



## e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques  
médiévales et modernes

36 | juin 2020

**Historiografía asturiana del siglo IX / *Las Siete Partidas* / Traduire pour convaincre dans l'Espagne du Moyen Age et du Siècle d'Or**

---

# Judeus e motivos de origem hebraica no *Livro das Cantigas* de Dom Pedro, Conde de Barcelos

José Carlos Ribeiro Miranda

---



### Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/35578>

DOI: 10.4000/e-spania.35578

ISSN: 1951-6169

### Editora

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris Sorbonne

Este documento é oferecido por Faculdade de Letras da Universidade do Porto



### Refêrencia eletrónica

José Carlos Ribeiro Miranda, «Judeus e motivos de origem hebraica no *Livro das Cantigas* de Dom Pedro, Conde de Barcelos», *e-Spania* [Online], 36 | juin 2020, posto online no dia 28 outubro 2020, consultado o 03 janeiro 2022. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/35578> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.35578>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 3 janeiro 2022.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Judeus e motivos de origem hebraica no *Livro das Cantigas de Dom Pedro, Conde de Barcelos*\*

José Carlos Ribeiro Miranda

---

- <sup>1</sup> A parte mais substancial da poesia medieval em galego-português é transmitida por dois cancioneiros copiados nos inícios do séc. XVI, um deles provavelmente em Portugal e o outro em Itália, embora este último à vista do antígrafo que também havia servido para copiar o primeiro. Referimo-nos, respectivamente, ao *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* e ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Foram ambos mandados executar, a pedido de Angelo Colocci, secretário do papa Leão X e grande amador da poesia occitânica, e permaneceram em Itália até que, já no século XX, o segundo destes cancioneiros foi adquirido pelo governo português da altura, passando a ter a designação que agora ostenta. Se a estes juntarmos o *Cancioneiro da Ajuda*, confeccionado ainda no séc. XIII, que transmite algumas composições ausentes dos outros dois, estará reunido o espólio que constitui toda a poesia elaborada entre os finais do séc. XII e meados do séc. XIV de que se tem notícia<sup>1</sup>. A este deve juntar-se, para que o trovadorismo galego-português fique completo na sua diversidade, as 429 «Cantigas de Santa Maria», da autoria ou responsabilidade de Afonso X, o Sábio, transmitidas por testemunhos autónomos e sobejamente conhecidos<sup>2</sup>.
- <sup>2</sup> Com a excepção do conteúdo do caderno XIII do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*<sup>3</sup>, e ainda de parte do conteúdo do fol. 99 deste cancionero, referente a duas composições de Garcia Mendez d'Eixo e do seu filho, Gonçalo Garcia, os perto de 1700 textos que constituem o chamado «sector profano» da poesia galego-portuguesa estariam na sua maior parte compilados numa colectânea datada do século XIV, que todos os autores citados assumem ter sido da autoria de Dom Pedro, Conde de Barcelos. O filho de D. Dinis faz mesmo uma concreta alusão a esse cancionero no seu testamento de 1350<sup>4</sup>. E tão importante este livro era para si, que o lega ao seu primo Afonso XI de Castela –o que não se concretizou porque o rei castelhano vem a morrer antes do Conde<sup>5</sup>.

- 3 Sem a certeza absoluta, ou explicitamente atestada na tradição manuscrita, de que o cancionero de Dom Pedro, Conde de Barcelos, foi aquele a que, cerca de século e meio depois, Angelo Colocci teve acesso, não há dúvidas, porém, de que os indícios apontando para a autoria da compilação por parte do filho de D. Dinis se têm vindo a acumular, permitindo mesmo compreender mais cabalmente o plano global de escrita que este intelectual português do séc. XIV elaborou, tendo em conta as várias modalidades de texto que promoveu, na qual se incluem o *Livro de Linhagens* e a *Crónica de 1344*<sup>6</sup>.
- 4 Ora, a poesia galego-portuguesa constitui, antes de mais, um fenómeno de extensão da poesia trovadoresca europeia à Península Ibérica, sendo uma manifestação da cultura da aristocracia guerreira então dominante no Norte da Península, região ~~por~~ onde começou por se difundir. Sempre se encarou com naturalidade que as convenções sociais e o respectivo vocabulário, típicos da sociedade feudo-vassálica, aí predominassem, com especial relevo para algum protagonismo do grupo cavaleiresco, que estará na origem de grupos de textos e de modalidades discursivas que virão a marcar a especificidade desta poesia<sup>7</sup>.
- 5 Produto da sociedade feudal, cavaleiresca e cristã, e uma das muitas emanações desse momento privilegiado da história europeia que foi o séc. XII, a poesia trovadoresca europeia assenta também num inevitável diálogo linguístico. A um nível primário e imediato, esse diálogo realizou-se entre as línguas vulgares, aquelas que a cultura aristocrática escolheu para se fazer ouvir: o provençal, o francês do norte e o médio-alto alemão; mais adiante, o galego-português; e ainda outras línguas que apenas mais tarde farão sentir a sua presença, como o toscano ou até a língua siciliana, em Itália<sup>8</sup>.
- 6 É também compreensível que as línguas trovadorescas de eleição viessem a ocupar o primeiro plano da cultura do Sul da Europa, mas tal não deve fazer esquecer que, na retaguarda, outras línguas, representando outros sectores da sociedade ou outras culturas, permaneciam com força e vigor, influenciando muitas vezes os textos que se iam elaborando em línguas vulgares, tanto em aspectos formais e linguísticos, como até temáticos e imagéticos. A dívida da poesia galego-portuguesa para com os *Salmos*, a literatura hagiográfica ou textos vários de natureza não-poética foi já várias vezes sublinhada ao longo dos últimos tempos<sup>9</sup>, assumindo-se sempre que essas fontes não imediatamente detectáveis eram provenientes da tradição latina.
- 7 Mas sabemos que, ao longo do período em que nos situamos, na Península Ibérica, apesar do recuo político da presença de norte-africanos e árabes ditada pela «reconquista», também a cultura árabe estava ainda bem disseminada<sup>10</sup> –facto visível, em particular, através de um poderoso movimento de tradução do árabe para latim, num primeiro momento, e, mais tarde, para as línguas vulgares, que tem então lugar e cuja importância nunca é demais sublinhar<sup>11</sup>-. E o mesmo pode dizer-se da cultura hebraica, que se ia reforçando notavelmente à medida que as comunidades judaicas se disseminavam no território peninsular nos séculos terminais da Idade Média<sup>12</sup>. A mais recente investigação levada a cabo sobre este último tema, relativamente a Portugal, revela mesmo um impressionante movimento de escrita, que ganha corpo em dezenas e dezenas de extraordinários códices hebraicos, confeccionados neste território entre os séculos XIII e XV. Essa tendência viria a confirmar-se nos primeiros momentos da difusão da imprensa de caracteres móveis, onde os incunábulo hebraicos assumem a dianteira, impondo-se maioritariamente no seio da actividade editorial<sup>13</sup>.

- 8 Ora, neste contexto, vale a pena inquirir de que modo a poesia trovadoresca peninsular, cujo imaginário social dominante, como dissemos, remete para a sociedade vassálica e cristã, e cujos limites cronológicos não ultrapassam os meados do séc. XIV, lidou com essas outras culturas e literaturas, interessando-nos, por agora, centrar a nossa atenção na vertente hebraica. E esse inquérito deve ser realizado a vários níveis: em primeiro lugar, procurando saber que presença tem o mundo hebraico nos textos dos trovadores galego-portugueses; em segundo lugar, averiguando se há contacto entre a literatura hebraica e a poesia galego-portuguesa e que forma adquire tal fenómeno; em terceiro lugar, num processo que, como veremos, se confunde com os dois anteriores, procurando compreender como se comportou o compilador-trovador Pedro de Barcelos perante esta relação cultural entre duas comunidades tão marcadamente diversas e linguisticamente autónomas.
- 9 Tendo em conta as características históricas apontadas, não seria expectável que o mundo hebraico tivesse grande representação na poesia galego-portuguesa, mesmo tendo em conta a duração desta tradição poético-musical e o facto de se ter estendido por grande parte da Península Ibérica, com destaque para Portugal, Galiza e Castela. Mesmo assim, registamos uma dezena de composições que se referem a judeus, maioritariamente do tempo de Afonso X –entre as quais, uma do próprio rei– ou já da época final, onde pontificam três composições da autoria de Estevam da Guarda, ou em que este trovador é interveniente. Grande parte dessas composições são desprovidas de qualquer substância significativa relevante, embora algumas tenham um tom depreciativo, seja no plano religioso, seja no plano da caracterização ética<sup>14</sup>.
- 10 Na realidade, acompanhando o que tem sido visto como um incremento da população judaica em Portugal, e também um correlativo aumento da sua importância colectiva tanto no plano das relações sociais e económicas como culturais, são as composições do séc. XIV que trazem mais novidades, não tanto pela abundância, mas pelo significado que comportam. De facto, um dos cantares de Estevam da Guarda assume a forma de *tenção*, que este trovador partilha com Dom Josep, homem que representa o grupo de fiscalistas hebraicos<sup>15</sup>. Conquanto, pelo seu vocabulário técnico, não seja de fácil decifração, é um texto revelador da inclusão de uma voz judaica na tradição literária trovadoresca, o que deve suscitar alguma atenção pelo seu carácter raro no seio desta cultura literária.

## Vidal, judeu de Elvas

- 11 Todavia, são os poemas de um outro membro da comunidade hebraica, recolhidos pelo Conde de Barcelos, que mais reveladores se mostram, sobretudo pelo paratexto em prosa com que essas composições são apresentadas:

Estas duas cantigas fez um judeu d'Elvas, que havia nome Vidal, por amor d'ũa judia de sa vila que havia nome Dona. E pero que é bem que o bem que home faz se nom perça, mandamo-lo screver. E nom sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ãa<sup>16</sup>.

Embora este fragmento em prosa esteja recheado de novidades, a que voltaremos adiante, informa-nos, por agora, que estamos perante um trovador originário, ou habitante, de Elvas, que é, de pleno direito, um galego-português, tanto pela língua como pela identificação da temática dos seus cantares<sup>17</sup>. A sua quase coincidência

cronológica e geográfica com o trovador Estevam Fernandez de Elvas, torna-o mais próximo ainda dos meios trovadorescos peninsulares<sup>18</sup>. Portanto, temos um trovador judeu participando do concerto trovadoresco em plano de igualdade com todos os outros cavaleiros e jograis –embora com um défice notório na transmissão textual<sup>19</sup>–, o que constitui, sem dúvida, um aspecto que merece alguma atenção, sobretudo porque a inclusão destes textos tem lugar na fase compilatória e preservadora das memórias representada pela figura intelectual de Dom Pedro Afonso, Conde de Barcelos.

- 12 Mas essa singularidade tem outras dimensões, nomeadamente ao nível do contributo literário que este poeta judeu trouxe ao concerto trovadoresco. Embora breves, os fragmentos dos poemas de Vidal permitem entrever um punhado de imagens, metáforas e alusões cuja origem não se encontra no norte trovadoresco, sendo bem mais produtivo procurar o ponto de origem na direcção oposta, no Al Andalus, onde um fazer poético intenso e multiforme se havia imposto bem antes de os trovadores europeus terem feito ouvir a sua voz<sup>20</sup>:

Moir' e faço dereito,  
 por ùa Dona d'Elvas  
 que me trage tolheito,  
 como a quen dan as ervas.  
 Des que lh'eu vi o peito  
 branco, dix'aas sas servas:  
 «A mia coita non ha par,  
 ca sei que me quer matar,  
 e quero eu morrer por ela,  
 ca me non poss'en guardar.»

Amor hei [...]  
 [...]  
 (B 1605/V 1138)

Faz-m'agora por si morrer  
 e traz-me mui coitado  
 mia senhor do bon parecer  
 e do cos ben talhado;  
 a por que hei morte a prender  
 come cervo lançado,  
 que se vai do mund'a perder  
 da companhia das cervas.

*E mal dia non ensandecí  
 e pacesse das hervas  
 e non viss'u primeiro vi,  
 a mui fremosinha d'Elvas.*

Que . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

*E mal dia non ensandeci  
 e pasesse das hervas*

*e non viss', u primeiro vi,  
a mui fremosinha d'Elvas.*

Oimais a morrer me convén,  
ca tan coitado seja  
pola mia senhor do bon sen,  
que am'e que desejo,  
e que me parec'er tan bem  
cada que a eu vejo,  
que semelha rosa que ven,  
quando sal d'antr'as relvas.

*E mal día non ensandecí  
e pacesse das hervas  
e non viss', u primeiro vi,  
a mui fremosinha d'Elvas.*

(B 1606/V 1139)

- 13 Embora fragmentária, a poesia de Vidal inscreve-se, como dissemos, no contexto galego-português, onde vai buscar a formulação do discurso de reclamação do favor feminino, embora com algumas novidades: a «dona», mencionada no primeiro fragmento, é também nome próprio, como se deduz pelas afirmações contidas no paratexto em prosa; e a *descriptio* feminina comporta alguns elementos singulares, como a referência às mulheres que servem a «dona», e a alusão às ervas alucinatórias, que é reiterada, e mesmo desenvolvida, na segunda das composições, como correlato do tema da loucura de amor. A ocorrência deste motivo levou mesmo Yara Viera a levantar a possibilidade de o trovador ser médico<sup>21</sup>...
- 14 Todavia, a referência ao «peito branco» da mulher<sup>22</sup> e a sua comparação com a «rosa que sal d'antre as relvas», remetem para um paradigma dessa *descriptio* que é totalmente novo em ambiente galego-português, onde a presença física feminina se detinha na «saia», no manto e em alguns tons coloridos<sup>23</sup>. Estes aspectos da poesia de Vidal têm muito mais a ver com uma tradição de poesia erótica, ousaremos mesmo dizer «naturalista»<sup>24</sup>, mais vasta do ponto de vista da linguagem simbólica, o que nos conduz inevitavelmente ao âmbito mais geral da poesia do Al Andalus, especialmente ao contexto da recepção activa do *Cântico dos Cânticos*<sup>25</sup>, entendido não como alegoria espiritualizante, mas sim como manancial alimentador da poesia amorosa. Mesmo o uso do *simile* do cervo, embora já enraizado na poesia galego-portuguesa<sup>26</sup>, é também recorrente no cantar bíblico, tendo o trovador judeu procedido, visivelmente, a uma harmonização de ambas as tradições para obter a imagem poética que marca a primeira *cobla* da sua segunda composição.

## ***Cântico dos Cânticos e literatura***

- 15 Antes, porém, de avançar nesse caminho, convém fazer um breve ponto da situação sobre um tema que tem vindo a animar muito os estudos sobre literatura medieval europeia, e deverá vir a conhecer desenvolvimentos bem mais produtivos nos tempos futuros –é essa a nossa convicção, atendendo à lógica intercultural, cuja aceitação é crescente, inscrita na epistemologia destes estudos.
- 16 Na realidade, o *Cântico dos Cânticos*, *Cantar de los Cantares*, *Canticum Canticorum* קִישׁוֹת הַשִּׁירִים , קִישׁוֹת הַשִּׁירִים (*Šir Hašširîm*); Ἰσμία Ἀσμμάτων, etc., é um livro da *Bíblia* judaica que constitui um

hino à relação amorosa entre um homem e uma mulher. Literalmente de temática erótica, filiado numa tradição de poesia antiga<sup>27</sup>, onde é corrente a abordagem da relação sexual enquanto comemoração da fecundidade, foi sendo, ainda no âmbito da exegese rabínica, objecto de algumas reservas que levaram a propor a sua leitura em sede alegórica, estando em causa a relação entre Javeh e o povo eleito<sup>28</sup>. Mas, como veremos, a abordagem literal, que enfatiza a relação erótica homem-mulher, não desapareceu da tradição judaica, bem antes pelo contrário, sendo difícil entender qual das duas leituras se tornou dominante ao longo dos tempos, ou como se compatibilizam.

- 17 Com a preparação da Bíblia latina cristã, que havia de ser concluída, no final do séc. IV, por S. Jerónimo, tendo como suporte não só os livros da *Bíblia* hebraica, mas sobretudo a versão grega dos *Septuaginta*, o *Cântico* permaneceu no cânone, embora, nessa sede, predominasse a exegese alegórica do texto já antes proposta por Orígenes de Alexandria<sup>29</sup>. Para esta figura eminente da patrística grega, o poema deveria ser lido como alegoria da relação privilegiada entre Deus e a Igreja, linha interpretativa que foi prevalecente desde a Antiguidade tardia até à idade Média.
- 18 Porém, nos finais do séc. XI e, particularmente, no séc. XII, no contexto da afirmação progressiva, mas imponente, da devoção mariana na Europa cristã<sup>30</sup>, uma outra exegese alegórica faz a sua aparição. Parece ter sido Rupert de Deutz o primeiro a centrar as atenções num versículo específico do texto (4.12: *hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*), entendendo-o como alusão à virgindade de Maria. Estava dado o passo que iria permitir que um hino àquilo que Constatino, o Africano, designara como «amor qui et eros dicitur»<sup>31</sup>, se transformasse na apologia da sua negação. Nesta renovada exegese alegórica, a relação estabelecida no poema é entre Deus/Cristo e Maria<sup>32</sup>, inaugurando uma tradição cujo impacto nas várias vertentes da cultura europeia não necessita de ser comprovado.
- 19 A exegese mariana apoiou-se ainda nos desvios e incertezas geradas pelas sucessivas traduções do texto do hebraico ao grego, de ambos ao latim e, mais tarde, de todas essas línguas da Antiguidade mediterrânica às línguas vulgares europeias. Sendo assunto cuja abordagem exige uma perspectiva filológica comparada, envolvendo vários domínios linguísticos, remetemos para estudos de referência de Jehuda Ben Segal<sup>33</sup> e de Arthur Thomas Hatto<sup>34</sup>, que apontam para a possibilidade de a tradição hebraica ter já contado com versões distintas, a mais antiga exprimindo a condição feminina exclusivamente através da imagem do *lírio*, e a mais recente, já posterior à Dispersão, introduzindo a *rosa* como versão alternativa no v. 2.1, onde na Vulgata latina se lê «ego flos campi et lilium convallium». Esta evolução veio a culminar na alteração da tradução *flos campi*, que se encontrava na Vulgata, em *rosa Sharon*, ainda que esse processo apenas viesse a concluir-se bem mais tarde<sup>35</sup>.
- 20 Mas, conquanto imponente, a exegese alegórica do texto não ocupou todo o campo da sua recepção. No Al Andalus, onde desde os tempos do califado de Córdoba se assistia a um animado contexto cultural e literário interpretado por árabes e judeus, as paráfrases, alusões e recriações do *Cântico dos Cânticos* estiveram sempre presentes, sobretudo na «Idade Dourada» que se vive entre os séculos X e XII<sup>36</sup>. É então que fazem a sua aparição vultos literários de grande relevo, como Yehudah Ben Halevi, de quem falaremos adiante. No lado cristão e latino, embora alguma liberalidade se vislumbre, entre os finais do sec. XI e o início do século seguinte, no tratamento literário de temáticas eróticas, o intenso clima de reforma ética, social e espiritual levou a que

derivas culturais mundanas se vissem muito condicionadas<sup>37</sup>, ainda antes de se fazer ouvir poesia em línguas vernaculares. A vaga trovadoresca<sup>38</sup> e, mais adiante, a difusão da ideologia cavaleiresca<sup>39</sup>, através do *roman*, impuseram à linguagem amorosa limites específicos, de algum modo difíceis de compatibilizar com o modelo transmitido pela letra do *Cântico dos Cânticos*.

- 21 A exegese alegórica mariana associou necessariamente a «rosa» ao «hortus», tornando ambos emblemas privilegiados da Virgem Maria. Sucede, todavia, que a imagem assim originada veio ser objecto de uma releitura *a lo profano*, naturalmente realizada em meios sociais exteriores à prática religiosa, documentável em França a partir do séc. XIII. O caso mais flagrante, embora nem sempre devidamente tido em conta<sup>40</sup>, é o *Roman de la Rose*, obra concluída nos finais do séc. XIII, onde toda a narrativa se constrói em torno de um *hortus* que é também o lugar de *eros*, onde o amante procura colher uma rosa<sup>41</sup>...
- 22 Cremos que estes elementos permitem compreender melhor o alcance das imagens manobradas por Vidal, Judeu de Elvas. Na realidade, pese embora a brevidade do texto, não vemos que possa haver dúvidas quanto ao facto de este trovador usar o *Cântico dos Cânticos* como intertexto, já que tanto a «rosa» como os «cervos», a que alude, para aí remetem, como dissemos, sobretudo sabendo da sua inserção num ambiente de cultura judaica ibérica, possuidor de uma imponente tradição literária onde a paráfrase do texto bíblico assumia um papel de relevo. Embora, obviamente, o poeta revele também um ajustamento à tradição lírica galego-portuguesa que tem certamente sido posta em relevo<sup>42</sup>.

## Afonso XI e Pedro de Barcelos

- 23 No seio das iniciativas compilatórias de Dom Pedro, Conde de Barcelos, é altura de ter em conta a transcrição para o seu extenso cancioneiro daquela que é seguramente a última composição cuja inclusão é datável com segurança, sendo sem dúvida posterior a 1340. Referimo-nos à cantiga de Afonso XI que tem causado não pouca estranheza à crítica<sup>43</sup> por ser a única que se apresenta redigida em castelhano.
- 24 Antes, porém, de voltar o olhar para o texto e para o seu conteúdo, é necessário insistir na ideia de que a prosa introdutória que acompanha a composição alude à vitória de Afonso XI, o trovador em causa, na batalha do Salado, que surge como seu elemento identificador primordial. Ora, como se pode verificar, o compilador não designa a batalha como «do Salado», mas sim como «de Tarifa», fazendo-o em termos onde se reconhece semelhança com as suas restantes obras –a *Crónica de 1344* e o *Livro de Linhagens*:

*Livro de Linhagens*

E ao depois juntaram-se estes reis (Afonso XI e Afonso IV), e foram haver lide com el rei Albofaçem, rei de Benamarim, e com outros reis e muitos ifantes, que eram LXXXII mil de cavalo (4A13)

*Livro de Linhagens*:

... (Afonso XI) com que ele [Afonso IV] ao despois venceu a lide de Tarifa (7D9)

*Crónica de 1344*:

... ca (Afonso IV) o foy ajudar (Afonso XI) quando ouve a batalla en Tarifa com el rey de Bellamarin e com os outros reis, segundo veredes adeante (ms. L)

*Crónica de 1344:*

... E desta guisa que avedes oydo vençieron los reyes de Castilla & de Portugal  
la vatalla da Tarifa (ms U)

*Livro das Cantigas:*

El rei D. Afonso de Castela e Leon que venceu el rei de Belamarim com o  
poder d'Aalém-Mar a par de Tarifa.

Este traço é recorrente nas obras que promoveu porque, como já foi suficientemente posto em relevo em estudos dedicados ao tema<sup>44</sup>, o Conde Dom Pedro constrói em torno da designação «Tarifa» –um derivado de «Tarifee», o general mouro que comanda o desembarque dos norte-africanos em 711– uma operação narrativa de larga escala temporal que, no fundamental, visa justificar tanto a perda como a recuperação cristã da terra de Espanha<sup>45</sup>. Portanto, temos todas as razões para não pôr em causa que a inclusão do poema e do seu autor, longe de se dever a uma iniciativa espúria, decorra da intenção deliberada do compilador<sup>46</sup>, que assim faz terminar cronologicamente a recolha da poesia trovadoresca no mesmo ponto onde situa o evento central da conclusão tanto da crónica, como do livro de linhagens de sua autoria: a batalha de Tarifa.

- 25 Ainda que esta questão seja particularmente relevante, o texto do rei castelhano contemporâneo de Afonso IV, na perspectiva que nos ocupa, não o é menos:

En un tiempo cogi flores  
del mui nobre paraíso  
cuitado de mis amores  
e del su fremoso riso.  
E sempre vivo en dolor  
e ya lo non puedo sofrir,  
mais mi valria la muerte  
qu'e [e]n el mundo viver.  
*Yo cum cuidado d'amor  
volo vengo ya dizer:  
que é daquesta mi senhora  
que mucho desejo aver?*

En el tiempo en que solia  
yo coger daquestas flores,  
d'al cu[i]dado non avia  
des que vi lo[s] sus amores;  
e non se per qual ventura  
me vino a defalir  
si lo fiz[o] el mi pecado,  
si lo fizo el mal dizer.  
*Yo cum cuidado d'amores...*

No creades, mi senhora,  
el mal dizer de las gentes,  
ca la muerte m'es lhogada  
si en elo parardes mientes.  
Ay, senhora, nobre rosa!  
Merced vos vengo pedir:  
avede de mi dolor  
e no'me dexedes morir.  
*Yo cum cu[i]dado d'amores...*

“Yo soy la flor d[e ]as flores  
de que tu coger solias.  
Cuitado de mis amores,  
bien se lo que tu querias!  
Dios lo pueste por tal guisa  
que te lo pueda fazer,  
ant'yo queria mi muerte  
que te asi dejar morir”  
*Yo cum cu[i]dado d'amores<sup>47</sup>...*

- 26 Na realidade, é desconhecida qualquer outra tentativa poética de Afonso XI no domínio da lírica amorosa e, muito menos, inscrevendo-se na tradição trovadoresca galego-portuguesa, como sucede inegavelmente com o poema em questão, onde grande parte dos motivos que articulam o discurso são lugares comuns dessa mesma escola: o lamento pela perda da mulher amada; o sofrimento amoroso; a morte de amor; a insistência no pedido de correspondência da dona; a alusão à interferência do mal-dizer de outrem, etc, etc. Mesmo a terminologia utilizada, se bem que com alguma adaptação linguística ao uso do castelhano, é maioritariamente proveniente do ambiente galego-português.
- 27 Mas há exceções e a mais notória ocorre logo na fórmula de abertura do poema, expressa nos dois primeiros versos e reiterada, paralelamente –muito dentro dos hábitos poéticos peninsulares românicos–, nos dois versos iniciais da segunda cōbla: «Em um dia cogi flores/del muy mui noble paraíso», e mais, adiante: «En el tiempo en que solia/yo coger d'aquestas flores».
- 28 Ora estamos obviamente perante uma metáfora erótica em que a relação íntima entre homem e mulher se manifesta por meio da expressão «colher flores», sendo essa relação encarecida pela indicação da sua ocorrência num hiperbólico «paraíso». Acontece que, exceptuando esta composição, nada disto está presente na poesia galego-portuguesa, onde há flores, mas não como metáfora feminina<sup>48</sup>; o verbo «colher» não ocorre nunca como acção sexual masculina; e os «paraísos» estão, além disso, fora do âmbito erótico.
- 29 Porém, todo este conjunto imagético verbal esta já bem atestado no poeta hebreu do início do século XII, pouco frequentado pela historiografia literária tradicional românica, mas que é talvez o maior expoente da expressão da poesia amorosa no seu âmbito cultural e linguístico: Yehuda Ben Halevi.
- 30 Não recorreremos à sua poesia na língua original porque não temos competência linguística para isso, mas também não nos custa imaginar que, se Afonso XI conheceu a poesia deste notável poeta, o terá feito a partir de tradução castelhana, como poderemos corroborar adiante. Ora o poema de Yehudah Ben Halevi onde mais nitidamente ocorrem estas imagens é aquele que agora transcrevemos<sup>49</sup>:

¡Acuda el amado a su jardin!  
Su mesa y asiento disponga  
para apacentar en los jardines.  
Bellas son las flores de su paraíso,  
en las que pone su mirada  
para recoger lírios.  
Cosecha ocultos frutos deliciosos, nuevos y añejos...

Amado mío, vuélvete a mí,

al pórtico de mi palacio  
 para apacentar en los jardines.  
 Muestrate en mis tiendas,  
 entre mis arriates de áloes,  
 para recoger lirios.  
 Mira unos pechos como granadas entregados cual presente...

Mi amado es mío y yo soy suyo!  
 Llamo a la puerta del palacio donde mora  
 para apacentar en los jardines.  
 Sobre mí ondea su amor como bandera;  
 su mano izquierda bajo mi cabeza  
 para recoger lirios.  
 Un manantial riega los vergeles, sus aguas son constantes...

Como facilmente se poderá verificar, todos os motivos e elementos lexicais identificados no cantar de Alfonso XI se encontram neste belo texto, com um suplemento de exuberância, como é, aliás, habitual na linguagem amorosa do período em que foi escrito: na realidade, no poeta hebraico não está presente apenas um acto de recolher flores do paraíso, mas uma verdadeira colheita de flores e frutos numa escala verbal quase torrencial.

- 31 É evidente, por outro lado, que o poema de Yehuda Halevi glosa directamente o *Cântico dos Cânticos*, com especial relevo para o final da parte primeira, onde avulta a metáfora das flores, e também o final da parte segunda, onde se alude, de um modo mais directo, à consumação da relação amorosa, momento em que o poeta hebraico torna eventualmente mais claro aquilo que no canto bíblico se apresenta mais alusivo. Ora, nada disto era desconhecido da cultura castelhana da época, bastando, para o confirmar, consultar a tradução do *Cântico dos Cânticos* que se encontra na *General Estória* de Afonso X, traduzido por um colaborador judeu para «ladino». Na parte correspondente à metáfora «colher flores», pode ler-se:

El mio amado decendio en el mio huerto  
 a la eruela de las especias aromatas.  
 Que se farte en los huertos  
 e coxga los lílios<sup>50</sup>.

- 32 Mas é também manifesto, neste ponto, que o processo da transmissão através de sucessivas traduções para línguas diversas influiu muito seriamente no conteúdo do que se pode ler no *Cântico*, sendo seguro que apenas uma abordagem filológica dos vários estádios do texto da tradição antiga –seguramente anterior à Idade Média, como atrás dissemos– poderá eventualmente elucidar qual a cronologia das diferentes versões e respectivo processo de difusão.
- 33 Ora, como vimos atrás, coexistiam duas tradições na metáfora floral feminina, uma privilegiando o «lírio»; e outra, fazendo emergir a «rosa». Sendo assim, nos textos que temos perante nós, Yehuda Ben Halevi segue a tradição mais antiga, que identifica a mulher com «o lírio do campo», o mesmo sucedendo com a versão incluída por Afonso X na *General Estória*, enquanto Afonso XI terá tido acesso a uma tradução do texto do poeta hebraico onde em 2.1 se corrige o texto em função dessa outra versão do *Cântico*, que substitui «lírio» por «rosa», a que já atrás aludimos, o mesmo tendo sucedido com Vidal, o poeta judeu português de que falámos acima, que também usa «rosa» enquanto metáfora feminina.

- 34 Poderemos também argumentar que o poema de Afonso XI apenas se relaciona com o de Yehudah Ben Halevi pela sua referência ao Paraíso, toda a restante imagética estando já no *Cântico dos Cânticos*. Afonso XI poderia ter-se apenas socorrido do texto bíblico, sem mais intermediários. Mas, como vimos, a glosa do *Cântico dos Cânticos*, em termos literais, não era prática corrente na poesia ibérica em língua vulgar. Afonso X, nas suas *Cantigas de Santa Maria*, dera testemunho do impacto provocado pela leitura alegórica, e pela apropriação desse tipo de leitura pelo culto mariano, aludindo-lhe nos seus hinos a Santa Maria<sup>51</sup>. Por outro lado, como vimos atrás, os motivos afins presentes em ambiente francês, nomeadamente no *Roman de la Rose*, apresentavam-se essencialmente como contrafacção da «versão mariana». Daí terem suscitado a conhecida oposição explícita de figuras como Christine de Pizan ou Jean Gerson.
- 35 O que se apresenta no texto de Afonso XI é acumulação dos mencionados motivos num texto breve, conciso, de enunciação pessoal, muito diferente da construção sumptuosa e dispersiva daquele romance francês, o afasta a possibilidade de alguma influência vinda desse quadrante, e torna credível a existência de uma relação privilegiada entre os textos ibéricos. Nestas circunstâncias, temos razões de sobra para pensar que essa abertura à vertente erótica do poema bíblico decorre de uma familiaridade maior com a tradição mediterrânica, corrente no Al Andalus, tanto em árabe como em hebraico<sup>52</sup>. Na Península Ibérica do século XIV, onde as comunidades hebraicas se haviam disseminado um pouco por toda a parte, exercendo uma influência mais intensa sobre os meios detentores do poder, não custa admitir um maior conhecimento e difusão da literatura produzida ou transmitida por essas comunidades, sobretudo tratando-se de autores de grande prestígio, como Yehuda Ben Halevi.
- 36 Além disso, foi também já apontado que as opções de Afonso XI –renovando, agora em castelhano, a velha tradição poético-musical galego-portuguesa– podem ter por trás intuítos contradiscursivos relativamente à imponente tradição herdada de Afonso X<sup>53</sup>, tendo em conta que o rei-Sábio renunciara ao apelo mundano da «dona» no programa poético das *Cantigas de Santa Maria*. Afonso XI move-se na direcção oposta, tecendo um extraordinário louvor à mulher amada, cobrindo-a de uma roupagem retórico-imagética que só encontra paralelo no *Cântico dos Cânticos* e, em contexto ibérico, no mencionado poema de Yehudah Halevi. O carácter contradiscursivo revela-se na utilização das mesmas fórmulas –como «Rosa das rosas e Fror das frores» (Afonso X) e «nobre rosa.../ flor d[e l]as flores» (Afonso XI)– para exibir sentidos totalmente contrários.

## Judeus, trovadores e o Conde Dom Pedro

- 37 É manifesto que –a não ser que novos achados venham obrigar a reformular o que é actualmente conhecido– será sempre um passo longo demais deduzir dos dados agora elencados que os meios hebraicos intervieram no contexto da cultura cortês cristã ibérica de modo a reorientá-la ou a nela influírem de um modo decisivo. Em Portugal, o ambiente trovadoresco do séc. XIV, sobretudo após a morte de D. Dinis, estava em franco declínio, não havendo qualquer indicação de a corte régia de Afonso IV ter tido alguma acção relevante nesse capítulo. Embora o mesmo se passasse com a corte castelhana já antes de Afonso XI, onde a actividade poética em galego-português cessara havia muito tempo, o interesse por diversas formas de literatura mantinha-se aí bem vivo. O Conde de Barcelos, D. Pedro Afonso, teria certamente a sua corte, mas não

sabemos que dimensão ou projecção esta teria, e muito menos se Estevam da Guarda – provavelmente o trovador galego-português mais tardio de todos os conhecidos<sup>54</sup>– nela teria participado mais do que esporadicamente. Pelo pouco que se sabe, o recuo do ambiente cortês e da euforia senhorial que a marcara as etapas iniciais do trovadorismo galego-português<sup>55</sup> é exactamente uma das razões que terão levado à atomização da prática trovadoresca e, conseqüentemente, à sua extinção nos termos em que se tinha imposto. Antevia-se já no horizonte um fazer poético de cortesãos-burocratas, ou de figuras nobres isoladas, que marcará a retoma do final da Idade Média, embora o processo tivesse levado algum tempo a afirmar-se e fosse essencialmente castelhano.

- 38 Em todo o caso, comparando os vários movimentos trovadorescos europeus entre si, é notória alguma especificidade ibérica e, sobretudo, portuguesa, que emerge neste período terminal. De facto, a presença hebraica no ambiente cortês europeu nunca suscitou grande curiosidade, sendo vista como inexistente<sup>56</sup> ou irrelevante, embora alguns poetas judeus não fossem de todo desconhecidos<sup>57</sup>. Sendo o trovadorismo uma manifestação cultural com uma marcada raiz social, os poetas hebraicos, quando nela inseridos, deparavam-se com alguns obstáculos, cujas raízes se encontravam tanto na divergência religiosa como no imaginário social e, particularmente, no público a que se dirigiam.
- 39 De facto, somente havendo alguma convergência entre os poetas hebraicos e este conjunto de condições específicas da cultura trovadoresca seria expectável uma participação desses poetas no magno espectáculo encenado pelos trovadores. A dificuldade de superação de tais obstáculos explica o facto de os poucos trovadores judeus que é possível rastrear no contexto europeu se encontrarem numa posição de cedência relativamente a esse ambiente, o que os leva a exhibir signos textuais de visível marginalidade<sup>58</sup>.
- 40 Nestas condições –e o tema merecerá certamente uma abordagem mais detida– os contactos dos trovadores com os meios hebraicos teriam de ser episódicos e pouco assíduos, sendo essa a situação que se deduz da prosa do compilador que acompanha os poemas de Vidal. Mas, mesmo assim, não parece acertado caracterizar a participação hebraica no ambiente poético peninsular do mesmo modo que em outros ambientes literários europeus, na altura bem mais nutridos e fecundos, como o italiano. Embora contemporâneos, a situação de Immanuel Ben Solomon de Roma não é comparável à de D. Josep ou Vidal de Elvas. O judeu italiano não é já um trovador, o que significa que, embora possa também ter escrito na língua de Dante, o seu público, diversificado e atento a várias formas de literatura, nada tem a ver com o público ibérico daqueles dois, ajustado essencialmente a um espectáculo musical e marcado por uma inegável rigidez formal e de conteúdos –embora, como temos vindo a dizer, já em fase de alguma desarticulação e perda de vigor<sup>59</sup>.
- 41 É certo que a existência, no *Livro das Cantigas do Conde Dom Pedro*, de uma epígrafe anunciando que um poeta é judeu tem equivalência no modo como se configura a tradição manuscrita de Ben Solomon, já que, em ambos os casos, o apontamento étnico-cultural identifica alguém que pertence a uma minoria e é marginal no contexto da transmissão pela via do manuscrito<sup>60</sup>. Mas, na aludida «rubrica» que acompanha os poemas de Vidal, o Conde não se desculpa por incluir na sua colectânea tão breves textos, como tem sido argumentado, antes se lamenta por não ter tido acesso a mais obra do poeta judeu<sup>61</sup>! E a expressão «é bom que o bem que homem faz não se perça», que acompanha essa inclusão, revela um declarado princípio de humanismo cívico, que

ainda hoje não é subscrito por todos, como os acontecimentos que ocorrem quotidianamente à nossa volta tristemente ensinam...

- 42 Além disso, embora os textos que nos chegaram dos dois trovadores judeus activos em Portugal durante o séc. XIV serem escassos, nenhum deles possui um conteúdo onde seja visível qualquer tipo de cedência de quem o escreve a regras ou preceitos que lhe houvessem sido impostos. Pelo contrário, como se verifica relativamente a Vidal, a sua poesia traz elementos estéticos e ideológicos novos e inesperados, reveladores de um ambiente, no tocante à relação amorosa, que acusa um importante grau de deslocação relativamente à tradição trovadoresca instituída no espaço ibérico. E, aí, Vidal é acompanhado pelo rei Afonso XI que, nos termos atrás descritos, trilha o mesmo caminho ao lançar mão da tradição poética do *Cântico dos Cânticos* para construir o seu discurso amoroso, assumindo uma perspectiva usual nos poetas do Al Andalus.
- 43 Ou seja, embora escasso e limitado, o cancionero organizado por Pedro de Barcelos testemunha o contacto estreito entre o trovadorismo galego-português e poetas judeus que se exprimiam em língua vulgar, aos quais há que juntar um rei castelhano que glosou na sua língua modelos a um tempo trovadorescos e muito correntes na literatura hebraica. E, sobretudo, não há que ignorar que somente a actividade compilatória de Dom Pedro, Conde de Barcelos, permitiu que esta vertente do trajecto trovadoresco galego-português, em que línguas e culturas se diversificam, não caísse no definitivo esquecimento.

---

## NOTAS

\*. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto MELE, «Da Memória Escrita à Leitura do Espaço: Pedro de Barcelos e a identidade cultural do Norte de Portugal» (POCI-01-0145-FEDER-032673), co-financiado pelo Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) através do Portugal 2020 e do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), e por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

1. Sobre o panorama geral da poesia galego-portuguesa, ver Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda* (reprint da edição de Halle, 1904), 2 vol., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990; Giuseppe TAVANI, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1990; António Resende de OLIVEIRA, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994. O corpus integral pode ler-se em Mercedes BREA (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vol., Santiago de Compostela: CILL, 1996.

2. Ver a base de dados *Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria of Oxford University* (<http://csm.mml.ox.ac.uk/>).

3. Veja-se Anna FERRARI, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 1979, p. 27-142. Sobre os textos trovadorescos cuja inclusão não terá, provavelmente, sido da autoria do Conde, ver José Carlos Ribeiro MIRANDA, «Será Afonso, o Sábio, o autor anónimo de A 36/ A 39?», in: Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos Ribeiro MIRANDA (dir.), *Seminário Medieval 2009-2011*, Porto: Estratégias Criativas, 2011, p. 99-124; sobre as

inclusões tardias nos cancioneiros, ver Giuseppe TAVANI, *Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1979.

4. Transcrito em D. António Caetano de SOUSA, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Lisboa: Officina Siliviana da Academia Real, 1739 (reimpressão em Coimbra, Atlântida, 1946), p. 174-177.

5. Para uma biografia de Afonso XI, consultar Francisco de Paula CAÑAS GÁLVEZ, *Itinerario de Alfonso XI. Espacio, poder y corte (1325-1350)*, Madrid: Ediciones de La Ergástula, 2014.

6. Para uma avaliação global do plano de escrita de Pedro de Barcelos, ver Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, «O projeto de escrita de Pedro de Barcelos», *Revista População e Sociedade*, CEPSE, 23, 2015, p. 25-43.

7. Ver, por exemplo, os primeiros cantares de amigo e o tema do rapto da mulher na década de 1220-1230, tratados, respectivamente, em José Carlos Ribeiro MIRANDA, «Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia “de amigo”», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudios Medievais*, 1, 2016, p. 47-62 (DOI: <https://doi.org/10.21747/21839301/gua1a4>); e *id.*, *Os trovadores e o Rapto de Elvira Anes da Maia*, Porto: Estratégias Criativas, 2016.

8. Veja-se Anton TOUBER (org.), *Le rayonnement des troubadours. Actes du Colloque de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Amsterdam: Rodopi, 1998.

9. Ver, entre outros, Xosé Luis MÉNDEZ FERRÍN, *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo: Editorial Galaxia, 1966; Maria do Rosário FERREIRA, *Águas Doces, Águas Salgadas. Sobre a funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, Porto: Granito, 1999; Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, «Meendinho ou as ondas em águas paradas», in: Mercedes BREA (coord.), *O cancionero da Ajuda cen anos despois*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 293-312.

10. O mesmo sucedendo igualmente no sul da Itália.

11. Tendo início no séc. XII, esse movimento ficou conhecido como «escola de tradutores de Toledo». Sobre o assunto, ver Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *El arzobispo don Raimundo de Toledo*, Barcelona: Labor, 1942; Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «España y la introducción de la ciencia árabe en Occidente», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios islámicos en Madrid*, 3, 1955, p. 33-60; José Antonio GARCÍA-JUNCEDA, «La filosofía hispano-árabe y los manuscritos de Toledo. Una meditación sobre el origen de la escuela de tradutores», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 3, 1982-83, p. 65-93.

12. Para um panorama geral ibérico, ver José AMADOR DE LOS RIOS, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, Madrid: Ediciones Turner, 1984; Haim BEINART, *Los Judíos en España*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992; Jane Satlow GERBER, *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*, New York: Free Press, 1992. Sobre os judeus em Portugal, veja-se Jorge MARTINS, *Portugal e os judeus*, 2 vol., Lisboa: Vega, 2005; Carsten Lorenz WILKE, *História dos Judeus Portugueses*, Lisboa: Edições 70, 2009.

13. Veja-se Artur ANSELMO, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa: INCM, 1981; Tiago Alexandre Asseiceira MOITA, *O livro hebraico português na Idade Média. Do Sefer He-Aruk de Seia (1284-85) aos manuscritos iluminados tardo-medievais da «Escola de Lisboa» e aos primeiros incunábulos*, Lisboa: FLUL (dissertação policopiada), 2017; José Carlos Ribeiro MIRANDA, Michel KABALAN, Mário Helder Gomes LUÍS, «Tajectos poéticos da imagética mariana no Al Andalus», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudios Medievais*, 2, 2017, p. 55-78 (DOI: <https://doi.org/10.21747/21839301/gua2a4>).

14. Trata-se de composições de Martin Soares (B 143); Pedr'Amigo de Sevilha (B 1658/V 1192; B 1661/V 1195); Pero Garcia Buralés (B 221); João Baveca (B 1454/ V 1064); Afonso X (B 489/ V 72); Gil Peres Conde (B 1522) e, finalmente, Estevam da Guarda, que comparece com três textos nos cancioneiros: B 1314/V 919; B 1304/V 909; e B 1315/V 920, a que nos referiremos adiante.

15. Referimo-nos a B 1315/V 920.

16. O local anómalo do cancionero onde as composições são transcritas foi já objecto de estudo por parte de Luciana Stegagno PICCHIO, *A Lição do Texto. Filologia e Literatura*, Lisboa: Edições 70,

1979, p. 67-93, a quem se deve uma pioneira e informada abordagem da obra deste trovador e também a edição que reproduzimos adiante; sobre a posição de Vidal nos cancioneiros, ver também A. R. OLIVEIRA, *Depois do Espectáculo...*

17. Este trovador esteve recentemente no centro das atenções de dois importantes artigos de Yara Frateschi VIEIRA, respectivamente, «Um caso de absorção linguística, literária e social no corpus lírico galego-português: as cantigas de Vidal, Judeu d' Elvas», in: Marta NEGRO ROMERO, Rosario ÁLVAREZ, e Eduardo MOSCOSO MATO (org.), *Gallécia. Estudos de lingüística portuguesa e galega*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2017, p. 1069-1087; e *id.*, «Uma inclusão problemática nos cancioneiros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, judeu d'Elvas», in: Andrea ZINATO e Paola BELLOMI (org.), *Poesía, Poéticas y cultura literária*, Pavia: Ibis, 2018, p. 345-360.

18. Ver Carmen RADULET, *Estevam Fernandez d'Elvas. Il Canzoniere*, Bari: Adriatica Editrice, 1979.

19. Além disso, foi notado por Y. F. VIEIRA, «Um caso...», que há uma discrepância entre V e B, só este último cancioneiro transmitindo uma segunda *cobla* do segundo poema, não prevista na epígrafe em prosa. Uma transcrição das composições e a reprodução dos locais em que surgem, em ambos os manuscritos, pode ler-se na base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, organizada por Graça Videira LOPES: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=156&pv=sim>.

20. Teresa GARULO, *La Literatura Árabe de Al-Andalus*, Madrid: Hiperión, 1998; Ángeles NAVARRO PEIRO, *Literatura hispanohebraica*, Madrid: Ediciones del labirinto, 2006.

21. O seu nome, todavia, não consta da lista de físicos dada a conhecer por André Filipe Oliveira SILVA, *Físicos e Cirurgiões Medievais Portugueses. Contextos socioculturais, práticas e transmissão de conhecimentos (1192-1340)*, Porto: CITCEM, 2016.

22. Já L. S. PICCHIO, *A Lição...*, p. 74-75, chamou a atenção para que tal elemento descritivo surge no trovador provençal Peire Vidal, mas descartando qualquer relação directa deste com o Vidal que nos ocupa.

23. Algumas ousadias masculinas relativamente ao sexo oposto, no ambiente galego-português dos cantares de amor e de amigo, foram já por nós tratadas em José Carlos Ribeiro MIRANDA, *Os trovadores e o rapto de Elvira Anes da Maia*, Porto: Estratégias Criativas, 2016.

24. Sobre o sentido deste termo, aplicado à literatura ibérica do final da Idade Média, ver Carlos HEUSCH, «*Fictio Naturae*: Natura y Naturaleza, de las aulas a las cortes», in: Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA (org.), *Natura e Natureza no Tempo de Afonso X, o Sábio*, Porto: Edições Húmus, 2015, p. 116-133.

25. Era já essa a opinião de L. S. PICCHIO, *A Lição...*, p. 76-77.

26. Pero Meogo é, naturalmente, o primeiro poeta a ser convocado, dado o uso extenso que faz da imagem do cervo, aludindo, em B 1186/V 791, ao «cervo ferido», enquanto em B 1189/V 794 faz alternar «cervos» e «cervas». O motivo do cervo que foge é ainda glosado por Joan Mendes de Briteiros em B 861/V 447. Para além de outras tradições, os *Bestiários* e o *Salmo 42* parecem constituir referências para esta imagética, a par *Cântico dos Cânticos*. Ver X. L. MÉNDEZ FERRÍN, *Pero Meogo...*; Alan DEYERMOND, «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric», *Romance Philology*, 33, p. 265-283; M. R. FERREIRA, *Águas Doces...*

27. Ver Luís Manuel de ARAÚJO, *Estudos sobre erotismo no Antigo Egipto*, Lisboa: Colibri, 1995; Gwendolin LEICK, *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, London/New York: Routledge, 2003; Anselm C. HAGEDORN (ed.), *Perspectives on the Song of Songs*, New York/Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

28. Ver Arthur Thomas HATTO, *Eos: An Enquiry Into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Indiana: Mouton, 1965, p. 17-102.

29. Richard A. NORRIS JR e Robert Louis WILKEN, *The Song of Songs interpreted by early Christian and Medieval commentators*, Grand Rapids/Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2003.

30. Ver Marina WARNER, *Alone of All Her Sex. The myth and cult of the Virgin Mary*, London: Picador, 1985.

31. Mary WACK, *Lovesickness in the Middle Ages: The 'Viaticum' and Its commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
32. E. Ann MATTER, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990; Ann W. ASTELL, *The Song of Songs in the Middle Ages*, Ithaca/London: Cornell UP, 1990.
33. Jehuda Benzion SEGAL, «Hebrew», in: Arthur Thomas HATTO, *Eos: An Enquiry Into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Indiana: Mouton, 1965, p. 203-214.
34. A. T. HATTO, *Eos...*
35. Sobre este processo, ver o excelente e elucidativo estudo de Sergio FERNÁNDEZ LÓPEZ, *El Cantar de los Cantares en el Humanismo Español. La tradición judía*, Huelva: Universidad de Huelva, 2016, p. 251 e seg.; ver ainda Mizota SATOSHI, *Origin of the «Rose of Sharon». An Analysis of Various Translations Having a Bearing on The Authorized Version Text*, Nagoya and Toyohashi (Academic Dissertation): 2008.
36. Ver Evariste LÉVI-PROVENÇAL, *Histoire de l'Espagne musulmane*, Caire: Institut français d'Archéologie orientale du Caire, 1944; Americo de CASTRO, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona: Editorial Crítica, 1983; António Borges COELHO, *Portugal na Espanha Árabe*, 2ª edição, Lisboa: Editorial Caminho, 1983; Alessandro VANOLI, *La spagna delle tre culture. Ebrei, cristiani e musulmani tra storia e mito*, Roma: Viella, 2006.
37. Escritores como Baudri de Bourgueil (1050-1130) constituem casos raros e sem continuidade. Ver Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris: PUF, 1956; Peter DRONKE, *The Medieval Lyric*, Cambridge: Boydell & Brewer, 1996.
38. O mais notável estudo sobre as formas e limites da relação erótica nos trovadores provençais continua a ser René NELLI, *L'érotique des troubadours*, Toulouse: Privat, 1963, cujas conclusões podem ser estendidas, porventura de um modo mais restritivo, ao conjunto da cultura trovadoresca europeia.
39. Erich KÖHLER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris: Gallimard, 1974.
40. Ver John V. FLEMING, *The Roman de la Rose. A Study on Allegory and Iconography*, New Jersey: Princeton University Press, 1969.
41. Na realidade, a metáfora erótica «colher a flor» surge na poesia francesa com o roman *Guillaume de Dôle*, de Jean Renart, em alguns dos poemas aí contidos, tornando-se, de alguma forma, um *leit-motif* nesse domínio. Que se trata de um contratexto relativamente ao *Cântico dos Cânticos*, entendido como alegoria mariana, fica bem patente pelas reacções negativas que suscitou, nomeadamente na forma assumida no *Roman de la Rose* (ver Johann HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages*, New York: Anchor Books, 1989, p. 334). Parece-nos, assim, pouco fundamentada a ideia (Vicenc BELTRÁN, «Cueillir la rose: El Roman de la rose y la lírica tradicional del siglo XIII», in: Ramon LORENZO (ed.), *Actas del XIX Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, Santiago de Compostela: U.S.C, 1994, p. 353-388) que atribui um carácter «tradicional» à metáfora «colher a rosa», sobretudo quando «tradicional» não mais é do que um eufemismo para «popular».
42. L. S. PICCHIO, *A Lição...*; Y. F. VIEIRA, «Um Caso...».
43. Ver, a este respeito, as palavras de Graça Videira LOPES que acompanham a edição deste cantar, disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=12&pv=sim>, caracterizando o texto como «espúrio».
44. Ver Maria do Rosário FERREIRA, *Pedro de Barcelos e a Escrita da História*, Porto: Estratégias Criativas, 2019.
45. José Carlos Ribeiro MIRANDA, «A Crónica de 1344 e a General Estoria: Hércules e a fundação da monarquia ibérica», in: Marta HARO CORTÉS (org.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2015, I, p. 209-224.

46. Nesse sentido, ver também Joaquim VENTURA RUIZ, «El cancionero de Doña Mencía de Cisneros», in: José Carlos Ribeiro MIRANDA (org.), *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Porto: Estratégias Criativas, 2017, p. 987-995.
47. B 607/V 209. Seguimos o texto editado por Vicenç BELTRÁN, «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, p. 259-263, retomado em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1703&pv=sim>, à exceção do último verso do refrão, onde mantemos a lição dos manuscritos «aver»; e também do 5º verso da última *cobla*, onde mantemos a forma do presente do conjuntivo do verbo *apostar* ou *postar* castelhanizada –«pueste – que se lê em B e em V. Sobre a cantiga, ver ainda Francisco Xavier SÁNCHEZ-VERDEJO & Filomena FERNANDES, «“En un tiempo cogi flores”: Marriage, Love, Women and Literature in The Middle Ages», *Orisos: Revista de Investigación y Divulgación Cultural*, 3, 2019, p. 189-218; e, sobretudo, Rui Bressiani Queirós FARIA, «A Cantiga “En un tiempo cogi flores”, de Afonso XI, e o *Poema de Alfonso Onceno*», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, 4, 2019, p. 13-28 (DOI: <https://doi.org/10.21747/21839301/gua4a1>).
48. Sobre este assunto, ver R. B. FARIA, «A Cantiga...».
49. Versão castelhana de Ángel SÁENZ BADILLOS, Judit BORRÁS TARGARONA e Xabier KINTANA, *Yehuda ha-Levi. Sobre las alas del viento*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002, p. 262-263.
50. Para facilitar o confronto, dispusemos o texto em versículos semelhantes à edição da Bíblia Vulgata. Pedro SÁNCHEZ-PRieto BORJA (coord.), *General Estoria*, vol. 2, Madrid: Fundación José António de Castro, p. 368-375.
51. Ver confronto textual detalhado em R. B. FARIA, «A Cantiga...».
52. Nesse sentido iam as palavras de L. S. PICCHIO, *A Lição... relativamente a Vidal*; R. B. FARIA, «A Cantiga...», defende igualmente esta influência relativamente a Afonso XI.
53. Ver R. B. FARIA, «A Cantiga...».
54. Walter PAGANI, *Il Canzoniere di Estevan da Guarda*, Pisa: Pacini Editore, 1971; Miguel Gomes MARTINS, «Da Esperança a S. Vicente de Fora: um percurso em torno de Estevão da Guarda», *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, 3, 1999, p. 10-60.
55. Referimo-nos essencialmente à primeira e segunda gerações, cujo ambiente foi de algum modo continuado durante o período dominado por Afonso X. Ver José Carlos Ribeiro MIRANDA, *Aurs Mesclatz ab Argen. Sobre a Primeira Geração de Trovadores Galego-Portugueses*, Porto: Edições Guarecer, 2004; António Resende de OLIVEIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, «A Segunda Geração de Trovadores Galego-Portugueses: Temas, formas e realidades», in: Juan PAREDES (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidade de Granada, 1995, p. 499-512.
56. Martín de RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 2ª ed., Barcelona: Ariel, 1983, 1, p. 97, afirmava: «[poesia] compuesta por hombres cristianos – no se sabe de ningún trovador judío, y menos mosulman...».
57. Ao elenco de poetas mencionados por Y. F. VIEIRA, «Uma inclusão...» –Issac HaGorni, Abraham Bedersi, Crescas du Caylar– haverá que juntar muitos outros, entre os quais é justo que se mencione o toledano alfonsino Todros Abulafia, um dos que mais perto estiveram da prática trovadoresca (ver Rachel PELED CUARTAS e María CONDOR RACHEL, *Todros Abulafia. Poemas selectos*, Madrid: Ediciones Hiperión, 2019). Mas estes poetas escreveram em hebraico (ou numa língua específica de uma das comunidades judaicas), cujo público não se confundia com o público dos trovadores.
58. É o que sucede com o judeu Bofilh, que troca uma *tensó* em occitânico com Giraut de Riquier, onde acaba por ser escarnecido por este último por questões de natureza religiosa (ver Susan L. EINBINDER, *No Place of Rest: Jewish Literature, Expulsion, and the Memory of Medieval France*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008, p. 21-22); e também com Mahieu, um *trouvère* judeu convertido ao cristianismo por força do amor dedicado a uma mulher cristã (ver

Alfred JEANROY, «Une imitation d'Albert de Sisteron par Mahieu le Juif», *Romania*, 27, 1898, p. 148-150).

59. A comparação entre estes dois casos foi levada a cabo por Y. F. VIEIRA, «Uma inclusão...», desenvolvendo uma ideia cujos contornos se encontram já em L. S. PICCHIO, *A Lição...*

60. Ver Fabian ALFIE, «Immanuel of Rome, alias Manoello Giudeo: the poetics of Jewish identity in fourteenth century Italy», *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 75, 1998, p. 307-329.

61. Relembremos que a falta da *cobla* segunda de cada uma das composições pode dever-se a deterioração física do suporte –corrupção por humidade, por exemplo, no caso de as composições se encontrarem escritas em paralelo num mesmo rolo. Tal fenómeno não é desconhecido e sucedeu com obras bem mais imponentes (ver Ricardo PICHEL, *A “Historia Troiana” (BMP ms. 558). Edición e estudo histórico-filológico*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013).

## RESUMOS

Sendo embora um movimento poético europeu, cristão e românico, que se desenrolou desde finais do século XII até meados do século XIV, a poesia galego-portuguesa deu testemunho do convívio com as comunidades e a cultura judaicas peninsulares. Ao longo do século XIV, dois poetas judeus revelam-se mesmo plenamente inseridos nos dos padrões formais trovadorescos, sendo poemas de sua autoria recolhidos no cancionero organizado por Dom Pedro, Conde de Barcelos. Porém, é numa cantiga de Afonso XI de Castela que melhor se reflecte esse convívio cultural, já que o rei castelhano se utiliza imagens muito próximas da poesia de Yehudah Halevi, tendo como pano de fundo a glosa erótica do *Cântico dos Cânticos*.

La poésie galicien-portugaise est un mouvement poétique troubadouresque qui s'est épanoui de la fin du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> dans un contexte européen, chrétien et roman. Quoi qu'il en soit, on remarque, surtout à partir de la période dominée par la figure d'Alphonse X de Léon et Castille, des échanges entre les «troubadores» et les milieux culturels juifs, à ce point que le chansonnier galicien-portugais recueilli par Pedro de Barcelos copie des compositions de deux poètes, issus de la communauté juive, ayant adopté la langue et les techniques poétiques de l'ensemble de l'école des «troubadores». En même temps, le roi castillan Alphonse XI, dans le seul poème dont il est l'auteur, et qui aussi été préservé dans ce chansonnier, s'évertuait à employer des images empruntées à Yehuda Halevi, issues d'un texte où ce poète juif du temps d'Alphonse VI faisait une glose érotique du *Chant des Chants* biblique.

## ÍNDICE

**Palavras-chave:** trovadores, judeus, Vidal, Josep, Afonso XI, Yehudah Halevi, Pedro de Barcelos

**Mots-clés:** Trovadores, juifs, Vidal, Josep, Alphonse XI, Yehudah Halevi, Pedro de Barcelos

AUTOR

**JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA**

SMELPS-IF-FCT, Universidade do Porto