

# CENAS DE PASSAMENTO E DE LAMENTAÇÃO NA ESCULTURA FUNERÁRIA MEDIEVAL PORTUGUESA (SÉC. XIII A XV)

Por **Mário Jorge Barroca**

## *Abstract*

*Inventory and iconographic study of the Portuguese late-medieval sarcophagi decorated with scenes of Death and Lamentation. The listed examples, dating from the 13th and 14th centuries, are linked to royal and noble families, but there's also a case of a rich merchant. The iconography shows an evolution between scenes with a few family members and scenes with a growing number of assistants and priests. The author also analyses the iconography of the Soul and the gestures of sorrow.*

A tumulária medieval portuguesa conta com um pequeno conjunto de monumentos onde os programas iconográficos optaram pela representação de cenas relacionadas com o trânsito para o Além. Uma representando o próprio momento do passamento, com o tumulado jazendo no leito, outras exteriorizando os sentimentos dos seus familiares e amigos. O interesse de que se revestem estas representações justificam que procuremos arrolar, nesta pequena nota, os escassos exemplos conhecidos, procurando valorizá-los enquanto testemunhos iconográficos, representações visuais de um momento final idealizado, e enquanto espelho das Mentalidades.

Sublinhemos, desde já, que a presença deste tipo de cenas constituiu uma das grandes novidades da iconografia funerária da Baixa Idade Média. Na realidade, as representações do Trânsito Final encontram-se ausentes do universo funerário paleocristão, que, do ponto de vista iconográfico, sempre preferiu as cenas bíblicas (na Península Ibérica sobretudo inspiradas do Antigo Testamento<sup>1</sup>), figuras ou temas alegóricos (como o Bom Pastor ou o Orante) ou símbolos cristãos (como o Crismon). Também a Alta Idade Média, quer no período Suevo-Visigótico quer no período da Reconquista, desconheceu este tipo de iconografias relacionadas com o Trânsito Final, num panorama agravado, de resto, pelo prudente afastamento que, desde que estalou a Querela Iconoclasta, o Ocidente manteve em relação ao uso da escultura. Para assistirmos ao regresso da escultura funerária seria necessário aguardar pelo Séc. XI, momento em que a tendência começou a inflectir-se, assinalando-se o aparecimento de testemunhos de escultura funerária em diversos pontos da Península Ibérica no quadro do florescimento dos prístinos testemunhos do Primeiro Românico. Este regresso da escultura funerária, com os seus elaborados programas iconográficos, pode ser, simbolicamente, corporizado em duas obras máximas dos fins do Séc. XI: o Cenotáfio de S. Martinho de Dume (procedente da Igreja de Dume e hoje conservado no Museu D. Diogo de Sousa, em Braga) e o monumento funerário de D. Afonso Ansures, filho do Conde D. Pedro Ansures (procedente de S. Bento de Sahagún e hoje integrado nas colecções do Museu Nacional de Arqueologia, em Madrid).

O Cenotáfio de S. Martinho de Dume resulta, como já tivemos oportunidade de defender noutra lugar, de uma possível encomenda do Bispo D. Pedro (1070-1091) que, no derradeiro quartel do Séc. XI, teria procurado revitalizar o culto em torno do sepulcro de S. Martinho<sup>2</sup>. A atitude do prelado seria uma tentativa de resposta da

<sup>1</sup> Vd., entre outros, Helmut Schlunk, «Sarcófagos Paleocristianos labrados en Hispania», *Actas do VIII Congreso de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 1972, pp. 179-218, sobretudo pp. 180 e 216-217. Este autor salienta, nomeadamente, como «*es notable que las escenas del Nuevo Testamento, que son las más frecuentes en Roma, y aún en Ravena y en el Sur de Francia, estén, en cambio, casi totalmente ausentes en la Península.*» (Op. cit., p. 180).

<sup>2</sup> Cf. Mário Jorge Barroca, «Sarcophage de Saint Martin de Dume» in *Aux Confins du Moyen-Age. Art Portugais (XIIe-XVe Siècle)*, Catálogo da Exposição, Europália '91, Gant, 1991, Peça Nº 10, pp. 114-115. Sobre o cenotáfio de Dume veja-se o estudo decisivo de Helmut Schlunk, «Ein Sarkophag aus Dume im Museum in

recém-restaurada diocese bracarense ao crescente prestígio que se começava a detectar em torno de S. Frutuoso de Montélios (que, desde as presúrias do Séc. IX, se encontrava na posse do bispado de Iria Flávia, depois transferido para Santiago de Compostela)<sup>3</sup>. A encomenda do cenotáfio dumiense procurou, assim, dar uma nova visibilidade à derradeira morada do Santo, primeira etapa no relançamento do seu culto. O cenotáfio apresenta o mais elaborado programa iconográfico até então delineado em Portugal para um monumento funerário: o lateral do arcaz representando S. Martinho oficiando perante uma assembleia de fiéis reunida dentro de um templo; a tampa apresentando, ao centro, Cristo em majestade, enquadrado dentro de um medalhão circular, ladeado e sustentado pelo Tetramorfo, a representação simbólica dos quatro Evangelistas segundo a visão de S. João relatada no livro do Apocalipse. No entanto, apesar de ostentar um programa iconográfico tão denso e elaborado, o cenotáfio de Dume não opta pela representação do Trânsito Final. Para que esse tema ingressasse na iconografia funerária portuguesa ainda seria necessário aguardar mais de século e meio.

A tampa do sarcófago de Sahagún ocupa um lugar de destaque no panorama peninsular já que ela, para além de um interessantíssimo programa iconográfico, constitui o primeiro testemunho peninsular da representação do Trânsito da Alma para o Além. Na realidade, esta tampa, concebida pouco depois de 1093<sup>4</sup>, representa,

---

Braga», *Madridrer Mitteilungen*, vol. 9, Madrid, 1968, pp. 424-458, que veio definitivamente enquadrar esta peça no último quartel do Séc. XI. Entre a já longa bibliografia referente a este cenotáfio salientemos, ainda, os contributos de autores como Manuel Monteiro, «L'Art Pré-Roman au Portugal», *Dispensos*, Braga, ASPA, 1980, p. 415; Alberto Feio, «A Arte da Alta Idade Média no Distrito de Braga», *Bracara Augusta*, vol. 5, Braga, 1954, pp. 14-16; Georges Gaillard, «Deux Sculptures Funéraires provenant de Saint-Martin de Dume», *Bracara Augusta*, vol. 6-7, Braga, 1955-56, pp. 63-73; Adília Alarcão, «Os restauros do Sarcófago de S. Martinho de Dume», *Minia*, 2ª Série, vol. I, Braga, ASPA, 1978, pp. 5-19; Mário Jorge Barroca, *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séc. V a XV)*, Porto, ed. policopiada, 1987, pp. 190-196; e Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *Arte da Alta Idade Média*, vol. II da «História da Arte em Portugal», Lisboa, Alfa, 1988, pp. 160-162.

<sup>3</sup> A doação de S. Frutuoso a Iria Flávia, feita pelo presbítero Cristovão, remonta a 883 – cf. Avelino de Jesus da Costa, *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, diss. de Doutoramento, vol. II, Coimbra, 1959, p. 92.

<sup>4</sup> D. Afonso Ansuresz faleceu a 8 de Dezembro de 1093, como revela a inscrição gravada ao longo do vértice central da sua tampa:

+ IN ERA : M : C : XXX : I : VI° : IDus : DEC(em)BR(is) : OBIIT : AN[fos Petri Ansuresz Comitiss] ET : EYLONIS : COMITISSE : CARUS : FILIUS : +

numa das suas vertentes, o momento da recepção da Alma do defunto no Céu. À esquerda, emergindo de nuvens, a mão de Cristo recebe o corpo de D. Afonso que, nessa difícil travessia, foi conduzido com o auxílio de prestigiadas figuras da Corte Celeste: o Apóstolo S. João (representado na forma de Águia e segurando o Livro Sagrado), e os Arcanjos S. Miguel (erguendo uma Cruz) e S. Gabriel (espargindo incenso), todos acompanhando, num imaginário cortejo, o nobre no seu trânsito final. Na outra vertente da tampa encontramos uma aparente alegoria ao poder da Eucaristia enquanto via de salvação: ao centro, um Cálice, ladeado por quatro figuras, duas à esquerda e duas à direita, dispostas simetricamente, todas apontando para o centro e para o vaso litúrgico. Nelas reconhecemos os restantes três Evangelistas (S. Mateus, S. Marcos e S. Lucas) e ainda S. Rafael. O programa iconográfico é legendado por pequenas inscrições que identificam os vários personagens e ajudam a descodificar o seu sentido. Pela sua qualidade plástica e iconográfica e pelo facto de constituir um testemunho pioneiro na representação do Trânsito Final, a tampa de D. Afonso Ansurez ocupa um lugar de eleição no panorama artístico peninsular.

### 1. Cenas de Passamento

O tema da Morte e do momento terminal, que naturalmente sempre preocupou o homem, ganhou particular importância a partir do Séc. XIV quando se agudizaram as incertezas em relação ao destino da Alma e se dramatizou o momento final, em boa medida fruto das pregações dos Mendicantes. É a partir desse momento, nas vésperas da crise da Peste Negra, quando o lado dramático da morte se transfere para o leito do moribundo e se dá uma nova importância ao derradeiro momento, encenando-o cuidadosamente, que as representações do passamento ganham uma nova importância, começando a ser mais comuns. No entanto, essas iconografias não são

---

Vd., entre outros, D. Manuel Gomez Moreno, *Laude o Cubierta de mármol del Sepulcro de Alfonso, hijo del Conde Pedro Ansurez, procedente de Sahagún, entregada a España por el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard. Cambridge, Massachusetts (E.E.U.U.)*, Madrid, Patronato del Museo Arqueológico Nacional, 1932; e AA.VV., *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinacion a Compostela*, Catálogo da Exposição, Santiago de Compostela, 1993, Nº 87, pp. 376-377 (onde se indica outra bibliografia).

apenas apanágio do Séc. XIV mas, pelo contrário, já se documentam em épocas um pouco mais recuadas. Entre nós pelo menos desde os meados de Duzentos<sup>5</sup>.

Efectivamente, o primeiro testemunho que conhecemos em Portugal para uma cena de passamento remonta aos meados do Séc. XIII. Referimo-nos ao Cenotáfio de D. Egas Moniz de Riba Douro, que se conserva no Mosteiro de Paço de Sousa. Como se sabe, o actual monumento funerário de D. Egas Moniz resulta da incorporação, num único conjunto, de peças provenientes de dois moimentos separados, entre si, por cerca de um século. Na realidade, como Carlos Alberto Ferreira de Almeida e outros autores tiveram oportunidade de demonstrar<sup>6</sup>, o actual conjunto sepulcral incorpora as peças provenientes do primeiro monumento, criado pouco depois da morte do Aio, ocorrida em 1146, assim como as pedras que foram esculpidas nos meados do Séc. XIII, quando se criou o cenotáfio para aquele prestigiado nobre. A encomenda deste cenotáfio deve ter sido feita quando estava em funcionamento o atelier que procedeu à renovação arquitectónica do templo monástico de Paço de Sousa<sup>7</sup> e pode ter resultado, como sugeriu José Mattoso, de uma iniciativa de D. João Soares Coelho, um descendente dos Riba Douro por via bastarda, que por essa altura se procurava afirmar como legítimo herdeiro da prosápia de uma das mais ilustres linhagens portu-  
guese-

---

<sup>5</sup> Em Castela, e apesar de se conhecerem iconografias relacionadas com o Passamento e as cerimónias litúrgicas a ele associadas já no Séc. XII, elas tornam-se mais comuns ao longo do Séc. XIII e XIV para, segundo Maria Jesus Gomez Barcena, terem tendência para desaparecer com o Séc. XV – cf. Maria de Jesus Gomez Barcena, «La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funeraria en Castilla», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la História y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 32-33.

<sup>6</sup> Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *Arquitectura Românica de Entre-Douro-e-Minho*, diss. de Doutoramento, vol. II, Porto, 1978, pp. 163-167; Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, vol. III da «História da Arte em Portugal», Lisboa, Alfa, 1988, p. 162; Manuel Luís Real, in Gerhard Graf, *Le Portugal Roman*, vol. I, Yonne, Zodiaque, 1986, pp. 287-290; Mário Jorge Barroca, *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séc. V a XV)*, diss. para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Porto, 1987, pp. 430-437; Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, diss. de Doutoramento, vol. 2, tomo 1, Porto, 1995, Insc. N.º 85, pp. 184-188 (onde se refere outra bibliografia).

<sup>7</sup> Assim o parece recomendar algumas afinidades que se detectam entre pormenores do cenotáfio de meados de Duzentos e a escultura do atelier que, por essa altura, procedia à renovação do Mosteiro de Paço de Sousa, afinidades que se detectam nomeadamente ao nível de algumas bases do templo.

sas<sup>8</sup>. Mas pode também ter sido iniciativa dos próprios monges de Paço de Sousa, que certamente viam na presença do moimento de Egas Moniz um factor de prestígio para a instituição beneditina, susceptível de convencer outros nobres a escolher esse mosteiro para derradeira morada, cativando novos legados testamentários. Os dois monumentos de Egas Moniz estiveram, num primeiro momento, depositados na Capela do Corporal, o panteão da Nobreza e da família patronal do Mosteiro, que se erguia no topo Norte do Transepto do templo, um espaço arquitectónico que seria demolido nos inícios do Séc. XVII, em 1605, por ameaçar ruína<sup>9</sup>. O primeiro monumento de Egas Moniz não era, no entanto, um túmulo comum, encerrando uma cavidade destinada ao corpo. Na realidade, as descrições antigas são unânimes ao declararem que o nobre fora enterrado em campa rasa, aberta a certa profundidade, e que sobre ela, à maneira de uma memória, se tinha criado um monumento esculpido que assinalava o local do enterramento<sup>10</sup>. As duas pedras que integravam o primeiro monumento encostavam-se directamente uma à outra, sem ter qualquer cavidade mortuária entre si. O conjunto, que era rematado pela tampa epigrafada que ainda hoje se conserva em Paço de Sousa, era, assim, maciço: uma memória baixa, bastante mais baixa que um sarcófago comum, criada apenas para assinalar o local de enterramento. Com estas características, o moimento de D. Egas Moniz revestia-se de uma assinalada originalidade, constituindo exemplo único no

<sup>8</sup> Cf. José Mattoso, «João Soares Coelho e a Gesta de Egas Moniz», *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, pp. 409-435. Sobre este trovador vd. tb. António Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco*, Lisboa, 1994, pp. 370-371; Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Halle, 1903, pp. 364-382 (ed. fac-similada, Lisboa, INCM, 1990); e F. Fernández Campo, s.v. «Johan Suarez Coelho», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993, pp. 359-361.

<sup>9</sup> Julgamos que a primeira memória, criada c. de 1146, terá, depois dos meados do Séc. XIII, ficado a assinalar o local de enterramento do filho de Egas Moniz, D. Mendo Viegas, que o Aio veio enterrar em Paço de Sousa em 1137 (cf. Livro de Testamentos de Paço de Sousa, Doc. 156), mas que a tampa original se terá conservado sobre o Cenotáfio criado em meados de Duzentos em virtude de estar tão profundamente personalizada pela inscrição. Assim se compreendem as palavras da Crónica de 1419 quando descreve o seu local de enterramento dizendo que “jazia” num «... *muimento, dentro da galilea do dito moisteiro, na capela dos fregueses. E antre ele e a parede não está senão um moimento baixo ...*» (Crónica de 1419, Cap. 12 – citado por José Mattoso, «João Soares Coelho e a Gesta de Egas Moniz», *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, p. 412).

<sup>10</sup> Veja-se, por exemplo, Fr. Leão de S. Tomás, *Benedictina Lusitana*, vol. II, Lisboa, INCM, 1974, pp. 274-275.

panorama nacional, que apenas se pode compreender pelo prestígio daquele nobre. O monumento devia estar encostado a uma das paredes (já que um dos topos menores é liso), apresentando as restantes faces decoradas com temas tratados numa escultura de fruste qualidade mas cheia de interesse iconográfico. Um dos laterais maiores – o do lado esquerdo – era integralmente preenchido com um tema vegetalista, enquanto que o outro lateral ostentava uma célebre cena cuja interpretação tanta polémica tem gerado. Na realidade, vários autores procuraram ver no primeiro quadro iconográfico desse lateral, onde quatro personagens se alinham no dorso de um cavalo, uma representação da lendária Jornada a Toledo, que o tempo transformou em paradigma da honra e da fidelidade. Significativamente, esta primeira memória de D. Egas Moniz, criada nos meados do Séc. XII, pouco depois de 1146, não encerra qualquer representação do passamento do nobre. Seria necessário aguardar pela criação do Cenotáfio dos meados do Séc. XIII para encontrarmos aquele que julgamos ser o primeiro exemplo português deste tipo de cenas (Fig. 1). O Cenotáfio era um monumento um pouco mais elevado que a primeira memória. Enquanto que esta era integrada por duas pedras de significativas dimensões, rematadas por uma tampa em duas águas, o Cenotáfio dos meados de Duzentos era composto por várias pedras, cada uma concebida como se fossem quadros autónomos, onde se esculpíram diversas cenas. Algumas parecem reinterpretar a enigmática cena do primeiro moimento, outras revestem-se de novidade. A cena do passamento de D. Egas Moniz – uma das que foi acrescentada ao programa iconográfico apenas nos meados de Duzentos – é particularmente interessante. Nela vemos o nobre no seu leito de morte, com a cabeça apoiada em almofada e o corpo repousando coberto por lençol, rodeado dos seus entes mais queridos. Apesar do carácter esquemático, notam-se algumas preocupações do escultor, nomeadamente quando representou, a traço fino, motivos ondulados ou entrecruzados nas pregas rígidas do lençol. O nobre apresenta cabelo cortado à chamorro, liso, com linhas paralelas simulando a representação dos cabelos. A sua face apresenta olhos e nariz apenas esquematizados, sem grande requinte, e ostenta uma barba discreta. Da sua boca sai a Alma, representada na forma de uma pequena criança, desnudada e assexuada, à qual falta a cabeça por mutilação posterior<sup>11</sup>. A Alma é acolhida por dois Anjos alados que, em pose

---

<sup>11</sup> Sobre a iconografia da Alma vd., entre outros, Flávio Gonçalves,

movimentada mas algo *maladroite*, descem dos ângulos superiores do campo segurando uma coroa circular. Estes Anjos psicopompos representam o acolhimento da Alma de Egas Moniz no Céu. Ladeando o leito encontramos quatro familiares de D. Egas Moniz, dois à cabeceira e outros dois aos seus pés, que exprimem os seus sentimentos através de uma gestualidade característica: puxando os cabelos em sinal de desespero e de dor<sup>12</sup>. O tratamento escultórico das faces, cabelos e vestes (aqui nomeadamente ao nível do pregueado), não pode deixar de sugerir que o escultor que realizou o cenotáfio de Egas Moniz terá estado igualmente ligado à criação da escultura de S. Pedro destinada originalmente à fachada do templo ou, como Carlos Alberto Ferreira de Almeida entendia, para possível apoio de Altar<sup>13</sup>, que se conserva avulsa no interior da igreja monástica.

A cena do Passamento de Egas Moniz, apesar da sua fruste qualidade, denunciando a mão de um escultor com algumas limitações técnicas (mesmo tendo em atenção que se trata de uma escultura em granito), não deixa de ocupar um lugar importante na Arte Portuguesa.

Para voltarmos a encontrar uma cena de passamento na nossa escultura funerária seria necessário aguardar pelos fins do Séc. XIV ou inícios da centúria seguinte. No chamado «Claustro Velho» da Sé do Porto – designação menos feliz por que é conhecido o *Campo Santo* da Sé portuense<sup>14</sup> – encontra-se depositado um sarcófago de

---

«Representações antropomórficas da alma na arte portuguesa dos séculos XII a XVI», *Brotéria*, vol. XLVI, fasc. 4, Lisboa, 1948, pp. 444-458; Flávio Gonçalves, «Cenas Psicagógicas na Arte Medieval (Os exemplos portugueses)», *XI Centenário da Presúria de Portucale por Vímara Peres. Congresso Luso-Espanhol de Estudos Medievais*, Porto, 1968, pp. 302-304; Lucrecia Herrero Romero, «Notas Iconográficas sobre el transito del Alma en el Romanico Español», *Estudios de Iconografía Medieval Española* (Ed. Joaquín Yarza Luaces), Barcelona, 1984, pp. 13-53.

<sup>12</sup> Num outro quadro do Cenotáfio de Egas Moniz encontramos uma cena de deposição no túmulo onde, uma vez mais, se registam os usuais gestos que serviam para exteriorizar a dor e o desespero. Nessa cena vemos o corpo de Egas Moniz a ser colocado no túmulo, com o Abade do Mosteiro de Paço de Sousa segurando o báculo e erguendo o Livro Sagrado, lendo orações, e dois familiares de Egas Moniz que assistem à cerimónia: um puxando os cabelos com as duas mãos; o outro dando golpes no peito.

<sup>13</sup> Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, vol. III da «História da Arte em Portugal», Lisboa, Alfa, 1988, p. 158.

<sup>14</sup> Na realidade, o «Claustro Velho» nunca foi «claustro», no sentido de ter tido uma planta quadrada com quatro galerias em seu redor, nem sequer é muito antigo, como o parece indicar a designação por que é popularmente conhecido. Será, mesmo,



granito que apresenta, ao longo do seu lateral maior, uma ornamentação onde se conjugam elementos heráldicos, símbolos apotropáicos e uma Cena de Passamento<sup>15</sup>. O lateral do sarcófago encontra-se estruturado por cinco arcadas (Fig. 2): duas laterais, pequenas e esguias, com remate superior trilobado, que albergam dois escudos heráldicos; uma arcada central, muito ampla e rematada com um arco rebaixado, onde se representou uma Cena de Passamento; e outras duas arcadas trilobadas, pequenas e esguias, albergando outros tantos brasões. Todas as arcadas, quer as trilobadas quer a rebaixada, estão apoiadas em pequenos colunelos que apresentam bases, impostas e capiteis esculpido, e que, apesar de destituídos de pormenores elaborados, podem ser facilmente individualizados. Os brasões repetem dois escudos distintos: num deles, em campo esquartelado, vemos três vieiras (no 1º e 4º quadrantes) e três faixas lisas (no 2º e 3º quadrantes); no outro escudo, duas cabras passantes, uma sobre a outra. O primeiro escudo, esquartelado, carregado de vieiras e faixas, remete-nos para a família Pimenta, enquanto que o segundo se deve reportar à linhagem Resende<sup>16</sup>. Na zona superior do lateral, o espaço entre arcadas foi ocupado por estrelas de cinco pontas insertas dentro de círculos. Trata-se do Nó de Salomão ou Sino-Saimão, como se sabe um dos mais populares e estimados símbolos apotropáicos. No campo central, de dimensões mais generosas, encontra-se iconografada a cena que nos interessa (Fig. 3). Ao centro encontra-se esculpido um leito onde, coberto por lençol liso e sem pregas, jaz o moribundo. Em redor deste leito alinham-se diversos personagens, certamente familiares e religiosos, que assis-

---

obra pouco anterior ao Claustro Gótico da Sé, construído no último quartel da centúria de Trezentos. Trata-se, efectivamente, de um espaço que, à maneira dos *Campos Santos* da Europa de além-Pirinéus, se destinava aos enterramentos. Assim o documentam as suas arcadas que, à maneira de arcossólios, albergam sepulcros dos Séc. XIV e XV, um deles datado de 11 de Novembro de 1345 (cf. Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, diss. de Doutoramento, vol. II, tomo 2, Porto, 1995, Insc. Nº 609, pp. 1344-1346).

<sup>15</sup> Sobre este moimento veja-se Armando de Mattos, «Um túmulo gótico na Sé Catedral do Porto», *O Tripeiro*, Vª Série, Ano I, nº 7, Porto, 1945, pp. 158-159; Mário Jorge Barroca, *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séculos V a XV)*, Porto, ed. policopiada, 1987, pp. 439-440.

<sup>16</sup> Para a cronologia em causa, a hipótese de ligação à linhagem de Baião parece ser de excluir. A família Cabral usou o mesmo tipo de escudo, com duas cabras passantes, mas a implantação geográfica de uma e outra linhagem – Resendes e Cabrais – parece dar mais credibilidade à identificação com os Resendes.

tem ao momento final e apoiam o moribundo na sua derradeira provação. Entre esses personagens é possível distinguir, aos pés da cama, três religiosos: o primeiro espargindo incenso, o segundo erguendo uma Cruz processional, o terceiro segurando um longo círio. Junto da cabeceira do leito encontram-se, também de pé, mais três personagens, estes possivelmente familiares, que aparentemente desempenham um papel mais passivo. Mas, infelizmente, a qualidade da escultura não permite que se tirem grandes ilações, impossibilitando o reconhecimento dos seus gestos. Por cima desta «cena terrena» desenvolve-se um outro registo, «celeste», que era invisível ao comum dos mortais e que tanto os afligia. Na realidade, na parte central e superior da arcada foram representados dois anjos que, descendo simetricamente das nuvens, acolhem a Alma do defunto, representada na forma de pequena figura de criança, a qual é erguida num lençol e encaminhada para o Céu. Pelas opções heráldicas que denuncia, pelo uso dos arcos trilobados e por outros pormenores escultóricos, julgamos que o sarcófago da Sé do Porto deverá ser obra dos finais de Trezentos ou, até mesmo, já dos inícios do Séc. XV.

A terceira representação do Passamento é obra igualmente northena, de cronologia difícil de definir. Trata-se de um conhecido sarcófago que, procedente de Faria, se conserva, sem tampa, no Museu Arqueológico de Barcelos<sup>17</sup>. O cariz fortemente popular dos seus relevos pode justificar que, apesar de ser obra com cronologia relativamente tardia, continue a ostentar alguns motivos de aspecto arcaico (como é o caso da cruz grega pátea, com pé alto, uma reminiscência pré-românica). Ao longo do seu lateral esquerdo e no topo da cabeceira foram esculpidos diversos temas dominados por um cariz popular muito vincado. O monumento, que já atraiu a atenção de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, de nós próprios e de outros autores, encerra uma cena de difícil descodificação. No entanto, não temos hoje dúvida em afirmar que nele se desdobra uma narrativa

---

<sup>17</sup> Cf. Mário Jorge Barroca, *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séc. V a XV)*, Porto, ed. policopiada, 1987, p. 203; Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *Barcelos*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, p. 39 e fotog. pp. 40-41; Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, vol. III da «História da Arte em Portugal», Lisboa, Alfa, 1988, p. 160 e 163; Carlos Alberto Brochado de Almeida et alii, *Catálogo do Museu Arqueológico de Barcelos*, Barcelos, 1991, pp. 72-73; J. Mancelos e A. Soucasaux, *Barcelos. Resenha Histórica-Pitoresca-Artística*, Barcelos, 1927, fotog. junto à p. 40.

relacionada com as fases da Vida. De entre a amálgama de símbolos, figuras e personagens que compõem este registo iconográfico, detenhamos a nossa atenção no campo terminal do lateral do sarcófago (à direita do observador) e na cena do topo da cabeceira. Na parte terminal deste «Registo da Vida» (se assim se pode chamar) encontramos um personagem deitado, rodeado por pequenos motivos vegetalistas. Corolário de toda a narrativa que ocupa esse lateral, não é difícil interpretar esta cena como sendo o relato da morte de quem jazia nesse sarcófago. No topo da cabeceira encontramos uma pequena figura alada rodeada por uma serpente que está a ser atacada por um canídeo de pose feroz. É possível que se esteja perante uma representação popular da Morte (última cena do lateral do sarcófago) e da Tentação Final (a Alma rodeada pelo Mal e a ser defendida pelo Bem, numa iconografia que ocupa a totalidade da cabeceira do moimento). Carlos Alberto Ferreira de Almeida tinha uma interpretação em parte coincidente com a nossa, mas que diferia no que respeita ao topo da cabeceira. Nas suas palavras, no lateral do sarcófago «entre símbolos protectores representa-se a morte do destinatário», enquanto que na cabeceira «na presença da alma (ave), um cão protector, habitual nos túmulos, luta com a serpente (diabo)»<sup>18</sup>. Ou, como escreveu noutro lugar,

*«Na parte fronteira, lateral, representa-se a morte do destinatário, entre cruces alçadas, ao lado de uma torre, que significará a segurança da Jerusalém Celeste, e de árvore onde se acolhe uma ave, que deverá simbolizar a alma. Na testeira, a ave, símbolo da alma, assiste ao confronto entre a serpente e o leão ou canídeo, o que nos revela as poderosas crenças no mundo agonístico do além e as dificuldades da «última viagem»»<sup>19</sup>.*

Estes três monumentos funerários do Entre-Douro-e-Minho revelam, cada um a seu tempo, três momentos na evolução da concepção da morte. Na realidade, e para além do lapso cronológico que eles percorrem, desde os meados do Séc. XIII até ao Séc. XV, eles corporizam diferentes atitudes mentais. A Morte de Egas Moniz – cena que pareceu dispensável aos autores do primeiro

<sup>18</sup> Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *Barcelos*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, pp. 40 e 41 (legenda das fotografias).

<sup>19</sup> Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, vol. III da «História da Arte em Portugal», Lisboa, Alfa, 1988, p. 160.

monumento do Aio, criado pouco depois do seu desenlace, em 1146, mas que já mereceu ser contemplada no programa iconográfico delineado para o cenotáfio encomendado em meados do Séc. XIII – inaugura este tipo de iconografias entre nós. Aí podemos ver uma cena onde se materializa o lado «invisível» do Passamento. O moribundo jaz no seu leito e, no momento da derradeira exalação, liberta a Alma que, saindo pela boca na forma antropomórfica de uma pequena criança, é acolhida por dois Anjos. Mas, ao lado desta «cena invisível», encontramos uma série de personagens que acompanham o Nobre no seu derradeiro momento. Estes, certamente seus familiares, exprimem dor e desespero, puxando cabelos e arranhando as faces. Num registo superior, os anjos psicopompos elevam a sua Alma, representada já na sua usual iconografia. No entanto, sublinhemos que quem criou este quadro, em meados de Duzentos, dispensou ainda a presença de religiosos. Trata-se, na realidade, de uma morte apenas assistida pelos familiares, onde não estão presentes os Ministros da Igreja. Pelo contrário, no sarcófago da Sé do Porto, dos finais de Trezentos ou inícios de Quatrocentos, a cena revela-nos mutações importantes: a morte continua a ser vivida no leito de vida, que nesse momento extremo se transforma em leito de morte, num quadro familiar e quotidiano – o quarto do moribundo. Continuamos a encontrar os anjos psicopompos, que elevam a Alma do defunto num lençol – garantindo que esta foi acolhida no Céu –, e os familiares continuam presentes. No entanto, estão já confinados a uma posição menos participativa, mais subalterna. Pelo contrário, numa posição de maior protagonismo, aparecem agora os Ministros da Igreja – um agitando um incensório, espargindo os fumos purificadores, outro erguendo uma Cruz processional, de pé alto, e um terceiro segurando um longo círio – que ocupam um lugar de destaque em todo o quadro, denunciando a importância crescente que era reservada ao seu papel nestes derradeiros momentos. Por seu turno, o sarcófago de Faria, que se conserva no Museu de Barcelos, tão profundamente marcado pelo cariz popular da sua ornamentação (que inclusive dificulta a sua classificação cronológica segura), remete-nos para o imaginário popular e para as preocupações que, nos fins da Idade Média, afligiam o homem: uma alegoria da Vida que se remata com a Morte (cena narrativa do lateral do sarcófago) e, na cabeceira, a Tentaçãõ Final: a luta do Bem contra o Mal, o combate derradeiro pela posse da Alma. Ou, para respeitar a sequência narrativa deste último quadro, o Mal enleando a Alma, na Tentaçãõ Final, e o Bem atacando o Mal,

procurando resgatar a Alma e evitar o pior. Não é, certamente, de forma inocente ou gratuita que a narrativa da Vida se desenvolve ao longo do lateral do sarcófago e que a Luta entre o Bem e o Mal, que ocorre imediatamente depois da Morte, se inscreve numa outra face do sarcófago. Até nesta mudança de superfície se parece querer denunciar a mudança de planos: do terreno para o celeste, do visível para o invisível.

## 2. Cenas de Lamentação

Abordemos, agora, as Cenas de Lamentação. A nossa tumulária medieval possui alguns exemplos onde se esculpíram narrativas com os familiares chorando a morte do seu ente querido. Se as cenas de Passamento nos materializavam um quadro invisível, imaginário, agora os relevos representam cenas vividas, a forma como os homens encaravam a morte de alguém. Estas cenas socorrem-se, sistematicamente, de uma gestualidade característica e estereotipada, utilizada em Portugal e noutras zonas da Europa Ocidental para exteriorizar a dor e o pesar<sup>20</sup>.

O primeiro exemplo que conhecemos em Portugal para uma dessas cenas encontra-se registado no túmulo de D. Urraca, mulher de D. Afonso II, falecida em 1220, que se conserva no Mosteiro de Alcobaça. O seu sarcófago foi, até um passado recente, erradamente identificado como sendo o de D. Beatriz, esposa de D. Afonso III, uma tradição que ficou consagrada pela inclusão de uma inscrição moderna, gravada em 1675 na secção da sua tampa que fica voltada ao topo dos pés. No entanto, como Manuel Real e nós próprios já tivemos oportunidade de defender<sup>21</sup>, trata-se indiscutivelmente do monumento de D. Urraca. Na realidade, se se tratasse do túmulo de

---

<sup>20</sup> Vd., por exemplo, María Jesus Gomez Barcena, «La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funerária en Castilla», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 46-49 («Manifestaciones de Dolor»).

<sup>21</sup> Cf. Manuel Luís Real, «Alcobaça», in Gerhard Graf, *Le Portugal Roman*, vol. I, Yonne, Zodiaque, 1986, pp. 80-82; Mário Jorge Barroca, «Sarcophage de la Reine Urraca» in *Aux Confins du Moyen-Age. Art Portugais (XIIe-XVe Siècle)*, Catálogo da Exposição, Europália '91, Gant, 1991, Peça N° 50, pp. 158-160; e Mário Jorge Barroca, «Jacentes. Orígens e Primeiros Exemplos (Séc. XIII e 1° Quartel do Séc. XIV)», in Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca, *História da Arte Medieval em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1998 (no prelo).

D. Beatriz, falecida em 1304, ele seria um monumento marcado por inexplicáveis arcaísmos. Bastará pensar que ele seria posterior aos túmulos com estátuas jacentes de D. Rodrigo Sanches († 1245), dos Bispos de Coimbra (D. Tibúrcio, † 1246; D. Egas Fafes de Lanhoso, † 1268; D. Pedro Martins, † 1301; e D. Fernando, † 1303), de D. Durando Pais, Bispo de Évora († 1283), dos dois jacentes de Paderne (ambos dos fins Séc. XIII) e dos dois de Pombeiro (de nobre desc., fins Séc. XIII; D. João Afonso de Albuquerque, † 1304). Se em relação a estes últimos jacentes, da mancha granítica nortenha, os nossos argumentos perdem força face à menor qualidade atingida pelas esculturas, já em relação aos primeiros túmulos (os jacentes de Grijó e das Sés de Coimbra e de Évora), criados nos ateliers da zona de Coimbra ou da área de Évora, torna-se impossível aceitar que um túmulo criado em inícios do Séc. XIV para uma Rainha de Portugal e destinado ao Panteão Régio ficasse assinalado por um tão profundo retrocesso estilístico. Há, no entanto, outros argumentos que legitimam a nossa identificação. Na realidade, o monumento alcobacense apresenta, no topo dos pés, uma Cena de Lamentação onde se esculpíram o Monarca e os Infantes, ainda crianças, chorando a morte da Rainha (Fig. 4). Ora, como D. Beatriz faleceu em 1304, 25 anos depois de seu marido, D. Afonso III († 1279), já idosa, com 63 anos, e com os seus filhos adultos, um deles monarca há um quarto de século, seria impossível incluir semelhante cena no túmulo da Rainha-Viúva. Pelo contrário, se perspectivarmos o túmulo de Alcobça como sendo o monumento de D. Urraca, mulher de D. Afonso II, falecida em 1220, todos os elementos se conjugam. O monumento deixa de ser arcaico para passar a ser uma obra pioneira. Ele é, na realidade, a primeira experiência de jacente em Portugal, o que justifica, plenamente, algumas soluções que nele encontramos. Por outro lado, o ar jovem com que a Rainha foi representada na estátua jacente torna-se mais compreensível: D. Urraca foi a única Rainha da Iª Dinastia a falecer jovem, contando 33 anos. Por fim, a Cena de Lamentação ganha novo sentido e coerência. D. Urraca, filha de D. Afonso VIII de Castela, casara em fins de 1208 ou inícios de 1209 com o Infante D. Afonso (futuro Afonso II), tendo tido quatro filhos: o Infante D. Sancho (futuro Sancho II), o Infante D. Afonso (futuro Afonso III), o Infante D. Fernando (futuro Senhor de Serpa) e a Infanta D. Leonor (futura Rainha da Dinamarca). Segundo os cálculos realizados por Manuel Real, quando a Rainha faleceu, em 3 de Novembro de 1220, D. Sancho contaria com 11 anos, D. Afonso com 10 anos,

D. Fernando com 3 anos e D. Leonor com 9 anos<sup>22</sup>. Esta «composição etária» da Família Real adequa-se plenamente à Cena de Lamentação (Fig. 4). Nela vemos, ao centro, ocupando um lugar de natural destaque, o Monarca, coroado, trajando vestes compridas que lhe descem até aos pés, com capa colocada sobre os ombros. D. Afonso II foi representado sentado no trono (que é quase totalmente ocultado pelas restantes figuras), ladeado pelos seus quatro filhos e por um quinto personagem que, na interpretação de Manuel Real, poderia ser a Ama do Infante D. Fernando, na altura com apenas 3 anos. À mão direita de D. Afonso II, em pé e num segundo plano, encontra-se D. Sancho, o primogénito e natural herdeiro da Coroa. Em frente a este, colocado em primeiro plano e sentado num banco, o Infante D. Afonso, futuro Conde de Bolonha e, depois da Crise de 1245, Rei de Portugal. Entre o Infante D. Afonso e o Monarca vemos uma pequena figura de criança, claramente mais imberbe que todos os outros irmãos: o Infante D. Fernando, futuro Senhor de Serpa. À mão esquerda de D. Afonso II encontramos duas figuras femininas: em primeiro plano, sentada em banco, D. Leonor, e, num segundo plano, a possível ama do Infante D. Fernando. Todos vestem túnicas compridas, que caem até aos pés com pregueados artificiais mas de belo efeito estético, denunciando a mão segura do seu escultor. O Monarca apresenta-se coroado e as damas ostentam véus soqueixados. Os Infantes-homens, todos sentados à direita do pai, apresentam-se com a cabeça descoberta e cabelo cortado à chamma. Todos, sem excepção, exteriorizam a dor e o desespero pela morte da jovem Rainha. D. Afonso II levando a sua mão direita ao coração e arranhando, com a mão esquerda, a sua face. Os Infantes erguendo as duas mãos e puxando os seus cabelos. D. Leonor elevando a mão direita ao rosto. A enigmática figura feminina que se esculpiu por trás da futura Rainha da Dinamarca é a única que denuncia maior contenção na exteriorização da dor, o que se poderia explicar pela sua condição de Ama do Infante.

Como já tivemos oportunidade de salientar, a Cena de Lamentação do túmulo de Alcobça constitui o mais antigo e um dos raros «retratos» coevos da Família Real portuguesa para a Idade Média<sup>23</sup>. A presença desta cena ajuda, igualmente, a delimitar cro-

---

<sup>22</sup> Manuel Luís Real, «Alcobça», in Gerhard Graf, *Le Portugal Roman*, vol. I, Yonne, Zodiaque, 1986, p. 81.

<sup>23</sup> Cf. Mário Jorge Barroca, «Sarcophage de la Reine Urraca» in *Aux Confins du Moyen-Age. Art Portugais (XIII-XV Siècle)*, Catálogo da Exposição, Europália '91,

nologicamente a execução desta obra. Na realidade, já vimos que ela será posterior a 3 de Novembro de 1220, data da morte de D. Urraca. Com o lugar que é reservado ao rei na Cena de Lamentação, diríamos que se trata de uma encomenda sua e que foi concluída em vida de D. Afonso II. Na realidade, parece difícil aceitar que a Cena de Lamentação tivesse sido esculpida depois da morte de D. Afonso II, ocorrida, como se sabe, em 25 de Março de 1223. Podemos, deste modo, atribuir ao moimento de D. Urraca uma datação crítica posterior a 3 de Novembro de 1220 e anterior a 25 de Março de 1223, portanto grosso modo [1221-1223]<sup>24</sup>.

O segundo exemplo (em sequência cronológica) de uma Cena de Lamentação na escultura medieval portuguesa já foi por nós acima referido: trata-se do quadro da Morte de Egas Moniz, incluído no cenotáfio criado em meados de Duzentos. Como referimos, Egas Moniz jaz no leito de morte rodeado por familiares – em número de quatro – que choram a sua morte e exprimem o seu desespero puxando e arrancando os seus cabelos. No quadro da Deposição no Túmulo, os dois familiares que assistem, ao lado do Abade de Paço de Sousa, ao cerimonial, voltam a ostentar os gestos típicos de dor e desespero: um puxando os cabelos com as duas mãos, outro dando golpes no peito também com as duas mãos.

O terceiro exemplo de uma Cena de Lamentação encontrava-se no túmulo de D. Guilherme de Cardona, um monumento hoje infelizmente perdido. Como se sabe, nomeadamente através do estudo que Henrique David consagrou à linhagem dos Cardonas<sup>25</sup>, esta família aragonesa passou a interessar-se pelo reino português quando D. Isabel de Cardona se deslocou para Portugal na qualidade de Dama de Companhia da Rainha D. Isabel de Aragão, de quem era meia-sobrinha. Por essa ocasião, em 1282, e a acompanhar o séquito da Rainha, vieram igualmente os seus pais, D. Raimundo de Car-

---

Gant, 1991, Peça Nº 50, p. 158; e Mário Jorge Barroca, «Jacentes. Origens e Primeiros Exemplos (Séc. XIII e 1º Quartel do Séc. XIV)» in Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca, *História da Arte Medieval em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1998 (no prelo).

<sup>24</sup> Veja-se o que escrevemos em Mário Jorge Barroca, «Jacentes. Origens e Primeiros Exemplos (Séc. XIII e 1º Quartel do Séc. XIV)» in Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca, *História da Arte Medieval em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1998 (no prelo).

<sup>25</sup> Cf. Henrique David, Amândio Barros e João Antunes, «A Família Cardona e as relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, IIª Série, vol. IV, Porto, 1987, pp. 69-87.



dona e D. Beatriz, filha bastarda de Pedro III de Aragão (portanto meia-irmã de D. Isabel de Aragão)<sup>26</sup>. Um pouco mais tarde, em momento que não conseguimos precisar com segurança, deslocou-se para o reino português D. Guilherme de Cardona, irmão de D. Isabel de Cardona. Os escassos elementos documentais que conhecemos apontam para a sua presença entre nós nos inícios do Séc. XIV. Na realidade, em 1 de Agosto de 1313 D. Dinis doou a vila de Mourão a seus pais, D. Raimundo de Cardona e D. Beatriz, com a «... *condiçom que a sa morte deles fique a don Guilhamon seu filho ...*», instituindo morgadio e salvaguardando apenas que «... *eles nom devem hy fazer nemhuua forteleza ...*»<sup>27</sup>. Sabemos, por isso, que em

<sup>26</sup> Cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, IIª Série, vol. IV, Porto, 1987, pp. 70-71.

<sup>27</sup> Cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, IIª Série, vol. IV, Porto, 1987, Doc. N.º 3, p. 80. As circunstâncias da doação de Mourão a D. Raimundo de Cardona foram estudadas e esclarecidas por Henrique David. D. Raimundo de Cardona, pouco depois de ter vindo para Portugal (em 1282), acompanhou a Rainha-Viúva D. Beatriz até Sevilha, onde esta permaneceu junto de Afonso X, o Sábio, nos últimos momentos da sua vida. Aí D. Beatriz receberia das mãos de seu pai, em 4 de Março de 1283, a doação das vilas de Moura, Mourão, Serpa e Noudar. Em reconhecimento do apoio que recebera de D. Raimundo, D. Beatriz doou-lhe, a 12 de Março de 1284, o senhorio da vila de Mourão – cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, IIª Série, vol. IV, Porto, 1987, p. 70; Fr. Francisco Brandão, *Monarquia Lusitana*, Parte V, Lisboa, 1650, p. 95 (ed. fac-similada, Lisboa, INCM, 1976). No entanto, D. Sancho IV, ignorando a doação de Afonso X a D. Beatriz, entregou a vila de Mourão a D. Teresa Gil da Riba de Vizela, sua amante, numa doação que D. Dinis confirmou em 15 de Julho de 1298 (cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, IIª Série, vol. IV, Porto, 1987, Doc. 1, p. 78). Uma das cláusulas da confirmação dionisina estipulava, no entanto, que a posse de Mourão deveria regressar à coroa portuguesa com a morte de D. Teresa Gil de Riba de Vizela, o que aconteceu c. de 1307. Um pouco mais tarde, D. Raimundo de Cardona receberia de novo a vila de Mourão, por doação feita por D. Dinis a 1 de Agosto de 1313. No entanto, o atribulado itinerário de Mourão não ficaria por aqui. Em Abril de 1313, D. Raimundo de Cardona contraiu um empréstimo de 6.000 libras junto de D. Judas, Rabi-Mor do reino, comprometendo-se a saldar a dívida dentro de prazos estipulados. Na impossibilidade de cumprir o estabelecido, foi a vila de Mourão vendida, em hasta pública, em 19 de Abril de 1317, tendo sido adquirida por Martim Silvestre, homem rico de Monsaraz, que deu a quantia de 11.000 libras (cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, IIª Série, vol. IV, Porto, 1987, p. 75 e Doc. 4, pp. 80-85; Fr. Francisco Brandão, *Monarquia*

1313 D. Guilherme já estaria no reino. Fr. Manuel da Esperança acrescenta, ainda, que D. Guilherme de Cardona teria sido Vedor da Rainha St<sup>a</sup>. Isabel, sua tia<sup>28</sup>. D. Guilherme de Cardona elegeria o Mosteiro de St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha para sua derradeira morada, numa escolha facilmente compreensível: por ser uma instituição monástica umbilicalmente ligada à figura da Rainha Santa (que se empenhou directamente na segunda fundação do mosteiro das clarissas), por ser o local onde repousava a própria Rainha (de quem fora Vedor e era meio-sobrinho), e, finalmente, porque sua irmã, D. Isabel de Cardona, era então Abadessa de St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha<sup>29</sup>. Na realidade, pensamos que terá sido alguns durante o seu longo abaciado – que se prolongou por mais de 33 anos – que D. Guilherme de Cardona faleceu, tendo sido tumulado em St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha. Ao certo, apenas podemos dizer que tal ocorreu antes de 1359. Nesse ano, a 4 de Agosto, a Abadessa D. Isabel de Cardona comprou umas propriedades para que, com o seu rendimento, se mantivesse um capelão que, todos os dias, cantasse missa pela alma de sua mãe, D. Beatriz, e de seu irmão, D. Guilherme de Cardona, ambos tumulados em St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha<sup>30</sup>. O diploma em causa, emanado por D. Pedro I, refere que

*«... D. Isabel de Cardona abbadessa do moesteiro de Santa Clara de Coimbra me enviou dizer em como no dicto moesteiro jaziam enterradas Dona Beatriz sa madre e dom Guilhamam de Cardona seu irmãao, pela qual razom enviou recado a dona Beatriz sa irmãa que*

---

*Lusitana*, Parte V, Lisboa, 1650, p. 265). A figura de Martim Silvestre interessa-nos igualmente para este estudo já que é a seu filho, Gomes Martins, que se reporta o derradeiro monumento funerário que aqui abordaremos.

<sup>28</sup> Cit. por Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, II<sup>a</sup> Série, vol. IV, Porto, 1987, p. 76.

<sup>29</sup> Efectivamente, D. Isabel de Cardona, que, como referimos, viera em 1282 para Portugal acompanhando o séquito de D. Isabel de Aragão, ingressara em St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha, vindo a ocupar o cargo de Abadessa do Mosteiro, funções que já desempenhava em Junho de 1329 e que ainda mantinha em fins de 1362 – cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, II<sup>a</sup> Série, vol. IV, Porto, 1987, p. 76. No entanto, em 2 de Junho de 1358, já solicitara ao Papa Inocêncio VI a dispensa do cargo e de certas obrigações impostas pela Regra invocando doença como motivo (cf. *Monumenta Portugaliae Vaticana*, vol. I, Roma-Porto, 1968, n<sup>o</sup> 142, pp. 337-338).

<sup>30</sup> Cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, II<sup>a</sup> Série, vol. IV, Porto, 1987, p. 76 e Doc. 5, pp. 85-87.

*lhi mandasse dinheiros pera comprar herdades e possissões que rendessem em cada huum ano sateenta libras pera manter huum capellam que cada huum dia cantasse missa polas sas almas ...».*

A Abadessa pedia autorização ao monarca para que essas propriedades fossem incorporadas nas posses do Mosteiro, pedido a que o monarca acedeu desde que os bens adquiridos não ultrapassassem o valor de 1.000 libras.

O túmulo de D. Guilherme de Cardona, que se encontrava em St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha, era um monumento ornamentado com estátua jacente e que apresentava, ao longo do arcaz, uma cena de pranto e de lamentação. Infelizmente o original perdeu-se com o tempo. No terceiro quartel do Séc. XVII o túmulo ainda se conservava em St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha, apesar de estar escondido pelo piso que, desde 1612-1615, passou a ocupar boa parte do interior do templo procurando minorar os efeitos das cheias. Só assim se compreende que, em 1666, onze anos antes das freiras se terem transferido para St<sup>a</sup>. Clara-a-Nova<sup>31</sup>, Fr. Manuel da Esperança declare que «*fez descobrir*» o túmulo do nobre aragonês, dando a ideia de que ele estaria encoberto. Infelizmente este monumento não foi transferido para o novo mosteiro das clarissas, em 1677, como aconteceu com outros túmulos (nomeadamente o da Rainha Santa, obra da autoria de Mestre Pêro, e o de sua sobrinha). No entanto, as recentes escavações em St<sup>a</sup>. Clara-a-Velha não permitiram – tanto quanto sabemos – recuperar o sarcófago trecentista. Deste modo, somos obrigados a recorrer ao testemunho do Cronista Franciscano, o único autor que viu o moimento e nos deixou uma descrição. Nas palavras de Fr. Manuel da Esperança, D. Guilherme de Cardona fora enterrado

*«... na Capela colateral à maior da banda esquerda, onde eu fiz descobrir o seu túmulo a pezar da grande destruição, que o Mõdego tem feito nesta Igreja. Era lavrado com singular artificio, de modo que vivamente estava representando na parte superior a pessoa desse mesmo D. Guilhem, assi na gravidade do rosto, como tambem na galante bizzarria com que puxava da espada, que tinha embainhada. Aparecião à roda, entre imagens, & insignias de Santos, muitas figuras de molheres & de homens: aquellas, que arranhavão o rosto;*

---

<sup>31</sup> Em 1649 foi lançada a primeira pedra do novo mosteiro, erguido segundo traçado de Fr. João Turriano, mas as freiras apenas se transferiram para St<sup>a</sup>. Clara-a-Nova em 1677.

*estes, arrependendo as barbas. E quando o sentimento em razão de sua morte se conhecia nas pedras, muito mais avia de magoar aos que na sua vida estavam interessados ...»<sup>32</sup>.*

As palavras de Fr. Manuel da Esperança revelam-nos que o sarcófago de D. Guilherme de Cardona era ornamentado com estátua jacente, mostrando o nobre numa pose que não pode deixar de recordar o jacente de D. Lopo Fernandes Pacheco († 1349), que se conserva na Sé de Lisboa, também ele puxando, com galhardia, a espada embainhada. Ao longo do arcaz de D. Guilherme alinhavam-se diversas figuras de santos, de homens e de mulheres. Embora a descrição de Fr. Manuel da Esperança não seja concludente, é possível que a arca tivesse os laterais estruturados por nichos, albergando as figuras de santos e de familiares/amigos de D. Guilherme de Cardona que choravam a sua morte. Por outro lado, a descrição de Fr. Manuel da Esperança parece revelar que se tratava de um moimento onde a cena de lamentação saía do limitado espaço a que até agora temos encontrado confinadas estas cenas. Na realidade, ela era composta por «*muitas figuras*», não podendo deixar de recordar os exemplos espanhóis estudados por Maria Jesus Gomez Barcena<sup>33</sup>.

Um monumento funerário criado na cidade do Mondego nos meados do Séc. XIV não pode deixar de recordar o nome de Mestre Pêro, o escultor aragonês que veio para Portugal servir a Rainha D. Isabel, acabando por se fixar em Coimbra e por ser responsável por uma copiosa obra, entre sarcófagos ornamentados com jacentes e esculturas devocionais avulsas. As primeiras produções de Mestre Pêro terão sido os moimentos de D. Isabel de Aragão e de sua neta e homónima, a Infanta D. Isabel, ambos criados cerca de 1330 (hoje em St<sup>a</sup>. Clara-a-Nova, Coimbra). Depois sucederam-se outros monumentos não menos conhecidos: o sarcófago de D. Gonçalo Pereira, encomendado em 11 de Junho de 1334 a Mestre Pêro (a arca) e

<sup>32</sup> Cf. Fr. Manuel da Esperança, *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco, na Provincia de Portugal*, 2<sup>a</sup> Parte, Lisboa, 1666, p. 50. Sobre o túmulo de D. Guilherme de Cardona vd. Mário Jorge Barroca, «Jacentes. Mestre Pêro» in Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca, *História da Arte Medieval em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1998 (no prelo).

<sup>33</sup> Cf. Maria Jesus Gomez Barcena, «La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funerária en Castilla», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 31-50.

Mestre Telo Garcia (a tampa com jacente) e executado no ano que se seguiu a essa data (Capela de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. da Glória, Sé de Braga); o túmulo de D. João Anes Gordo, cavaleiro da Ordem do Hospital e Almoxarife de D. Dinis e D. Afonso IV na cidade do Porto, criado entre 1335-1336 (Capela de S. João Evangelista, Sé do Porto); o jacente de D. Vataça Lascaris de Vintemiglia, dama de companhia de D. Isabel de Aragão, criado em 1336-1337 e pago em 29 de Janeiro de 1337 (Sé Velha de Coimbra); os sarcófagos de Rui Garcia do Casal (?) e de D. Leonor Afonso, criados entre 1337 e 1340 (Santarém); e os jacentes de Domingos Joanes e Domingas Sabachais, executados em 1341 (Capela dos Ferreiros, Oliveira do Hospital)<sup>34</sup>. Como já tivemos oportunidade de sublinhar noutro estudo, Mestre Pêro foi responsável por um enorme salto qualitativo na produção escultórica do segundo quartel do Séc. XIV, tendo introduzido entre nós diversas novidades, nomeadamente os laterais estruturados com nichos trilobados esguios, separados entre si por botarêus fenestrados e merlados, um modelo que trouxe da escultura gótica aragonesa que, tanto ele como a Rainha Santa, tão bem conheciam. Se a nossa interpretação das palavras de Fr. Manuel da Esperança estiver correcta, e se a Cena de Lamentação fosse realmente extensa, ocupando um dos laterais do arcaz, então poderíamos apontar uma outra novidade introduzida entre nós por Mestre Pêro. Na realidade, a zona de Aragão e da Catalunha possui um conjunto de arcazes ornamentados, nos seus laterais, com Cenas de Lamentação, que adquiriram nesta zona uma dimensão e um peso pouco comum na escultura funerária. No entanto, devemos sublinhar que, sem conhecermos o túmulo, não podemos sair do limiar das sugestões e possibilidades, infelizmente pouco fundamentadas.

O derradeiro monumento portador de uma Cena de Lamentação que conhecemos em Portugal é o túmulo de Gomes Martins, que se conserva hoje na Igreja de St<sup>a</sup>. Maria do Castelo, em Monsaraz. No interior deste templo encontramos uma inscrição datada de 1341 que se revela fundamental para traçarmos a curtíssima biografia deste rico comerciante de Monsaraz. Na realidade, nela se diz

---

<sup>34</sup> Sobre a produção e a periodização da obra de Mestre Pêro veja-se o que escrevemos em Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, diss. de Doutoramento, vol. II, tomo 2, p. 1318; e em Mário Jorge Barroca, «Escultura Devocional de Vulto. Mestre Pêro» e «Jacentes. Mestre Pêro», in Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca, *História da Arte Medieval em Portugal*, vol. I, Lisboa, Editorial Presença, 1998 (no prelo).

AQUI : IAZ : MARTIN : SILVESTRE : HOMEN : BOON : E  
 FEZ : MUYTO : BEN : EN : ESTA : TERRA : E PASSOU :  
 SEX : DIAS : DABRIL : Era : M<sup>a</sup> : CCC<sup>a</sup> : LXXIX : ANOS :  
 GO(me)Z : Ma(rt)I(n)Z : SEU : FILHO : MANDOU : FAZER :  
 ESTA : CAPELA<sup>35</sup>.

Esta inscrição revela-nos, assim, que Gomes Martins era filho de Martim Silvestre, nada menos que o rico mercador de Monsaraz que em 19 de Abril de 1317, no adro da Igreja de St<sup>a</sup>. Maria de Mourão, ofereceu 11.000 libras pela posse da vila de Mourão, que então foi a leilão por incumprimento da dívida que D. Raimundo de Cardona tinha contraído junto de D. Judas, Rabi-Mor do reino<sup>36</sup>. No entanto, a posse de Mourão ficaria por pouco tempo nas mãos deste enigmático mercador raiano. D. Dinis, ciente do *Ius Crenelandi*, não podia obviamente permitir que uma vila fortificada da raia fronteira ficasse na posse de um particular. E menos de um mês depois do leilão fazia saber junto de Martim Silvestre que pretendia que a vila de Mourão lhe fosse cedida pelas mesmas 11.000 libras:

*«... e porque Mourom he no meu senhorio eu deva o aver ... mamdo que digades da minha parte a esse Martim Sillvestre que mo leixe por tanto quanto por ell deu e se o fazer nom quiser emprazadeo que do dia que lhe esta minha carta mostrades a dous nove dias venha perante a minha corte respomder e fazerme dereito sobr'ellas ditas cousas e a minha corte veera este feito e fara hi o que for de dereito ...<sup>37</sup>».*

Perante a «subtileza» dos argumentos régios, Martim Silvestre «cedeu» a vila de Mourão a D. Dinis, tendo recebido de novo as 11.000 libras que despendera na sua aquisição. Este curto, mas saboroso e significativo, episódio pouco acrescenta à biografia de

<sup>35</sup> Cf. Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, diss. de Doutoramento, vol. II, tomo 2, Porto, 1995, Insc. N<sup>o</sup> 599, pp. 1321-1322.

<sup>36</sup> Cf. Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, II<sup>a</sup> Série, vol. IV, Porto, 1987, p. 75 e Doc. 4, pp. 80-85. Vd. também João dos Santos Ramalho Cosme, «O reflexo das rivalidades luso-castelhanas no espaço raiano (1165-1580). O caso dos Concelhos de Moura, Mourão, Olivença e Serpa», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XLVIII, Badajoz, 1992, pp. 385-389.

<sup>37</sup> Henrique David et alii, «A Família Cardona e as Relações entre Portugal e Aragão durante o Reinado de D. Dinis», *Revista da Faculdade de Letras – História*, II<sup>a</sup> Série, vol. IV, Porto, 1987, Doc. 4, p. 81.

Martim Silvestre mas revela-se elucidativo quanto à sua enorme fortuna, certamente criada com base no comércio raiano e no contrabando. Como a epígrafe revela, vinte e quatro anos depois da hasta pública de Mourão o mercador falecia e era enterrado em St<sup>a</sup>. Maria de Monsaraz. A sua enorme fortuna passaria para seu filho, que se fez enterrar na mesma igreja no túmulo que agora nos interessa.

O sarcófago de Gomes Martins (Fig. 5) encontra-se personalizado por uma inscrição incompleta, gravada ao longo da secção lateral da tampa, onde se lê:

AQ(u)I : IAZ : GOMEZ : MARTII(n)Z : VAS(s)ALO DELREI :  
 FILHO DE : MARTIN : SILVESTRE O QUAL : GOMEZ :  
 MARTII(n)Z : <sup>38</sup>

Trata-se, visivelmente, de um letreiro incompleto, que se destinava a ser concluído depois do óbito de Gomes Martins, o que no entanto nunca chegou a acontecer. Ficamos, desta forma, a saber que o túmulo de Monsaraz resultou de uma encomenda prévia, feita pelo próprio ainda em vida. O poder económico denunciado por seu pai ao arrematar a vila de Mourão em 1317 encontra-se de novo testemunhado no moimento de Gomes Martins: um sarcófago em mármore com estátua jacente. O jacente, apesar de revelar uma qualidade que fica longe dos melhores exemplares portugueses da centúria, não deixa de constituir uma manifestação do seu poder económico. A forma como se fez iconografar, com a cabeça apoiada em dupla almofada, ostentando longas barbas tratadas à maneira da Corte da época, com traje comprido e capa, segurando espada dentro da sua bainha, estirada ao longo do corpo, e com os pés apoiados sobre um cão ou lebreu, tudo à maneira dos nobres, revela-nos as suas pretensões. No topo menor do sarcófago, no lado dos pés, foi incluída uma cena de Altanaria, iconografia que, no Séc. XIV, se

<sup>38</sup> Cf. Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, diss. de Doutoramento, vol. I, tomo 2, Porto, 1995, Insc. N<sup>o</sup> 697, pp. 1593-1596.

<sup>39</sup> Para além do monumento de Gomes Martins conhecemos cenas cinégeticas, nomeadamente representando a caça de montaria e de altanaria, nos sarcófagos de D. Fernão Sanches (hoje no Museu do Carmo) e do Conde D. Pedro (Mosteiro de S. João de Tarouca), no túmulo vulgarmente conhecido como sendo de D. Branca de Sousa mas que pertenceu a um nobre desconhecido (procedente de S. João de Tarouca, hoje no Museu de Lamego) e no sarcófago de D. Vasco Esteves Gato (Igreja de S. Francisco de Estremoz). Também o desaparecido moimento de D. Afonso, Senhor de Portalegre, que outrora se admirava em S. Domingos de Lisboa, ostentava uma cena cinégetica. A

afirmou como característica da Nobreza<sup>39</sup>. Por fim, registemos que no lateral maior do moimento, na Cena de Lamentação, se incluiu um brasão ostentando as armas do defunto – três chaves dispostas em roquete<sup>40</sup>. Por tudo – pela opção pelo jacente, pela presença da espada, do cão aos seus pés e da cena de Altanaria no topo menor do sarcófago, pela representação de brasão – podemos dizer que Gomes Martins procurava apropriar-se da linguagem simbólica típica da Nobreza. No entanto, não temos provas seguras de que pertencesse a esse nível social privilegiado. Pelo contrário, diríamos que se tratava de um rico mercador que aspirava, pelo seu poder económico, atingir a nobilitação. E que a encomenda do seu sarcófago foi uma das peças jogadas tendo em vista obter essa distinção.

Ao longo do lateral maior do sarcófago da Igreja de St<sup>a</sup>. Maria do Castelo encontramos uma Cena de Lamentação que – atendendo a que estamos perante uma encomenda prévia, feita pelo próprio em vida – ganha particular interesse (Fig. 5 e 6). Nesse registo, contínuo, encontramos três zonas claramente demarcadas. À esquerda, num grupo coeso que ocupa mais de metade de toda a superfície disponível, foram representados oito religiosos, trajando o hábito dos Mendicantes, em atitudes diversas, como se estivessem em diálogo uns com os outros. O segundo grupo, composto por três personagens, mostra-nos um outro Ministro da Igreja, segurando uma Cruz processional, de pé alto, acolitado por dois meninos de coro, de menor estatura, que transportam longos círios. E, por fim, no derradeiro terço do lateral, à direita, encontramos um novo grupo, com seis personagens que trajam vestes civis, bastante mais curtas que os hábitos religiosos, e que exteriorizam a dor pela morte de Gomes

---

este tema dedicaremos, em breve, a nossa atenção. Sobre as cenas de caça de montaria (afins das de altanaria) veja-se Margarida Ribeiro, «A Montaria na Escultura Tumular. Subsídios para o estudo do baixo-relevo historiado», *Panorama*, IV<sup>a</sup> Série, n<sup>o</sup> 20, Lisboa, 1966, pp. 29-40. Sobre a caça no Portugal Medieval veja-se, entre outros, Jorge Faro, «A Caça de Altanaria», *Panorama*, IV<sup>a</sup> Série, n<sup>o</sup> 20, Lisboa, 1966, pp. 55-60; José Mattoso, «A Caça no Soajo», *Fragments de uma Composição Medieval*, Lisboa, Ed. Estampa, 1987, pp. 205-211; e a síntese traçada por Carlos Guilherme Riley e Maria Helena da Cruz Coelho, «Sobre a Caça Medieval», *Estudos Medievais*, vol. 9, Porto, 1988, pp. 221-267. Para um enquadramento europeu vd. *La Chasse au Moyen Age (Actes du Colloque de Nice, 22-24 Juin 1979)*, Nice, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice, 1980.

<sup>40</sup> Este escudo, com as três chaves em roquete, não pode, por isso, ser confundido com as armas dos Cogominhos – constituídas por cinco chaves em sautor – como alguns autores pretenderam.



Martins: o primeiro puxa com a sua mão direita os seus longos cabelos, o segundo parece elevar as mãos em prece (ou dar golpes no peito), o quarto puxa as barbas ou arranha a face com a mão esquerda e segura, com a outra, o escudo heráldico de Gomes Martins (suspenso *au ballon* ou *au wallon*, pelo ângulo superior esquerdo); finalmente, o sexto puxa as suas fartas barbas. No seu conjunto, o lateral do sarcófago de Monsaraz parece relatar-nos um cortejo fúnebre: primeiro os membros eclesiásticos, num grupo que se encerra com os portadores da Cruz processional e dos círios, e depois os parentes e amigos do falecido, levando o seu escudo brasonado e chorando a sua morte.

O pequeno conjunto de Cenas de Passamento e de Lamentação que conhecemos na tumulária medieval portuguesa corresponde, do ponto de vista cronológico, a um período que se prolonga desde os meados do Séc. XIII até aos fins do Séc. XIV ou inícios do Séc. XV. O limite cronológico para este tipo de iconografias encontra paralelo noutras zonas da Península Ibérica onde, como Maria Jesus Gomez Barcena e Joaquin Yarza tiveram oportunidade de salientar, as cenas relacionadas com o Passamento e a Lamentação apresentam cronologias que vão, também, até aos fins do Séc. XIV e inícios do Séc. XV, não entrando muito dentro da centúria de Quatrocentos<sup>41</sup>. E apesar de numericamente limitados, os exemplos portugueses asseguram que a opção por estas representações percorreu os principais grupos sociais ligados à escultura funerária: desde a Família Real (D. Urraca) à Alta Nobreza (D. Egas Moniz de Riba Douro, D. Guilherme de Cardona) e a membros que, não sendo comprovadamente nobilitados, detinham grande poder económico (Gomes Martins).

Este tipo de Cenas de Lamentação representa, como referimos, a atitude-padrão do homem medieval perante a morte de um ente querido, que encontra eco nas fontes da época. Na realidade, são conhecidos os relatos que descrevem os prantos, as altas gritarias, o arranhar das faces, o arrancar violento ou o corte drástico e simbólico de cabelos e de barbas, os golpes no peito, tudo usado para sublinhar (e sublimar) o desespero da partida de alguém. A propósito da

---

<sup>41</sup> Cf. Maria Jesus Gomez Barcena, «La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funeraria en Castilla», *La Idea de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 32-34; Joaquin Yarza, *História del Arte Hispánico. II. La Edad Media*, Madrid, Ed. Alhambra, 1982, p. 239.

trágica morte do Infante D. Afonso, filho de D. João II, que estava destinado a herdar a coroa portuguesa, e que faleceu em 1491 em consequência de uma fatal queda de cavalo, Rui de Pina registou que

*«... ali se depenaram entam cabeças de muito siso, e arrencaram barbas de muita autoridade; alli nom ficou rostro de mulher que com as suas proprias mãos e unhas cruees nom fosse esbofetado e feito em sangue ...<sup>42</sup>».*

No entanto, desde há muitos anos que as autoridades, civis e eclesiásticas, procuravam contrariar essas manifestações exacerbadas de dor, consideradas conotadas com tradições pagãs, procurando impor exteriorizações mais discretas – nomeadamente o luto de negro, ao invés dos prantos, dos gestos violentos e estudados, do desprendimento material que se adoptava no período de nojo, e que levava a que os nobres de vestissem de burel e os pobres, que no dia-a-dia já usavam o burel, usassem as suas vestes pelo lado do avesso<sup>43</sup>. Já encontramos disposições legais procurando contrariar essas manifestações de dor mais extremadas na *Primeira Partida* de Afonso X, o Sábio. Na realidade, na Lei XL do Título VI, esclarece-se que os *geentijjs*, porque não acreditavam na Ressurreição e na Vida Eterna,

*«... fazyam doos grandes e desaguizados polos mortos, assy que alguuns hy ouve que nom querryam comer nem beber ata que morriam. E outros que sse matavam con sas mãos. E outros que tanto pohian doo en seu coração que perdiam o siso. E os outros que meos que isto faziam messavam os cabellos ou escallavam ou desffaziam sas caras rrascandoas ou en fendendosse con algumas coussas ...<sup>44</sup>».*

Por isso, recomendava Afonso X que

*«... nom deve por esso mostrar tam gram pesar nem fazer tam grande doo per que faça a ssy meesmo dano e a outro nom tenha prol. E por ende Nostro Senhor Deus querendo sacar os homens deste erro def-*

<sup>42</sup> Cf. Rui de Pina, «Crónica d'El Rey D. João II», in *Crónicas de Rui de Pina*, ed. de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1977, p. 983.

<sup>43</sup> Sobre as atitudes perante a morte no Portugal medievico veja-se, por exemplo, A. H. de Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, 3ª ed., 1974, pp. 209-218 (Cap. X, «A Morte»), sobretudo pp. 213-218.

<sup>44</sup> Cf. José de Azevedo Ferreira, *Alphonse X – Primeyra Partida. Édition et Étude*, Braga, INIC, 1980, p. 167. Na transcrição acrescentamos os nn e mm correspondentes ao sinal til para facilitar a compreensão do texto.

*fendeo ena ley velha que deu a Moysse quando lhy mandou que defendesse que nom ffezessem doo polos mortos ca parayso avia pera os que ffezessem bem e jnferno pera os que ffezessem mal ...<sup>45</sup>».*

E na lei seguinte (XLI) estipulava que os que «*depenam os cabellos ou sse rascam aos rostros ou se fferem*» não deviam entrar nos templos nem receber os sacramentos da Igreja enquanto as feridas não tivessem sarado<sup>46</sup>. Acrescentava ainda o monarca que

*«... quando os clerigos adusessem a cruz aa casa do morto e ouvissent que faziam rroydo dando vozes por el ou chorando que sse tornassem con ella e nonna metessem ally hu taes doos faziam. E esso meesmo dizemos que quando tevessem o corpo do morto na jgreia que nom devem chorar nem dar vozes per que sse estorvem de dizer as oras ca enaquella sazom todos sse devem a calar e rrogar a Deus polos mortos que lhys aia mercee aas almas ...<sup>47</sup>».*

As interdições de Afonso X, o Sábio, tiveram, no entanto, um alcance muito limitado. Na realidade, não só conhecemos relatos de grandes prantos e de teatrais reacções até aos fins de Quatrocentos, como se sucederam as disposições legais procurando impor as proibições. Um Alvará de 14 de Agosto de 1385, emanado da Câmara de Lisboa, determinava que

*«Porque o carpir e depenar sobre os finados he costume que descende dos gentios e huma especie de idolatria, e he contra os mandamentos de Deus, ordenam e estabelecem os sobreditos que d'aqui em diante em esta cidade, nem em seu termo, nenhum homem, nem mulher nom se carpa nem depene, nem brade sobre algum finado, nem por el, ainda que seja padre, madre ou filho, irmão ou irmã, ou marido, ou molher, nem per outra nenhuma perda nem nojo ...<sup>48</sup>».*

No ano seguinte, em 1386, Évora adoptava disposições muni-

<sup>45</sup> Cf. José de Azevedo Ferreira, *Alphonse X – Primeyra Partida. Édition et Étude*, Braga, INIC, 1980, p. 168.

<sup>46</sup> Cf. José de Azevedo Ferreira, *Alphonse X – Primeyra Partida. Édition et Étude*, Braga, INIC, 1980, p. 169.

<sup>47</sup> Cf. José de Azevedo Ferreira, *Alphonse X – Primeyra Partida. Édition et Étude*, Braga, INIC, 1980, p. 170.

<sup>48</sup> Cf. Teófilo Braga, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. I, Lisboa, 1885, p. 197 (2ª ed., vol. I, Lisboa, 1985, p. 160).

<sup>49</sup> Cit. por A. H. de Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, 3ª ed., 1974, p. 214.

cipais de idêntico conteúdo<sup>49</sup>. E pouco depois seria a vez do Sínodo de Lisboa, reunido por D. João Afonso Esteves da Azambuja, em 13 de Janeiro de 1413, promulgar no mesmo sentido, recomendando que «... *nemhuu nom bradasse nem se carpisse por os mortos ...*<sup>50</sup>».

No entanto, tal não impediu que, tal como vimos a partir do eloquente relato da morte do Infante D. Afonso, ocorrida em 1491, o reino não adoptasse as mesmas teatralizadas formas de exprimir a dor ainda nos finais do Séc. XV. Na realidade, parece ter sido apenas com o reinado de D. Manuel I que se conseguiu impor o luto de negro, como nos revelam as Crónicas a propósito dos funerais do Venturoso. Seria o próprio monarca a promulgar no sentido que

*«... que ninhua pessoa de qualquer qualidade, e condiçam que seja, nom tragua, nem tome por ninhua outra pessoa ninhuu vestido de burel, nem almafegua, nem capelo de ninhuu outro doo preto, nem panos d'armar, nem reposteiros, nem guardas portas, nem almofadas, nem estrado; porque todo defendemos que daqui por deante se nom faça, nem use, ainda que seja por Rey, nem Raynha, nem Filhos seus ...*<sup>51</sup>».

Com os alvares do Séc. XVI conseguia-se, finalmente, por cobro a uma ancestral tradição de carpir os mortos, de exprimir teatralmente os sentimentos. Ou talvez não<sup>52</sup>...

---

<sup>50</sup> Cf. *Synodicon Hispanum*, vol. II, Portugal, Madrid, BAC, 1982, p. 335. Sobre as proibições das manifestações de dor em Espanha vd. Vd. Maria Jesus Gomez Barcena, «La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funerária en Castilla», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 47-49.

<sup>51</sup> «Cousas que sam defesas que se nom traguam por doo», *Ordenações Manuelinas*, Livro V, Título CII, Lisboa, FCG, 1984, p. 303 (ed. fac-similada da de 1786).

<sup>52</sup> Vd., por exemplo, João de Pina Cabral, «Os Cultos da Morte no Noroeste de Portugal», *A Morte no Portugal Contemporâneo. Aproximações Sociológicas, Literárias e Históricas*, Lisboa, Quercos, 1985, pp. 68-69, e, na mesma obra, Patrícia Goldey, «A Boa Morte: Salvação Pessoal e Identidade Comunitária», pp. 91-94, onde se regista a sobrevivência dos prantos, dos gestos estudados e das carpipeiras, até ao nosso século.



Fig. 1 – Cenotáfio de Egas Moniz (Paço de Sousa)



Fig. 2 – Túmulo gótico da Sé do Porto

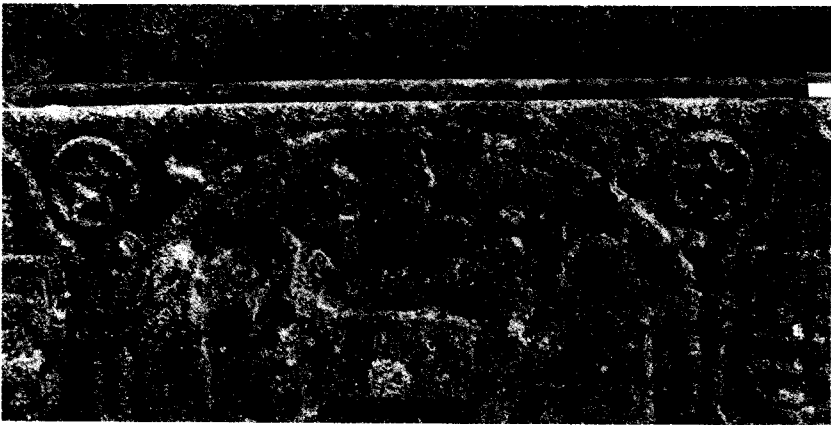


Fig. 3 – Túmulo gótico da Sé do Porto (pormenor)



Fig. 4 – Sarcófago de D. Urraca (Mosteiro de Alcobaça)

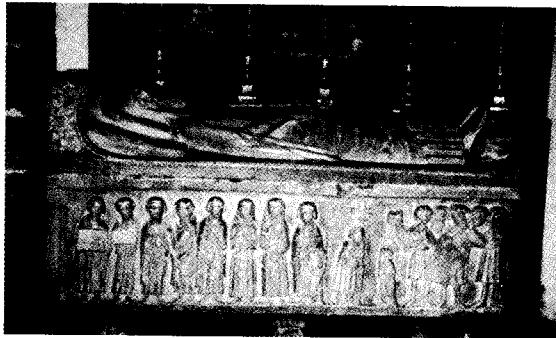


Fig. 5 – Túmulo de Gomes Martins (Ig. de Stª. Maria de Monsaraz)

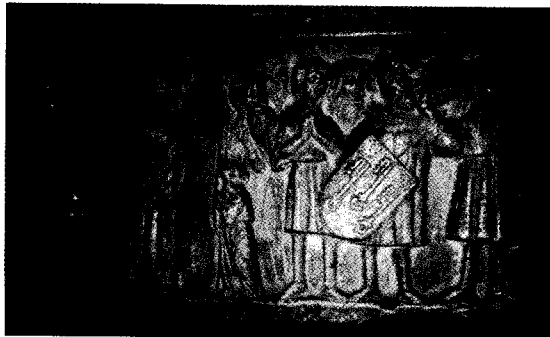


Fig. 6 – Túmulo de Gomes Martins (pormenor)