

OS TÚMULOS DE D. PEDRO E DE D. INÊS, EM ALCobaÇA

José Custódio VIEIRA DA SILVA

As arcas tumulares de D. Pedro I (1320-1367) e de D. Inês de Castro (?-1355), colocadas nos braços direito e esquerdo, respectivamente, do transepto da igreja do Mosteiro de Alcobaça¹, assumem, sob vários aspectos, uma importância decisiva no contexto da arte funerária medieval tanto portuguesa como europeia. Muitos dos problemas que a sua análise suscita, apesar da pertinência com que alguns historiadores da arte os trataram², continuam em aberto; por essa razão, não se revelará excessivo tentar o seu enquadramento no contexto de uma reflexão mais alargada que privilegie, de modo particular, o alcance do(s) significado(s) da colocação primitiva das arcas, o entendimento comparativo da leitura da decoração escultórica e o seu enquadramento evolutivo, o alcance extraordinário dos temas representados e o respectivo tratamento plástico. Deixar-se-á de lado, voluntariamente, a leitura sistemática da iconografia e os problemas complexos que ela suscita, por se entender não ser este o momento adequado para uma reflexão desse género³.

¹ A colocação destas arcas tumulares nos braços do transepto da Igreja de Alcobaça efectuou-se em 1957, aquando da visita a Portugal da rainha Isabel de Inglaterra. Tiveram, para isso, de ser deslocadas da Sala dos Reis, onde haviam sido dispostas entre 1782 e 1786, após a conclusão dessa dependência, edificada expressamente para recolher todos os túmulos régios existentes em Alcobaça. Cfr. Emídio Maximiano Ferreira, *A Arte Tumular Medieval Portuguesa (séculos XII a XV)*, Diss. de Mestrado (polic.), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1986, p. 113.

² Consulte-se, para este tema, M. Vieira Natividade, *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconografia dos seus túmulos*, Lisboa, Typ. A Editora, 1910; Reinaldo dos Santos, «A Iconografia dos Túmulos de Alcobaça», *Lusitania*, vol. I, 1924, pp. 83-90; António de Vasconcelos, *Inês de Castro. Estudos para uma série de lições no Curso de História de Portugal*, 2ª ed., Barcelos, Portucalense Editora, 1933; Emídio Maximiano Ferreira, ob. cit.; Carlos Alberto Ferreira de Almeida, «A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça», *Revista da Faculdade de Letras. História*, Porto, vol. VIII, 1991, pp. 255-263.

³ A última leitura iconográfica dos túmulos de Alcobaça deve-se a Carlos Alberto Ferreira de Almeida, no artigo citado na nota anterior e que privilegiou, sobretudo, o entendimento da *Roda da Fortuna* do túmulo de D. Pedro. O recente e trágico desaparecimento deste ilustre professor universitário e profundo conhecedor da Arte Portuguesa, particularmente medieval, não só deixou um vazio científico muito difícil de preencher como deixou consternados os colegas e os muitos amigos. E porque entre estes me conto, é também homenagem e lembrança o que se pretende com estas considerações sobre um tema que lhe era particularmente caro. Será também, além do mais, a conversa que, poucos dias antes do seu desaparecimento, entre nós havia sido aprazada e que já não houve tempo de concretizar.

O lugar escolhido por D. Pedro para a deposição da arca tumular de D. Inês mereceu de Fernão Lopes uma referência concreta e muito explícita: «... e este muimento mandou poer no moesteiro Dalcobaça, nom aa entrada hu jazem os Reis, mas demtro na igreja ha maa direita, açerca da capella moor»⁴. Da mesma forma procedeu o monarca em relação à sua própria arca funerária: «Semelhavelmente» – diz, em continuação, o mesmo Fernão Lopes – «mandou fazer el Rei outro tal muimento e tam bem obrado pera si, e fezeo poer açerca do seu della, pera quamdo se aquecesse de morrer o deitarem em elle»⁵. Por consequência, no braço direito do transepto da Igreja de Alcobaça, frente à capela de S. Bento⁶, foram dispostos a par os dois túmulos: mais perto do cruzeiro, certamente, o do rei e, à sua direita, o de D. Inês.

A referida observação de Fernão Lopes, chamando a atenção para o facto de as arcas tumulares não terem sido colocadas na galilé do templo, prende-se exclusivamente com o facto de, em Alcobaça, ser a primeira vez que tal sucedia. Na verdade, desde o rei D. Dinis (m. 1325) que os reis de Portugal haviam deixado de usar, como espaço de tumulação, as galilés (concretamente as de Santa Cruz de Coimbra e da própria igreja de Alcobaça) para penetrarem no interior dos templos, segundo um processo de apropriação do espaço sagrado pelos leigos que caracteriza o final da Idade Média⁷. Ao contrário, porém, do citado D. Dinis, que se fez tumular em arca disposta frente à capela-mor da igreja do Mosteiro (por si construído) de Odivelas, ou de seu próprio pai, o rei D. Afonso IV (m. 1357), sepultado na capela-mor da Sé de Lisboa que entretanto havia igualmente feito remodelar, D. Pedro não ousou colocar-se nem frente à capela-mor nem muito menos no seu interior. Talvez uma manifestação do respeito que, apesar de tudo, suscitava o principal e mais importante mosteiro cisterciense de Portugal, cuja Ordem os monarcas especialmente protegiam: com efeito, era vedado a qualquer membro da nobreza exercer neles o direito de aposentadoria ou de padroado, a não ser o rei⁸. Por isso mesmo, e apesar de, como se acaba de dizer, os reis haverem já começado a ocupar o interior dos templos como local de deposição dos seus túmulos, a ocupação de um espaço idêntico na igreja de Alcobaça continuava a ser uma excepção, confirmada pelo reparo de Fernão Lopes. Se os monges a isso foram obrigados ou se voluntariamente terão acedido ao desejo de D. Pedro, é uma questão para a qual não se encontrou ainda resposta; de qualquer modo, talvez deva ser entendida, como agradecimento expresso por essa eventual autorização, a presença de S. Bernardo ou, mais presumivelmente, de S. Bento no túmulo do monarca, em pequena escultura colocada entre as duas cenas que historiam a morte do rei. É, com efeito, a única representação que nos conjuntos iconográficos inscritos nas duas arcas apela, de algum modo, para a ordem monástica em cuja igreja elas foram depositadas, sugerindo, sem dúvida, um reconhecido agradecimento ao fundador da Ordem a cujos monges o rei encomendava o seu corpo e o da sua amada.

A disposição dos dois túmulos, com os pés voltados para a referida capela de S. Bento – de acordo com as normas eclesiásticas –, e com D. Inês colocada à mão direita de D. Pedro – em conformidade com o código cavalheiresco –, permite uma adequada leitura interpretativa dos quadros narrativos esculpidos nas suas faces. Esclareça-se, porém, que o acesso e a visão dos túmulos apenas era permitido aos

⁴ Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, Lisboa, Livraria Civilização, 1986, cap. XLIV, p. 200.

⁵ *Id. ibidem*, p. 201.

⁶ António de Vasconcelos, (*ob. cit.*, p. 64) designa esta capela de S. Pedro quando, na verdade, ela é dedicada a S. Bento.

⁷ Tivemos já ocasião de desenvolver mais alargadamente esta temática em um outro artigo para que se remete o leitor: «Da galilé à capela-mor: o percurso do espaço funerário na arquitectura gótica portuguesa», *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, pp. 45-59.

⁸ Cfr. José Custódio Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, IPPAR, 1995, p. 99.

monges, uma vez que o local onde se situavam estava vedado quer aos conversos do próprio mosteiro quer, por maioria de razão, a quaisquer outras pessoas estranhas à vivência monástica. Por isso mesmo, a complexidade narrativa e simbólica das histórias e dos personagens inscritos nas faces das duas arcas era dirigida, de modo particular, aos monges alcobacenses.

Atendendo, então, à forma como estavam dispostos os dois túmulos, vejamos como se poderão equacionar as correspondências entre as figurações representadas nas respectivas faces testeiras. No lado dos pés, e colocando-se o observador de frente para as arcas, tem-se à direita, no túmulo de D. Pedro, a representação, em dois tempos, da Boa Morte do Rei; à esquerda, no túmulo de D. Inês, o Juízo Final. No lado das cabeceiras, a correspondência respectiva faz-se entre a cena do Calvário, no túmulo de D. Inês, à direita e a Roda da Vida/Roda da Fortuna na arca de D. Pedro, à esquerda.

Não se deverá a mero acaso a dupla combinação destas representações. De algum modo, as suas funções representativas e simbólicas completam-se, segundo um processo de reenvio mútuo da mensagem profunda que ambas transmitem. Na verdade, à representação do Juízo Final, a cena mais terrível e dramática do cristianismo, em que aos justos será, definitivamente, entregue o galardão da vida eterna em beatitude no paraíso e aos pecadores o castigo das penas eternas no inferno, correspondem as duas cenas em que o próprio monarca se retrata cumprindo os preceitos definidores da *boa morte* (a Extrema-Unção e o Viático). Com tal atitude, manifesta-se não só a aceitação, pelo rei, desses preceitos cristãos como, sobretudo, se torna exemplarmente, aos olhos de todos, participante da própria morte de Cristo. Redime-se, assim, dos desvarios e erros cometidos em vida e, pela sua santa morte (abalizada pela presença de S. Bento, colocado, como já se disse, entre estas duas cenas), acede ao lugar reservado aos eleitos no paraíso, como o quadro do Juízo Final da arca de D. Inês confirma e para que remete. Aliás, aceitando que nesta última cena os personagens representados na janela de uma das torres da Jerusalém Celeste e contemplando já a face de Deus, se tratam de D. Pedro e de D. Inês⁹, maior força e consistência adquire esta interpretação: com ela pretende-se afirmar que os revezes e a autêntica tragédia de que o seu amor se revestiu foram recompensados pela união definitiva e de amor eterno no paraíso. E assim também se confirma a profunda vertente autobiográfica de que se reveste a iconografia de cada uma das arcas funerárias, lida quer isoladamente quer em conjunto¹⁰.

As cabeceiras dos dois túmulos autorizam e propõem leitura semelhante, isto é, à original representação da Roda da Vida/Roda da Fortuna da arca de D. Pedro, à esquerda, corresponde a cena do Calvário na arca de D. Inês, à direita. Na verdade, à contemplação filosófica dos altos e baixos da vida humana, expressa na extraordinária e excepcional representação autobiográfica do drama dos dois apaixonados que a Roda da Vida representa, a essa decidida afirmação «da precariedade do bem estar e o da fragilidade da vida»¹¹ que culmina tragicamente no jacente amortalhado, corresponde a cena do Calvário que, para o cristianismo, é o acto final que dá consistência definitiva à redenção da humanidade. E se a morte violenta de Inês assume contornos de martírio, o dramático jacente amortalhado mimetiza-se com o próprio Cristo, completando-se, de alguma forma, a cena do Calvário na arca de Inês. A legenda que acompanha esse extraordinário jacente – «até ao fim do mundo» – é, de igual modo, uma afirmação convicta na verdade mais fundamental da religião cristã: a da ressurreição do mortos, no dia do Juízo Final. E assim, finalmente, se completa o ciclo da

⁹ M. Vieira Natividade, *ob. cit.*, p. 51.

¹⁰ Este processo de individualização do túmulo e da humanização dos jacentes é, aliás, um dos factos mais notáveis a assinalar na arte tumular portuguesa do século XIV. Cfr. Emídio Maximiano Ferreira, *ob. cit.*, p. 111.

¹¹ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, p. 263.

representação, reenviando-se o observador para esse quadro disposto na arca tumular de D. Inês de Castro. Confirma-se, afinal, que as representações apostas em cada uma das faces da cabeceira e dos pés dos dois túmulos encerram, para além do seu entendimento individualizado, uma leitura conjunta e complementar. Aliás, não é por acaso que os enquadramentos em que essas cenas estão inscritas apresentam idêntico paralelismo: ao grande círculo da Roda da Vida/Roda da Fortuna corresponde a definição essencialmente circular do Juízo Final, naquilo que constitui uma das afirmações mais originais, a nível europeu, desta conhecida temática; ao grande rectângulo que serve de moldura ao Calvário corresponde o tratamento, em duas cenas, da boa morte de D. Pedro que respeitam, na essência, a definição rectangular da face tumular em que se inscrevem. Coincidências formais demasiadas para se tratar de mero capricho ou acaso devidos à inspiração do(s) artista(s).

A sequência da leitura dos quadros representados nos lados maiores das duas arcas tumulares não é, curiosamente, coincidente. A narração das cenas da vida de S. Bartolomeu, o santo protector de D. Pedro¹², faz-se, da infância ao martírio, de uma forma continuada: a leitura inicia-se pelo lado direito da Roda da Vida, tendo-se de rodear sucessivamente o túmulo até se chegar de novo, pelo lado esquerdo, ao local de partida.

Nesta situação, apenas as cenas da boa morte do rei interrompem esta sequência narrativa, por necessidade, sem dúvida, de fazerem a devida correspondência com a cena do Juízo Final do túmulo de D. Inês. No caso da arca tumular desta última, a leitura de cada um dos lados faz-se sempre partindo da cena do Juízo Final: do lado direito representa-se a infância de Cristo, da Anunciação¹³ até à Apresentação no Templo; do lado esquerdo, a narração reporta-se ao culminar da sua vida adulta, iniciando-se com a Última Ceia e terminando na cena de Cristo a caminho do Calvário – servindo de remate, a ambas as sequências, a cena grandiosa e magnífica de Cristo crucificado no Gólgota, que ocupa todo o espaço da face da cabeceira. Esta discrepância na sequência das leituras terá a ver, eventualmente, com a necessidade de, no túmulo de D. Inês, a cena maior do Calvário ter de obrigatoriamente servir de remate aos dois momentos da vida de Cristo e também à já referida necessidade de se articular com a leitura correspondente das cenas da morte de D. Pedro no seu túmulo. Na verdade, o entendimento da narratividade expressa nestes dois monumentos funerários tem de ser entendida como uma unidade, dentro da modificação operada a partir do final dos anos 40 do século XIV, quando surgem os primeiros túmulos em situação conjugal: «não é ainda o túmulo duplo do século XV, mas a utilização de gramáticas estilísticas comuns e a sua colocação em espaços unitários» que confirma uma vez mais a consciencialização do individualismo no caminhar para o final da Idade Média¹⁴.

A autoria destes dois túmulos continua mergulhada no mais completo desconhecimento. Estamos em crer, porém, que poderá ter sido uma dupla de escultores eventualmente portuguesa, como sucedeu com o contrato celebrado entre o bispo de Braga D. Gonçalo Pereira e os mestres Pêro e Telo Garcia, em 1334¹⁵. A análise do trabalho escultórico dos dois túmulos, face à desigualdade de tratamento entre os

¹² Cfr. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, p. 258, nota 10.

¹³ Infelizmente este quadro está praticamente destruído na totalidade, o que impede o reconhecimento rigoroso da figuração proposta. De qualquer modo, a sequência de episódios apela quase necessariamente para a presença da Anunciação nesse primeiro momento da infância de Cristo.

¹⁴ Emídio Maximiano Ferreira, *ob. cit.*, p. 112.

¹⁵ Seguimos, neste caso, a opinião expendida por Pedro Dias, embora este historiador da arte admita também como possível ser o artista (ou os artistas) de proveniência estrangeira (cfr. Pedro Dias, «O Gótico», *História da Arte em Portugal*, vol. IV, Lisboa, Publ. Alfa, 1986, p. 138). Esta última opinião, que já L. Réau havia defendido, é retomada por Michael Camille, que afirma serem artistas espanhóis inspirados em modelos franceses os autores dos túmulos de Alcobaça (Michael Camille, *Le monde gothique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 91).

jaçentes e a decoração das paredes das arcas, parece legitimar, desde logo, a ideia de se tratar de dois artistas diferentes. Quanto à sua proveniência, apesar da riqueza espantosa e da variedade temática destes túmulos alcobacenses, a verdade é que eles se inserem na evolução que ao longo do século XIV a escultura em Portugal vinha sofrendo, pelo que não seria de estranhar que pudessem ter sido portugueses os artistas que os executaram.

Coimbra, muito por acção de mestre Pêro, tornara-se um foco importante de irradiação da escultura durante aquele século. O túmulo da rainha Santa Isabel, concluído por volta de 1330, inicia a série de monumentos desse género, caracterizados por jaçentes de grande porte e uma decoração escultórica nas faces das arcas (definida por personagens enquadrados em estruturas arquitectónicas) na qual mestre Pêro «alterou as imagens de vulto, tornando-se mais naturalistas, mais esguias e com mais movimento»¹⁶. Aprofunda, para além disso, o relevo destas últimas composições, criando figuras que se tornam, na prática, estátuas exentas. Exemplo disso, e porque bem documentado, é a decoração parietal da arca do já referido D. Gonçalo Pereira, em que os personagens se destacam quase por completo do fundo, autonomizando-se em relação à parede a que se encostam. É verdade que falta um elo fundamental na evolução desta tipologia tumular: referimo-nos ao monumento funerário do rei D. Afonso IV, pai de D. Pedro, infelizmente desaparecido da Sé de Lisboa por causa de um terramoto. Eventualmente a sua existência permitiria lançar luz sobre as arcas tumulares de seu filho D. Pedro e de D. Inês.

Não há dúvidas, no entanto, de que estes túmulos se integram perfeitamente, como acima referenciámos, na evolução da escultura do século XIV, período que talvez represente, em relação à Idade Média portuguesa, o auge desta disciplina artística, pela insuspeita qualidade e variedade presente em várias das suas manifestações¹⁷.

Aquilo que sobretudo se destaca nos túmulos de Alcobaça, mais do que o tratamento sofrido pelos jaçentes, perfeitamente semelhante aos das esculturas funerárias suas contemporâneas, é a variedade e riqueza quer iconográfica quer plástica dada às faces das arcas tumulares. A liberdade criativa e a originalidade máxima (mesmo tendo em conta a encomenda explícita e o seu acompanhamento por parte do rei D. Pedro) verifica-se na composição dos quadros narrativos, feitos de cenas complexas e não de personagens isolados como até aí sucedia na decoração tumular.

Excepcional é também o tratamento de vulto (quase perfeito) de algumas composições. A destruição implacável que muitas das pequenas esculturas ostentam permite, pelo menos, verificar a insuperável mestria do escultor. Analise-se, a título de exemplo, a cena da Adoração dos Magos, no túmulo de D. Inês de Castro: à Virgem, sentada no lado direito da composição, falta a cabeça. No entanto, a parede por detrás está totalmente trabalhada com um cortina que cai em dobras de belo efeito, sem que se tornem visíveis quaisquer cicatrizes da decapitação que a figura da Virgem recebeu. Tal facto quererá significar que a cabeça era totalmente exenta do fundo e que, inclusivamente, poderia ter sido trabalhada à parte e depois colada ao corpo. E, como esta, outras situações idênticas poderão ser encontradas em várias das restantes representações.

Notável é ainda o esboço de perspectiva tentada em alguns quadros, com os personagens, sobrepostos, a sugerir planos diferenciados: talvez que o exemplo máximo seja o da cena de Cristo a caminho do Calvário, em que a primeira das Santas

¹⁶ *Id. ibidem*, p. 119.

¹⁷ Cfr., a este propósito, Adelaide Miranda e José Custódio Vieira da Silva, *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Lisboa, Univ. Aberta, 1995, pp. 163-167.

Mulheres que o seguem nesse percurso salta para fora do quadro arquitectónico, num arrojo de composição verdadeiramente assinalável. Aliás, ao contrário do quadro narrativo medieval que reunia numa única representação momentos 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 se referenciam três factos diferenciados, mesmo que cronologicamente sequentes: enquanto o traidor, à esquerda, beija a face de Cristo, Malco leva a mão à orelha que Pedro acabou de cortar para, no lado direito, Judas ser representado já suspenso da árvore em que se enforcou, com o diabo (em representação deveras excepcional) a retirar-lhe, do ventre aberto, a alma em forma de criança.

Notável é, igualmente, o minucioso e riquíssimo enquadramento arquitectónico das cenas historiadas. A extraordinária variedade e quantidade das rosáceas de desenho caprichoso, a veracidade de gabletes, pináculos e coruchéus, a utilização de cogulhos e de outra folhagem nervosa e de contrastes profundos de luz e de sombra, fazem destes túmulos não apenas um *manual* ou um *caderno* de elementos arquitectónicos como os verdadeiros introdutores da linguagem do tardo-gótico europeu em Portugal. Apetece afirmar que eles são a grande catedral gótica do Norte da Europa que em solo português nunca se chegou a erguer. Não admira, por isso, que o próprio Fernão Lopes, normalmente muito avaro em considerações de carácter estético, se tenha deixado seduzir pela beleza destes monumentos funerários, os únicos capazes de lhe arrancar palavras de admiração: a arca de D. Inês é «*huum muimento dalva pedra, todo mui sotillmente obrado*»; a de D. Pedro é «*outro tal muimento e tam bem obrado*»¹⁸.

Os temas do Juízo Final e da Roda da Vida/Roda da Fortuna merecem, finalmente, uma última consideração: se aquele é absolutamente único em termos de toda a escultura medieval portuguesa, assumindo sozinho essa temática que, ao contrário da Europa, quer a arquitectura românica quer a arquitectura gótica em Portugal nunca souberam ou quiseram explorar, a Roda da Vida/Roda da Fortuna é ainda mais excepcional, porque, representada num túmulo, em forma de rosácea e com a dimensão autobiográfica da tragédia de D. Pedro e de D. Inês de Castro, não existe nenhum outro caso português ou europeu que se lhe possa comparar. «Por tudo isto» – como afirma Carlos Alberto Ferreira de Almeida – «a rosácea do túmulo de D. Pedro é uma preciosa fonte monumental para a história e cultura do seu tempo e, no seu género, uma realização sem par em toda a Europa»¹⁹.

¹⁸ Fernão Lopes, *ob. cit.*, pp. 200 e 201.

¹⁹ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, p. 263.

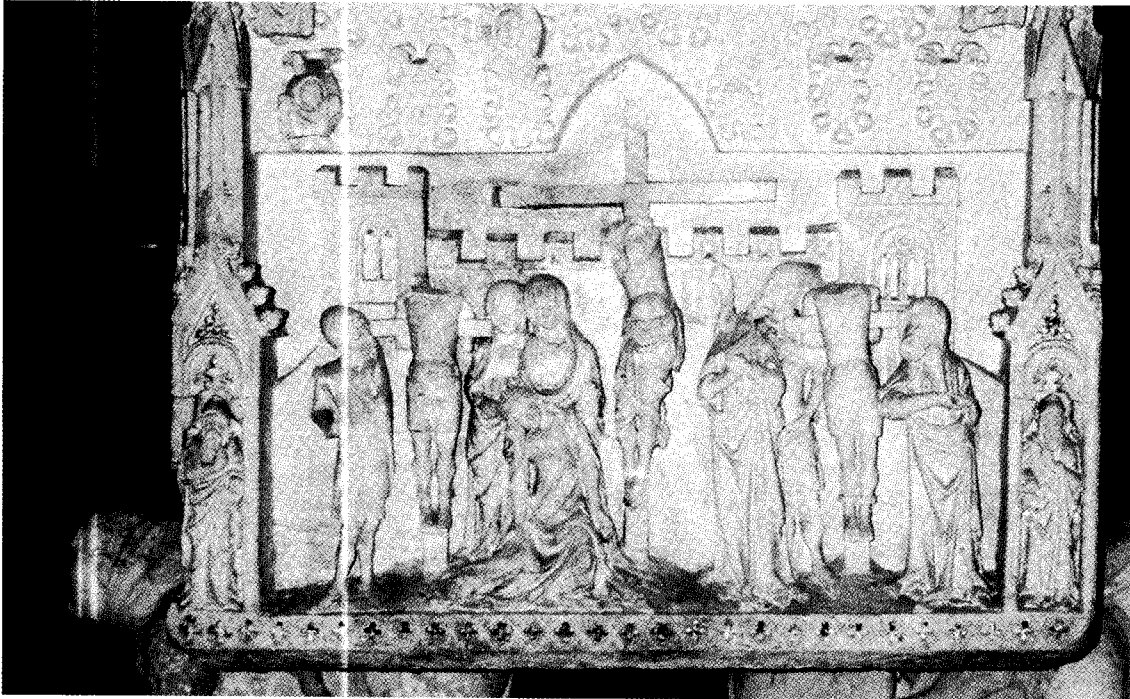


Fig. 1 – Túmulo de D. Inês: Calvário



Fig. 2 – Túmulo de D. Pedro: S. Bento (?)

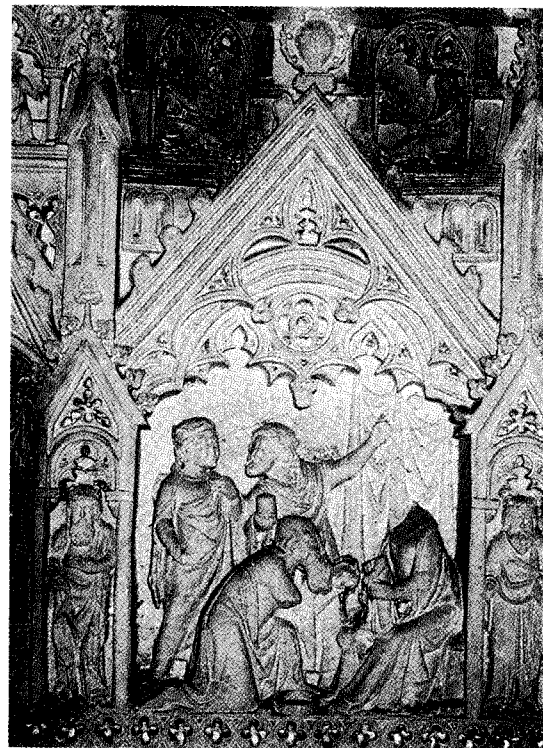


Fig. 3 – Túmulo de D. Inês: Cena dos Reis Magos



Fig. 4 – Túmulo de D. Inês: Cristo a caminho do Calvário

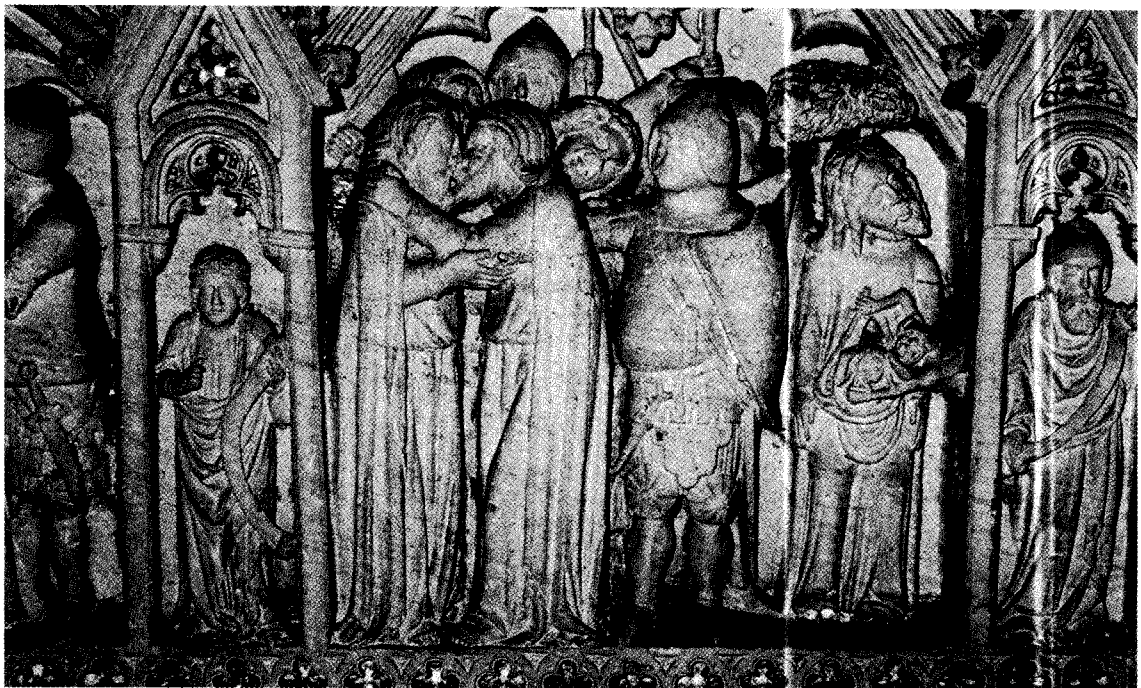


Fig. 5 – Túmulo de D. Inês: Beijo de Judas