141. Disponível na internet em: <http://ninfaufmg.wix.com/ninfa#!anais-do-i-congresso/vmb7j> e www.barbaradantas.com

DEMUGER, Alain. **Os cavaleiros de Cristo: Templários, Teutônicos, Hospitalários e outras ordens militares na Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

DOMINGUÉZ RODRÍGUEZ, Ana. “El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio.” In: *Alcanate: revista de estudios alfonsies*. Sevilla. Ano VI. 2008-2009, p. 59-83. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)**. Lisboa: Estampa, 1979.

DUBY, Georges. **História artística da Europa: a Idade Média**. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

DUBY, Georges. **Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DUBY, Georges. **História da vida privada**. 4 v. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. V. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

- ESPINOSA, Fernanda. **Antologia de textos históricos medievais**. Lisboa: Sá da Costa, 1972.
- FERNÁNDEZ, Laura. “*Cantigas de Santa Maria*: fortuna de sus manuscritos.” In: *Alcanate: revista de estudos alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 323-348. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.
- FIDALGO, Elvira. “La gestación de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de la escuela poética galego-portuguesa.” In: *Alcanate: revista de estudos alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 17-42. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.
- FINGERNAGEL, Andreas; GASTGEBER, Christian. **The most beautiful bibles**. Colônia: Taschen, 2008.
- FLUSSER, Vilém. “Prétextos para a poesia”, in: *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, ano I, no3, 1985, p. 16-19.
- FLUSSER, Vilém. “Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente”, in *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, ano II, no5, janeiro de 1986.
- FOCILLON, Henri. **Le moyen age gothique**. Paris: Libraire Armand Colin, 1965.
- FOCILLON, Henri. **Arte do Ocidente: a Idade Média Românica e Gótica**. Lisboa: Estampa, 1978.
- FONTES TORRES, Juan. “La Orden de Santa Maria de España.” In: *Miscelánea Medieval Murciana III*, 1977. Revista do departamento de História Medieval da Universidade de Murcia. Disponível em: <http://revistas.um.es/mimemur/article/viewFile/4281/4151>.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **As Cruzadas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: USP, 2010.
- FRUGONI, Chiara. **Invenções da Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- GARCÍA DE CORTAZÁR, José Angel. **Historia de España: la época medieval**. V. 2. Madri: Alianza editorial, 1988.
- GARCÍA FITZ, Francisco. “Alfonso X y sus relaciones con el Emirato granadino: política y guerra.” In: *Alcanate: revista de estudos alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 35-77. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; MANCHO I SUÁREZ, Carles; RUIZ de la Peña González, Isabel. **Historia del arte medieval**. Valência: PUV, 2012.
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo. **Historia de la Iglesia Católica II. Edad Media (800-1303): la cristiandad en el mundo europeo y feudal**. Madrid: BAC, 2003.
- GASKELL, Ivan. “História das imagens.” In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história. Novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992, P. 235-271.
- 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. Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S031508609922346>.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **História da arte**. São Paulo: Círculo do livro, 1972.
- GOZZOLI, Maria Cristina. **Como reconhecer a arte gótica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HEERS, Jacques. **História medieval**. São Paulo: Difel, 1977.
- HÉRNANDEZ, Francisco J. “Relaciones de Alfonso X com Inglaterra y Francia”. In: *Alcanate: revista de estudos alfonsíes*. Sevilha. Ano VI. 2008-2009, p. 167-242. Disponível em: http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies/num_6.
- HILLGART, J. H. **Los reinos hispánicos: 1250-1516**. Barcelona: 1979.
- 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.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. **Saber ver a arte etrusca e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JONES, Owen. **A Gramática do Ornamento**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- KIDSON, PETER. **Mundo Medieval**. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1979.
- LEÃO, Ângela Vaz. **As Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: Aspectos culturais e literários**. São Paulo: Linear B, 2007.

- LEÃO, Ângela Vaz. **Novas leituras, novos caminhos: *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, o Sábio.** Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria: antologia, tradução e comentários.** Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011.
- LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente.** Lisboa: Estampa, 1980.
- LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades.** São Paulo: UNESP, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **A bolsa e a vida: a usura na Idade Média.** São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval.** Bauru, SP: Edusc, 2005.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval.** Bauru, SP: EDUSC, 2006, 2 v.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- LÓPEZ, Roberto. “Entre el medioevo y el renacimiento - Alfonso X y Federico II.” *Cuadernos hispano-americanos.* Madri, n. 410, p. 13, ago. 1984.
- MACAULAY, David. **Construção de um castelo.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MACAULAY, David. **Construção de uma catedral.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares *et. al.* **Voices do trovadorismo galego-português.** Cotia-SP: Íbis, 1995, p. 14.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Cancioneiros medievais galego-portugues: fontes, edições e estrutura.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- NETO, Jônatas Batista. **História da Baixa Idade Média: 1066-1453.** São Paulo: Ática, 1989.
- O’CALLAGHAN, Joseph F. **Alfonso X and the *Cantigas de Santa Maria*: a poetic biography.** Boston – England: 1998.
- O’CALLAGHAN, Joseph F. **El Rey Sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla.** Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- ORDEM DOS CARTUXOS. “Estatutos.” Disponível em: <http://chartreux.org/pt/textos/estatutos-prologo.php>.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. **El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- PASTOUREAU, Michel. **Os animais célebres.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. **História da Idade Média: textos e testemunhas.** São Paulo: UNESP, 2000.
- PERNOUD, Régine. **Idade Média, o que não nos ensinaram.** São Paulo: Linotipo Digital, 2016.
- PRESSOUYRE, Louis. **Histoire médiévale en France: Bilan et perspectives.** Paris: Seuil, 1991.
- PULS, Maurício. **Arquitetura e filosofia.** São Paulo: Annablume, 2006.
- RAMALLO, Gérman. **Saber ver a arte românica.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- READ, Piers Paul. **Os Templários.** Rio de Janeiro, 2001.
- RESTON JR, James. **Guerreiros de Deus: Ricardo Coração de Leão e Saladino na Terceira Cruzada.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- RODIN, Auguste. **Grandes Catedrais.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ROMÂNICO.** Firenze – Itália: Scala, 2011.
- RUCQUOI, Adeline. **Historia Medieval da Península Ibérica.** Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

STIERLIN, Henri. **Islão: de Bagdade a Córdoba, a arquitetura primitiva do século VII ao século XIII**. Colônia: Taschen, 2009.

STIERLIN, Henri. **A Grécia: de Micenas ao Pártenon**. Colônia: Taschen, 2009.

TOMAN, Roman. **O Gótico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 1998.

TOMAN, Roman. **O Românico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 2000.

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

WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert. **Obras Maestras de la Iluminación**. Madrid: Taschen, 2005.

WILLIAMSON, Paul. **Escultura gótica: 1140-1300**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

WOLF, Norbert. **Giotto**. Colônia: Taschen, 2007.

WOLF, Norbert. **El arte románico**. Colônia: Taschen, 2007.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

7. Índices

7.1 Índice de figuras, mapas e tabelas

1	<i>Fac-símiles</i> , Códice Rico e Códice de Florença	12
2	<i>Fac-símile</i> do Códice Rico	13
3	<i>Escudo celta</i> , Inglaterra	19
4	<i>Evangelho de Lindisfarne</i> , Inglaterra	20
5	Mapa do Ocidente no ano mil	21
6	<i>Mapa Mundi de Ebstorf</i>	22
7	<i>De Arte Venandi cum Avibus</i> , Alemanha	29
8	<i>O Demiurgo</i> . Bible Moralisée da Catedral de Toledo – Espanha	31
9	<i>Catedral de Saint-Gervais-et-Protais</i> , Soissons – França	33
10	<i>Cúpula do Rochedo</i> , Jerusalém	34
11	Mapa da <i>Hispania</i> visigótica	35
12	<i>Iglesia de Nuestra Señora de Manzano</i> , Castrojeriz – Espanha	38
13	<i>Castelo de Loarre</i> , Aragão – Espanha	40
14	<i>Catedral de Santa Maria</i> , Palma de Maiorca – Espanha	41
15	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 307</i>	43
16	Detalhe da <i>Cantiga 03</i> com um judeu à esquerda	44
17	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 06</i>	46
18	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 10</i> com dominicanos a cavalo	48
19	Vinheta da iluminura da <i>Cantiga 142</i> com o rei Afonso X	50
20	Igreja neogótica <i>La milagrosa</i> , Huelva – Espanha	51
21	Composição da obra. A <i>Cantiga 74</i>	52
22	Composição da iluminura historiada de página inteira. A <i>Cantiga 29</i>	53
23	Quadro sinóptico das 16 cantigas selecionadas	58
24	Iluminura de página inteira do <i>Louvor 01</i>	61
25	Vinheta 02 do <i>Louvor 01</i>	62
26	<i>Catedral de Chartres</i> – França	65
27	<i>Catedral de Notre Dame de Paris</i> – França	66
28	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 26</i>	68
29	Vinheta 01 da <i>Cantiga 26</i>	69
30	Seteira da <i>Muralha de Guimarães</i> – Portugal	70
31	Vinheta 04 da <i>Cantiga 26</i>	72
32	<i>Igreja Românica de St. Michael</i> , Hildesheim – Alemanha	73
33	<i>Igreja/fortificação de Sainte Cécile</i> , Albi – França	74
34	Dois <i>folios</i> com iluminuras de página inteira da <i>Cantiga 45</i>	77
35	Vinheta 04 do verso do <i>folio</i> da <i>Cantiga 45</i>	78
36	<i>Speculum Virginum</i> – Alemanha	80
37	Iluminura historiada de página inteira da <i>Cantiga 44</i>	81
38	Iluminura historiada de página inteira da <i>Cantiga 142</i>	82
39	<i>Abadia de Monte Cassino</i> – Itália	83
40	Vinhetas da iluminura da <i>Cantiga 56</i>	84
41	<i>Saltério de Eadwinus</i> – Inglaterra	86
42	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 53</i>	89
43	Vinheta 06 da iluminura da <i>Cantiga 53</i>	90
44	<i>Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle</i>	92
45	Virgem com o menino e de uma rosácea. <i>Album de Villar de Honnecourt</i>	93
46	<i>Catedral de Soissons</i> – França	94
47	<i>Catedral de Soissons</i> – França	95
48	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 65</i>	97
49	Vinheta 02 da <i>Cantiga 65</i>	98
50	<i>Arco do Triunfo de Tito Lívio</i> , Roma – Itália	99
51	<i>Pantheon de Roma</i> – Itália	100
52	<i>Catedral de Saint-Étienne</i> , Caen – França	103

53	Construção de um pano de abóbada. Desenho de David Macaulay	104
54	Folha de Hera Estrela; detalhe da iluminura; portal gótico	105
55	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 84</i>	108
56	Vinheta 06 da <i>Cantiga 84</i>	109
57	<i>Complexo do Mosteiro da Grande Cartuxa</i> – França	111
58	<i>Basílica de Assis</i> , Toscana – Itália	112
59	<i>Abadia de Saint-Chef</i> – França	113
60	O <i>Demiurgo</i> . Bible Moralisée da Biblioteca Nacional de Viena	114
61	O <i>Demiurgo</i> . Bible Moralisée da BNF	115
62	Algumas ferramentas de construção. Desenho de David Macaulay	117
63	Primeira vinheta da <i>Cantiga 42</i>	118
64	Jean-Baptiste Corot. <i>Catedral de Mantes</i>	119
65	<i>Catedral de Leão</i> e <i>Paróquia de Fraga</i> – Espanha; <i>Sainte-Chapelle</i> – França	120
66	<i>Complexo do Mosteiro de Monte Cassino</i> – Itália	122
67	Arquitetura remanescente da <i>Abadia de Cluny III</i> , Borgonha – França	123
68	<i>Igreja Cisterciense de Veruela</i> . Saragoça – Espanha	124
69	<i>Castelo Templário de Ponferrada</i> , Leão – Espanha	125
70	<i>Castelo Templário</i> , Tomar – Portugal	126
71	<i>Fortaleza Krac dos Cavaleiros do Hospital</i> – Síria	127
72	Dominicanos. Vinheta da iluminura da <i>Cantiga 151</i>	129
73	<i>Convento Dominicano de Santa Sabina</i> , Roma – Itália	129
74	Abadia Beneditina para mulheres de <i>Sainte-Marie-des-Dames</i> – França	131
75	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 93</i>	133
76	Vinhetas 05 e 06 da <i>Cantiga 93</i>	134
77	Vinhetas 05 e 06 da <i>Cantiga 93</i>	135
78	<i>Templo de Hera</i> – Grécia; <i>Igreja Santa Maria Maggiore</i> , Roma – Itália	138
79	Folho 15r do <i>Album de Villar de Honnecourt</i> – França	138
80	<i>Catedral de Salisbury</i> – Inglaterra	139
81	Peças de cerâmica grega	140
82	Ruínas do <i>Fórum de Roma</i> – Itália	140
83	Folho 30v do <i>Album de Villar de Honnecourt</i> – França	142
84	<i>Basílica de Saint-Denis</i> – França	143
85	<i>Sarcófago do rei Pedro I</i> . Mosteiro de Alcobaça – Portugal	144
86	Giotto. <i>Personificação da Justiça</i> . Cappella degli Scrovegni , Pádua – Itália	144
87	<i>Lápide do túmulo do arquiteto Hugues Libergier</i> . Catedral de Reims – França	145
88	Viollet-le-Duc. <i>Capitel</i> . Dictionnaire de l'architecture – França	147
89	<i>Templo de Hefesto</i> . Agora de Atenas – Grécia	148
90	As ordens de colunas e de capitéis gregos	149
91	Detalhes das iluminuras das <i>Cantigas 23, 55 e 37</i>	150
92	Detalhes das iluminuras das <i>Cantigas 19 e 29</i>	151
93	<i>Abadia de Moissac</i> – França	152
94	<i>Fuga para o Egito</i> . Capitel da Igreja de Saint-Lazare , Autun – França	152
95	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 103</i>	155
96	Vinhetas 03 e 04 da <i>Cantiga 103</i>	156
97	<i>Igreja de Paulinzella</i> – Alemanha; <i>Abadia de Rievaulx</i> – Reino Unido	158
98	Detalhes das iluminuras das <i>Cantigas 293 e 294</i>	161
99	<i>Maiestas Domini</i> . Afresco do Panteão dos Reis , Leão – Espanha	163
100	iluminura, capitel e detalhe de afresco com temas do diabo e inferno	164
101	Gislebertus. <i>Eva</i> . Museu Rolin ; <i>Catedral gótica de Reims</i> – França	165
102	Catedrais de <i>Beaulieu-sur-Dordogne</i> e de <i>Estrasburgo</i> – França	166
103	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 205</i>	169
104	Vinhetas 01 a 04 da <i>Cantiga 205</i>	170
105	<i>Carcassonne</i> , fortaleza cátara do sul da França	172
106	<i>Palácio dos Papas de Avignon</i> – Sul da França	173
107	Vinheta 03 da iluminura. <i>Cantiga 28</i>	174
108	Catapulta na 3ª Cruzada. Guillaume de Tyr. <i>Histoire d'outre-mer</i> – França	175
109	Vinheta 05 da iluminura da <i>Cantiga 316</i> ; vinheta 06 da iluminura da <i>Cantiga 68</i>	176
110	<i>Ilê de la Cité</i> nos dias atuais	178

111	Mapas de Paris (séculos XIII e XVI)	179
112	<i>Castelo de Montalegre</i> – Portugal	180
113	Vinheta 02 da iluminura. <i>Cantiga 94</i>	180
114	Vinheta 03 da iluminura. <i>Cantiga 67</i>	181
115	<i>Torre de Belém</i> – Portugal	181
116	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 208</i>	184
117	Vinheta 02 da <i>Cantiga 208</i>	185
118	<i>Notre-Dame de Taur</i> , Toulouse – França	186
119	Detalhes da iluminura da <i>Cantiga 314</i>	187
120	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 62</i>	187
121	<i>O mês de junho. Très Riches Heures du Duc de Berry</i> – França	189
122	<i>Plaza del Campo</i> , Siena – Itália; <i>Torre do armazém de tecidos</i> , Bruges – Bélgica	190
123	<i>Catedral de Mont-Saint-Michel</i> – França	191
124	<i>Notre-Dame de Paris</i> – França	192
125	<i>Catedral de Leão</i> – Espanha	193
126	<i>Palazzo Vecchio</i> . Florença, capital da Toscana – Itália	194
127	<i>Drassanes</i> de Barcelona – Espanha	195
128	<i>Igreja de Santa Maria Novella</i> , Florença – Itália	196
129	Peregrino em Sahagun – Espanha	197
130	Ponte Romana e Catedral Medieval, Salamanca – Espanha	197
131	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 226</i>	199
132	Vinheta 01 da <i>Cantiga 226</i>	200
133	Ambrósio. <i>De Officiis Ministrorum</i>	202
134	<i>Igreja Monacal de Lindisfarne</i> e castelo do séc. XV ao fundo, Nortúmbria – Inglaterra	203
135	Planta do <i>Mosteiro de Fontenay</i> – França	204
136	Vista aérea do <i>Mosteiro de Fontenay</i> – França	205
137	<i>Igreja São Paulo Fora dos Muros</i> , Roma – Itália	206
138	planta baixa do <i>Mosteiro de St. Gall</i>	207
139	<i>Mosteiro de Alcobaça</i> – Portugal	209
140	<i>Mosteiro de Maulbronn</i> – Alemanha ; <i>Catedral de Salisbury</i> – Inglaterra	210
141	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 242</i>	213
142	Vinheta 02 da <i>Cantiga 242</i>	214
143	Local de trabalho dos cavouqueiros. Desenho de David Macaulay	216
144	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 249</i>	218
145	<i>Notre Dame de Reims</i> – França	219
146	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 266</i>	221
147	Vinhetas 01 e 02 da <i>Cantiga 266</i>	222
148	<i>Catedral de Notre Dame de Chartres</i> – França	223
149	Mapa da Península Ibérica no séc. XI	225
150	Vinheta 03 da <i>Cantiga 266</i>	227
151	Vinheta 04 da <i>Cantiga 266</i>	228
152	Vinheta 01 da <i>Cantiga 252</i>	229
153	Andaimes e roldanas na construção de uma catedral. Desenho de David Macaulay	230
154	Detalhes da iluminura da <i>Cantiga 74</i>	231
155	<i>Folio 5r</i> do <i>Album de Villard de Honnecourt</i> – França	232
156	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 273</i>	235
157	Vinheta 03 da <i>Cantiga 273</i>	236
158	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 165</i>	237
159	Vinheta da <i>Cantiga 301</i>	239
160	<i>Mesquita de Córdoba</i> – Espanha	240
161	<i>Palácio de Alhambra</i> , Granada – Espanha	241
162	<i>Topkapı Scroll</i> – Irã	242
163	<i>Alcázar de Sevilha</i> – Espanha	243
164	<i>Alhambra</i> , Granada – Espanha	244
165	<i>Igreja românica-mudéjar de Sabagún</i> – Espanha	245
166	<i>Igreja de Santa Maria de Teruel</i> , Aragão – Espanha	246
167	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 12</i>	247
168	<i>Sinagoga El Tránsito</i> , Toledo – Espanha	248

169	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 122</i>	249
170	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 303</i>	249
171	<i>Las Huelgas</i> , Burgos – Espanha	250
172	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 316</i>	252
173	Vinheta 01 e 03 da <i>Cantiga 316</i>	253
174	<i>Igreja Conventual de freiras de Gernrode</i> – Alemanha	254
175	Detalhes das iluminuras das <i>Cantigas 35 e 39</i>	256
176	<i>Igreja paroquial de St. Wendreda</i> – Inglaterra	257
177	<i>Igreja paroquial de Long Melford</i> – Inglaterra; <i>Catedral de Estrasburgo</i> – França	258
178	<i>Catedral de Salisbury</i> – Inglaterra	260
179	<i>Catedral de Aachen</i> – Alemanha	261
180	<i>Museu Arqueológico do Carmo</i> , Lisboa – Portugal	262
181	Iluminura de página inteira da <i>Cantiga 276</i>	264
182	Vinheta 02 da <i>Cantiga 276</i>	265
183	<i>Catedral de Notre Dame de Paris</i> – França	266
184	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 52</i>	267
185	<i>Catedral de Salisbury</i> – Inglaterra	267
186	<i>Catedral de Notre Dame de Paris</i> – França	268
187	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 38</i>	268
188	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 99</i>	269
189	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 11</i>	270
190	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 17</i>	271
191	<i>Antifonário do Mosteiro de Saint-Gall</i> – Suíça	273
192	Detalhe da iluminura da <i>Cantiga 307</i>	275
193	Detalhe da iluminura do <i>Louvor 01</i>	276
194	<i>Catedral de Lausanne</i> – Suíça	277
195	<i>Abadia de Fontenay</i> – França	278
196	Detalhe da iluminura do <i>Louvor 10</i>	280

7.2 Índice arquitetônico

Abadias:

Abadia Beneditina Sainte-Marie-des-Dames: 131;
Abadia de Cluny III: 122;
Abadia de königslutter: 207;
Abadia de Monte Cassino: 83;
Abadia de Moissac: 152;
Abadia de Mont-Saint-Michel: 191;
Abadia de Saint-Denis: 143;
Abadia de São Pedro em Beaulieu-sur-Dordogne: 166;
Abadia de Rievaulx: 157;
Igreja Conventual de freiras de Gernrode: 254;
Igreja de St. Michael de Hildesheim: 73;
Igreja Monacal de Lindisfarne: 204;
Las Huelgas de Burgos: 248, 250.

Basílicas:

Basílica de Assis: 112;
Basílica de Constantino: 140;
Basílica de *Sant' Angelo in Formis*: 163;
Convento Dominicano de Santa Sabina: 130;
Igreja Cisterciense de Veruela: 124;
Igreja de Long Melford: 257;
Igreja de Paulinzella: 158;
Igreja de Saint-Lazare de Autun: 152;
Igreja Santa Maria Maggiore: 138;
Igreja de Santa Maria de Teruel: 246;
Igreja de São João de Ribadavia: 127;
Igreja São Paulo Fora dos Muros: 207;
Igreja românica-mudéjar de Sahagún: 245;
Santuário cátaro de Albi: 73.

Catedrais:

Catedral de Aachen: 261;
Catedral de Autun: 165;
Catedral de Burgos: 224;
Catedral de Estrasburgo: 166, 258;
Catedral de Soissons: 91, 94, 132;
Catedral de Florença: 65;
Catedral de Lausanne: 92;
Catedral de Leão: 120, 193;
Catedral de Mantes: 119;
Catedral de Mont-Saint-Michel: 191;
Catedral de Saint-Étienne de Caen: 103;
Catedral de Salisbury: 139, 210, 260, 267;
Catedral de Santa Maria de Castrojeriz: 38, 117;
Catedral de Santa Maria de Palma de Maiorca: 41;
Catedral de Santa Maria do Porto: 71;
Catedral de Saragoça: 124;
Catedral de Toledo: 30;
Catedral de Wells: 64;
Iglesia de Nuestra Señora Estrella del Mar: 50;
Notre Dame de Chartres: 223, 278;
Notre Dame de Paris: 66, 266, 267, 268;
Notre Dame de Reims: 219;
Museu Arqueológico do Carmo: 262.

Castelos:

Alcáçar de Sevilha: 243;
Castelo de Loarre: 40;

A Arquitetura nas Cantigas de Santa Maria

Castelo de Montalegre: 180;
Castelo de Ponferrada: 125;
Castelo de Tomar: 126.

Palácios:

Palácio de Alhambra: 241, 244;
Palácio dos Papas de Avignon: 173.

Mesquita:

Mesquita de Córdoba: 240.

Mosteiros:

Grande Cartuxa: 110-111;
Monte Cassino: 83, 121-122.

Sinagoga:

Sinagoga El Tránsito: 248.

Abóbada de berço: 141;
Abóbada de ogiva: 104, 255, 259;
Ameia: 58, 167-168, 171-172, 174, 180-182;
Arco completo: 139, 141, 159;
Arco ogival: 64, 131, 141, 145;
Arco do Triunfo: 99, 139;
Capitel: 141, 146-148, 151-152, 163;
Madeira: 20, 174, 215, 220, 223-226, 229-231, 233, 246, 248, 254-257, 259, 267, 283;
Muralha: 36, 70-71, 73, 172, 174, 176-180, 182, 186, 188, 246;
Portal: 60, 64, 66, 106, 107, 127, 154, 159-160, 162, 165-166, 188, 208, 215, 220, 226, 230, 232;
Tijolo: 32, 59, 91, 242, 245, 246;
Tímpano: 64, 152, 160, 162, 166, 230;
Torre: 07, 58, 70-71, 73, 123, 167-168, 171-172, 174, 180-182, 190, 202, 217, 219-220, 224, 226, 232, 246, 266-270, 284.

7.3 Índice de cidades

Albi: 73;
Barcelona: 36, 195-196;
Belém: 18, 60, 63;
Bruges: 190;
Burgos: 30, 39, 54, 193, 224, 248-250;
Carcassone: 172;
Córdoba: 37, 240-242;
Grécia: 137-138, 148-149;
Jerusalém: 18, 26, 36, 125, 127, 175, 204;
Lisboa: 262
Paris: 24, 30, 66, 177-179, 192-193, 204, 267;
Roma: 18, 25-27, 36, 39, 96, 100-101, 121, 140, 160, 202, 274;
Santiago de Compostela: 36, 54, 67, 73-74, 127, 188, 197, 245-246;
Sevilha: 37, 238, 240, 242;
Toledo: 30, 33-34, 41, 43, 194, 240;
Toulouse: 58, 183, 186, 188.

7.4 Índice de personagens

Abade Suger: 23, 95, 102, 112;
Almanzor: 36, 73;
Aristóteles: 17, 41, 63;

Agostinho: 64, 91, 125, 215;
Bernardo de Claraval: 102, 123, 136, 259;
Beatus de Liébana: 55;
Carlos Magno: 21, 25, 41, 101, 157, 223, 261;
Cícero: 99, 274-275;
Domingos de Gusmão: 128;
Fernando III: 28, 37-39, 45, 202, 238-239, 243, 248;
Francisco de Assis: 47, 112;
Gregório Magno: 204, 272;
Isidoro de Sevilha: 141, 160, 233, 271-272;
João Sem Terra: 23;
Leon Battista Alberti: 31, 56, 110;
Luís IX: 30, 113, 120, 186;
Pelágio: 36;
Platão: 17, 166;
Pseudo-Dionísio Aeropagita: 196;
Ricardo Coração de Leão: 29;
Roberto de Grosseteste: 141;
Ramón Llull: 41, 65, 79-81, 244, 278;
Raul Glaber: 101, 123;
Tomás de Aquino: 166;
Urbano II: 26, 48;
Vitruvius: 135.

7.5 Índice temático

Al-Andaluz (Andaluzia): 36-37, 45, 50, 225, 237, 239-240, 243, 246, 250;
Antiguidade: 10-11, 18-19, 25, 43-44, 106, 136, 141, 160, 179, 202, 215, 240, 272, 281;
Apocalipse: 55;
Bíblia: 15, 18, 25-26, 30, 36, 45, 47, 60, 63, 70-71, 74, 113, 153, 160, 162, 274-275;
Burguesia e mercadores: 47, 58, 132, 189-190, 284-285;
Caça: 28, 79, 81-82, 263;
Cristandade: 09, 22-23, 26, 33, 50, 85, 120, 242, 250, 284;
Cruzadas: 26-27, 48, 84, 124, 202, 244, 284;
Diabo: 37, 57, 67, 73-74, 87, 163, 202, 230, 280;
Dictatus Papae: 121;
Feudalismo: 21, 79, 101, 187-188, 208, 285;
Hereges: 58, 74, 183, 186, 238;
Inferno: 67, 153, 162-164, 166;
Inglaterra: 18, 20, 23-24, 29, 51, 58, 65, 157, 173, 199, 202, 204, 210, 255, 257-260, 267, 282;
Islã: 26, 33, 37-38, 240-241, 244;
Judeus: 18, 44-45, 238, 247, 284;
Las Navas de Tolosa: 37, 289;
Monacato: 40, 46-49, 58, 76, 83-87, 102, 110, 122-123, 125-126, 128, 130, 136-137, 153, 177, 199, 202, 204, 206, 208-209;
Mouros: 36-39, 43, 84, 127, 167-168, 171, 176, 182, 194, 196, 225, 237-238, 240, 244-245, 248, 284;
Ordens religiosas: 47, 49, 110, 120-121, 130, 283-284;
Ordens de Monges Cavaleiros: 40, 49, 125;
Ordens de Cavalaria: 48-49, 79;
Paraíso: 37, 50, 58, 60, 74, 88, 113, 154, 215, 268, 274;
Paz de Deus: 26;
Reconquista da Península Ibérica: 34, 36, 38-39, 73, 171, 202, 237, 243, 284, 289;
Servo: 22, 36, 47, 79, 92, 111, 159, 177, 188, 208;
Sacro Império Romano Germânico: 21, 27-29, 41, 82, 101, 157, 231;
Visigodos: 33-34, 247.