

Túmulo de Fernão-Sanches. Calcário, 90 x 220 x 65 cm. Museu do Carmo, Lisboa. Foto do autor.

RESUMO

A reflexão sobre a novidade que a invenção do jacente representa, em termos artísticos e mentais, constitui o ponto de partida para a análise da evolução dos espaços funerários na arquitectura europeia ao longo da Idade Média e das funções e objectivos da representação escultórica tumular: de memória individual – o monumento, e de memória social – a imagem de si. Neste contexto, procede-se de seguida à inventariação e entendimento dos temas, das representações dos principais centros de produção artística, para se concluir com alguns casos particulares: um contrato de encomenda de um túmulo e as arcas tumulares de D. Pedro I e de D. Inês de Castro.

MEMÓRIA E IMAGEM

Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (Séculos XIII e XIV)

José Custódio Vieira da Silva*

O objectivo mais imediato que precipitou estas reflexões sobre a escultura tumular portuguesa dos séculos XIII e XIV foi o de torná-las lição de síntese requerida pelas provas académicas de Agregação. Tal desiderato cumpriu-se, nos termos da lei, nos dias 30 e 31 de Outubro de 2003, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Era, no entanto, desejo bem mais antigo olhar com demora essas representações verdadeiramente monumentais (tanto na definição etimológica quanto na realização artística) e reflectir com a circunspecção possível não apenas sobre os seus valores plásticos e estéticos mas também (ou ainda mais) sobre os sentidos profundos, as dinâmicas envolvidas, as questões mentais, as afirmações de poder(es) que nelas ressaltam com evidente clareza.

Beneficiando de um trabalho de vários investigadores (com destaque para a acção intensa e consistente de Virgílio Correia) que, ao longo do século XX, foram levantando e estudando, sob o ponto de vista tanto arqueológico quanto histórico e artístico, os diversos monumentos funerários erguidos em solo português, pôde-se, mercê desses contributos e a partir deles, avançar – com a consciente e necessária prudência – para outras reflexões. O mundo da representação social e mental expressa nesses corpos deitados (mas de olhos abertos) e revestidos com o aparato dos símbolos definidores das suas funções sociais exalava um sortilégio que reclamava por uma decifração e entendimento alargados. Mais do que de morte, era de vida (e vida vibrante) o apelo pressentido nessas personagens, agora sérias, agora de leve sorriso apenas aflorado – mas sempre serenas.

Para além do mais, se o cotejo com representações similares de outras zonas europeias, particularmente de Espanha, França e Itália, permitiu confirmar, por um lado, a existência de coincidências cronológicas e analogias iconográficas (mesmo que por vezes o ritmo e a intensidade da produção nem sempre se revelem coincidentes na totalidade), também permitiu, por outro lado, destacar

* Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

especificidades de representação que fazem da escultura tumular portuguesa dos séculos XIII e XIV uma das áreas porventura dotadas de maior originalidade da criação plástica medieval no nosso país. Mesmo tendo sempre presente, para a validação e fundamentação de quaisquer juízos de análise, a quantidade considerável desses testemunhos artísticos que, por razões as mais diversas, desapareceram sem deixar qualquer rasto, o número e a qualidade dos sobreviventes permitem, de qualquer modo, tanto ajuizar com segurança sobre essa originalidade quanto confirmar a importância excepcional que, para o entendimento mais profundo das representações sociais e mentais, esses homens e mulheres – jacentes na imobilidade da pedra-tampa das suas arcas – testemunham de forma redundante.

O fio condutor destas reflexões é precisamente a presença desse jacente, pela sua relevância como fenómeno plástico e mental de grande alcance. Não se trata, por consequência, de uma análise dos problemas mais vastos da morte e dos vários rituais a ela associados (entre os quais, e dos mais importantes, está sem dúvida o da tumulação), mas apenas das arcas funerárias que a partir do século XIII, em Portugal, se monumentalizam (em sentido literal e em sentido figurado) com as representações de estátuas/jacentes de progressiva afirmação artística e ideológica. É essa, por consequência, a razão fundamental por que deixamos de lado não só a análise mas também uma qualquer referência, ainda que simples, à arca funerária atribuída ao rei D. Fernando (no Museu do Carmo, em Lisboa): a inexistência de jacente coloca-a de fora da evolução até aí seguida pela escultura tumular portuguesa, pelo que não faria sentido incluí-la nestas reflexões. A incomodidade suscitada por essa ausência, de certo modo suspeita, agrava-se com a exposição nas duas faces maiores, como elemento decorativo de grande consistência compositiva e visual, da heráldica dos Manuéis, linhagem a que a mãe do monarca pertencia. Talvez a arca tumular tivesse sido realizada exactamente para D. Constança Manuel e, por via de todos os problemas políticos e sociais que se seguiram à morte de D. Fernando, aproveitada para nela se depositar, como solução de recurso, o corpo do rei. Assim se percebe que o brasão régio apenas apareça exposto na tampa do sarcófago, único lugar disponível para receber essa identificação, de realização mais esperada do que o esculpir de uma estátua. Para além disso, não se afigura muito crível, em termos das mentalidades medievais, um monarca colocar, como decoração exemplar no seu túmulo e de forma tão ostensiva quando a desta arca atribuída a D. Fernando, a heráldica da linhagem materna.

É uma questão que, como muitas outras, permanece em aberto, à espera de novos contributos e decifrações. Confirmação, afinal, da grande riqueza e complexidade de problemas suscitados por esta criação medieval de grande significado, qual é a do jacente.

A NOVIDADE DO JACENTE: A INVENÇÃO E A IMPORTÂNCIA DO TEMA.

A estátua-coluna e o jacente medievais provêm ambos dum mesmo espírito inventivo de que não é fácil encontrar antecedentes, pelo que, a partir da evidência e aceitação deste pressuposto, se pode desde logo afirmar que quer uma quer outro são não apenas uma das grandes criações surgidas na arte medieval mas também, sem qualquer dúvida, uma das que maior originalidade apresenta. Aliás, e em reforço comprovativo de tal evidência, não será difícil demonstrar como estas duas manifestações artísticas conseguem, desde o início, delimitar um lugar muito específico na afirmação da arte gótica¹, como se de duas faces de uma mesma moeda se tratasse.

Sendo, pois, verdade que tanto a estátua-coluna quanto o jacente relevam duma mesma e única invenção que é simultaneamente técnica (a recuperação, a partir dos séculos XI-XII, da escultura monumental) e estética (o caminhar progressivo para a representação naturalista do homem e da natureza), importa assinalar desde logo a forma como o jacente, de modo muito particular, se faz eco também de um outro significado que corporiza em grau superlativo uma das dimensões mais inovadoras das formas de representação mental do mundo gótico, ou seja, o seu insuspeito pendor humanista. Tal dimensão revela-se, concretamente, na atenção dada à representação autónoma do ser humano na sua irreduzível individualidade.

Esta novidade iconográfica do jacente, de que se desconhecem verdadeiramente os seus reais antecedentes (até porque não existe, com estes contornos, em qualquer outra civilização) é, primeiro que tudo, a expressão de uma sociedade cristã que mantém com o defunto uma relação (também ela ignorada, nestes termos, em qualquer outra cultura) de grande proximidade e

¹ Cfr., de A. Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, p. 201 e também «O Jacente», in G. Duby e M. Laclotte (dir.), *História Artística da Europa*, vol. II, Lisboa, Quetzal, 1998, p. 295.

familiaridade, dado que não o afasta do seu universo, antes o associa às suas orações e o mantém na sua lembrança. Pode dizer-se que, ao longo de toda a Idade Média, o jacente é sinal concreto de uma memória viva estreitamente associada às orações dos fiéis².

Neste contexto, importa desde já enfatizar a circunstância de a emergência progressiva do indivíduo, de que acima falávamos, se encontrar associada indelevelmente a este fenómeno novo dos jacentes os quais manifestam, à sua maneira, os traços dessa evolução, não apenas na sua formulação e representação materiais mas também através do lugar que vão ocupando nos templos cristãos³.

Parecerá quase óbvio afirmar que eram as igrejas a atrair o homem medieval como espaço de eleição para o último repouso do seu corpo: entregá-lo, ou melhor, abandoná-lo aos cuidados da Igreja, sobretudo das comunidades monásticas, através de doações generosas (associadas à criação de *capelas*) como penhor e garantia de cumprimento das disposições testamentárias, revelava-se uma forma acertada não só de assegurar a salvação eterna⁴, mas também de lograr a fuga ao esquecimento. A esse efeito se destinavam todas as orações e demais rituais consignados na liturgia dos defuntos e que periodicamente se realizavam quer perante o *locus* de sepultamento quer, por maioria de razão, perante o monumento fúnebre, ou seja, a arca com o respectivo jacente. Neste último caso, o individualismo da representação caminha a par duma consciência mais assumida da linhagem e da consequente necessidade de a comemorar⁵, de que parece ser exemplo e testemunho o duplo túmulo de Egas Moniz em Paço de Sousa, resultante de o original ter sido refeito e substituído por outro, nos fins do século XIII⁶, com o objectivo expresso de, através

da exaltação da sua memória (mesmo que por intermédio das histórias inventadas por João Soares Coelho⁷), melhor se exaltar também a ascensão social da própria linhagem. Em consequência desta atitude que se vai generalizando, assiste-se à construção cada vez mais frequente de panteões familiares, erigidos em local sagrado ao lado de igreja catedralícia ou de templo monástico⁸.



Túmulo do Conde D. Pedro. Granito, 125 x 330 x 100 cm. Igreja de São João Baptista, Tarouca. Foto do autor

2 A. Erlande-Brandeburg, «O Jacente», *ob. cit.*, p. 298.

3 Michel Vovelle, *La mort en Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 165. Sobre a emergência dos sinais de individualidade, consulte-se também Francisco Pato de Macedo, «O descanso eterno. A tumulária», *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 435 e seguintes.

4 José Custódio Vieira da Silva, «Da galilé à capela-mor. O percurso do espaço funerário na arquitectura gótica portuguesa», *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, pp. 45-46.

5 Leontina Ventura, «Testamentária Nobiliárquica», *Revista de História das Ideias*, Coimbra, 19, 1998, p. 153.

6 José Mattoso, «Cluny, Crúzios e Cistercienses na Formação de Portugal», e «A literatura genealógica e a cultura da nobreza em Portugal (s. XIII-XIV)», *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, p. 108 e p. 321, respectivamente.

7 José Mattoso, «Perspectivas actuais sobre a nobreza medieval portuguesa», *Revista de História das Ideias*, Coimbra, 19, 1998, p. 19.

8 C. A. Ferreira de Almeida, «O Românico», *História da Arte em Portugal*, vol. 3, Lisboa, Alfa, p. 161.

O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO DA TUMULAÇÃO E A LOCALIZAÇÃO DA ARCA FUNERÁRIA.

Durante os primeiros séculos da sua existência, a Igreja conseguiu impor a proibição de quaisquer enterramentos no interior dos edifícios religiosos; a única excepção – utilizando-se criptas construídas para esse efeito sob o altar-mor – ficava reservada às relíquias dos mártires e outros santos sob cuja invocação as basílicas se erguiam. No entanto, a pressão continuamente exercida pelos leigos (mas também pelos membros do clero) culminou com a autorização, finalmente conseguida, de entrada no interior dos templos.

Esta procura do espaço sagrado que começa, pelo século XII, com o hábito de colocar a sepultura à porta das igrejas e, logo depois, no seu interior, apresenta-se uma vez mais (e convém de novo sublinhá-lo) em relação muito directa com o aparecimento e progressivo aumento, em número, das arcas tumulares esculpadas⁹.

São três as situações verificáveis na utilização de espaços tumulares localizados no exterior dos templos: a primeira diz respeito aos arcosólios, abertos praticamente em todas as superfícies murais disponíveis, ou seja, nas absides e demais capelas da cabeceira, nas paredes laterais e até nos pórticos de entrada¹⁰.

A segunda, tem a ver com as capelas funerárias, adossadas, em geral, no lado esquerdo do templo, como é o caso do panteão dos Resendes, em Santa Maria de Cárquere¹¹, da capela dos Ferreiros, em Oliveira do Hospital ou da Capela octogonal dos Mestres, em Alcácer do Sal¹². A escolha do lado norte para a construção destas capelas terá a ver, mesmo no caso das igrejas monásticas (onde o lado sul era deixado geralmente para a inserção do claustro com todas as demais dependências), com a simbologia inerente a este ponto cardinal: é o lado do frio, da ausência da luz, da morte. Por isso, e a exemplo das catedrais góticas que deslocam para a porta virada ao Norte a representação do Juízo Final, assim também esse parece ser (até ao século XV, pelo menos) o lado mais vezes escolhido, porque simbolicamente mais adequado, para a implantação de capelas funerárias ligadas a templos pré-existentis.

A terceira situação, finalmente, diz respeito às galilés, pórticos colocados à entrada das igrejas monásticas (particularmente as da reforma beneditina de Cluny) e que, desde cedo, assumem claramente uma vocação funerária, como o demonstra a própria denominação de *galilé* atribuída, na Península Ibérica, a esse espaço¹³. As mais importantes foram, sem dúvida, a do Mosteiro de Pombeiro, panteão dos Sosas e de outras linhagens do Entre-Douro-e-Minho, e a do Mosteiro de Alcobaça, panteão de três reis da primeira dinastia¹⁴, uma e outra infelizmente desaparecidas.

A tumulação no interior dos templos – objectivo confessado nesta aproximação constante ao sagrado – acontece inevitavelmente como corolário de todo este processo. É verdade que os membros do clero, particularmente os bispos, se haviam permitido usufruir mais cedo desse privilégio. A nobreza, no entanto, e os reis, de modo particular, só nos inícios do século XIV (e estamos a referir-nos exclusivamente ao caso português que, em relação a vários países europeus, aparenta ser mais tardio) lograram impor à Igreja essa situação. D. Dinis (fal. 1325), no templo do Mosteiro de Odivelas, e a rainha Santa Isabel (fal. 1336), no do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, são os primeiros monarcas a fazê-lo, escolhendo para tal a zona do cruzeiro, frente à capela-mor. Testemunho de transformação de mentalidades, tal fenómeno é-o também do novo posicionamento que a autoridade régia consegue perante o poder da Igreja.

O momento preciso desta mudança ficou consagrado, de forma excepcional, na carta de instituição, em 1316, do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, por parte de D. Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis. Como que a demarcar-se ostensivamente da atitude do seu progenitor e assumindo, por contraste, uma atitude de grande humildade, afirma explicitamente «*porque a sepultura de dentro das Igrejas nos semelha que nom era senom pera homens santos ou muy chegados a deus E por nom serem os nossos moymentos a par dos altares nem tam altos como elles nom nos qujsemos mandar deitar dentro na Igreja nem poer hi nossos moymentos mais mandamos llos poer hi fora a par da igreja em hua galilee...*»¹⁵. Destas disposições lavradas por D. Afonso Sanches depre-

9 *Id.*, *ibidem*.

10 Virgílio Correia, *Três Túmulos*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1924, pp. 19-21.

11 Virgílio Correia, *Monumentos e Esculturas (sécs. XIII-XIV)*, Lisboa, 1919, p. 54.

12 José Custódio Vieira da Silva, «A Capela dos Mestres em Alcácer do Sal». *Estudos de Arte e História. Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, Ed. Veja, 1995, pp. 234-238.

13 José Custódio Vieira da Silva, «Da galilé à capela-mor...», *ob. cit.*, p. 46 e *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 15-17.

14 José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, *ob. cit.*, pp. 15-20.

15 Carta de confirmação dada por D. Duarte em 10 de Agosto de 1437 à instituição do Mosteiro de Vila do Conde por D. Afonso Sanches em 7 de Maio de 1316. Publ. in *Chancelarias Portuguesas*. D. Duarte, Vol. I, Lisboa, Centro de Estudos Históricos-Univ. Nova de Lisboa, 1998, p. 139, doc.

ende-se que tal mudança de atitude, estando então em curso em Portugal, não seria totalmente pacífica, atendendo aos escrúpulos que ele manifesta perante a hipótese de o seu corpo ser deposto no interior do templo, lugar que entendia reservado apenas a *homens santos ou muy chegados a deus*. D. Afonso Sanches não ousa sequer acomodar-se às recomendações transcritas na *Primeira Partida* de Afonso X de Castela: compiladas na segunda metade do século XIII, já então nelas se aceitava que um nobre, desde que fundador de mosteiro, pudesse ser sepultado no interior da respectiva igreja monástica. No seu caso concreto, D. Afonso Sanches prefere antes, abdicando da sua condição de fundador e patrono de um convento, sentir-se como um qualquer incógnito e simples leigo, aos quais na já referida *Primeira Partida* se inibia o enterramento dentro dos templos, excepção feita para os que (a par dos referidos instituidores de um mosteiro) o merecessem por *santidade de vida e de boas obras*¹⁶.

Esta última situação é a que, curiosamente, parece adequar-se com bastante rigor à compreensão dos problemas, quer mentais quer estéticos, levantados por um dos primeiros jacentes conservados em Portugal. Referimo-nos ao túmulo de D. Rodrigo Sanches, falecido em 1245 e cuja arca, mandada executar em Coimbra por sua irmã, D. Constança Sanches, foi colocada no mosteiro de Grijó. O local escolhido, a crer em testemunhos idóneos de mais do que um cronista, terá sido a capela-mor do templo agostinho¹⁷. Haverá que dar crédito a esta afirmação, tanto mais que a decoração da face principal da arca de calcário brando – o tema bem românico do *Pantocrator* (Cristo sentado em Majestade, envolto na mandorla e rodeado pelo Tetramorfo) com os Doze Apóstolos sob arcadas – assemelha-se, na forma e no conteúdo, a vários frontais de altar hispânicos da mesma época¹⁸.

Filho bastardo de D. Sancho I e de Maria Pais Ribeiro, D. Rodrigo Sanches, partidário do Conde de Bolonha, morreu num recontro ocorrido perto

de Grijó com Martim Gil de Soverosa, afecto ao partido de D. Sancho II. Parece, desta forma, ter havido por parte de sua irmã a intenção nítida de glorificar-lhe a memória (como se de um mártir se tratasse) e, de alguma forma, também a própria linhagem. Para além do programa iconográfico da arca, outros pormenores da mesma dimensão, que adiante trataremos, parecem concorrer para este entendimento. A concretizar-se esta hipótese, estaríamos perante um caso excepcional de um leigo *cuja santidade de vida e boas obras* foi entendida (ao menos por sua irmã) como merecedora de lhe ser dada sepultura não apenas no interior da igreja, *a par dos altares e tão alto como eles*, mas inclusivamente na capela-mor, lugar ainda mais restritivo e a que, em Portugal, só os bispos tinham acesso nessa época.

FUNÇÕES E OBJECTIVOS DA REPRESENTAÇÃO:

a memória individual/o monumento; a memória social/a imagem de si.

Nesta sequência de ideias e antes de passarmos à análise da escultura tumular propriamente dita, vem a propósito reflectir (ainda que brevemente) sobre as funções e objectivos quer da utilização das grandes arcas funerárias quer da mais particular inovação que é a do aparecimento dos jacentes.

Durante a Idade Média, o nome que comumente se utiliza para designar as arcas tumulares é *monumento* ou mais correntemente, na sua variação medieval, *moimento*. Consultando as *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha, a raiz etimológica desta palavra tem a ver expressamente com tudo o que traz à memória uma recordação e em especial a recordação de um falecido. Por tal razão chama-se ao sepulcro *monumento* porque obriga a que essa recordação do defunto sobreviva na lembrança dos vivos. Desta maneira, conclui Santo Isidoro, *monumento* é a recordação que serve de advertência à memória¹⁹.

O objectivo fundamental da realização das grandes arcas funerárias medievais é, portanto, o de estimular de forma continuada a memória dos vivos, de modo a que nunca se desvaneça a presença daqueles que foram entretanto desaparecendo. *Monumento*, vocábulo cuja fortuna histórica foi ganhando, até

838. Veja-se também D. António Caetano de Sousa, *Provas de História Genealógica*, Tomo I, Livros I e II, Coimbra, Atlântida Editora, 1946, pp. 163-164.

16 Afonso X o Sábio, *Primera Partida*, Valladolid, 1975, pp. 306-307 e José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, ob. cit., p. 30.

17 Fr: Nicolau de Santa Maria, *Cronica da Ordem dos Conegos Reprantes do Patriarcha S. Agostinho*, p. 285; Fr: António Brandão, *Monarquia Lusitana*, parte 4ª, Lisboa, 1633, pp. 153-153v; José P. S. Ventura, «Mosteiro de S. Salvador de Grijó», *Ilustração Portuguesa*, II vol., 3 Dez 1906, p. 557.

18 A representação mais antiga, na escultura funerária portuguesa, do tema de Cristo em Majestade, rodeado pelo Tetramorfo, surge na tampa da arca funerária de S. Martinho de Dume, dos fins do século XI.

19 «*Monumentum ideo nuncupatur eo quod mentem moneat ad defuncti memoriam.(...) Monumenta itaque et memoriae pro mentis admonitione dictae*». Stº Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, XV, II, 1-2, Madrid, vol. II, 1983.

aos nossos dias, contornos sempre mais alargados, radica, afinal, nesta realidade bem precisa que é a perpetuação da lembrança das pessoas através das respectivas arcais tumulares.

Quanto à função primordial desta representação, ela evidencia-se com grande clareza através da referência, inclusa no *Livro das Kalendas*, à capela de Santa Clara que o bispo de Coimbra D. Egas Fafes de Lanhoso (falecido em 1268) mandou construir na sua catedral, para aí se sepultar: «(...) *iacet honorifice intus in capella sancte Clare quam construi fecit in proprio monumento sculpto imagine episcopali*»²⁰ – esculpido/representado segundo a imagem de um bispo (*sculpto imagine episcopali*), ou seja, de acordo com a função social desempenhada, tal como é reconhecível pelos correspondentes atributos que são, no caso destes membros do clero, a par dos respectivos hábitos episcopais, a mitra, o báculo, o anel.

Não se trata, portanto, de um retrato no sentido moderno do termo, na medida em que a representação destes jacentes respondia a expectativas muito mais amplas e complexas. Na sociedade medieval, era a função ou o estatuto social que definia uma personagem aos olhos dos outros; quando, por conseguinte, se encomendava um jacente a um artista, era a personagem pública correspondente, era essa máscara que lhe era pedida e que ele se obrigava a retratar. Citando (e fazendo minhas) as reflexões de um autor – Michael Camille – que analisa com agudeza esta problemática, pode dizer-se que estas máscaras são reveladoras duma distinção social, até porque, estranhamente, a representação individualista mais acentuada aplica-se sempre não aos poderosos mas às camadas populares, aos humildes. Na arte como na poesia gótica, as personagens são estereotipadas: o nobre será sempre grande e elegante, o camponês feio e grosseiro²¹. Ou, como se exprime também um outro autor – Roland Recht –, vestuário e insígnias servem para distinguir as personagens cujos traços físicos não possuem ainda individualidade própria; como tal, encarnam as *virtudes* do defunto²².

Assim entendida, a figuração dos jacentes é realizada não através de um retrato (no sentido moderno do termo) mais ou menos conseguido, mas por

meio de uma imagem que procura fornecer a idealização que cada uma dessas personagens entende ser, perante os olhos da sociedade, a mais adequada a si própria e ao grupo a que pertence.

O exemplo porventura mais elucidativo desta realidade e da sua importância surpreende-se na opção tomada pelo rei S. Luís de França de mandar executar, de uma só vez, na abadia de S. Dinis, entre 1263-1264, dezasseis jacentes – todos semelhantes – destinados a dignificar e reavivar a memória da totalidade dos reis de França seus antepassados, desde os merovíngios e carolíngios até aos capetos²³. Um programa ideológico de grande alcance, destinado, como afirma Paul Williamson, a enviar sinais políticos a quem os pudesse interpretar²⁴, e que manifesta a vontade programática de, através do *monumento* dotado agora com o jacente respectivo, afirmar visualmente a continuidade dinástica entre os reis carolíngios e os capetos²⁵.

Memória individual e imagem social – eis, pois, as directrizes de maior importância que, no nosso ponto de vista, permitem talvez melhor entender, entre os muitos e complexos problemas que a escultura tumular em si contém, a essência, em termos ideológicos, da sua mais profunda significação. É, por conseguinte, dentro destes conceitos operatórios que iremos tentar analisar algumas das questões postas pela arte funerária portuguesa dos séculos XIII e XIV, no sentido de ampliar ou renovar o seu entendimento.

OS TEMAS E AS REPRESENTAÇÕES: bispos, reis e cavaleiros; rainhas e damas. O sagrado e o profano.

As representações de jacentes masculinos reportam-se a bispos, reis e cavaleiros, embora pudéssemos eventualmente agrupá-las apenas em duas situações: membros do clero (bispos, na sua maior parte, um ou outro abade), e leigos (reis e cavaleiros).

20 LK, I, 138, p. 204, cit. in Leontina Ventura, *ob. cit.*, Coimbra, 19, 1998, p.151, nota 46. Cfr. também Pedro Dias, «O Gótico», *História da Arte em Portugal*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 1986, p. 115.

21 Michael Camille, *Le monde gothique*, Paris, Flammarion, 1996, pp.164-165.

22 Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XI-XV^e siècle)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 346.

23 Paul Williamson, *Escultura Gótica. 1140-1330*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, pp. 92 e 234 e Virgílio Correia, *Três Túmulos*, *ob. cit.*, p.14. Em Portugal, será o rei D. Manuel, nos primeiros anos do século XVI, a tomar idêntica opção, mas apenas para os dois primeiros reis de Portugal – D. Afonso Henriques e D. Sancho I – ordenando a execução de duas sumptuosas sepulturas com jacente na capela-mor de S.^{ta} Cruz de Coimbra.

24 Paul Williamson, *ob. cit.*, p. 93.

25 Serge Santos, *Saint-Denis, dernière demeure des rois de France*, Éd. Zodiaque, 1999, p.11.



Túmulo de João Gordo: última ceia. Calcário, 100 x 240 x 72 cm. Capela de São João Evangelista, Sé do Porto. Foto do autor.

Destacam-se desde logo, pelo número e pela cronologia precoce, as figurações de bispos, particularmente na cidade de Coimbra, circunstância que é não só afirmação segura da maior consciência individual e social destes membros do clero mas também testemunho preciso de uma cidade que emergia então como importante centro político e cultural e também artístico. Tudo leva a crer, aliás, que terá partido de Coimbra este modelo iconográfico, atendendo a que os jacentes mais antigos que até agora se conhecem são exactamente os que estão depositados no interior da Sé Velha de Coimbra.

Do bispo D. Tibúrcio, falecido em 1246 (embora, de acordo com Pedro Dias, a arca funerária tenha sido realizada seguramente após 1250)²⁶, passando por D. Egas Fafes de Lanhoso (falecido, como já se disse, em 1268) e D. Pedro Martins (falecido em 1301) até D. Estêvão Anes Brochado (falecido em 1318 ou 1319), é possível perceber quer a evolução estética que, da rigidez inicial da representação (seja dos rostos como das vestes), caminha para um progressivo naturalismo²⁷, quer a formulação do modelo da imagem episcopal, assente

²⁶ Pedro Dias, *ob. cit.*, p. 115.

²⁷ Visível de modo mais intenso (como de resto seria de esperar) no jacente do último bispo, D. Estêvão Anes Brochado. Cfr. Pedro Dias, *ob. cit.*, p. 115 e A. N. Gonçalves, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980, p. 93.

na ostentação dos seus atributos definidores que, como já afirmámos, constam, para além das vestes pontificais de aparato, da mitra, do báculo (seguro sob o braço esquerdo) e do anel prelatício.

A única variação conhecida, em termos da fixação deste modelo ao longo dos séculos XIII e XIV, diz respeito à disposição das mãos, cuja representação mais normal é a de ficarem cruzadas sobre o peito. A esta *norma* opõem-se, pelo menos, quatro excepções: duas em Évora – o jacente de D. Fernando Martins (bispo entre 1299 e 1311) e o de D. Pedro (falecido em 1340) – em que as mãos se separam, uma em cima do peito, a outra sobre o ventre²⁸; uma terceira em Lisboa, em que o desconhecido prelado²⁹ segura o báculo com a sua mão esquerda enquanto a direita se ergue em gesto de bênção e, finalmente, como quarta excepção, a do bispo do Porto D. Afonso Pires (falecido em 1362 e sepultado na igreja de S. Pedro de Balsemão), que repete os gestos do prelado lisboeta. Se tivermos em consideração que o próprio jacente do bispo de Braga D. Gonçalo Pereira, executado em 1334 e justamente considerado um dos momentos-chave da escultura tumular, segue fielmente o modelo imposto pelos prelados de Coimbra, maior relevo adquirem as representações quer do desconhecido bispo lisboeta quer do seu congénere portuense, cujas atitudes dinâmicas, revelando-os no exercício das suas funções episcopais, se opõem à atitude estática e hierática que define o modelo atrás referido.

Estátuas jacentes de monarcas da 1ª dinastia só chegaram até nós as de D. Dinis e de D. Pedro. Tal escassez prende-se com duas razões essenciais: a primeira assenta no facto de só muito tardiamente, ao contrário dos bispos, os reis portugueses terem erigido verdadeiros *moimentos* com jacentes, tendo sido D. Dinis exactamente o primeiro a fazê-lo; a segunda razão tem a ver com

²⁸ Não deixa de ser curioso verificar que estas representações são exactamente opostas, ou seja, enquanto D. Fernando Martins tem a mão esquerda sobre o peito e a direita (com o báculo desse mesmo lado) mais abaixo, D. Pedro coloca a mão direita sobre o peito e a esquerda, com o báculo sob esse braço, mais abaixo. Dir-se-á que a primeira representação será, eventualmente, a menos correcta, atendendo a que é a mão da bênção e, como tal, tem de ficar livre, o que não sucede com a mão e braço esquerdos, que seguram, por norma, o báculo. Estas variações, mais do que a um eventual lapso de representação, poderão ter a ver com o local de deposição das arcas funerárias.

²⁹ Sobre uma possível identificação deste bispo – D. Mateus? – consulte-se Carla Varela Fernandes, *Memórias de Pedra. Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, IPPAR, 2001, pp. 94-95. Pela nossa parte pensamos que a escultura deste bispo será de meados ou mesmo da 2ª metade do século XIV, atendendo (para além de outros pormenores) à semelhança da sua representação com a do bispo do Porto D. Afonso Pires, cuja data de falecimento (1362) permite, pelo menos por comparação, enquadrar cronologicamente esta evolução iconográfica do modelo episcopal.

o terramoto de Lisboa de 1755 que, ao destruir a capela-mor da catedral, arrastou consigo, fazendo-os desaparecer por completo, os túmulos do rei D. Afonso IV e da sua mulher a rainha D. Beatriz³⁰, que aí se encontravam depositados; finalmente, a arca do último rei, D. Fernando, embora sendo uma obra de grande impacto estético, não recebeu a representação do seu jacente. Vem a propósito dizer que o citado terramoto de 1755, se não destruiu totalmente o monumento de D. Dinis, deixou-o em estado muito deplorável, situação que foi agravada com os desajeitados restauros que lhe fizeram³¹. De qualquer modo, o que ainda resta permite (com as necessárias cautelas) entender o essencial da sua proposta iconográfica.

A primeira referência à arca funerária deste monarca surge em 1318, sete anos antes do seu falecimento³² e muito anterior, por consequência, ao monumento de sua esposa, a rainha Santa Isabel, que datará previsivelmente de 1330. Por se tratar do primeiro rei a encomendar uma arca monumental com jacente, poderemos perceber a influência que terá exercido em monumentos posteriores. O modelo, tanto quanto os restauros permitem afirmar, terá sido importado directamente de França, tal é a similitude com a arte francesa dessa época, perceptível, de modo particular, na composição geral do corpo do monarca e sobretudo na posição das mãos (uma segurando o ceptro(?), a outra o manto) e ainda na modelação das figuras de monges e monjas que, aos pares³³, preenchem as edículas das faces maiores da arca, segundo um esquema programático que é também ele inovador em Portugal³⁴. O único atributo conservado que identifica este jacente como uma personagem régia é a coroa sobre a cabeça. De resto, os vestígios evidentes de policromia permitem enten-

der o grau maior de verismo e monumentalidade que a arca, por tal motivo, deveria apresentar.

O outro jacente conservado de um monarca da 1ª dinastia é, como já se disse, o do rei D. Pedro I, realizado entre 1361-1367. Como sucede com o de D. Dinis, o único atributo que o afirma como rei é a coroa que lhe cinge a cabeça. Neste caso, porém (e ao contrário do de D. Dinis em que as destruições não permitem ajuizar da existência de outros atributos), trata-se efectivamente do único elemento que, social e simbolicamente, o diferencia das representações de todo um conjunto de outros jacentes de membros da classe nobre. É precisamente este facto que está na base da opção que havíamos proposto de reduzir apenas a dois os modelos iconográficos de jacentes masculinos dos séculos XIII e XIV, ou seja, o dos clérigos (englobando bispos e abades) e o dos leigos (reis e nobres). Na verdade, quer o vestuário exibido pelo rei D. Pedro – a túnica e o largo manto – quer a espada e as esporas, quer o grande cão (ou cães) sentado que serve quase sempre de suporte aos pés, constituem a representação uniforme de todas as personagens masculinas cujos jacentes chegaram aos nossos dias. Desde os de dois cavaleiros que se conservam no interior da igreja de Pombeiro³⁵, dos fins do século XIII ou inícios do século XIV, passando pelos de Fernão Rodrigues Redondo (fal. c. de 1324), em Santarém³⁶, e de Fernão Sanches (fal. 1335?) ou Lopo Fernandes Pacheco (fal. 1349), em Lisboa, da primeira metade do século XIV, até, já na segunda metade ou mesmo fins deste mesmo século, pelos de Fernão Mendes Cogominho (fal. 1364), em Évora, de Gomes Martins, em Monsaraz e de Vasco

30 De acordo com testemunhos credíveis, sabe-se que tanto a arca de D. Afonso IV como a de D. Beatriz eram, além de decoradas nas suas faces, ornadas com os respectivos jacentes. Consulte-se, a este propósito, Carla Varela Fernandes, *ob. cit.*, pp. 31 e 75.

31 J. M. Cordeiro de Sousa, «Malfeitorias no túmulo do Rei D. Dinis», Sep^a da *Revista de Guimarães*, vol. LXXVI, 1966, pp. 3-7.

32 Hermínia V. Alves Vilar e Maria João V. B. M. Silva, «A fundação do Mosteiro de Odivelas», *Actas do Congresso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*, Vol. I, Ourense, 1992, p. 592. Consulte-se também Rui de Pina, *Crónica de D. Dinis*, Porto, Livraria Civilização, 1945, pp. 150 e 152.

33 Consulte-se, a este propósito, Francisco Teixeira, «A imagem da monja cisterciense no túmulo de D. Dinis em Odivelas», Sep^a de *Cistercium*, 217 (10-12), 1999, pp. 1161-1174.

34 Já Virgílio Correia emitira em 1953 esta opinião (cfr: «A Escultura em Portugal no século XIV», *Obras*, Vol. III, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1953, p. 40). O uso de personagens sob arcada na decoração da arca funerária terá aparecido pela primeira vez no túmulo de Filipe de França (fal. 1235), irmão do rei S. Luís.

35 Divergem as opiniões sobre a identidade destas duas personagens. Segundo o Marquês de Abrantes, o mais idoso trata-se de um membro da família da Ribeira, enquanto que Manuel Luís Real o identifica como um senhor de Lima ou da Nóbrega e José A. Pizarro como Gonçalo Mendes de Sousa (fal. antes de 1286), que usava armas dos de Lima por parte da mãe. Quanto ao jacente mais jovem, será João Gil de Soverosa (fal. na 2ª metade do século XIII), de acordo com o Marquês de Abrantes ou João Afonso de Albuquerque (fal. c. 1304), segundo Manuel Luís Real. (Veja-se Marquês de Abrantes, «Apontamentos de Armaria Medieval Portuguesa. II. De novo o selo de D. Constança Gil», *Armas e Troféus*, vol. 2, 1980; José Mattoso, «Panorâmica da história beneditina portuguesa durante a Idade Média», *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, pp. 259-272 e José Augusto P. de Sotto Mayor Pizarro, *Os Patronos do Mosteiro de Grijó (Evolução e Estrutura da Família Nobre. Século XI a XIV)*, Ponte de Lima, Ed. Carvalhos de Basto, 1995, p. 202).

36 Este túmulo conserva-se na ermida de S. Pedro, hoje anexa à igreja paroquial de S. Nicolau. Fernão Rodrigues Redondo era privado do rei D. Dinis, de quem chegou a ser meirinho-mor. A ermida de S. Pedro, onde se fez sepultar, é encomenda sua e de sua mulher, Marinha Afonso, expressa em dotação testamentária que o rei D. Afonso IV mandou executar.

Esteves de Gatz (fal. 1363 ou 1384³⁷), em Estremoz, todos eles têm em comum estes elementos identificadores – vestem túnica e manto, têm os pés cingidos por esporas e seguram, com as duas ou apenas uma das mãos, a espada embainhada (ou, quando muito, levemente saída da bainha), disposta ao centro do corpo ou lateralmente. Quer isto dizer que a imagem da nobreza explicitada nos jacentes dos séculos XIII e XIV se expressa através de dois objectos fundamentais, ambos correspondentes às funções sociais que afinal a definem como classe e, por tal, assumindo-se como verdadeiras insígnias: o nobre (desde logo identificado pelas vestes que enverga) segura a espada que simboliza o poder de julgar, de fazer justiça, de cobrar impostos e usa as esporas que o designam como cavaleiro. Este modelo iconográfico ou, se quisermos, esta explicitação imagética tão clara encontra uma tradução notável na definição inspirada e feliz de José Mattoso: «Porque nobreza significa, antes de mais, exercício efectivo das prerrogativas senhoriais, ou pelo menos direito a exercê-las. Quer dizer, portanto, desempenho das funções que nas sociedades modernas pertencem apenas, por direito, às autoridades públicas: julgar, exigir o serviço militar e lançar taxas ou impostos»³⁸.

Compreender-se-á, por conseguinte, que dois burgueses que lograram atingir o estatuto da nobreza – Domingos Joanes (fal. 1324), em Lisboa, João Gordo (fal. 1333), no Porto – se tenham apressado a fazer-se representar com os exactos atributos que socialmente identificavam o seu novo nível social, isto é, para além da túnica e do manto, a espada e as esporas³⁹.

Olhe-se, ainda, para uma das representações mais conseguidas desta imagem que a nobreza nos apresenta de si própria no século XIV: a de D. Pedro, conde de Barcelos (fal. 1354), cujo jacente terá sido realizado por volta de 1350. Impõem-se desde logo as dimensões gigantes da sua figura (mais de 3 metros), correspondendo não propriamente ao tamanho físico, como ainda

no princípio do século XX Braamcamp Freire aceitava⁴⁰, mas antes à enorme importância social e política deste filho bastardo de D. Dinis: a túnica longa recobrando os pés (um pormenor raro na imagética masculina coeva), o manto (visível apenas sobre os ombros), com a mão direita a segurar, em gesto cortês, o comprido cordão que, prendendo o manto, desce a direito, ornado com nós espaçados e uma desenvolvida borla no final; a espada, por fim (apesar de muito destruída), discretamente empunhada pela mão esquerda e colocada lateralmente. O rosto é o de um ancião, de barba, bigode e cabelos fartos, testa alta, uma expressão de grande serenidade e maior dignidade que (esta, sim) agiganta notavelmente a figura do conde de Barcelos. Entre esta figuração e a do rei D. Pedro interpõe-se apenas a coroa, único atributo que, como dissemos, diferencia o modelo iconográfico masculino destes jacentes, fazendo de um cavaleiro um rei.

As representações femininas, embora se tenham conservado em menor número do que as masculinas, avantejam-se-lhes, desde logo, por entre elas se contarem três rainhas: D. Beatriz, esposa de D. Afonso III (fal. 1304), Santa Isabel (fal. 1336), esposa de D. Dinis e D. Inês de Castro (fal. 1355). Ao contrário, porém, das representações masculinas congêneres, em que a diferença em relação aos demais cavaleiros reside apenas, como acabámos de ver, na coroa que identificava o rei, os jacentes das três rainhas são todos distintos não só entre si mas também entre os demais jacentes de damas.

O primeiro, conservado no panteão régio de Alcobaça, é o de D. Beatriz. Embora a rainha tenha falecido em 1304, nada impede que a realização da sua arca funerária não tivesse sido decidida e efectuada muito antes de morrer, como sucedeu, aliás, com a do seu filho D. Dinis e a de sua nora, a rainha Santa Isabel. A rainha, apenas identificada por uma coroa de feitura muito simplista, tem as mãos cruzadas sobre o peito e veste largo manto, que lhe cobre os ombros, e túnica cingida por um cinto cuja correia se prolonga ao centro, em longa vertical⁴¹.

37 Acerca da disparidade destas datas, consulte-se Mário Alberto Nunes Costa, *Vasco Esteves de Gatz e o seu túmulo trecentista em Estremoz*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1993, pp. 35-38.

38 José Mattoso, *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder*, Lisboa, Ed. Estampa, 1981, p. 19.

39 Não deixa de ser deveras interessante este curioso e simétrico procedimento entre Lisboa e Porto: quase em simultâneo, dois bons burgueses – Bartolomeu Joanes (que se intitula mesmo, na inscrição tumular, «cidadão de Lisboa») e João Gordo – mandam erguer cada um a sua rica capela funerária adossada à catedral da respectiva cidade, e dentro delas lavar arca funerária que se contam entre as de maior qualidade plástica e riqueza iconográfica de todo o século XIV: sinal, porventura, da necessidade de, através da manifestação do seu poder económico, ambos serem aceites como pares entre os membros da nobreza a que haviam ascendido.

40 A. Braamcamp Freire, *Brasões da Sala de Sintra*, vol. I, Lisboa, IN-CM, 1996, pp. 270-271, citando Fr. Francisco Brandão, *Monarchia Lusitana*, vol. V, fl. 180.

41 A identificação desta personagem como sendo a rainha D. Urraca (fal. 1220), esposa de D. Afonso II, foi feita por Manuel Luís Real (cfr: «Alcobaça», *Portugal Roman*, vol. I, Zodiaque, 1986, pp. 80-82) e adoptada em seguida por outros historiadores. Apesar dos argumentos que têm uma coerência interna muito grande, continuamos a pensar que se trata da rainha D. Beatriz (cfr: José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, ob. cit., pp. 57-64).

Mais significativa, porque mais rica de atributos, é a representação jacente da rainha Santa Isabel. Na verdade, ao invés de se apresentar com as roupagens que a sua elevada dignidade faria supor, preferiu vestir o hábito modesto das clarissas, completado com o bordão e a bolsa dos peregrinos de Santiago. Apenas a coroa na cabeça a identifica como rainha. Pela primeira vez, porém, surge a representação de um Livro de Horas fechado que Santa Isabel segura com a mão direita, objecto que reaparecerá em figurações de alguns jacentes femininos posteriores. Novidade é igualmente a colocação de um dossel sobre a cabeça da estátua e que, usado pela primeira vez provavelmente na arca da neta de Santa Isabel (mandada fazer pela própria rainha em 1327 ou mesmo antes⁴²), constituirá de igual forma um atributo de alguns outros jacentes femininos⁴³; finalmente, é ainda novidade nestes dois túmulos de avó e neta, o aparecimento de figuras miniaturais de anjos, incensando ou simplesmente amparando os corpos das tumuladas.

A terceira figuração de uma rainha, porque representada com uma coroa, é a de D. Inês de Castro. No entanto, os particularismos históricos muito específicos que levaram o rei D. Pedro a mandá-la representar com esse atributo diferenciador fazem com que deixemos para o final a sua análise.

Para além destas rainhas, os poucos jacentes de damas conservados não facilitam, pela variedade dos gestos e diversidade de atributos que ostentam, o ensaiar de uma sistematização e a identificação de um modelo. Na verdade, essas representações tanto oferecem as damas com as mãos erguidas em oração (como é o caso dos jacentes da já referida infanta D. Isabel, na igreja de Santa Clara-a-Nova de Coimbra e de D. Vataça (de 1337), na Sé Velha desta mesma cidade, e ainda do de D. Sancha (fal. 1343), no que resta do claustro de

S. Domingos de Lisboa) ou cruzadas sobre o ventre (é o caso de Domingas Sabachais (de 1341?), na igreja matriz de Oliveira do Hospital), como, finalmente, segurando entre as mãos um Livro de Horas aberto: encontram-se, nesta última situação, os três jacentes femininos guardados na sé de Lisboa – o de D. Maria de Vilalobos (esculpido por meados do século XIV⁴⁴), o de uma jovem desconhecida⁴⁵, saído da mesma oficina do anterior e o de D. Margarida Albernaz (da 2.^a metade do século XIV⁴⁶). Se as mãos erguidas em prece⁴⁷ traduzem a imagem de virtude que era suposto constituir atributo de nobres damas, já a ostentação de um Livro de Horas, embora reflectindo também a piedade devota que era apanágio dessas mesmas senhoras, afirma-se como um sinal inequívoco de riqueza e, de modo ainda mais particular, de instrução e cultura. Aliás, não será por acaso que apenas se fazem representar com Livros de Horas a rainha Santa Isabel, a desconhecida infanta lisboeta, D. Maria Vilalobos e D. Margarida Albernaz – todas coincidentemente damas da mais elevada condição social. Quanto ao mais, a riqueza da indumentária e das jóias (e nesse aspecto de novo se destacam os jacentes guardados na sé de Lisboa), bem como a presença frequente, aos pés, de pequenos cães de companhia, são, como seria de esperar, sinal ineludível de nobreza e da mais alta distinção social.

44 D. Maria de Vilalobos, mulher de Lopo Fernandes Pacheco, terá mandado fazer o túmulo do marido após a morte deste, ocorrida em 1349. Pela mesma altura deverá ter encomendado também o seu. Um e outro guardam-se na capela dos Santos Cosme e Damião, no deambulatório da Sé de Lisboa.

45 De acordo com D. E. Filgueiras Soares («Notas para a solução dum problema de História da Arte», *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, 20, Lisboa, 1962, pp. 29-33) e com Luís Gonzaga de Lancastre e Távora («A heráldica medieval na sé de Lisboa», Sep.^o do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Tomo I, Lisboa, 1982) tratar-se-á de D. Constança, filha do infante D. Afonso I e de D. Violante Manuel, falecida em 1296 ou 1297. Mesmo que esta identificação se revele correcta, a arca e o respectivo jacente são indubitavelmente não só da mesma oficina dos túmulos de Lopo Pacheco e D. Maria de Vilalobos como também cronologicamente muito aproximados e, por isso, de feitura muito posterior ao falecimento daquela jovem.

46 Na esteira de J. M. Cordeiro de Sousa («Os 'jacentes' da sé de Lisboa e a sua indumentária», Sep.^o *Revista Municipal*, 48, Lisboa, 1951), Luís Gonzaga de Lancastre e Távora confirmou, baseado na leitura das representações heráldicas, tratar-se da segunda mulher de Nuno Fernandes Cogominho, almirante-mor de D. Dinis, almotacé-mor de D. Afonso IV e chanceler-mor de D. Pedro I (cfr. também, a este propósito, Carla Varela Fernandes, *ob. cit.*, p. 82). Neste contexto, a arca de D. Margarida Albernaz é já da 2.^a metade do século XIV, como a análise estilística também parece confirmar.

47 Esta posição das mãos não é exclusiva das representações femininas: apesar de ser o único conhecido, o jacente de Bartolomeu Joanes, em Lisboa, mostra-o em idêntica atitude.

42 O segundo testamento da rainha Santa Isabel, redigido em 1327, refere-se ao túmulo da neta em termos que permitem colocar a hipótese de estar já realizado nessa altura («...mandome em tanto deitar em o coro da outra Igreja velha acima da Infanta Dona Isabel minha neta de guisa que fique antre mim e a grade, e assi he minha vontade...»). Virgílio Correia não tem quaisquer dúvidas a esse respeito: «...o sarcófago da infanta Isabel, neta da Rainha Santa, já construído à data do testamento desta...» (V. Correia, *Três Túmulos*, *ob. cit.*, p. 36). Seja como for, seria à volta de 1330 que quer este quer o próprio túmulo da rainha teriam sido realizados e, pode dizer-se quase inquestionavelmente, pelas mesmas mãos.

43 Não deixa de ser interessante constatar que o uso de dosséis em jacentes femininos, para além dos dois de Coimbra (a infanta D. Isabel e a rainha sua avó) e, mais tarde, o de D. Inês de Castro, em Alcobaça, apenas se verifica em dois túmulos da sé de Lisboa: o primeiro, de D. Maria Vilalobos, numa capela do deambulatório e o segundo, de uma dama anónima, na capela de St.^o Aleixo, no claustro.

Analisados, em linhas gerais, os jacentes dos séculos XIII e XIV, importa agora reflectir sobre um outro conjunto de elementos que, dispostos sobre a tampa ou alinhados nos lados das respectivas arcas, se assumem como sinais complementares para a percepção mais global das múltiplas significações desta arte funerária medieva. Assumindo desde logo uma dicotomia (talvez mais aparente que real) entre sagrado e profano, as iconografias de diferente valor simbólico plasmadas em cada um desses monumentos completam, em definitivo, a memória e a imagem que cada personalidade assim retratada quis deixar de si.

Entre as representações concretas de uma inequívoca mundividência sagrada estão os anjos. Os primeiros surgem na tampa da arca de D. Rodrigo Sanches (em Grijó), colocados dois à cabeceira e um aos pés. O do lado direito da cabeceira parece estar em oração, enquanto o do lado esquerdo transporta num sudário a alma de Rodrigo Sanches, representada sob a forma de uma pequena figura nua. Se associarmos estas representações angélicas (que não voltarão a repetir-se desta forma em nenhum outro jacente) à imagética que recobre a única face visível da sua arca – Cristo em Majestade, rodeado pelo Tetramorfo e acompanhado pelos 12 Apóstolos – maior força parece ter a leitura que acima avançámos de que esta representação é a da imagem assumida de um santo. Ousada por sua irmã, trata-se afinal de legitimar, equiparando-a a uma virtude cristã, a lealdade que sempre devia presidir aos vínculos senhoriais que ligavam o vassalo ao seu suzerano. A memória de Rodrigo Sanches, que pelo conde de Bolonha, futuro D. Afonso III, dera a vida, é aqui perpetuada na imagem beatífica do cavaleiro cristão cuja alma, levada pelos anjos, ascende directamente ao Paraíso, como se de um mártir se tratasse.

Idêntica representação da alma transportada por um anjo surge no túmulo da rainha Santa Isabel, no exterior do baldaquino, testemunho similar de afirmação da santidade da esposa de D. Dinis e ainda no fragmentado jacente de um desconhecido cavaleiro no Museu do Carmo (Lisboa).

No entanto, a figuração mais comum destes seres angélicos é a que os coloca, em número diversificado, junto à cabeceira de damas e cavaleiros, amparando-os ou incensando-os⁴⁸. Em todas as situações em que eles surgem, desde o túmulo da neta da rainha Santa Isabel até aos de D. Inês de Castro e

D. Pedro, os anjos, a par dos baldaquinos ou dosséis⁴⁹, são um dos sinais mais fortes da sacralização destes monumentos. Vale a pena também notar que, sob o ponto de vista plástico, algumas destas figuras angélicas contam-se entre as mais conseguidas, pela delicadeza dos gestos e pela fluidez e movimento das vestes, de toda a escultura desta época em análise.

É na decoração das arcas, porém, que esta iconografia religiosa mais se pode expandir quer na diversidade de propostas, indicativas tanto das devoções privadas quanto dos valores devocionais da própria sociedade, quer na qualidade estética de muitas destas composições.

Cristo em Majestade, com o Tetramorfo e rodeado pelos Apóstolos, sendo um tema que a arte românica glosou com frequência (e nesse momento artístico se poderá incluir ainda o túmulo de Grijó e eventualmente, com muitas reticências, o da rainha D. Beatriz), mantém-se em túmulos do século XIV, concretamente no da rainha Santa Isabel, nos dos bispos D. Gonçalo Pereira, em Braga, e D. Pedro, em Évora, no de Rui Garcia do Casal, em Santarém, embora em todos eles com uma feição já assumidamente gótica. Este tema apocalíptico cede, porém, o seu lugar a outras representações, definidoras das novas formas de devoção do mundo gótico. Com efeito, uma outra corte celestial, que não de Apóstolos (apesar de estes ainda serem, isolados sob o respectivo gablete, a opção tardia no túmulo de Fernão Gonçalves Cogominho, em Évora), mas antes de virgens, mártires, santas – como sucede primeiramente no túmulo da infanta D. Isabel, em Coimbra –, acompanha o jacente na sua última morada, prefigurando a companhia de que disporá no Paraíso. Ou então, em contraponto a esta corte celeste, agrupam-se aos pares monges e monjas cistercienses, no túmulo de D. Dinis e na arca conhecida como de D. Constança (no Museu do Carmo, em Lisboa) e num fragmento de outro (no Museu do Alporão, em Santarém), e frades franciscanos e freiras clarissas no de D. Leonor Afonso (na igreja de Santa Clara, em Santarém), todos em *sacrae conversationes* que remetem para a importância das ordens religiosas como as intercessoras por excelência, com as suas orações, junto de Deus.

48 Sobre as funções exercidas pelos anjos na tumulária consulte-se Emídio M. Ferreira, *A Arte Tumular Medieval Portuguesa*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Diss. de Mestrado (políc.), 1986, p. 60.

49 Os baldaquinos ou dosséis aparecem, como já se afirmou, nos jacentes femininos da infanta D. Isabel e da rainha Santa Isabel, de D. Maria Vilalobos e de uma dama anónima (na capela de S.to Aleixo no claustro da sé de Lisboa) e ainda no de D. Inês de Castro. Em jacentes masculinos, há apenas dois casos: o de D. Fernão Sanches, no Museu do Carmo (Lisboa) e o de Gomes Martins, na igreja matriz de Monsaraz.

Neste contexto de representação de grupos, o mais original de todos (até porque não foi repetido em nenhum outro monumento) é o que o bispo de Braga D. Gonçalo Pereira encomendou e que, colocado numa das faces da sua arca tumular, em posição simétrica ao Apostolado, mostra bem uma das suas preocupações: trata-se do coro de capelães e moços adstritos à sua capela⁵⁰, em pleno canto das horas canónicas, com os respectivos membros retratados com um grande sentido de naturalismo a que a qualidade plástica dos cinzéis de Mestre Pero e Telo Garcia acrescenta o valor final.

Um tema isolado (ao contrário do que sucede em grande parte da escultura funerária europeia) é o do cortejo fúnebre. Referenciado apenas no túmulo de Gomes Martins (na igreja matriz de Monsaraz), completa-se com uma cena de lamentação – iconografia também poucas vezes utilizada⁵¹ – em que os figurantes são exclusivamente personagens masculinas. Trata-se, sem dúvida, de um momento de grande originalidade, característica que, de alguma forma, se estende à restante iconografia desta arca, atendendo à figuração de uma caçada que ocupa a face dos pés e que, assim representada nesse lugar, é também única.

As restantes propostas iconográficas acomodam-se, na sua maior parte, nas faces menores das arcas e dizem respeito a temas devocionais que, na sua formulação, correspondem a inovações do mundo gótico e dizem respeito à Virgem e a Cristo. Estão, entre eles, a representação da Virgem com o Menino, rodeada de anjos ceriferários (nos túmulos da neta da rainha Santa Isabel, do bispo D. Gonçalo Pereira e de Rui Garcia do Casal); a Anunciação (no túmulo de D. Leonor Afonso e de Fernão Sanches); a Coroação da Virgem e a Última

Ceia (nas arcas de João Gordo e de D. Afonso Pires); o Calvário (nos túmulos da rainha Santa Isabel, de D. Gonçalo Pereira, de Fernão Sanches, de João Gordo e do bispo de Évora D. Pedro) e, como representação única (que só reaparecerá no túmulo do rei D. Fernando), o Recebimento dos Estigmas por S. Francisco (na arca de D. Leonor Afonso). Vale a pena referir que o quadro da Última Ceia, ocupando a face maior do túmulo de João Gordo, pode ser considerado como um dos grandes momentos de toda a escultura gótica portuguesa, quer pela inovação temática e compositiva⁵² quer pela qualidade plástica: saído das oficinas coimbrãs, provavelmente das mãos de mestre Pero (ou da dupla Mestre Pero/Telo Garcia), testemunha bem o alto nível que a escultura portuguesa conseguia, nesse preciso momento, alcançar.

A contrapor a toda esta imagética da esfera do sagrado, a opção pelo profano fica resumida quase só a um tema: o da caçada. O primeiro a utilizá-lo é Fernão Sanches, logo seguido de seu irmão, o conde de Barcelos D. Pedro, acompanhado pela arca, desprovida de tampa, de uma desconhecida personagem que se conserva no Museu de Lamego⁵³, para continuar nos túmulos de Gomes Martins (acima referido) e Vasco Esteves de Gatzuz. Mesmo que eventualmente este tema seja vaga recorrência ou aproximação difusa às caçadas eternas que, no universo pagão, eram a merecida recompensa para os aristocratas no mundo do Além, pensamos que, neste caso concreto, a caçada, um privilégio da nobreza medieval, identifica com precisão algumas das virtudes fundamentais que definem o cavaleiro: a coragem e a decisão – sinónimos de heroicidade – e ainda a astúcia perante o perigo. Esta iconografia tão específica e tão rara, possui uma outra mais valia: parece ser uma criação portuguesa, inexistente fora do nosso território, a não ser na Galiza. Mas, mesmo neste

50 A capela foi instituída em 27 de Abril de 1334, três meses antes do contrato celebrado com os mestres Pero e Telo Garcia para a realização da sua arca funerária, a colocar precisamente nessa capela. Entre os diversos itens do longo documento, avulta a atenção dada ao canto que os seis capelães e três moços todos os dias deveriam executar na dita capela: «...devaguar e homradamente em voz não muito alta nem muito baixa diguão na dicta capela ho ofício das matinas e asi diguão nella as outras horas canonicas de todo dia aas horas e tempos devidos asi como os dizem na dyta egreja de Braga e quero e ordeno que acabado na dita capella o ofício das matinas os ditos capelães diguão ho ofício da prima...» (publ. in Maria Helena da Cruz Coelho, «O Arcebispo de Braga D. Gonçalo Pereira: um querer, um agir», *Actas do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, vol. III, Braga, Univ. Católica Portuguesa/Fac. Teologia-Braga, 1990, pp. 445-461).

51 A propósito das cenas de lamentação presentes nas arcas funerárias dos séculos XIII e XIV consulte-se M. Barroca, «Cenas de Passamento e de Lamentação na Escultura Funerária Medieval Portuguesa (séc. XIII a XV)», Sep³, da *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. XIV, Porto, 1997, pp. 657-686.

52 Em Portugal, o tema da Última Ceia foi apenas repetido no túmulo do bispo do Porto D. Afonso Pires (em Balsemão). De qualquer modo, é clara a influência directa exercida pelo modelo escolhido por João Gordo, com a agravante de a composição da arca episcopal ser plasticamente muito menos conseguida. Em termos europeus, estamos em crer que esta temática, se foi utilizada no âmbito da escultura funerária, tê-lo-á sido muito raramente.

53 O facto de este túmulo ser decorado, em ambos os lados maiores da arca, com cenas de caçada, seria, desde logo, motivo mais que suficiente para não se poder dar crédito a opiniões correntes que o querem atribuir a D. Branca de Sousa, mulher do conde de Barcelos D. Pedro (no seu testamento, ele próprio afirma que sua mulher estava sepultada em S. Domingos de Santarém) ou a Teresa Anes, concubina do mesmo conde. A temática em análise é, disso não temos dúvidas, de uso exclusivamente masculino. Como tal, continua desconhecida a personagem a quem esta arca foi destinada: os brasões nas faces menores, não sendo lavrados, perderam seguramente a pintura original que permitiria identificar os esmaltes heráldicos e a respectiva linhagem.

caso. o seu uso em alguns túmulos de nobres galegos deve-se reconhecida-mente a influência portuguesa⁵⁴.

Para lá destes temas, um outro merece ser destacado: a heráldica. Movendo-se fora das iconografias respeitantes ao universo contrastante do sagrado e do profano, a aposição do brasão pessoal nas arcas tumulares é uma das afirmações mais poderosas da solidariedade da linhagem e, ao mesmo tempo, da identificação que, permitindo a fuga ao esquecimento, adquire uma força muito própria de memória individual e familiar. Se, em muitas situações, a heráldica se intromete mais ou menos discretamente entre a restante iconografia (na tampa, como é o caso pioneiro dos túmulos da infanta D. Isabel e da rainha Santa Isabel, ou no rebordo dela ou ainda, como sucede na maior parte dos casos conhecidos, nas faces das arcas), noutros constitui o único tema escolhido para decorar a respectiva arca: assim é com as de D. Tibúrcio e D. Vataça, em Coimbra, talvez as primeiras a fazê-lo; assim acontece também no núcleo da sé de Lisboa (a começar no de Bartolomeu Joanes e a continuar nos de Lopo Pacheco e de D. Maria de Vilalobos, no da infanta e no de D. Margarida Albernaz) onde a força expressiva da decoração heráldica ganha, para além dos seus valores simbólicos e significantes, um sentido estético de grande impacto.

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA: os centros – Coimbra e Lisboa; as periferias – Évora, Porto.

Por entre as reflexões que têm vindo a ser feitas terá já ressaltado, de alguma forma, a importância que dois centros artísticos assumem em todo o processo de realização da escultura tumular ao longo dos séculos XIII e XIV: referimo-nos a Coimbra e Lisboa.

Desde os túmulos de D. Rodrigo Sanches e da rainha D. Beatriz (e com toda a probabilidade também de todos os outros que se guardam no panteão régio de Alcobça), passando pelos dos prelados da catedral conimbricense, da rainha Santa Isabel e da sua neta até ao de D. Vataça, a afirmação precoce da cidade de Coimbra como centro artístico em geral e no domínio da escultura



Túmulo de Gomes Martins: cena de lamentação. Igreja Matriz de Monsaraz. Foto do autor.

tumular em particular; só tem paralelo na evolução constante que as obras daqui saídas ganham no contexto de toda a escultura gótica. O momento culminante tem a ver com o aparecimento em cena de Mestre Pero: apesar de só haver certezas documentais em relação à sua intervenção no monumento de D. Vataça e, em parceria com Telo Garcia, no do bispo de Braga D. Gonçalo Pereira, a verdade é que se terá de aceitar, como desde há muito todos os historiadores da arte vêm afirmando, a sua mais que provável interferência (directa ou indirecta) nos túmulos da rainha Santa Isabel e sua neta, em Coimbra, e em todos os que, modelados no belo calcário de Ançã, repetem os mesmos modelos e as mesmas técnicas, como o de João Gordo, no Porto, e os do casal Domingos Joanes e Domingas Sabachais, em Oliveira do Hospital, ou ainda os restos do de Rui Garcia do Casal (?), conservados em Santarém⁵⁵. Estão estes trabalhos entre os de maior qualidade que a arte gótica portuguesa logrou atingir no domínio da estatuária.

⁵⁴ O caso mais exemplar é o túmulo de Fernão Peres de Andrade, executado entre 1387 e 1397 e conservado na igreja de S. Francisco de Betanzos. A sua relação com modelos portugueses foi convincentemente proposta por Jesús María Caamaño (veja-se, a este propósito, José Carlos Valle Pérez, «O Gótico Tardio Galego e Portugal. Algumas considerações», *Do Tardogótico ó Maneirismo. Galicia e Portugal*, Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 53-54).

⁵⁵ A propósito desta temática, consulte-se, entre outros, Pedro Dias, «A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza», *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*, Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 11-12.

A par de Coimbra, Lisboa torna-se, pelo menos desde a encomenda de D. Dinis, o outro grande centro de escultura tumular. Aliás, a parceria de Mestre Telo Garcia, morador em Lisboa, com Mestre Pero, morador em Coimbra, lograda (se é que não existia já de per si) por D. Gonçalo Pereira para a execução do seu túmulo, bem pode ser entendida como paradigmática do alto nível atingido por estes dois centros artísticos.

O túmulo de D. Dinis (na igreja de Odivelas), juntamente com o de sua mãe, a rainha D. Beatriz (no Mosteiro de Alcobaça), marca o aparecimento das arcas que, pelo tamanho e pela qualidade da decoração esculpida em todas as suas faces, adquirem dimensões verdadeiramente monumentais. Mas enquanto as propostas iconográficas e estéticas do da rainha representam um ponto de chegada (apenas o túmulo de Rodrigo Sanches, na igreja de Grijó e a arca de um infante, no Mosteiro de Alcobaça, o acompanham de perto), o túmulo de D. Dinis inaugura verdadeiramente um modelo que terá continuidade imediata na arca que ficou conhecida como tendo pertencido a D. Constança, mãe do rei D. Fernando (transferida, como a deste último monarca, de Santarém para o Museu do Carmo, em Lisboa, onde se encontra). Saída, sem dúvida, da mesma oficina, é tal a identidade dos conteúdos iconográficos e da fórmula do respectivo enquadramento arquitectónico que só muito dificilmente poderia, por estas razões, ter alguma vez sido executada para guardar o corpo da referida D. Constança, falecida a 13 de Novembro de 1345.

Além desta arca tumular, também a de D. Leonor Afonso, conservada na igreja de Santa Clara de Santarém, e os fragmentos de uma outra (pertencente a uma personagem da família dos Manueis) depositada igualmente em Santarém, no Museu do Alporão, ou ainda, mais tardia, a de Fernão Gonçalves Cogominho (fal. 1364), no Museu de Évora, seguem de perto a proposta do túmulo dionisino, sobretudo no desenho arquitectónico das edículas onde se albergam as personagens. A projecção maior deste modelo far-se-á sentir, porém, nas arcas monumentais encomendadas por D. Pedro para si e para D. Inês de Castro, as quais, no essencial do seu programa, se inserem precisamente na formulação primeiro concretizada na do rei D. Dinis.

Para além destes dois centros, é possível identificar outras áreas de cariz mais regional: é o caso de Évora, com os jacentes de dois bispos da 2ª metade do século XIII – um dos quais identificado como D. Durando (fal. 1283) – e de outros dois prelados da primeira metade do século XIV – D. Fernando Martins (fal. 1311?) e D. Pedro (fal 1340) –, até aos já referidos Fernão Gonçalves

Cogominho, Gomes Martins, Vasco Esteves de Gatz, todos da 2ª metade deste mesmo século. Desde logo identificáveis pelo uso do mármore, todas estas composições, mesmo quando dotadas de apreciável qualidade estética (como é o caso dos dois prelados da primeira metade do século XIV), revelam, por norma, quer uma realização plasticamente menos conseguida quer algum arcaísmo na iconografia adoptada⁵⁶.

Uma outra área regional (que apenas por comodidade identificamos com o Porto) coincide com o uso do granito como material de eleição. Desde os jacentes conservados no Museu de Soares dos Reis, provenientes da igreja de Paderne, até aos da igreja de Pombeiro, passando pelos da igreja de S. João Baptista de Tarouca e do Museu de Lamego ou das igrejas de Balsemão e de Vila Boa do Bispo, as suas características apontam para oficinas bem regionais, dada a dificuldade de modelação que muitos desses trabalhos revelam e que resultam, por esse motivo, quase sempre muito frustes. Basta comparar, a este nível, o resultado conseguido na representação da Última Ceia esculpida na arca do bispo D. Afonso Pires, em Balsemão, com o seu modelo directo, ou seja, aquele que Mestre Pero havia disposto no túmulo de João Gordo, no Porto; ou então verificar como é ainda o jacente deste último que serve de referência para a representação muito similar, executada cerca de vinte anos mais tarde, do Conde de Barcelos D. Pedro, em S. João de Tarouca.

Estes regionalismos não impedem, no entanto, a existência de algumas situações muito originais, como acontece com os dois jacentes de Pombeiro. Quer um quer outro estão deitados sobre um lençol de bem desenhadas dobras e com os pés de lado; mas enquanto o cavaleiro mais velho se representa numa posição hierática tradicional, o mais jovem expressa-se numa atitude inédita e de algum modo inesperada, ao segurar a cabeça com a mão esquerda enquanto a direita, lançada por sobre o corpo, vai buscar a espada colocada no lado oposto. Originais são ainda as representações, em rectângulos diminutos, de cavaleiros de lança em riste e com os cavalos ajazados como numa justa, gravadas nas faces laterais de ambos os túmulos. Estamos perante um exemplo claro de como a importância iconográfica pode, pelo seu ineditismo, sobrelevar a relativa incoerência do valor estético alcançado.

⁵⁶ A excepção deste conjunto escultórico da região de Évora, em termos da iconografia adoptada para a arca, tem a ver, como acima já se referiu, com o túmulo de Gomes Martins, na igreja matriz de Monsaraz, uma vez que o cortejo fúnebre que aí se representa é, como convém de novo sublinhar, o único entre todas as arcas tumulares conservadas.

UM CASO EXEMPLAR: o contrato de D. Gonçalo Pereira com os mestres Pero e Telo Garcia.

Neste contexto, seria de grande importância conhecer alguns dos muitos artistas responsáveis pela realização da escultura tumular ducentista e trecentista. Infelizmente, apenas dois nomes emergem, com segurança, no anonimato geral que cobre toda esta grande e importante área de produção artística: são eles, como já deixámos dito, mestre Pero, morador em Coimbra e Telo Garcia, morador em Lisboa.

A 11 de Junho de 1334, o bispo de Braga D. Gonçalo Pereira celebrava em Lisboa um contrato com estes dois *mestres das imagens* para a realização do seu túmulo⁵⁷. Para além dos importantes aspectos, que neste documento ressaltam com grande evidência, relacionados com os custos e as formas de pagamento, o tempo de realização, a responsabilidade na aquisição das pedras necessárias e, de modo particular, na escolha da iconografia a esculpir (uma imposição exclusiva do encomendante), importa de novo sublinhar que esta dupla de escultores personifica, de algum modo, o alto nível que a escultura tumular, sobretudo nos dois centros de Coimbra e Lisboa, atinge ao longo do século XIV. Mestre Pero, morador em Coimbra, tornou-se mais conhecido que Telo Garcia por, a partir do túmulo do bispo de Braga e do de D. Vataça, se lhe atribuir também o túmulo da rainha Santa Isabel e toda uma produção, quer de outra escultura tumular quer de estatuária avulsa, identificável pelo tratamento plástico muito semelhante. No entanto, será legítimo pensar que Telo Garcia não lhe deveria ficar atrás no merecimento profissional. Eventualmente, e desde que se continue a fazer a necessária pesquisa, poder-se-á um dia descortinar a responsabilidade individual de cada um deles, de modo particular (porque mais desconhecida) a de Telo Garcia⁵⁸.

57 A descoberta deste importante e exemplar contrato, devida a Alberto Feio, foi dada a conhecer em 1925, na sessão do Congresso para o Progresso das Ciências realizada em Coimbra (cfr: Virgílio Correia, «A escultura em Portugal no século XIV», *Obras*, vol. III, Coimbra, Impr: da Universidade, 1953, pp. 54-55); para a consulta do referido contrato, consultem-se Manuel Monteiro, *Dispersos*, Braga, Assembleia Distrital de Braga/ASPA, 1980, p. 304 e Carla Varela Fernandes, *Imaginária Coimbrã dos Anos do Gótico*, Lisboa, Faculdade de Letras (diss. de mestrado polic.), 1997, doc. 1).

58 A pedra utilizada para esculpir o jacente da neta da rainha Santa Isabel (guardado na igreja de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra), parece ser o calcário lioz da região de Lisboa, enquanto a arca utiliza o calcário mais brando de Ançã. A confirmar-se este facto, pode ser um indício da (com)participação de Telo Garcia (?) na execução desta bela arca tumular.

A nacionalidade destes dois mestres tem sido commumente aceite, desde Virgílio Correia, como sendo espanhola ou, no caso particular de Mestre Pero e como mais recentemente sustenta Pedro Dias⁵⁹, especificamente aragonesa ou mesmo catalã. Esta hipótese afigura-se, sem dúvida, consistente. No entanto, os modelos mais inovadores, mesmo que vindos através dessa via levantina, são essencialmente de origem francesa, como o comprovam, de modo particular, quer o jacente quer a organização da arca de D. Dinis ou, de forma ainda mais explícita, o jacente de Bartolomeu Joanes. O belo rosto desta última personagem atinge, inclusivamente, um nível de realização plástica que não tem paralelo em nenhum outro caso conhecido da escultura tumular trecentista portuguesa.

De qualquer modo, se a qualidade de estrangeiros desses (e de outros) escultores a trabalhar em Portugal parece ser uma matéria de aceitação relativamente pacífica, também não é menos verdade que terá havido da parte deles uma adaptação à sensibilidade e cultura portuguesas. Em última instância, a isso seriam constrangidos pela imposição dos programas iconográficos feita pelo encomendante, como, no caso português, o único contrato conhecido (e a que já fizemos referência) deixa muito claramente entender⁶⁰.

59 Cfr: Virgílio Correia, «A escultura em Portugal no século XIV», *ob. cit.*, p. 55 e Pedro Dias, «A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza», *ob. cit.*, pp. 11-12. Consulte-se ainda Carla Varela Fernandes, «Maestro Pero y su conexión con el arte de la Corona de Aragón (la renovación de la escultura portuguesa en el siglo XIV)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXI (243-272), 2000.

60 A imposição de programas por parte dos encomendantes era, por toda a Europa, a regra mais geral. É o caso de Filipe III de França que enviou artistas a Cosenza para realizarem o monumento fúnebre de sua mulher, Isabel de Aragão (fal. 1271), segundo um desenho fornecido pela corte e que foi escrupulosamente respeitado (cfr: Alain Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Âge*, *ob. cit.*, p. 296). Consulte-se também o contrato realizado em 1386 para o túmulo dos Queralts, (publicado por Francesca Español y Beltrán, «Estéban de Burgos y el sepulcro de los Queralts en Santa Coloma (Tarragona)», *D'Art*, (10) 5, Barcelona, Univ. de Barcelona, 1984, pp. 169-170). Sobre o mesmo assunto, veja-se ainda Ricardo del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, pp. 37-38.



Túmulo de Inês de Castro. Calcário, 122 x 325 x 120 cm. Igreja do Mosteiro de Alcobaça. Foto do autor.

OS TÚMULOS DE D. PEDRO E DE D. INÊS DE CASTRO: a excepcionalidade e riqueza iconográficas.

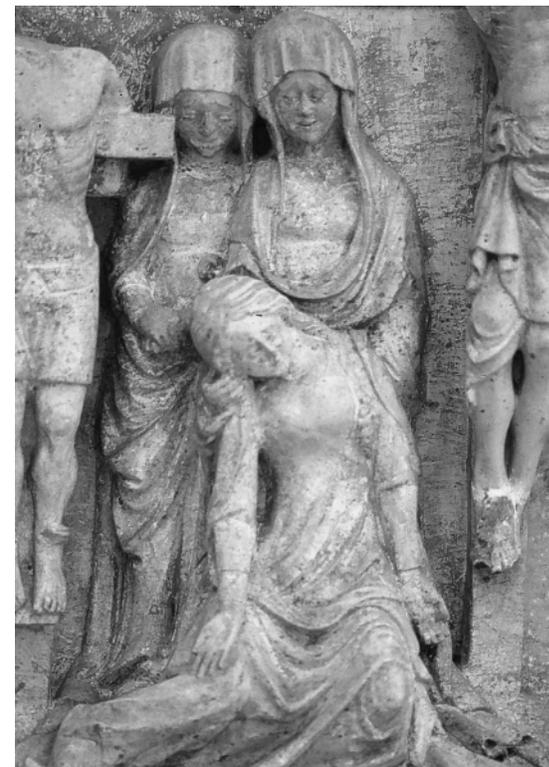
A influência que estes mestres previsivelmente estrangeiros tiveram na evolução da escultura funerária portuguesa ao longo do século XIV conhece o seu desfecho no trabalho verdadeiramente excepcional das arcas funerárias de D. Inês de Castro e D. Pedro. É verdade que falta um elo importante nessa evolução que, a ser conhecido, permitiria lançar luz sobre os dois túmulos alcobacenses: trata-se dos monumentos do rei D. Afonso IV e da rainha D. Beatriz, desaparecidos na sequência do terramoto de 1755 que destruiu a capela-mor da sé de Lisboa onde jaziam⁶¹. De qualquer modo, e apesar desta falha, poder-se-á pelo menos adiantar que, a exemplo da arca do bispo de Braga D. Gonçalo Pereira, também nos monumentos de D. Pedro e D. Inês de Castro devem ter laborado pelo menos dois mestres, atentas as desigualdades de trabalho entre os jacentes e a escultura que preenche as arcas. Esse ou esses mestres poderiam ser portugueses, tendo em conta, além do mais, que os próprios historiadores estrangeiros que se referiram a este problema são unânimes em afirmar que, apesar de uma ou outra influência francesa, o trabalho, no seu conjunto, não pode ser de artista francês ou de qualquer outro reino da Península. De facto, apesar da admirável riqueza compositiva e da variedade temática das arcas alcobacenses, a verdade é que se inserem na evolução que a escultura em Portugal vinha nessa altura sofrendo, pelo que não seria de estranhar que pudessem ter sido portugueses os artistas que as executaram.

O empenho colocado por D. Pedro na feitura destes monumentos revela-se não só na urgência com que ordenou a sua execução, três anos após a sua subida ao trono, mas também na excelência e originalidade dos seus

61 Algumas informações dispersas permitem entender que os túmulos de D. Afonso IV e sua mulher a rainha D. Beatriz seguiam os programas ensaiados por D. Dinis e Santa Isabel: dispunham de jacentes, com anjos a incensar (pelo menos o rei) e, nas paredes das arcas, várias figuras. Entre elas representavam-se, a acreditar numa informação veiculada por Júlio de Castilho, os mártires de S. Vicente, padroeiro de Lisboa (cfr. Carla Varela Fernandes, *Memórias de Pedra, ob. cit.*, p. 31). Esta última circunstância, a verificar-se, não só confirma a importância que estes túmulos teriam para a compreensão da originalidade dos monumentos alcobacenses, dada a também insuspeita originalidade da aposição da iconografia vicentina num túmulo, como inclusivamente (mesmo que à distância) para a confirmação da temática do mesmo S. Vicente nos painéis ditos de Nuno Gonçalves.

extensos programas iconográficos⁶². Com efeito, escolheu para a arca de D. Inês a representação do Novo Testamento: nas faces maiores, em seis quadros de cada lado, o tempo da Infância de Cristo (da Anunciação à Apresentação no Templo), e o da Paixão (da Última Ceia ao Caminho para o Calvário). A completar estas sequências iconográficas, os lados menores da arca adquirem uma dimensão excepcional ao proporem na cabeceira, e como remate da Vida e da Paixão de Cristo, a grande composição do Calvário, de uma força plástica verdadeiramente notável, e, aos pés, o dramático epílogo da História da Salvação, ou seja, o Juízo Final. Este tema escatológico é, entre nós, totalmente inédito, já que em nenhum tímpano de igreja românica ou gótica se ousou plasmar esta representação tão recorrente no resto da Europa.

Para o seu próprio monumento, embora socorrendo-se de um esquema compositivo semelhante ao da arca de D. Inês, D. Pedro optou pela representação da vida de S. Bartolomeu, o seu santo protector, em doze cenas (seis de cada lado) que se desdobram também desde o nascimento até à morte deste Apóstolo. Quanto às faces menores, na dos pés o monarca escolheu representar-se (eventualmente) a si próprio nos dois momentos da Boa Morte cristã, em exemplar atitude perante os seus súbditos; na face da cabeceira mandou dispor, em contraponto com o Calvário da arca de D. Inês de Castro, o tema da Roda da Fortuna. É este um dos momentos de mais assumida originalidade da escultura tumular quatrocentista não só portuguesa mas também europeia, uma vez que não existe em toda a Europa nenhum outro exemplo deste tema assim tratado em monumento funerário. A contemplação filosófica dos altos e baixos da vida humana, a decidida afirmação da precariedade do bem-estar e da fragilidade da existência, que culmina na dramática representação do jacente amortalhado, é não só uma representação plástica de muito elevada qualidade estética mas também definitivamente inédita. Este ineditismo não lhe advém apenas do facto de, como já se afirmou, ser caso único em termos europeus; é também por D. Pedro ter escolhido, como cenas e para figurantes dessa grande dramatização da existência humana, a sua própria história de amor – um amor apaixonado vivido com D. Inês para além dos limites e das conveniências e a



Túmulo de Inês de Castro: Calvário.

que só um remate trágico poderia dar a transcendente dimensão final⁶³. Além do mais, esta proposta autobiográfica (que se completa na cena do Juízo Final com a representação dos dois amantes na janela de uma das torres da Jerusalém Celeste) é também uma das afirmações mais convincentes dessa extraordinária originalidade.

É ainda neste contexto que se deve também entender a liberdade criativa com que foram compostos os quadros narrativos, feitos de cenas com-

62 Para um entendimento mais alargado dos vários problemas que as arcas de D. Pedro e D. Inês de Castro suscitam, veja-se, de José Custódio Vieira da Silva, «Os túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro», *Sep^a Cister, Espaços, Territórios e Paisagens*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 367-374 e também *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça, ob. cit.*, pp. 67-93.

63 É esta razão que leva Carlos Alberto Ferreira de Almeida a, com muita oportunidade, designar de Roda da Fortuna/Roda da Vida esta composição do túmulo de D. Pedro, dada a duplicidade de sentidos que a mesma encerra «A Roda da Fortuna/Roda da Vida do túmulo de D. Pedro, em Alcobaça», *Revista da Faculdade de Letras – História*, vol. II, Porto, 1991, pp. 255-263.

plexas e não de personagens isoladas como até aí, salvo alguma rara excepção, sempre sucedera. Aliás, ao contrário do quadro narrativo medieval que muitas vezes reunia numa única representação tempos e espaços diferenciados da mesma história, nos túmulos de Alcobaça respeita-se, por norma, a unidade de tempo e de espaço. Apenas na cena do Beijo de Judas a acção se reparte por três tempos distintos, mesmo que cronologicamente sequentes: enquanto à esquerda o traidor beija a face de Cristo e Malco, o criado do pontífice, leva a mão à orelha que Pedro lhe acabou de cortar, no lado direito Judas surge suspenso da árvore em que, arrependido da traição praticada, se enforcou e com o diabo (em representação verdadeiramente excepcional) a retirar a sua alma, sob a forma de uma criança, do ventre aberto.

É também de assinalar o esboço de profundidade tentado explicitamente em alguns quadros, com as personagens, sobrepostas e de volume progressivamente mais diminuto, a sugerir planos diferenciados ou, ainda, o minucioso e riquíssimo enquadramento arquitectónico das cenas historiadas: a variedade das rosáceas de desenho caprichoso, a veracidade dos gabletes, pináculos e coruchéus, a utilização de cogulhos e de outra folhagem nervosa e de contrastes acentuados de luz e sombra, fazem destes túmulos não só um *caderno* de temas e soluções arquitectónicas à disposição de um qualquer arquitecto mas também os verdadeiros introdutores da linguagem do tardo-gótico em Portugal. O emprego destas refinadas micro-arquitecturas quase legitima a afirmação de que os memoriais de D. Pedro e D. Inês de Castro se convertem, afinal, na grande catedral gótica do Norte da Europa cujo modelo em solo português jamais se ousou erguer.

Mas, apesar de todas estas enormes valias artísticas, talvez o facto mais saliente dos túmulos alcobacenses, ao nível dos seus valores simbólicos e mentais, tenha a ver com a representação de D. Inês de Castro: sob um baldaquino de minucioso desenho arquitectónico, com a cabeça assente sobre duas almofadas, rodeada por anjos que a amparam e incensam, acarícia, em gesto elegante da mão direita, o longo e precioso colar que lhe desce do pescoço, enquanto a mão esquerda, enluvada, segura em gesto delicado e cortês a outra luva. É uma situação totalmente inédita em Portugal e também rara na Europa⁶⁴: em lugar da tradição mais comum de representar as rainhas e outras

nobres damas com as mãos postas ou lendo o seu Livro de Horas, D. Inês de Castro é representada numa postura ambígua de etiqueta cortês. Essa aparente ambiguidade desfaz-se quando olhamos para o símbolo que lhe está posto na cabeça e cuja intenção e significado, Fernão Lopes, com a sua penetrante visão, não se esquece de anotar: tem «*coroa na cabeça, como se fora Rainha*».

Reside aqui, afinal, a mais importante mensagem que, através desta imposição, o rei D. Pedro quis deixar para a posteridade, conhecida a teimosa insistência em declarar pública e oficialmente o seu casamento com D. Inês de Castro: a memória da mulher amada, perpetuada na sumptuosidade do monumento que lhe mandou fazer; é a de uma rainha, como a imagem do seu jacente repete até à saciedade.

Ao caminhar para o fim o século XIV, aqui, na arca tumular e no jacente de D. Inês de Castro, se cumpre também, com esta formulação retórica de tão grande impacto estético e sobretudo mental, a compreensão mais profunda das motivações e significados que deram origem e consistência ao aparecimento dos monumentos funerários medievais, particularmente dos jacentes: eles são a mais expressiva memória pessoal e afirmação simultânea da respectiva linhagem; eles transmitem, pelas insígnias que transportam, a imagem social que, melhor que quaisquer palavras, cada personagem entende deixar de si. Para sempre.

64 Na catedral de León guarda-se a arca da condessa D. Sancha cujo jacente a representa com as mãos cruzadas segurando as luvas. Esta figuração, de acordo com o estudo de Margarita Quiñones

de Leon e Fernando Galvan Freire («La Condesa Doña Sancha. Una nueva aproximación a su figura», *Sep*. de *Medievalismo*, 5, Madrid, 1995, pp. 24-29), deve ser datada do século XIV ou mesmo