

os munda minger deo. E
dado de Tarso pia Cidade
le. Espo q y Tarso se entade
denanda os pombos e os
fia. Ep Iherusalé aqles q de
das almas e dos corpos. Po
s pidos q effia de Tarso a se
edema os pcegradores do au
fom e que pceja aos homs
ta dos gombos e dos pceja
pode q uyr aqha to panti
a paz e ledica e pceja pi to
obae toas tempo se fia e seu
dos pidos disseu os sabe
os carnes ta duras q no p
ta aqha com os cnes as
allho qas au moles e adup
y fomo ne enenta destmago

que dos pos en seu corpo. eo enteduro
e auomido pa nica conscenty nem
fizer ne luda coufa q sea cotm dea
e cotm sa alma ue enamo de ne grai.
e entd guardam semp ofica et nido a
fi como a Serpente quada semp a sa
cabeca

algua dos
melhos m
las aas do
cotempy a
home pa
te q por el
deleyta es
fayo. que
magnua
to seu coo



Cores

Actas do VII Colóquio da
Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

[www. uab.pt](http://www.uab.pt)

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

O túmulo da rainha Santa Isabel

Isabel Rosa Dias
Universidade do Algarve

Num dos seus diálogos sobre pintura, redigidos em 1548, Francisco de Holanda registou que nenhuma outra arte como esta exerce tão importante efeito regenerador sobre os homens, uma vez que os conduz às melhores emoções e lhes mostra de maneira suave as durezas da condição humana:

ao melancolizado provoca alegria; o contente e o alterado lveal ao conhecimento da miséria humana; ao desautinado move-o à compunção; o mundano à penitência, o lindevoto e poucol contemplativo à contemplação e medo e vergonha. Ela nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que doutra maneira; ela os tormentos e perigos dos Infernos; ela, quanto é possível, nos representa a glória e paz dos bem-aventurados, e aquela incompreensível imagem do Senhor Deus¹.

Mas a virtude da pintura estaria também, segundo o referido pintor, no facto de pôr diante dos olhos as imagens dos grandes acontecimentos, os feitos dos grandes homens e a formosura das mulheres; de dar vida aos mortos e de lhes perpetuar a memória muito para além da sua temporal existência². Se acharmos nós que todas estas virtualidades são extensíveis a outros domínios das artes plásticas, nomeadamente à escultura, então encontramos aí uma boa síntese sobre a natureza e a vocação de tais artes.

Ora, um dos elementos que permitem quer à pintura quer à escultura representar melhor, isto é, presentificar o ausente, como se de novo este se mostrasse diante dos olhos, é naturalmente a cor. É ainda Francisco de Holanda que lembra que só a sua boa aplicação, e aponta o exemplo específico das representações de santos, estimula a devoção:

Porque muitas vezes as imagens mal pintadas distraem e fazem perder a devoção, ao menos aos que têm pouca; e pelo contrário, as que são pintadas divinamente até aos pouco devotos e pouco prontos provocam e trazem a contemplação e lágrimas e lhes põem grande reverência e temor com seu aspecto grave.³

Da qualidade estética das imagens desprende-se assim uma qualidade moral, edificante. Se todavia esta correlação não for assegurada, tal significa que a concepção mimética que enforma a arte se encontra perturbada, no sentido em que a imagem não dá a ver o que pretende imitar, ou seja, a beleza e perfeição das coisas divinas. Em termos mais abrangentes, trata-se aqui da frustração da capacidade de imaginação, de *phantasia*

¹ Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 34.

² *Ib.*

³ *Ib.*, p. 60.

(para voltar à matriz epistemológica grega), através da qual se constroem imagens mentais a partir de estímulos sensitivos, ou seja, se semantizam percepções⁴.

O princípio teórico de que só a boa pintura suscita a perfeita imaginação e consequentemente a fruição do divino não encontrou certamente a melhor interpretação junto de quem, no séc. XVII, pintou a estátua jacente da rainha S. Isabel, ou de quem a repintou no final do século seguinte⁵. Bem diferente, contudo, será o juízo que podemos fazer, por exemplo, do autor da iluminura quincentista de grande qualidade que representa a rainha como freira clarissa e se encontra no começo da cópia que em 1592 se fez do *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus bons feitos e milagres em sa vida e depois da morte*⁶.

É no entanto da representação tumular que agora pretendo ocupar-me, fixando a atenção nas múltiplas formas que nela se dão a ler (Imagem 17).

*

A belíssima arca paralelepípedica que Mestre Pêro executou cerca do ano 1330 a pedido da rainha foi primeiramente deposta no centro da recém acabada igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, num espaço aberto, oferecido à contemplação e circulação públicas. Já ao tempo impressionariam a monumentalidade do túmulo em pedra ançã e a sua localização, afastada do discreto abrigo de uma parede, escolhas feitas pela própria D. Isabel, como se lê na sua biografia hagiográfica:

E, acabada a eigreja do moesteiro e abobada, fez poer o moimento que ela já tiinha feito pera sa sepultura em meo da eigreja. E per razom do moimento que era mui grande e per razom das gradizelas, postas por derredor, que tiinhm gram parte da eigreja, ficava embargada muito⁷

Durante meia dúzia de anos, até último ano de vida, o de 1336, a rainha terá podido contemplar a sua última morada de pedra, encenar mentalmente a sua morte e integrar na vida os actos que melhor a preparariam para enfrentar o medo escatológico. A visão contemplativa do túmulo terá ajudado a aprisionar e a pacificar esse medo que a Idade Média foi progressivamente dramatizando, enquadrando-o na ideologia da Redenção. O medo humano da morte não era afinal muito diferente da agonia que também Cristo sentira no

⁴ Para um aprofundamento do conceito grego de *phantasia* veja-se por exemplo Vogt-Spira, Gregor «Sense, Imagination and Literature. Some Epistemological Considerations», in Stephen G. Nichols, Andras Kablitz and Alison Calhoun (eds.), *Rethinking The Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.

⁵ No auto escrito aquando da primeira abertura do túmulo em 1612 encontra-se uma minuciosa descrição do túmulo que faz supor que por esta altura já todas as figuras nele esculpidas estariam pintadas (cf. Vasconcelos, A. de, *Evolução do Culto de Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa)* (edição facsimilada da edição de 1891-1894, com prefácio e introdução de Manuel Augusto Rodrigues), vol. 2, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1993, p. 113-114). Frei Manuel da Esperança, na segunda parte da *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, datada de 1666, refere-se à pintura do túmulo: «Toda esta obra esteve descolorida, somente com a alvura natural da mesma pedra, e nesta nossa idade lhe forão dadas as cores: a o hábito, de pardo; a o veo, de preto; e tudo o mais, conforme são as figuras» (p. 310-311). O túmulo viria a ser repintado em 1782 (cf. A. de Vasconcelos, *op. cit.*, vol. 1, p. 66).

⁶ Encontra-se em Coimbra, no Museu Nacional Machado de Castro, nº de inventário 2221.

⁷ *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus bons feitos e milagres em sa vida e depois da morte* (ed. de José Joaquim Nunes), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921, p. 57.

Getsémani antes de ser entregue aos romanos por Judas («Tomando consigo a Pedro, Tiago e João, começou a sentir pavor e a angustiar-se. E disse-lhes: “A minha alma está numa tristeza de morte; ficai aqui e vigiai”»⁸). Segundo a tradição neo-testamentária, só a ressurreição pôde reconduzir o medo, reflexão que o facial da cabeceira do túmulo proporcionava através da representação do Calvário. Por transfiguração mimética, o túmulo à espera da rainha punha mais perto de si e perante si a forma e o sentido do calvário individual. Inscrevia também, no dorso do baldaquino erguido sobre a cabeça esculpida da rainha, a singular figuração da alma que inicia a sua viagem para fora do tempo cronológico.

É significativo que seja no facial da cabeceira que encontramos o maior número de imagens cristológicas: ao centro, Cristo entronizado, o Calvário (Cristo na cruz, acompanhado pela mãe e por S. João) e a Virgem com o Menino, ladeados à esquerda pelo anjo, símbolo de S. Mateus, e à direita pela águia, símbolo de S. João. As três cenas centrais correspondem aos três momentos fundamentais da história da Salvação humana personificada em Cristo, seriados numa ordem inversa à cronológica, mas proporcional à sua importância teológica: a ressurreição, a paixão e o nascimento. Nesta sequência Mestre Pêro encenou o drama escatológico profetizado pelos textos vetero-testamentários; resumiu o sentido da história humana, cujo limite é a eternidade, representada pelo Cristo entronizado. A delimitar este tríptico, encontramos, como atrás referi, de um lado, a figura simbólica do anjo e, do outro, a da águia, retiradas da visão apocalíptica da majestade de Deus, construída pelo evangelista S. João⁹. A associação destas figuras respectivamente a S. Mateus e a S. João projecta sobre elas a memória das palavras transmitidas pelos evangelistas, cujo teor se encontra afinal resumido nas figurações do tríptico central. Talvez não seja despidendo recordar que Mestre Pêro, ao ter começado e terminado a composição do facial da cabeceira com a representação dos dois evangelistas que delimitam as fronteiras textuais e ideológicas do Novo Testamento, como que transportou para a sua obra a totalidade de sentido que este encerra.

Do lado oposto a este facial, encontramos uma sequência de cinco imagens: o leão, que representa o evangelista S. Marcos, S. Clara, S. Catarina, S. Isabel de Hungria e o touro, que simboliza S. Lucas. A simetria formal em relação ao facial da cabeceira encontra-se assim assegurada por um conjunto de três representações centrais enquadradas pelos dois animais do tetramorfo. Esta inscrição dos símbolos dos evangelistas nos nichos exteriores junto aos cantos do túmulo não poderá, aliás, deixar de trazer à memória o conteúdo de intenção provavelmente apotropaica da chamada oração dos quatro cantos, que ainda hoje circula em diferentes versões na tradição oral de algumas regiões da Espanha («Cuatro esquinitas tiene mi cama; cuatro angelitos la acompañan:/San Juan y San Lucas,/San Marcos y San Mateo», Cáceres), entre os emigrantes portugueses do Canadá («Quatro cantos tem a casa,/quatro anjos que a guardam:/S. Marcos, S. Lucas e S. Mateus, S. João com todos os seus...»), aparecendo igualmente registada em recolhas de orações populares de além-Pirinéus («Saint

⁸ *Evangelho de S. Marcos*, 14, 33-34.

⁹ *Apocalipse de S. João*, 4, 7-8.

Luc, Saint Marc et Saint Mathieu,/ Evangelistes du bon Dieu,/ gardez le quatre coins de mon lit/pendant toute cette nuit», Poitou)¹⁰.

Também em relação ao facial de cabeceira está garantida a continuidade ideológica: o que se mostra são três figuras femininas, de origem nobre (duas delas filhas de reis, tal como a própria rainha D. Isabel) que chegaram à santidade através da imitação de Cristo, muito particularmente pela via do *contemptus mundi*. Com efeito, S. Clara, S. Catarina e S. Isabel de Hungria, como sabemos, são figuras-síntese dos valores da abnegação e da humildade, nas quais, por semelhança de estatuto e de orientação espiritual, D. Isabel procurou inspiração para a sua vida, tão inequivocamente marcada pela espiritualidade mendicante. Convidadas para a última morada da rainha, aí se perfilaram, na sua expressão mais condensada, para depois da morte lhe protegerem a alma.

No que diz respeito aos faciais laterais, ambos apresentam treze figuras inseridas em edículas trilobuladas, a fazer lembrar as arcarias dos retábulos, como registou Aarão de Lacerda na sua *História da Arte em Portugal*¹¹. O facial da esquerda mostra o Apostolado e Cristo, que está no centro; o da direita, um frade franciscano (S. Francisco¹²), um bispo (S. Luís de Tolosa¹³), S. Clara e dez freiras clarissas em posição orante, com livros abertos nas mãos. Unem-se aqui no espaço tumular, que transforma a morte em memória, dois tempos: o do passado primordial do cristianismo, representado pelas figuras dos apóstolos e o do presente que lhe deu continuidade, a igreja orante, representada por um conjunto de clarissas. No fundo é como se todos os cristãos abrangidos pelo eixo temporal delimitado por estes dois pólos fossem convocados para a oração fúnebre pela rainha, formando uma ampla comunidade intercessora. Mas o alinhamento dos apóstolos não pode deixar de fazer lembrar a disposição da última ceia, cenário de agonia e esperança onde Cristo elaborou a metáfora transfiguradora da sua morte e ressurreição futuras; cenário que é igualmente atravessado pela ideia de que a morte ainda que sendo uma experiência individual se apoia na celebração colectiva. Neste contexto interpretativo, a representação do Apostolado significaria portanto também a celebração da morte de Cristo.

¹⁰ Cf. Pedrosa, José Manuel, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 187-220, esp. p. 190, 194 e 195. Agradeço ao meu colega J. J. Dias Marques a sugestão de consulta deste volume.

A ideia de que os santos podem proteger os homens do mal ou delimitar o raio de acção do maligno, através da circunscrição do espaço físico, encontra-se igualmente presente, por exemplo, num episódio da *Vida Primeira* de S. Francisco, escrita por Tomás de Celano. Nele conta-se como o santo foi chamado a libertar certa mulher da possessão do demónio. Para tal, mandou «chamar os três irmãos que com ele se encontravam e, pedindo-lhes que se distribuíssem pelos cantos da sala, disse: “Irmãos, oremos ao Senhor por esta mulher, para que a liberte do jugo do demónio. Que tudo seja para Sua maior honra e glória”. E acrescentou: “Vamos ficar de pé, separados, cada qual em seu canto, para que tão maligno espírito nos não fuja das mãos, ou nos engane, escondendo-se”» (*Fontes Franciscanas I - S. Francisco de Assis*, Escritos - Biografias - Documentos, 3ª ed., Braga, Editorial Franciscana, 2005, p. 285).

¹¹ Cf. vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 445.

¹² Cf. Macedo, Francisco Pato de, «O túmulo gótico de Santa Isabel», in *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Catálogo de la Exposición, II, Zaragoza, 1999, p.106; *idem*, «A capela funerária da Rainha D. Isabel de Aragão», in *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, p. 652.

¹³ Cf. *Ib.*

No facial da direita, o coro fúnebre das clarissas, acompanhado pelos seus tutores espirituais, reconduz, pela prece e comunhão eucarística, o temor humano da morte, o mesmo é dizer o temor da condenação, àquele momento fundador em que Cristo perante os apóstolos prometeu a eternidade. O duplo sentido de comemoração do *corpus Christi* e da *intercessio pro reatibus* presente no facial do Apostolado é transportado para o que se lhe opõe. Contudo, aqui é sobretudo a imagem da *ecclesia* intercessora que se impõe a um primeiro olhar, denunciando a crença de que a oração dos virtuosos e humildes penetrava de imediato os céus, como se proclama no *Eclesiástico*: «A oração do pobre eleva-se da sua boca até aos ouvidos de Deus, e prontamente lhe será feita justiça» (21,5). Na verdade, para os defuntos, mesmo para os que deixavam para trás uma vida exemplar, nada estava em absoluto garantido no além-túmulo. A todos, menos aos mártires e aos santos, parecia estar reservado um tempo de purgatório, de dimensão variável, estabelecido de acordo como a qualidade do percurso terrestre de cada um e com os sufrágios que a solidariedade comunitária no *post mortem* lhe dedicasse.

Em concordância com a leitura que deste facial da direita tem sido feita, também me parece que o conjunto de figuras que se alinham nele poderá representar um momento específico da ritualidade fúnebre em benefício da rainha: o ofício solene do seu enterro¹⁴. O alinhamento em série contínua dos participantes na liturgia fúnebre também se observa, aliás, nas iluminuras sobre temática funerária. Recordo a título de exemplo as que representam o enterro de Anne, rainha de França e duquesa da Bretanha, pintadas num códice francês do séc. XVI, hoje conservado no Museu Meermanno-Westreenianum da Holanda¹⁵. De facto, também aqui encontramos as figuras multiplicadas na sua semelhança, perfiladas de modo a preencher o espaço disponível para o desenho e para a cor e a construir a ideia de que a morte é o último grande acto comunitário.

Voltando ao túmulo da rainha D. Isabel, não há dúvida pois de que são as conceptualizações sobre o além, clarificadas a partir de finais do séc. XII, que encontramos reflectidas no facial da direita. Encontramo-las de resto também infiltradas, quer nos dois testamentos da monarca (em cujas linhas iniciais sintomaticamente a testadora declara «temendo dia de mha morte»), quer muito claramente no episódio da sua biografia que relata o desesperado pedido feito pela sua falecida filha, Dona Constança, a um eremita para que lhe fossem rezadas as missas necessárias à libertação da sua alma atormentada pelas penas do purgatório¹⁶.

Por fim, algumas reflexões sobre estátua jacente que se encontra sobre a tampa do túmulo. Trata-se de uma escultura em tamanho natural e relevo inteiro, que representa a rainha como freira clarissa. Sobressaem os elementos da iconografia franciscana, a que o séc. XVII deu cor e dramatismo, como sejam o hábito, o cordão de vários nós que o cinge, o véu soqueixado, o bordão de peregrina, a esmoleira, com uma concha de Santiago esculpida (sob

¹⁴ Cf. Francisco Pato de Macedo, «A capela funerária da Rainha D. Isabel de Aragão», in *op. cit.*, p. 650.

¹⁵ The Hague, MM : ms. 10C12. *Commémoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne, 1514-1520* (www.kb.nl/manuscripts) lacedido em Abril de 2008l.

¹⁶ *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel...*, ed. cit., p. 27-28.

a mão esquerda) e um livro (sob a mão direita)¹⁷. Foi com a veste franciscana que a rainha, nos últimos anos de vida, quis mostrar ao mundo o seu luto de viúva, determinação que a própria deixou expressa num documento latino datado de 2 de Janeiro de 1325 e noutra escrito em vernáculo, datado de 8 de Janeiro do mesmo ano. Não quis, porém, mostrar mais do que isso, como categoricamente, por mais de uma vez, sublinhou nos referidos documentos. Veja-se a leitura que oferece o último deles: «E se por ventura o dito Senhor Rey D. Diniz primeiro morresse, o que Deos nom quizesse, & acontecesse que nos vivéssemos depois, queríamos, & entendíamos de filhar, & receber, & vestir este avito segundo como dito he: solamente per razom de tresteza, & de doo, & domildade, & nom per Religiom, nem per professom, nem por obedeença dalguma ordem estremadamente»¹⁸. Penso que é à luz destas palavras que a estátua jacente da rainha deve primeiramente ser lida, antes de sobre ela recaírem outras interpretações. Assim, numa primeira instância, ela surge como o reflexo plástico de uma laicidade (e não de uma santidade¹⁹) orientada pelos princípios morais do franciscanismo. Não esqueçamos que houve outras leigas que encomendaram jacentes com características semelhantes, tendo com eles querido deixar uma memória não naturalmente de santidade mas do esforço humano que realizaram com vista a esse

¹⁷ Tomé Nunes, que relatou com pormenor tudo o que ocorreu por altura da primeira abertura do túmulo da rainha, a 26 de Março de 1612, descreveu com grande precisão a referida estátua. Transcrevo as suas palavras: «Esta uestida no habito das freiras de santa Clara e com ueo preto, e sobre elle na cabeça huma coroa dourada, e esta cingida com cordão da mesma ordem, e nelle da banda esquerda pendurada huma bolsa e sobre ella laurada huma concha de Santiago dourada, e as mãos postas huma sobre a outra sobre o corpo, e de baxo da direita hum liuro, E da Esquerda hum bordão da mesma feição, de outro bordão E bolsa que se achou dentro da sepultura sobre o ataude E a Cabeceira da dita Rainha estão dous Anjos hum de cada parte com seus toribulos prateados nas mãos encensando o corpo da dita rainha, E a cabiceira da jimagem da dita Sta Rainha hum capitel de pedra dourado e bem laurado que parece fora posto dipois de sua morte, porque mostra não ser a mesma pedra, E da parte de fora, Esta huma figura de hum Anjo com os bracos abertos, E huma toalha Sobre elles e na toalha huma figurinha pequena que de nota a alma da dita santa. – A qual jimagem do uulto da dita santa, esta Encarnada e pintada a oleo e representa en si grande Magestade E ueneração, e a longo desta imagẽ estão outo Escudos com as armas de portugal, Aragão, E do Emperador, E no friso desta pedra de cima que todo esta dourado esta hum Letreiro de letras pretas [...]» (A. de Vasconcelos, *op. cit.*, vol. 2, p. 114-115). No que diz respeito às descrições contemporâneas do túmulo, veja-se, por exemplo, Lacerda, Aarão de, *História da Arte em Portugal*, I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 442-445; Almeida, Carlos Alberto Ferreira de e Barroca, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 226-227; Pereira, Emídio Maximiano, *A Arte Tumular Medieval Portuguesa (séc. XII-XV)*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1986 (elementos dispersos, tratados de acordo com a categoria formal a que pertencem); Macedo, Francisco Pato de, «O descanso eterno. A tumularia», in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, I, Rio de Mouro, Temas e Debates, 1995, p. 441-443; *id.*, «O túmulo gótico de Santa Isabel», in *Imagem...*, II, p. 93-114; *id.*, «A capela funerária da Rainha D. Isabel de Aragão», in *Santa Clara-a-Velha de Coimbra...*, p. 641-662; Ramôa, Joana, «Isabel de Aragão, rainha e santa de Portugal: o seu jacente medieval como imagem excelsa de santidade», 2008 (artigo ainda inédito, gentilmente cedido pela autora).

¹⁸ A. de Vasconcelos, *op. cit.*, vol. 2, p. 10.

¹⁹ Por vezes confundem-se num mesmo plano de leitura a interpretação da iconografia do túmulo feita a partir do lugar em que se colocou o seu sujeito de enunciação, D. Isabel, e a interpretação moldada pela mitografia da santidade da rainha. Creio que estes dois níveis se devem distinguir com clareza.

fim²⁰. Os marcadores de laicidade no túmulo de D. Isabel são de resto abundantes e bem visíveis: a coroa, os múltiplos brasões de armas de Portugal, de Aragão e da Sicília²¹ e os cães, sendo que dois se encontram à altura dos joelhos da rainha, deitados longitudinalmente com a cabeça virada para o rosto dela e outros dois disputam um osso aos seus pés. Só as inevitáveis analogias que suscitou a representação tumular da rainha com figuras-modelo do cristianismo (S. Clara e S. Isabel de Hungria, nomeadamente), em combinação com as leituras que o mito da sua santidade sobre ela projectou, transformariam tal representação num objecto devocional. Não terá neste caso a cor, que o túmulo muito provavelmente não teve até ao início do séc. XVII, inflamado a devoção, mas, pelo contrário, parece ter sido a devoção que naquela época espalhou cor sobre o túmulo.

Ainda que o jacente, através do qual a rainha exprimiu o desejo de transcender os obstáculos à salvação, seja, pois, habitualmente visto como um exemplo da “iconografia da humildade” (para usar a expressão de Manuel Núñez Rodríguez²²), creio que ele impõe outras linhas de leitura que perturbam claramente a estabilidade desta interpretação. Com efeito, na sua extraordinária grandeza cruzam-se dois eixos de sentido antagónicos, expressos pelos respectivos signos: o da realeza e o da espiritualidade mendicante. É a sua síntese impossível que o jacente procura com ousadia realizar, dando expressão a uma heteronomia conflituante, uma vez que as leis do tempo e as do espírito não são conciliáveis, como Cristo e S. Francisco mostraram sem nuances. A rainha não pôde deixar de ter sentido a contradição que estas vias antagónicas injectaram na sua vida. Projectando-as na arte, numa interessante afirmação de individualidade, ofereceu a sua irresolução a Deus, assim como lhe ofereceu a alma, sublinhando, contudo, o esforço feito ao longo da vida para incorporar um poder maior que o da monarquia. Outros se encarregariam de dar eco a esse esforço, depois da sua morte, e a devoção popular viria até a consagrá-lo. O túmulo transformou-se assim em relicário e, provavelmente por altura da canonização de D. Isabel (1625), a pedra branca em que Mestre Pêro o esculpira foi colorida, para dar nova vida à rainha. O seu jovem e idealizado rosto (que o olhar de quem se acerca do túmulo procura) foi dramaticamente pintado de vermelho, gesto que acabou por inscrever na estátua jacente mais um paradoxo (alheio desta vez à vontade da rainha): o da arte que, por falência estética, contraria o seu sentido de sublimação.

A rainha não terá visto as cores do seu jacente tumular, esforço de reinscrição da vida que sobrevive à passagem do tempo no modelo morto, mas assistiu a um acontecimento singular, cuja força simbólica lhe provocou o antecipado encontro com a eternidade. Assim, cerca de um ano depois de o seu túmulo estar concluído, as águas do Mondego invadiram o Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha e submergiram-no:

E em aquel tempo que o moimento na egreja seia sobreveo ùu deluvio d’augua em Coimbra, dezoito dias de Fevereiro, era 1369 anos, que entrou a augua do rio Mondego, que vem por redor da cidade de Coimbra, per aquela egreja, e em tanto que nom era naquele tempo

²⁰ É o caso por exemplo de D. Beatriz, nora da rainha D. Isabel. Cf. Gomes, Carla Varela, *Memórias de Pedra. Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, Ministério da Cultura/ Instituto Português do Património Arquitectónico, 2001, p. 74-75.

²¹ Cf. Azevedo, Francisco de Simas Alves de, «Alguns monumentos heráldicos de Santa Isabel de Aragão, rainha de Portugal», *Hidalguia*, nº 76, Madrid, 1966, p. 397-410.

²² Citado por Carla Varela Gomes, *op. cit.*, p. 75.

em memoria dos omães que aquela augua a tal logar vesse chegar, nem que aquel rio tam creçudo fosse e foi tanta a augua do rio leml na eigreja, que foi aquel moimento cuberto d'augua.²³

A arca tumular mergulhou na água diluviana, reactualizando o percurso primordial do homem destinado por Deus à salvação.

²³ *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel...*, ed. cit., p. 57.

Imagem 17 - Túmulo da rainha Santa Isabel. Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (fotografia de Milton Pacheco, Confraria da Rainha Santa Isabel).



O VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval e as respectivas
Actas contaram com o apoio de:

