

LITERATURA MEDIEVAL

Volume I

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

IV CONGRESSO DA AHLM
COMISSÃO ORGANIZADORA

PRESIDENTE

AIRES A. NASCIMENTO
(Universidade de Lisboa)

VICE-PRESIDENTES

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO
(Universidade de Lisboa)

TERESA AMADO
(Universidade de Lisboa)

VOGAIS

ANA MORAIS
(Universidade Nova de Lisboa)

ARNALDO ESPÍRITO SANTO
(Universidade de Lisboa)

LEONOR CURADO NEVES
(Universidade de Lisboa)

MARGARIDA MADUREIRA
(Universidade de Lisboa)

MÁRIO REIS
(Edições Cosmos)

SECRETARIADO

AURORA ALVES
ELSA SIMÕES
LUÍSA ANTUNES
MARIA DA CONCEIÇÃO SILVA
TERESA OLIVEIRA

CATARINA FONSECA
ISABEL FERREIRA
MADALENA TAVARES
PAULO MILITÃO
VÍTOR GOMES

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

2ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63838/93
ISBN: 972-8081-04-9

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1ª — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

El «Texto» Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D^a Inés

Serafím Moralejo

Universidad de Santiago de Compostela

«Por que semelhante amor, qual elRei Dom Pedro ouve a Dona Enes, raramente he achado em alguma pessoa, porem disserom os antiigos que nenhum he tam verdadeiramente achado, como aquel cuja morte nom tira da memoria o grande espaço do tempo. E se algum disser que muitos foram ja que tanto e mais que ele amarom, assi como Adriana e Dido, e outras que nom nomeamos, segundo se lee em suas epistolas, respomdesse que nom fallamos em amores compostos, os quaees alguns autores abastados de eloquemcia, e florescentes em bem ditar, hordenarom segundo lhes prougue, dizezmo em nome de taaes pessoas, razões que numca nenhuma dellas cuidou; mas fallamos daquelles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade. Este verdadeiro amor ouve elRei Dom Pedro a Dona Enes...» (Fernão LOPES, *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro*, c. XLIV).

Entre la copiosa literatura suscitada por los amores de Pedro I de Portugal con Inés de Castro, nadie mejor que Fernão Lopes acertó a resumir su fascinadora virtud y razón de su perenne fortuna. Siendo historia cabal, como él sobriamente los trata, sólo tendrían par, a su parecer, en «amores compostos», en las fábulas que desde la Antigüedad se tejieron sobre grandes amadores, y a las que aquéllos sobrepujarían por su «fundamento... sobre verdad». En el asombro del cronista subyace la conciencia precoz de que la naturaleza — la humana, en este caso — imita al arte; de que la realidad llega incluso a superar a la fantasía en imaginación.

Escribiendo tres cuartos de siglo después de los acontecimientos e inmerso en las categorías mentales y emotivas de su época, no reparaba, sin embargo, el cronista en que los amores de Pedro e Inés le llegaban a él ya «compostos»: seleccionados, estilizados y hasta calculadamente programados en algunos de sus pasos, por «verdaderos» que éstos fueran. Raro y dudoso privilegio del protagonista fue el de erigirse también en coautor de su tragedia. Sobre el pie forzado que el destino le deparó en el amor y muerte de Inés, supo D. Pedro construir los más espectaculares actos que hicieran de un fatal desenlace comienzo sólo del verdadero drama. A la declaración retroactiva de su matrimonio con Inés, seguiría la captura y atroz suplicio de los responsables de la muerte de ésta, para concluir con «a mais homrada trelladaçom, que ataa aquel tempo em Purtugal fora vista». Diecisiete leguas de «çiros açesos» alumbraron el tránsito del cuerpo de Inés desde Coimbra a Alcobça, donde le aguardaba su coronación en efigie.

Cruel o justiceiro en su fama posterior, nadie negará a D. Pedro sus dotes histriónicas, su genio de dramaturgo experimental con la viva realidad como materia prima. Más que ningún otro monarca del otoño medieval, sabía él que la primera función de su estado era la de ofrecerse en permanente espectáculo a sus súbditos, así en el dolor aquí rememorado como en el gozo, danzando entre ellos, cual nuevo David, al son de trombas de plata y a la luz de las antorchas, según cuenta también Fernão Lopes. El fuego fue común escenografía a unos y otros pasos como convenía al colérico temperamento de su autor y protagonista.

Víctima de su destino, quiso ser D. Pedro dueño al menos de su fama, cuya autorizada versión encomendó a los túmulos que en Alcobça hizo labrar para sí y para D^a Inés. En el mismo lugar donde la tragedia tuvo su fin, se iniciaba así su leyenda y fortuna. Confiada a las imágenes, la historia se libraría más fácilmente a la imaginación. La coronación del cadáver de Inés no fue más que literal y macabro trasunto de su efigie coronada, «como se fora

rainha». Su «colo de garça» fue plástico hallazgo del escultor, antes de que de los poetas lo pasaran en imagen ya común. Hasta los avatares sufridos por los túmulos a lo largo de la historia brindarían ocasión para nuevas fabulaciones. El supuesto designio de que los amantes se reencontraran con sus miradas en el momento mismo de la resurrección es casual producto, como es sabido, de la colocación que se dio a sus sepulcros para ocultar los destrozos en ellos causados por las tropas napoleónicas. Tal especie condicionaria a su vez la lectura del epigrafe que ostenta la cabecera del de D. Pedro como un «conmovente, doloroso e supremo adeus»: «Até a fim do mundo.»

Otra y más obvia era la imagen que suscitaba la primitiva disposición de los sepulcros, uno al lado del otro en el transepto sur de la iglesia: la de un matrimonio — nunca mejor dicho — *in facie Ecclesiae*, fuera real o sólo figurado como lo fue la coronación. Túmulo y tálamo vio el romance en el sepulcro de Inés, y fecundo tálamo fueron ambos, en verdad, para la literatura europea. Muy otra hubiera sido la fortuna del tema inesino sin la evidencia y memoria monumentales que aquéllos le prestaron. Nunca tanto como en la Edad Media se supo de la fertilidad de las sepulturas.

Mi intención es la de contribuir a una edición crítica del «texto» que los túmulos alcobacenses nos ofrecen sobre la tragedia que los suscitó. Fechables entre 1360 y 1364, en ellos se encierra la versión más próxima a los acontecimientos, parte como son incluso de éstos a manera de rúbrica por quien fue a la vez víctima y autor. Lo que ello pueda significar de una mayor adhesión a la verdad histórica con respecto a los postiores registros cronísticos o poéticos, queda sin duda comprometido por su apasionada parcialidad. Pero es esta misma pasión, la vivencia de unos hechos por su juez y parte, la que nos interesa, más que su ya imposible reconstrucción objetiva. Con amores ya «compostos» nos las tenemos que ver y de lo que se trata es de penetrar en la retórica de los «autores abastados de eloquencia e floresçentes em bem ditar» a quienes D. Pedro confió su composición plástica; no «segundo lhes prougue», sino como el rey quiso.

A Manuel Vieira Natividade se debe el primer intento de interpretar la imaginería de los túmulos alcobacenses en clave biográfica. Aunque presunciones en tal sentido no faltan en la bibliografía anterior, fue el mencionado autor quien primero propuso, en 1910, una lectura sistemática de los motivos de apariencia profana que en ellos concurren, en relación con la historia y leyenda de sus destinatarios. Sin discriminar suficientemente entre una y otra, su interpretación habría de ser objeto de matices, correcciones y adiciones, en 1928, por António de Vasconcelos. La obra de éste aportó erudición y rigor históricos, pero no método y crítica iconográficos, pese a que la jurisdicción que a éstos corresponde en el dominio de las imágenes había sido ya reivindicada cuatro años antes por Reynaldo dos Santos, en un memorable artículo publicado en *Lusitânia*. Recurriendo a la entonces novedosa autoridad de Emile Mâle, no ocultó R. dos Santos su escepticismo acerca de una lectura global de la imaginería de los túmulos como inmediato reflejo del «grande desvaio» y sus consecuencias. De hecho, la ejemplar contribución de Emile Mâle había consistido en rescatar a la imaginería medieval de singulares interpretaciones localistas o coyunturalistas, fueran de raíz erudita o folclórica, para revelarnos lo que aquélla tenía de general, normativo y simbólico: de sistemática *summa* o enciclopedia, de pensamiento imaginado, por encima de fronteras y acontecimientos. Aun reconociendo que algunas escenas del borde de la rosácea del túmulo de D. Pedro podrían aludir a la ajecución de Inés, invocaba R. dos Santos temas y formatos característicos del alegorismo abstracto entonces dominante, como fueron la rueda de la Fortuna o el ciclo de la vida humana, para concluir con ejemplar prudencia:

«Que o escultor escolhesse para ilustrar os temas da *roda dos fados* e do efémero das paixões da terra, alguns episódios do *grande desvaio*, não me parece inverosímil em terra hispânica (...). Mas a composição deve exprimir uma idéa moral, embora através duma narrativa de paixão recente e viva.»

Entre los polos representados por las interpretaciones de Vieira Natividade y R. dos Santos ha discurrido la posterior fortuna exegética de los túmulos, aunque con mayor favor popular para la del primero, que ha llegado incluso a integrar la leyenda inesisa. Por mi parte, trataré de demostrar que ambas tienen su parte de razón, si bien es mayor, por sustancial, la que corresponde a R. dos Santos. El Juicio Final figurado a los pies del túmulo de Inés deja traslucir el drama del que ella fue víctima y éste se hace más explícito en la cabecera del de D. Pedro. Pero la peripecia personal se ajusta en ambos casos a moldes iconográficos preestablecidos, en los que se expresan concepciones generales acerca de la condición humana. No podría ser de otra manera en la época, como no lo fue ni lo será en ninguna otra hacerse entender al margen de pautas de expresión más o menos convencionales. Ya no es poco que éstas se violenten audazmente en Alcobaça con la irrupción de una «narrativa de *paixão*, recente e viva», como no se hizo en por entonces en ningún otro lugar en comparables contextos. Tales pautas e moldes, como ya intuyó R. dos Santos, son, en el túmulo de D. Pedro, la rueda de la vida o, mejor, la *rota aetatum* y la más familiar rueda de la Fortuna.

Rota Aetatum

La idea de representar las edades del hombre en un esquema circular remonta a la Antigüedad, al igual que los conceptos de correspondencia entre cosmos y microcosmos que en ella se plasman. El tipo de rueda que encontramos en el túmulo de D. Pedro, en el circuito externo de la rosácea, es sin embargo de origen más reciente y otra es también su inspiración. Su estructura refleja indudablemente la de la rueda de la Fortuna, alguno de cuyos motivos, como veremos, tomó en préstamo. La aplicación de este formato a la ilustración del ciclo de la vida humana parece haber tenido su origen en Inglaterra; al menos es allí donde se encuentran los testimonios más tempranos y representativos — desde el segundo tercio del siglo XIII —, tanto en pintura mural como en miniatura. La rueda de la vida que se incluye en el Salterio de Robert de Lisle, de comienzos del siglo XIV, nos ofrece coincidencias más que notables con la alcobacense, como para concluir en que ésta sea también una *rota aetatum*.

En la primera de sus viñetas — a contar desde abajo, en el sentido de las agujas del reloj — se figura a una mujer sedente con un niño en brazos, que tiene a su lado un pote puesto al fuego. La semejanza con la escena que en Alcobaça ocupa el correspondiente lugar no podría ser más estrecha; se extiende incluso al plano estilístico en lo que se refiere a su composición y al tratamiento de los paños. No menos significativa es la concordancia de las figuras que ocupan el polo superior de las respectivas ruedas: sendos monarcas — mutilado el de Alcobaça — sedentes en sus tronos. En el polo inferior de la rueda del manuscrito inglés nos encontramos, en fin, un sepulcro, imagen a la que corresponde, en la de Alcobaça, un cadaver envuelto en sudario sobre un ataúd. Los tres momentos cruciales de la vida, su comienzo, su ápice y su final se representan, pues, según fórmulas muy similares en el Salterio inglés y en nuestro sepulcro. Aunque las restantes escenas de la rueda alcobacense no concuerdan con las del manuscrito, no faltan paralelos para algunas de ellas, como enseguida veremos, en otros ciclos alegóricos de la vida humana.

La primera de las escenas ha de interpretarse como representación de la *infantia*, de acuerdo con el paralelo que ofrece el citado Salterio de Robert de Lisle y con otros más que se podrían aducir. La inscripción que acompaña a éste encuentra incluso un reflejo más literal en el relieve alcobacense: «Mitis sum et humilis, lacte vivo puro.» En efecto, la mujer allí representada muestra un seno desnudo, explícitamente caracterizada como madre o nodriza que amamanta a la criatura. Por obvia que sea tal imagen para los primeros años de la vida, su sentido trasciende sin duda la sentimental apariencia de un precoz cuadro de género. En su interpretación astrológica del ciclo biológico humano, Ptolomeo reconocía en la infancia el dominio de la Luna, manifestado en «la húmeda naturaleza de su alimentación, en lo cambiante de su condición y en el estado inarticulado del alma». El pote al fuego quizá nos indique que, aun pasada la lactancia, le aguardan por un tiempo al infante húmedas papillas por único alimento.

Tanto Vieira Natividade como A. de Vasconcelos creyeron reconocer en esta escena a D^a Inés con uno de sus hijos. De admitir una implicación biográfica en este ciclo, más bien habría que pensar en el propio D. Pedro, aún lactante, en brazos de su nodriza. Las escenas que siguen nos permitirán, en efecto, perfilar rasgos de su personal trayectoria sobre el genérico trasfondo de las etapas de la vida humana.

Mercurio presidiría, según Ptolomeo, la segunda edad, la niñez o *pueritia*, en la que introduciría «ciertas semillas y rudimentos de conocimiento, sacando así a la luz las peculiaridades individuales y facultades del carácter». El Salterio de Robert de Lisle nos da una pálida versión alegórica del proverbial «uso de razón», acorde con el escueto y abstracto tenor del correspondiente epígrafe: «Numquam ero labilis, aetatem mensuro.» Por error del iluminador, es en el círculo siguiente donde se encuentra la imagen del niño «midiendo» su edad con una balanza. En Alcobaça, como en otros ciclos coetáneos, se perfirió una ilustración más viva y robusta de la acción mercurial sobre la alma humana: una escena escolar. Ver en ella, como se ha querido, a Pedro e Inés con sus hijos, en un idílico cuadro familiar, no tiene fundamento alguno. Aunque las figuras adultas del segundo plano se encuentran muy deterioradas, de los pliegues que presenta sobre el pecho la de la derecha parece deducirse que viste hábitos monacales, y la disposición de sus brazos sugiere que sostendría un libro sobre la cabeza del niño que se encuentra delante de él. Por fortuna, la figura adulta del otro lado conserva mejor su atributo: una vara corta con cuatro tiras o cuerdas pendientes de su extremo superior, en la que cabe reconocer un flagelo.

El viejo proverbio «la letra con sangre entra» nos permite identificar el plan de estudios al que se someten los tres escolares figurados en el primer plano. Con un flagelo similar se personifica a la Gramática en el conocido capitel de Cluny. La morfología del atributo — palmeta, vara o flagelo — puede variar según usos en tiempos y lugares, pero rara vez falta éste, al igual que el libro, en las alegorías medievales de dicha disciplina o en las escenas escolares con ella relacionadas. Ni siquiera escaparía a esta severa pedagogía el mismo san Luis, a quien el Libro de Horas de Juana II de Navarra presenta leyendo a los pies de su maestro, con palmeta en la mano, bajo la atenta mirada de su madre, Blanca de Castilla. Viene especialmente al caso este paralelo cuando de ilustrar la educación de un príncipe se trata.

A juzgar por el relieve alcobacense, no tuvo D. Pedro el privilegio de un profesor particular. Tres son los niños que allí aparecen, dos de los cuales serán hijos de cortesanos. Pero más que en la corte y a la vista de los hábitos del maestro, se siente uno tentado a situar la escena en el Estudio de Gramática que en el propio monasterio de Alcobaça se estableció en 1269, «para común utilidad de nuestros monjes y de todos aquéllos que deseen adquirir la incomparable riqueza de la sabiduría».

El escolar representado a la izquierda no parece muy decidido a ello, pues el asistente o brazo armado del maestro le está propinando un tirón de orejas del que el niño se duele llevándose la mano a la boca. Jugosa como resulta la escena, no escapa a pautas secularmente establecidas. A mediados del siglo XII, ya en la Catedral de Chartres se figuraba a un escolar tirándole del pelo a un compañero distraído o enfrascado en la meditación del libro que descansa sobre sus rodillas. Más frecuente es que sea el maestro el que sujeta por la cabellera al alumno torpe e rebelde, esgrimiendo a la vez las disciplinas. Un segundo escolar se nos presenta de espaldas en la escena alcobacense, aparentemente atento a la lección y sin gesto o actitud que lo signifiquen. El tercero, a los pies del maestro, parece llevarse el dedo índice de su diestra a la boca, apoyando el codo en su mano izquierda. Más que infantilismo, el gesto podría connotar madurez reflexiva, pues también se lo documenta en imaginería escolar de nivel superior, como nos muestra la *lectio* que el maestro Sinibaldi imparte en su sepulcro, en la catedral de Pistoia. En el supuesto de que la *rota* alcobacense tenga un contenido biográfico específico, sería en esta tercera figura en la que habría que identificar a D. Pedro. No es mucho aventurar que el monumento promoviese una imagen ejemplar de su comitente, ya desde sus primeros años, y tal es la que se plasma en el aplicado escolar, casi un *puer senex*, que

comentamos. Que se trata de D. Pedro parece confirmarlo la similitud de su silueta con la del lactante que aparece en la primera escena, o con las de las dos figuras masculinas que ocupan las escenas cuarta y quinta, en las que, como veremos, también parece efigiarse al entonces infante. Una pauta corporal básicamente idéntica sirve así de *Leitmotiv* para la identificación inmediata del protagonista del relato, a través de sus sucesivas edades.

La escena escolar como caracterizadora de la niñez o *pueritia* es quizás el rasgo más indicativo de la inspiración ptolemaica subyacente en la *rota* alcobacense. En ciclos pictóricos italianos en los que el influjo astral sobre la vida humana se hace ya explícito, es el propio Mercurio el que adopta el papel de maestro, introduciendo en sus pupilos «las semillas y rudimentos de conocimiento» de que habla Ptolomeo. El *puer* de la serie esculpida en un capitel del Palacio Ducal de Venecia parece, en cambio, autodidacta: en solitario, repasa el abecedario escrito sobre una tablilla. La variante se explica porque las personificaciones de los planetas concurren en un capitel vecino y entre ellas figura Mercurio en su habitual función docente.

Fuera de estos ciclos, la escena escolar se presenta como préstamo aislado. Así, en un manuscrito del *Vrigit de solas* — que sería traducido al portugués como el *Virgeu de consolaçom* —, en el que dicho tema se desplaza a la *adolescencia*. La experiencia escolar vuelve en cambio a marcar la *pueritia* en un manuscrito de la *Concordantia caritatis* de Ulrich von Lilienfeld. Al tema del estudio de la lección se prefirió en este caso la imagen de un niño que con su cartera y cuaderno se dirige hacia la escuela. Por excepcional que parezca tal fórmula, hubo de hacer tradición, pues Shakespeare glosaría en similares términos la segundo de las edades, más de un siglo después:

«And then the whining school-boy, with his satchel,
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school.»

Aunque los testimonios iconográficos documenten mayoritariamente para la *pueritia* una escena de juego o deporte, no son pocos, pues, los que respaldan su encarnación escolar. Con la escenas con las que se intercala en la rueda de Alcobaca, compone ésta una secuencia argumental más coherente. A la lactancia física evocada en la primera, sucede así esa forma de lactancia espiritual que era el aprendizaje de la Gramática, virgen y madre, para Alain de Little. La iniciación a la mera vida física da paso a la iniciación a la vida intelectual, seguida, como veremos, de la vida sentimental, para culminar en la iniciación en el poder y la gloria, que lo será también en el dolor. La pauta ptolemaica de sucesivos influjos astrales se refuerza y confirma en la que para el héroe trazaban los *romans* medievales. Si de un Tristán o de un Alejandro se trata, no faltan alusiones a su lactancia y a su formación escolar, como preludio a sus amores, gloria y final desgracia.

Con el amor parecen tener que ver la tercera y cuarta escenas de la rueda alcobacense, ilustrativas de una edad, la *adolescencia*, sometida al influjo de Venus, que se traduciría, para Ptolomeo, en «el impulso hacia el abrazo amoroso», en «la ardiente pasión, astucia y ceguera del impetuoso amante». Muy diversa, en apariencia, es la imagen que de esta edad nos da el Salterio de Robert de Lisle: la de un joven peinándose ante un espejo, glosada por el verso «Vita decens seculi, speculo probatur». La amplia documentación medieval del espejo como atributo venéreo sugiere, sin embargo, que también en el manuscrito inglés se apunta a un mismo trasfondo astrológico-moral. En los mencionados ciclos italianos de inspiración ptolemaica, Venus aparece sentada, mirándose a un espejo, entre los dos jóvenes, varón y hembra, que encarnan la adolescencia. La diosa desaparece, pasando el espejo a manos del varón, en la escena que compone para esta edad una similar pareja sedente en un manuscrito del *Tesoro* de Brunetto Latini; y ya sin otro atributo que una flor en manos del muchacho, se ejemplifica el abrazo amoroso en un breve ciclo germano de mediados del siglo XIV.

Como variantes en la expresión de una misma idea, más que como secuencia evolutiva, se presentan los ejemplos aducidos y entre ellos tiene congruente cabida la doble versión alcobacense. En contraste, una vez más, con el seco alegorismo del Salterio inglés, se prefirió allí la fresca apariencia del *morceau de vie* para ilustrar la tercera de las edades. En la primera de las escenas que a ella se dedican, aparecen una dama y un doncel sedentes, uno frente al otro, con un objeto cuadrangular sobre sus rodillas, en el que posan sus diestras. Se ha interpretado éste como un libro y la escena en su conjunto como Pedro e Inés leyendo. Araújo de Lacerda fue todavía más lejos, hasta imaginar con qué texto ocuparían su ocio: la *Commedia* de Dante y justo el pasaje en el que Paolo y Francesca lamentan haber leído a su vez, en el *Lancelot*, el episodio en el que el héroe besa la reina Guenïevre mientras Galehaut les hace de pantalla.

Dudo que el mismo Lacerda quisiera hacer pasar seriamente por exégesis lo que no parece más que retórico desahogo erudito, en tiempos en los que la Historia del arte tendía a ser ella misma artística. Pero en su imprudente contaminación de géneros subyace la sugerente intuición de que los amores de Pedro e Inés nos sean contados en un marco intertextual, permeables a cuantos «amores compuestos» se les asemejaran. El propio Lacerda admite que, si no la *Commedia* dantesca, el *Tristán* pudo ser el libro que leyeran los amantes. Por mi parte, no estoy seguro de que exista, físicamente, tal libro entre Pedro e Inés, pero no por ello desejaría de ser la escena menos libresca. En la hipótesis alternativa que vamos a considerar, viene a perfilarse una pauta de iniciación amorosa que quizá no sea ajena a la misma historia de Tristán.

En efecto, lo que aparentemente serían las pastas del libro resulta ser demasiado espeso en proporción a sus supuestos folios. Dada la posición del objeto entre los dos personajes, no se entiende además cómo éstos podrían leer en él y menos cuando ambos ocultan buena parte de su superficie con sus propias manos. ¿No se tratará más bien de un tablero de juego? Tal hipótesis daría mejor cuenta de la actitud y gestos de ambas figuras, en particular del movimiento de la diestra de D. Pedro, que parece estar desplazando una ficha o pieza. En su apariencia global, la escena recuerda, en efecto, las galantes partidas de ajedrez que la época prodigó en la decoración de objetos de tocador, como valvas de espejos, peines y estuches. El tablero suele encontrarse, en estos casos, sobre un pequeño velador, pero no faltan tampoco tableros más manejables sostenidos por los propios jugadores — siempre hombre y mujer — sobre sus rodillas, como ocurre en la escena alcobacense. A otra escala y en material que permite mayor precisión en la minucia como es el marfil, las piezas del juego se detallan muy sumariamente, mediante incisiones superficiales en sendos bloques compactos a uno y otro lado del tablero. Bastarían, pues, las erosiones que el objeto en cuestión acusa en su canto o la pérdida de posibles trazos de policromía para privarnos de similares indicios, tan someros como valiosos, en nuestro relieve. Sin entrar en un análisis detallado de su iconografía, António José Saraiva lo ha interpretado también como una partida de ajedrez.

La presencia de este tema en un ciclo de las edades del hombre es, como yo sepa, excepcional, como también lo sería la de una pareja leyendo, fuera de los contextos escolares ya comentados. Las escenas de juegos o deportes que caracterizan en otras series a la *pueritia*, a la *adolescencia* o incluso a la *juventus* podrían, sin embargo, justificarla, pues entre ellos incluye D. João I al ajedrez en su *Livro da Montaria*. En el dominio literario, el aprendizaje de este juego forma parte del curriculum del héroe. Consumados ajedrecistas fueron Tristán y Alejandro, con quienes ya hemos visto compartir a D. Pedro otros pasos de su ciclo vital. La Edad Media reconoció en el ajedrez una metáfora de la guerra y de la política; una imagen del orden social y de la recta práctica jurídica. Complemento, pues, de la formación del príncipe o del caballero, el ajedrez devino también ocasión y emblema de la tensión amorosa. Huon de Bordeaux se juega al ajedrez su cabeza contra el amor de la dama que es su contricante, y la Moriana del romance castellano apuesta a las tablas el dar su mano a besar a cambio de la ciudades que posee el rey Galván. Pero es en la prosa del *Roman de Tristan* en donde se encuentra la situación más afín a la supuestamente descrita en el relieve alcobacense: cuando el héroe e Isolda bebieron el filtro fatal que los conduciría al amor y a la muerte, se encontra-

ban jugando una partida de ajedrez. Es posible, por tanto, que la escena que marcaría el inicio de los amores de Pedro e Inés contenga una cita o alusión a dicho episodio. Ciertamente es que la ya aludida traducción de imaginería galante en objetos de tocador presenta frecuentemente la partida de ajedrez como desencadenante o prelude del juego erótico. Pero la mediación que ésta pudo ejercer vendría a confirmar, más que excluir, la indicada pauta libresco. En un inventario de la época se cita un objeto de esmalte con similar iconografía, que se describe en los siguientes términos: «sont dessous un pavillon Tristan et Yseut et jouent aus esches».

Trátese de una lectura compartida o de unos «échechs amoureux», una y otra clase de ocio apuntarían en la escena alcobacense a una misma funcionalidad narrativa, como trance para otras intimidades. Sea un libro o un tablero, el objeto en cuestión cede el protagonismo a los movimientos de los personajes. Pedro acerca su pie derecho a Inés y ésta pone la mano izquierda sobre el hombro de aquél. Nunca sabremos si ella le corresponde, si inicialmente rechaza su aproximación o si ella fue la que tomó la iniciativa.

La escena siguiente presenta ya a la pareja en la plenitud de sus amores. El infante acusa allí una mayor edad, tanto en su anatomía como en su porte. Con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, adopta la mal llamada *attitude royale*; en realidad, una postura que denota en la época cualquier género de rango o autoridad. Se abraza con Inés y ésta posa la mano derecha sobre la pantorrilla de su pierna cruzada. Aunque Ptolomeo otorgaba a Venus un dominio de sólo ocho años sobre la conducta humana, la trama biográfica subyacente en nuestra rueda justifica la prolongación de su imperio. No faltan ciclos, por otra parte, que caracterizan también a la *juventude* o a la *virilis aetas* por medio de una pareja, y la generosa *adolescentia* del sistema de edades isidoriano — desde los 14 a los 28 años —, explicaría también que se le dedicasen dos escenas.

La siguiente edad, *juventus*, es aún más larga para Isidoro — hasta los cincuenta años — y coincide en buena parte con los diecinueve años de influencia que Ptolomeo otorgaba al Sol sobre el alma humana. Esta se manifestaría en «el dominio y control de sus acciones, deseo de riquezas, gloria y posición, y el abandono del error ingenuo y frívolo por la seriedad, decoro y ambición». En cuanto apogeo del ciclo vital, corresponde a esta edad el vértice de la rueda, y su imagen es la de un monarca sedente en mayestática actitud, tal como se presenta en el ya citado Salterio de Robert de Lisle y en la *rota aetatum* mural de la iglesia de Leominster. Aunque tal fórmula iconográfica es préstamo evidente de las ruedas de la Fortuna, su inspiración literaria remonta al sistema agustiniano de correlación entre las edades del hombre y las del mundo. Así como «inter omnes aetates regnat juvenus», a un rey, David, le correspondió inaugurar la cuarta edad del mundo. Ajena pues, en su origen, a la imaginería inspirada en el sistema ptolemaico, en él encaja perfectamente, habida cuenta de las connotaciones regias del Sol y de los rasgos que éste imprime en el alma humana durante su dominio.

Queda por explicar la escena precedente, en la que se ve a una figura postrada en el suelo, sujeta o empujada por otra, que la toma por la espalda y por la cabeza. Esta segunda figura es sin duda femenina y también por mujer se ha tomado a la figura postrada, en razón de su cabellera larga y ropa talar, imaginando un violento episodio entre ambas, encuadrado en el tormentoso final de los amores de Pedro e Inés. Ningún soporte cronístico o tradicional avala una tal escena en nuestra historia, y la experiencia interpretativa hasta ahora acumulada invita a no abandonar del todo el marco institucional en el que nos venimos moviendo: esas instituciones que son, para las imágenes, los temas y tipos iconográficos, así como su correlato textual en los temas y motivos literarios.

En esta perspectiva, nos brinda un posible paralelo un manuscrito que muy bien pudo ser conocido en la corte o en el taller de D. Pedro, fuera directamente o a través de alguna copia: la *Historia troyana* del Escorial, compuesta para Alfonso XI de Castilla y concluida en 1350, reinando ya su hijo Pedro el Cruel, sobrino y ocasional aliado del monarca portugués. La rueda de la Fortuna que allí ilustra la desventura del rey Príamo se corona con la tópica efigie del monarca sedente al que se aproxima, reptando por la izquierda, otro personaje que de

aquél recibe la corona. Comentando esta imagen, creo que yerra Hugo Buchtal al reconocer en el monarca sedente a la propia Fortuna dispensando sus favores, pues la diosa aparece ya a monumental tamaño y «rota innexa», como prescribe la tradición iconográfica de Honorio. Más bien ha de expresarse en dichas figuras el inminente relevo en el ápice del poder, que se consuma en la figura siguiente, otra vez arrastrándose y cayendo la corona de su cabeza.

Si la figura del monarca sedente en el vértice de la *rota aetatum* es préstamo reconocido del que suele coronar la *rota Fortunae*, cabe la posibilidad de que la contaminación o deuda se haya extendido, en este caso, a la figura que allí reptaba como tratando de alcanzar el lugar del rey. De que sea una mujer no hay indicio alguno; más bien al contrario. Su espesa melena tiene el corte de la de Carlos V de Francia, muy distinto, en todo caso, del peinado lacio o recogido que exhiben todas las figuras femeninas de la rueda. En cuanto a su ropa talar — manto y túnica —, tampoco se ve en ninguna de éstas semejante ampulosidad de cintura para arriba. La vida de D. Pedro coincidió con uno de los cambios de moda más radicales en la historia de la indumentaria occidental, cual fue la generalización del traje corto — jubón y calzas — para los donceles, como a Pedro se lo representa en las dos escenas precedentes, mientras que las ropas talaras se mantuvieron y se agrandaron incluso para los de mayor edad y dignidad: las que corresponderían al príncipe, según veremos, en esta escena.

Pero la correspondencia parece darse también con los nuevos hábitos psíquicos que Ptolomeo indicaba para la cuarta de las edades. «El deseo de riquezas, gloria y posición» podría tener ilustración tan alegórica como literal en el motivo de la figura reptante, tratando de alcanzar su ápice, mientras que la mayestática actitud de la que le sigue se plasmaría, con no menor eficacia, «el abandono del error ingenuo y frívolo por la seriedad, decoro y ambición». La larga duración atribuida a esta edad justificaría el que se le dedicasen dos escenas. Como hipótesis doy tal interpretación, lejos de la relativa seguridad con la que una imagería más formularia nos permitió recorrer las anteriores edades de nuestro personaje. En cuanto a la figura femenina que acompaña al supuesto Pedro, nada se opone a que se trate de Inés, contribuyendo a su ascenso con un empuje físico que habría que entender como figurado. Ella no llegaría, sin embargo, a alcanzar la meta. En el ápice de su edad, que lo fue también de su poder, Pedro se encuentra, por vez primera, totalmente solo. Aunque tal era la fórmula iconográfica consagrada para el caso, la historia que allí se transparenta le confiere una especial fuerza dramática a su figura.

Si hasta ahora nos hemos encontrado con una imagería formularia y genérica de la vida humana, sutilmente reelaborada en algunos casos para insinuar los perfiles de una peripecia personal, en las escenas siguientes es esta misma peripecia la que parece desbordar toda pauta establecida para inaugurar su propio tema y género iconográfico. Por más vueltas que se le quiera dar a los oscuros pasos allí relatados, no hay duda de que es la muerte de Inés y su justicia o venganza lo que se nos cuenta, como ya señalaron Vieira Natividade y A. de Vasconcelos. Fuera de lugar en un ciclo de las edades humanas, por personalizado que éste sea, dichas escenas están también fuera del tiempo y *tempo* narrativos que marcan las precedentes. En estricto rigor cronológico, las cuatro escenas relativas a la muerte de Inés deberían situarse, según veremos luego, entre la quinta y la sexta, y seguir a ésta la que narra su venganza. Pero, cualquiera que fuera su posición, contrastan todas ellas con las precedentes por su carácter episódico. Al estilizado resumen de toda una edad o de parte de ella en una sola escena, sucede la ralentizada descripción de acontecimientos que no fueron más que instantes. El propio artista parece haber querido materializar esta diversidad de ritmo y contenido con la también diversa articulación dada a una y otra serie. Las escenas del lado izquierdo se conciben como cuadros independientes, compuestas cada una de ellas sobre su propio plano horizontal, salvo la quinta, en la que el movimiento ascensional del personaje es iconográficamente relevante. Las del lado derecho adoptan en cambio, como común línea de base, la propia circunferencia interna de la rueda, disponiéndose las figuras radialmente, como si gravitaran sobre el centro de aquélla. El efecto resultante es el de una secuencia continua, engarzada por una misma estructura rítmica. Se trata allí, en suma, de un *relato*, mientras que

la fragmentación observada en el hemicyclo izquierdo abunda en la lectura de sus escenas como una serie de etapas en un *proceso*, que aquí identificamos con el de la vida humana.

La Edad Media conoció numerosos sistemas de clasificación y cómputo de las edades de hombre. Según se las correlacionara con diversos procesos cósmicos, abstracciones morales, alegorías escriturísticas o usos litúrgicos, se establecieron series de tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, diez o doce etapas, variables también en su duración. La pura especulación aritmológica creó también sus propios ciclos o contribuyó a regularizar el ritmo de los inspirados en las correlaciones indicadas. No faltaron, en fin, contaminaciones entre unas y otras pautas, particularmente a través de su encarnación figurativa. La *rota aetatum* alcobacense parece reflejar, en ciertos aspectos iconográficos, el ciclo ptolemaico de siete edades regidas por los siete planetas, de las cuales sólo cuatro se ilustraron en las seis escenas analizadas. A dos de las edades, adolescencia y juventud, corresponde, aparentemente, más de una escena, y las irregulares duraciones atribuidas por Ptolomeo a cada una de estas etapas — cuatro, diez, ocho y diecinueve años — sólo para la juventud justificarían tal desdoblamiento. A título de hipótesis, cabe pues pensar que la regularidad del armazón que sirve de marco a las escenas traduzca, como la esfera de un reloj, módulos también regulares de tiempo.

A este respecto, la cifra de siete años para cada una de las etapas viene recomendada por la congruencia de múltiples argumentos. La hebdómada o semana de años como unidad de cómputo remonta al más antiguo sistema de las edades, el de Solón, que reducía la vida del hombre a diez etapas de siete años cada una. La Biblia sancionaría también esta fórmula computística y, por diversas que sean a primera vista las divisiones adoptadas para los ciclos más comunes de seis, siete o diez edades, todas ellas tienden a converger en periodizaciones que rondan — o coinciden con — los múltiplos de siete. Así sucede en el sistema hipocrático, rigurosamente hebdomadal. En el de Ptolomeo, aparentemente tan arbitrario, la infancia y niñez juntas alcanzan a catorce años, la adolescencia concluye a los veintidós (21+1), la juventud a los cuarenta y uno (42-1), y la edad viril a los cincuenta y seis. Mayor regularidad incluso se encuentra en el sistema isidoriano, en el que sólo la frontera entre *juventus* y *gravitas* rebasa en un año el múltiplo de siete, en favor del prestigio de la media centena. El sistema hebdomadal de Solón subyace pues como aproximado común denominador a los más comunmente usados, en una época — no hay que olvidarlo — en la que todo cálculo temporal era aproximativo.

Cuando D. Pedro hizo público en Cantanhede su pretendido matrimonio con Inés, declaró que éste había tenido lugar hacía «huuns sete anos, pouco mais ou menos». Numerosos testimonios de la época abundan en el carácter proverbial de esta expresión como consagrada unidad cronológica en la vida cotidiana. A ellos se añaden los procedentes de la cultura libresca. El rey D. Duarte refiere que «os letrados» reparten la vida en etapas que concluyen a los 7, 14, 21, 50, 70 y 80 años, aunque él se muestra más favorable a «outra repartição, de sete em sete anos, que com esta em parte se concerta». Que el monarca realmente vivía de acuerdo con esta pauta lo demuestra su atribución a la «mudança de idade» el «humor menencónico» que lo asaltó a sus veintidós años, al alcanzar pues la «mancebia». De mayor erudición al respecto hace gala su sobrino, el Condestable D. Pedro. En una densa glosa a su *Satira de Infelice e Felice Vida*, muestra conocer la sistematización de las «edades de la humana vida» en cinco, seis o siete etapas, cuya nomenclatura detalla, así como reconoce el régimen planetario del último de los sistemas citados, que hemos visto parcialmente reflejado en la imaginería de la rueda alcobacense. Sus preferencias van, sin embargo, con el sistema isidoriano de seis edades — la última de ellas, *senectus*, con su subdivisión terminal en *senium* — y de base casi exactamente hebdomadal. La percepción y cultura del tiempo que D. Pedro y el Condestable reflejan, no diferirían mucho de las vigentes en el reinado de su respectivo abuelo y bisabuelo, de quien el segundo heredó nombre y mal hado.

La correspondencia de cada una de las seis primeras escenas de la rueda alcobacense a «huuns sete años, pouco mais ou meos» resulta plenamente congruente con lo que se sabe de

la vida del rey Pedro y de la fecha de su monumento. Que su infancia y niñez ocuparon cada una de ellas siete años — o cuatro y diez, como quería Ptolomeo —, desde 1320 a 1334, no precisará de demostración. De los quince a los veintiuno — es decir, entre 1335 y 1341 — discurrió el primer septenio de su adolescencia, en el que se incluiría pues su primer encuentro con Inés, en 1340 ó 1341, posiblemente reflejado, con adobos librescos, en la tercera escena. En el septenio siguiente, conocería Inés un temporal destierro, quizás hasta la muerte de la reina Constanza. Muriera ésta en 1345, según podría desprenderse de las crónicas, o bien en enero de 1349, como establece una copia muy tardía del obituario de San Bartolomé de Coimbra, no faltarían entonces ocasiones para el reencuentro o temporal convivencia de los amantes, y el tenor e intenciones del programa justifican sobradamente su rememoración. Junto a Pedro continuaría Inés hasta su muerte en 1355, espacio que abarca la siguiente escena. Sea cual sea su interpretación, allí se encuentra todavía una mujer, que podría ser ella. En fin, en el sexto septenio de su vida, de 1356 a 1362, Pedro aparece ya solo, en el apogeo de su edad, que coincide casi exactamente con el inicio de su reinado en 1357.

Insisto en la coincidencia porque, en principio, no se trata allí de presentarlo como el rey que realmente fue. Tanto en las ruedas de la Fortuna como en las de las edades, el monarca que ocupa el vértice es metafórico: en él se figura al hombre como efímero rey y señor de su siglo, de su edad o de su ventura, que tampoco tienen necesariamente por qué ser coincidir, como el mismo caso de D. Pedro demuestra. Tratándose, sin embargo, de la vida de un príncipe, la concordancia de su edad apolínea o solar con la de su efectivo reinado vendría a reforzar la oportunidad de tal imagen. Recuértese al respecto que el astrólogo de D. Duarte, Meestre Guedelha, le recomendaría, inútilmente, al monarca posponer la fecha de su coronación por hallarse entonces «o Sol en decaimento com outros sinaes que no Ceo parecem assaz infelices».

El ciclo de la rueda alcobacense queda así interrumpido como un reloj parado o un calendario con hojas aún por arrancar, que nos indicaran cuándo se detuvo la vida en su entorno. Las seis semanas de años que allí se registran alcanzan pues hasta 1362, año que, de acuerdo con otros testimonios, pudo ser el del traslado del cuerpo de Inés al sepulcro que Pedro le hizo labrar en Alcobaça. Por entonces se labraría también el del monarca. Su rueda incompleta equivale así a un *chronicon* sobre el que establecer la fecha del monumento, en plena concordancia con los datos documentales disponibles.

Más allá de dicha fecha, D. Pedro no tenía otra certeza acerca de su vida que la de su seguro final, previsto en los relieves que lo presentan en su lecho de muerte, a los pies de su túmulo, y consumado en la duodécima y última escena de la rueda, con su cadáver amortajado sobre un ataúd. Esta imagen pertenece también al repertorio de las edades del hombre y sus paralelos más estrechos se encuentran en el ya mencionado capitel del Palacio Ducal de Venecia y en los ciclos germanos que ilustran la *Concordantia caritatis* de Ulrich von Lilienfeld. Otras series, como la del Salterio de Robert de Lisle, prefirieron la imagen de un sepulcro, cuya similitud con el trono en el que se asienta el monarca en la *juventus* o en la *virilis* aetas, hace más plástico el contraste entre el apogeo y el fin de la vida humana, simétricamente opuestos en uno y otro polo de la rueda.

A Morte Escura

Es, significativamente, entre uno y otro polo — exaltación y muerte — en donde se inserta, en la rueda alcobacense, el *excursus* sobre la ejecución de Inés y su venganza. En la primera escena — séptima del conjunto —, se muestra a Inés arrojada al suelo y allí pisoteada por un personaje barbado. Cambian las tornas en la siguiente escena, en la que es Inés la que domina la situación, con el mismo personaje a sus pies, al que sujeta por la cabellera. Sorprende la bravura que a la «mísera e mesquinha» se atribuye en esta primera y autorizada relación de su desgracia. Crónicas y literatura posteriores registran un ambiguo y efímero triunfo de Inés, que alcanzaría por un momento a conmovier a su suegro con la apelación a sus hijos y nietos

de aquél. A. de Vasconcelos supuso que a ello se alude en esta escena. A las imágenes, y menos en tan menudo formato, no les es dada la capacidad emotiva de unas palabras como las que Aceñero pone entonces en boca de Inés, pero no ha de excluirse que, alegóricamente, allí se extreme en términos de acción física lo que sólo sería, al menos por parte de Inés, contienda moral. En el personaje que somete a Inés para ser luego sometido por ella se ha querido ver al verdugo. En porte e indumentaria difiere, sin embargo, de los tres esbirros representados en la décima y undécima escenas. ¿No será más bien uno de los «conselheiros»? El decoro regio y la lealtad dinástica excluyen ver a Alfonso IV en tan rudos trances.

En la novena escena el peso de la ley acaba por imponerse. Según notó ya A. de Vasconcelos, el personaje que sujeta a Inés, como preparando su «colo de garça» para el sacrificio, viste toga de letrado, frente a las ropas más de faena que exhibía la figura masculina representada en las dos escenas anteriores. Viene luego la ejecución, con fórmula de martirio: el cuerpo de Inés arrodillado, con la cabeza ya rodando a sus pies; la mutilación de la figura del verdugo no permite hacerse clara idea de cómo pudo llevar a cabo su acción, dado la posición que ocupa. El relato se reanuda y concluye, unos cinco años después, con la escena en la que se ha visto la ejecución de uno de los «conselheiros» responsables de la muerte de Inés. La imagen iguala la tremenda fuerza del correspondiente pasaje de Fernão Lopes: D. Pedro «mandou tirar o coração pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gomçallves pellas espadoas». Quizá por razones de espacio, se figura allí a un solo reo. Un esbirro lo tiene sujeto por la cabellera y con una cuerda atada a la muñeca derecha mientras el verdugo le hinca un puñal en el pecho.

Insólito en un ciclo de las edades del hombre, un relato de este tipo es también excepcional en la imaginería funeraria y aun raro en el conjunto de la escultura monumental coetánea. Por prolijos que sean ciertos sepulcros hispanos en describir la agonía, muerte y exequias de sus destinatarios, de escenas institucionales o institucionalizadas se trata en estos casos, de actos o ritos, no de acontecimientos o sucesos. Relativa excepción y precedente sería el sepulcro de la condesa D^a Sancha en la Catedral de León, en cuya arca se representó su asesinato y la providencial muerte de su asesino. Pero es éste un monumento labrado tres siglos después de los acontecimientos que evoca, y con cierta aura hagiográfica, en cuanto que la condesa había pagado con su muerte su generosidad para con la iglesia de León.

Una intención ejemplarizante ha de darse por supuesta en el trágico relato de la rueda albacacense, aunque ésta parece apuntar más al horror del crimen y de su castigo que a la exaltación de la víctima. En este sentido, los paralelos, más de concepto que formales, nos llevarían a un particular uso iconográfico documentado por entonces, sobre todo, en Italia: la llamada «pintura infamante», el recurso judicial a las imágenes — escultóricas también, en algún caso — para dar publicidad a los delitos y a su sanción penal, como parte de ésta misma, y para ejemplo de la comunidad. Efímera como generalmente fue por su misma finalidad y limitados recursos técnicos, tal clase de imaginería ha dejado muy vagos indicios como para certificar de su real alcance en Portugal. A juzgar, sin embargo, por sus efectos, no muy diversa hubo de ser la intención de D. Pedro al confiar a su túmulo la infamante memoria de su justicia.

A la figura regia que los antecede se le ha reconocido, de hecho, una significación judicial, identificándola con el rey Alfonso IV como árbitro en el proceso que llevó a Inés a la muerte. Por los argumentos antes expuestos, ha de tratarse más bien de D. Pedro y a ningún otro monarca convendría mejor la imagen de rey justiciero que allí parece delinearse, evocadora de la del «Bom Juiz» efigiado en la Casa da Audiência de Monsaraz. Pese a su deterioro, de la posición de su diestra puede deducirse que empuñaría una vara o bien una espada desenvainada, atributo por excelencia de la justicia regia, que lo asemejaría y asimilaría, según veremos luego, al Cristo Juez del Juicio Final representado en el túmulo de D^a Inés.

Es, pues, esta acepción judicial de la imagen regia la que justifica la inserción de las escenas relativas a la condena y muerte de Inés en este preciso lugar. Dichos episodios se nos

cuentan no cuando sucedieron, sino cuando fueron juzgados; no estamos ante una narración directa de los hechos, sino ante su posterior reconstrucción procesal a efectos de justificar una cruel sentencia. Cuando Pedro alcanzó el ápice de su edad y poder, y le cupo al fin intervenir en ellos como juez, fue cuando tales hechos pasaron realmente a formar parte de su vida, como sujeto activo, que es la que la rueda nos refiere. Si en la narrativa figurada medieval son raros los saltos atrás en el tiempo, la literatura e historiografía abundan, en cambio, en digresiones que subordinan el estricto orden cronológico al argumental. Tratando precisamente de D. Pedro, Fernão Lopes nos brinda ejemplares muestras de ello. Pero, en nuestro caso, hay algo más íntimo, personal que una mera estrategia narrativa. El cinematográfico *flashback* dedicado a la muerte de Inés no hace sino traducir plásticamente los extravagantes actos retrospectivos que marcaron la vida de D. Pedro en los cinco primeros años de su reinado, justo hasta la fecha en la que mandó labrar su sepulcro: declaración retroactiva de su matrimonio con Inés en las cortes de Cantanhede; búsqueda, captura y ejecución de los culpables de su muerte, anulando un anterior perdón; traslado, en fin, del cadáver de Inés a Alcobaga, haciéndola allí en efigie la reina y esposa que no pudo ser en vida. Actos todos de la memoria en una desesperada e inútil lucha contra el tiempo consumado.

Quizás en la memoria se encuentre una clave complementaria para integrar los escenas en cuestión en el contexto, temáticamente tan diverso, de una *rota aetatum*. Me refiero al papel que a dicha facultad reconoce Aristóteles en su teoría del ciclo vital humano. Este se ajustaría, para el filósofo, a una simple curva de crecimiento hasta una plenitud que se situaría hacia los 35 años, para decaer luego progresivamente hasta la muerte. Incluido en su *Rhetorica*, como ilustración de la propiedad de los caracteres, tal esquema no es sólo biológico, sino, sobre todo, psicológico. El ciclo de la vida humana discurriría así entre dos polos: la esperanza, que impulsa a los jóvenes hacia el futuro en su crecimiento, y la memoria del pasado, que acompaña el declinar del adulto hasta su muerte.

Los pasajes aquí resumidos gozaron de amplia difusión en la época, especialmente a través de un cauce que no podría ser más adecuado para alcanzar a D. Pedro: el tratado *De Regimine Principum* de Egidio Romano, que sería traducido y glosado en castellano como *Regimiento de Príncipes*, en 1345, por Juan García de Castrojeriz, y posteriormente vertido al portugués por el infante D. Pedro. La influencia de este texto es patente en el doctrinario prólogo que Fernão Lopes puso a la crónica de nuestro monarca, y el mismo cronista recurrió por cierto a la teoría aristotélica de la memoria al discutir la veracidad del pretendido casamiento de D. Pedro y su olvido de la fecha precisa en la que aquél habría tenido lugar.

Las escenas relativas a la ejecución de Inés y a su venganza ocupan, en la rueda alcobacense, los espacios que en ciclos homólogos se dedican a describir el progresivo declinar físico del hombre, su ancianidad, decrepitud, agonía y muerte. Podría decirse, por tanto, que a tales etapas equivalen dichos episodios, en audaz metonimia: la amarga memoria por la edad que la aviva. D. Pedro parece haber querido darnos a entender que agónico sería ya el resto de su vida, en el atormentado recuerdo de la muerte de Inés, del amor «cuja morte non tira da memoria o grande espaço do tempo».

Por rebuscada o anacrónicamente romántica que parezca esta interpretación, no le falta soporte en el testimonio que nos ofrece la escena de la ejecución de uno de los «*conselheiros*», con el trasfondo textual que para ella nos da Fernão Lopes. El suplicio de arrancarles a ambos el corazón en vivo, a uno «pellos peitos» y al otro «pellas espadoas», es obvia y cruel reversión física de la muerte metafórica que ambos habrían causado al monarca con la ejecución de Inés, arrancándole así en vida el corazón. El propio Fernão Lopes nos ofrece otro precioso testimonio de la patológica capacidad de transferencia del monarca para sentir en carne propia todo cuanto se le hiciera a cualquier allegado suyo, y vengar más que doblada la ofensa en él figurada. Así le ocurrió a un escudero que se atrevió a mesarle la barba y a golpear a un portero del rey que se le presentaba con una demanda judicial. Cuando tal supo, D. Pedro se puso a gritar:

«Acorreeme aqui Lourenço Gonçallvez, ca huum homem me deu huuma punhada no rosto e me depenou a barva!»

Mandó luego que trajeran al escudero y lo hizo degollar, comentando a continuación:

«Des que me este homem deu huuma punhada e me depenou a barva, sempre me temi delle que me desse huuma cuitellada, mas ja agora sou seguro que nunca ma dará.»

La escena de la ejecución de los «conselheiros» explica, pues, por qué no se representa en la rueda el tránsito del rey, que no suele faltar en ciclos de este tipo y ocupando precisamente este mismo lugar. Los relieves que a él aluden, al pie del túmulo, pertenecen a otro contexto y tradición, con precedentes ya en el sepulcro de su abuelo, D. Dinis, en Odivelas. Y es que el tránsito del monarca está ya suficientemente evocado en el episodio que ocupa su lugar. El hecho de que allí se figure a uno solo de los «conselheiros» y con un digno porte que extraña en el reo de un asesinato, llevaría incluso a pensar que es esa muerte metafórica de Pedro la que allí se actualiza. La cabellera y luenga barba acaracolada del personaje lo aproximan de hecho a otras efigies del monarca en el mismo conjunto. La prudencia invita, sin embargo, a no ir más lejos de postular una agonía y tránsito ya suficiente implícitos *in significatione*.

Las dos imágenes situadas en el eje vertical de la rueda — el monarca que figura a D. Pedro en su plenitud y el cadáver que lo retrata en su finvención a actuar, pues, como charnelas que articularían la temática tan diversa desarrollada en uno y otro hemisiclo. Ambas pertenecen, por derecho propio, al ciclo de la *rota aetatum*, pero, a la vez, la primera, en su acepción judicial, da pie a la revisión de la criminal ejecución de Inés, mientras que la segunda nos presenta consumada la muerte simbólica que fue para D. Pedro la ejecución de los culpables.

Aun sin contar con sus singulares contaminaciones iconográficas, la *rota aetatum* alcobacense es un *unicum* en la imaginería sepulcral europea. La mayoría de los ciclos de edades conocidos se encuentran en la ilustración libraria y los escasos testimonios monumentales se localizan sobre todo en la pintura mural, siendo raros los escultóricos. La fortuna de la *rota aetatum* viene pues a ser paralela a la de otras alegorías de la fugacidad de la vida humana, como la parábola de Barlaam y Josafat o el encuentro de los tres vivos y los tres muertos, que sólo excepcionalmente trascendieron a la plástica funeraria. En efecto, desde su primitivo origen en la ilustración científica, el tema de las edades del hombre fue progresivamente revistiendo una significación ascética, que se hizo particularmente explícita en los nuevos fomatos alegóricos proporcionados por la rueda y el árbol. Las series de edades se prolongaron así con escenas relativas a la agonía, muerte, exequias y sepultura del hombre, o se entrelazaron con su vida sacramental, según nos muestra el árbol de las edades que remata un ejemplar del *Tesoro* de Brunetto Latini. En un manuscrito germano del primer cuarto del siglo XV, la *rota aetatum* discurre entre cuna y sepultura, compartiendo folio con las tradicionales viñetas que ilustran la muerte del justo y la del réprobo en el *Ars Moriendi*. Aunque excepcional en un monumento sepulcral, la rueda alcobacense encaja pues plenamente en la vasta imaginería suscitada por la meditación de la muerte en la baja Edad Media.

Rota Fortunae

La rueda del mencionado manuscrito germano se ilustra con la leyenda «Rota vite alias fortune» y su imagen es, en efecto, muy similar a la de la alegoría que Boecio consagró, incluyendo la figura de la diosa. De un retorno a las fuentes podría hablarse, pues la más antigua imagen conocida de la *rota aetatum* es igualmente ambigua. En realidad, se trata de una rueda de la Fortuna en la que algunos de sus figurantes presentan ciertas notas caracterizadoras de su respectiva edad. Se encuentra esta primicia en un folio suelto de un Salterio atribuido a William de Brailes, que trabajaba hacia 1240.

De nuevo un testimonio inglés se ofrece como singular precedente para nuestro monumento, pues la rueda es también allí doble: una «rota in medio rotae». En su circuito externo incluye una convencional *rota Fortunae* en trance de devenir *rota aetatum*. En el interno es un

relato, podría decirse, biográfico, el que se despliega. Se trata de la leyenda de Teófilo, presentada como contrapuntístico *exemplum* a la vanidad de la fortuna terrena. Las dos secuencias discurren en sentidos contrapuestos, de manera que la exaltación de Teófilo en el siglo — su pecado — coincide con la caída y muerte humanas, mientras que su beatífico tránsito es en realidad su final triunfo.

En el túmulo de D. Pedro, la rosácea interna es, sin duda, una rueda de la Fortuna, como confirma la presencia de la diosa que ase su cubo para hacerla girar. Pero, al mismo tiempo, en ella se contiene también un apunte biográfico. En sus seis lóbulos se detallan los pasos cruciales del relato desplegado *in extenso* en la rueda externa: los amores y desventura de los protagonistas. De acuerdo con lo específico del tema, cambia el modo o registro expresivo, tanto en los recursos plásticos como en los narrativos. Frente a la minucia descriptiva o episódica que caracteriza las escenas de la rueda externa, las formas y el relato se estilizan aquí en lírica coreografía, sin elemento ambiental alguno. No se nos presentan episodios o acontecimientos precisos, sino situaciones y en ellas se nos sugiere, más que se nos cuenta, el destino de unos personajes elevados a alegoría de sí mismos.

La secuencia se inicia en el lóbulo situado sobre la escena correspondiente a la *infantia*. Al igual que ocurre en la escultura griega, la mutilación de las cabezas potencia el *pathos* que el escultor ha acertado a conferir a paños y cuerpos. Estos se bastan para hacernos sentir la tensión de una primera aproximación amorosa. Pedro lleva su mano al pecho de Inés, que se muestra en actitud tímida y pasiva, volviendo ligeramente su torso hacia el otro lado. La desequilibrada postura de sus cuerpos contrasta con el sosegado porte que presentan los amantes, sentados a la morisca, en la segunda escena. Pedro toma allí de la mano a Inés apoyando la diestra sobre su brazo. La tercera escena nos los muestra sedentes compartiendo un mismo asiento. ¿Tendría Camões esta imagen en su mente cuando vio a Inés «naquele engano da alma, ledo e cego,/ que a Fortuna não deixa durar muito»?

Allí es, en todo caso, en donde se encuentran y de su efímero apogeo se hacen eco su porte e indumentaria. Pedro, vestido hasta ahora con una simple túnica desceñida, incorpora manto y espada, y cruza la pierna derecha sobre la izquierda, en la ya comentada *attitude royale*. La significación cortesana y, posiblemente, matrimonial de la escena se evidencia en su derivación de un tipo iconográfico documentado por un estuche de espejo francés que muestra a un rey y a una reina sedentes en similares posturas. Con la imaginaria galante prodigada en el ajuar de tocador parisino cabe también relacionar, por cierto, las dos escenas precedentes. En objetos de este tipo, es frecuente el despliegue de una suerte de *gradus amoris* que, en el formato circular de las valvas de espejo, lobuladas a veces como un rosetón, invita a una lectura circular. Es pues posible que, aparte de brindar modelos particulares para alguna de las escenas alcobacenses, tales piezas hayan contribuido también a sugerir con su estructura la original idea de una *rota Fortunae amantium*.

Lo que las valvas de espejo no suelen contar es la desventura de los amantes, que en la rosácea alcobacense se inicia con el deslizarse de Inés del escaño que antes compartía con Pedro. Se ha querido ver en el personaje que la acompaña al rey Alfonso IV ordenando su destierro. Su gesto en tal sentido podría entenderse y la escena en su conjunto recuerda el repudio de la Sinagoga tal como se lo representó, dos siglos antes, en la Biblia de Esteban Harding. Me temo, sin embargo que tal interpretación representa una intromisión del acontecimiento histórico en un sutil lenguaje alusivo y simbólico. Si Inés se ve desplazada del escaño es porque la rueda gira. De buscarle un significado literalmente argumental a la escena, tendríamos también que concluir que Pedro e Inés fueron luego arrojados al vacío, pues precipitándose en el caos aparecen en el lóbulo siguiente. Pedro se lleva allí las manos a la cabeza ocultándonos su rostro, lo que nos impide contrastar la identidad del personaje representado en la escena anterior, que quizá sea él también. El mismo gesto adopta en la escena final, en la que su cuerpo cae sobre el de Inés y ambos son aplastados por una monstruosa figura. Inés apoya allí sobre sus manos la cabeza, que parece volver para mirar a su amante.

Entre los recursos que estilizan este relato es de destacar la sistemática alternancia de las posiciones respectivas de los protagonistas, a través de las seis escenas: un expediente rítmico que contribuye a fijar su identidad. En ello abunda el gradual incremento de su indumentaria y atributos, seguido de su también gradual despojo. Ambos se sientan en el suelo en las dos primeras escenas, en las que visten además con sencillez. Si Inés luce ya manto en la segunda, Pedro no lo adopta hasta la tercera, junto con la espada y el escaño que ambos comparten; Inés incorpora allí a su atuendo un ceñidor. La espada desaparece de las manos del presunto Pedro en la cuarta escena, a la vez que Inés se queda allí sin asiento, y éste falta en las dos últimas escenas, en las que las figuras vuelven a vestir sólo túnicas.

Este sucesivo enriquecimiento y expolio de los personajes es rasgo característico de las representaciones de la rueda de la Fortuna. Si tal tema iconográfico no ha sido unánimemente reconocido en la rosácea alcobacense, se debe a lo singular que resulta esta versión «de casal», de pareja, y a las fantasiosas interpretaciones suscitadas por el monstruo que oprime a los amantes, y por el torso femenino que sobre él se yergue sujetando el cubo de la rueda.

En realidad, ambos son un mismo personaje, a contar entre tantas geniales creaciones de los escultores de Alcobaca o de su mentor. La garra que oprime la cabeza de D. Pedro está rota y lo que falta de su pata enlazaba sin duda con la cadera y arranque del muslo de la figura femenina, ya con rasgos más animales que humanos desde su cintura. El nudoso espinazo que surca su torso es rasgo característico de la diablería gótica, compartido por la siniestra Muerte de Notre-Dame de París. La función de esta prominente columna vertebral es la de indicarnos, con su violenta torsión, que lo que la figura nos ofrece de la mitad inferior de su cuerpo no es otra cosa que su trasero, convertido en monstruosa cabeza. Esta es también préstamo de la imaginaria demoníaca coetánea, abundante en diablos gastrocéfalos o pigocéfalos, con horribles rostros en el bajo vientre o en lugar de nalgas. La figura se nos presenta así como un híbrido: humana e incluso bella de frente y de medio cuerpo para arriba; animal o demoníaca de espaldas y de medio cuerpo para abajo. Su mitad humana mira hacia arriba, hacia las escenas que muestran la felicidad de los amantes; su mitad monstruosa los sume en la desgracia.

Cualquiera sabe lo que es «tener la Fortuna de cara» o que ésta «nos muestre la espalda» —por no mentar partes menos nobles de su alegórica anatomía—. La imagen alcobacense no sería pues más que una tan literal como imaginativa transcripción de una figura verbal. Ya Boecio sabía de los «ambiguos vultus» de la diosa, de su faz doble o cambiante, que la iconografía medieval retuvo en imágenes que la presentan con la mitad de su faz y cuerpo oscura y la otra clara, o bien bicéfala o bifronte, con un rostro amable y el otro sombrío o adusto, a veces, casi grotesco. El Condestable D. Pedro, cuya obra toda es obsesivo denuesto de la Fortuna, menciona la «plasiénte cara» que ésta tuvo para con el «Magno Alixandre», hasta que «con rigorosa diestra lo empuxo, e con turvios ojos lo reguardo». Más elocuente es la larga serie de antítesis con la que Príamo apostrofa a la diosa en un pasaje de la *Historia Troyana*. Veámoslo en su versión gallega:

«Quando eras mãsa, logo te tornas esquiua; et quando eras alta, logo te tornas bayxa; et quando eras grande, logo te tornas pequena; et quando eras chãa logo tornas áspera; et quando eras sãa, logo te tornas doente; et quando es luminosa, logo te tornas escura; et es humildosa et tornas braua, et es fremosa et tornas fea, et es alegre et tornas triste (...). Et pois me uische bem enxaltado, fúscheme abayxando; et en guisa uoluísche a rroda, que me fezische abayxar so os teus pees, eno mais bayxo lugar que achasche.»

Nos interesa aquí el tomar de «fremosa» a «fea» de la Fortuna, pero no menos significativo para nuestro objeto es que Príamo se vea en su desventura a los pies de la diosa, como físicamente se encuentran Pedro e Inés en Alcobaca. También nos importa el que la Fortuna se torne de «alta» en «bayxa». Según Honorio, la cabeza de la diosa parece que «nunc in alta erigatur nunc in ima demergatur»; es decir, que sube y baja con el giro de la rueda a la que está sujeta, y con la ventura de los mortales. Las ruedas de la Fortuna —y más las individualizadas,

como las que narran la ventura de Príamo, Alejandro, Arturo o, en este caso, la de Pedro e Inés — presentan como simultáneas acciones que en realidad son sucesivas. De querer plasmar en imagen este movimiento — «aliquando sursum, aliquando... deorsum» — que señala Honorio para la cabeza de la diosa, no tendrían otra solución los artistas que la de figurarla con una cabeza alta y amable, dirigida hacia el personaje en su apogeo, y otra baja y siniestra, que lo contemplaría en su desgracia. Es posible, pues, que la Fortuna alcobacense sólo sea híbrida para nosotros, para nuestras convenciones naturalistas que, en el ámbito figurativo, no han abandonado aún del todo los preceptos de la unidad de acción, tiempo y lugar. Tendemos así a entender como geminación lo que en realidad es expresión simultánea de una sucesión y de una metamorfosis. La figura no sería, en realidad, tanto híbrida como mutable, cambiante: sólo a nosotros nos es dado contemplar como simultáneos aspectos o avatares que Pedro e Inés experimentaron en tiempos diferentes. La anatomía alegórica requiere técnicas de disección que no son las habituales.

Amor, Fortuna y Muerte, «les trois aveugles» que por entonces marcaban el paso en la danza de la humanidad, se implican pues, indisociablemente, en las ruedas alcobacenses. Ambas aparecen flanqueadas por las figuras de Adán y Eva, representados en sendos nichos, en el instante y condición que siguió a su pecado. El Condestable D. Pedro hacía remontar la acción de la «ciega dueña» que es la Fortuna hasta «el primero padre derribandolo del parayso de la vida a la tierra de la miseria». En las *Coplas del Comptento del Mundo*, del mismo autor, reaparecen Adán y Eva, por quienes

«Todos faremos un acabamiento,
Todos tenemos bien flaco çimiento
Todos seremos en breve so tierra».

Seguramente el rey D. Pedro — o su mentor iconográfico — hubiera justificado en similares términos la asociación de la primera pareja humana a las alegorías que glosan la vida, desventura y muerte que, en pareja también, le correspondieron. Si la imputación del pecado de Adán y Eva a la Fortuna es de dudosa ortodoxia, obvia era la responsabilidad de aquéllos en el término de la vida humana. Por ello, es también más evidente su relación con la *rota aetatum*. El ciclo ya mencionado del Palacio Ducal de Venecia concluye con una figura de difunto, similar a la de Alcobaça, con la inscripción: «Ultima est mors pena peccati.»

El discutido epígrafe que glosa la correspondiente imagen alcobacense parece abundar en la misma conexión: «A:E: AFIM: DO MU(n)DO» — se lee allí. La más popular de las interpretaciones propuestas, debida a Vieira Natividade, hizo de este epígrafe un «commovente, doloroso e supremo adeus» cruzado entre Pedro e Inés: «Até a fim do mundo.» Inseparable ya de la leyenda de los túmulos, tal lectura retroyecta en la época un romántico sentimentalismo más propio de cuando se forjó. Una vez más, R. dos Santos parece haber estado en lo cierto al sugerir una correlación entre esta «fim do mundo» y la presencia de Adán y Eva, que marcaron su comienzo. La alternativa que propuso para el epígrafe — «A(lpha) e a fim do mundo» — difícilmente se aceptaría, pero su intuición básica creo que puede mantenerse, como intentaré demostrar.

San Agustín estableció un sistema de seis edades en el que a cada una de las etapas de la vida humana correspondería una edad en la historia del mundo. La muerte, poniendo fin a la sexta edad, equivaldría pues al fin del mundo, al que seguiría el *sabbat* del descanso eterno como una séptima edad. Bien conocida es la libre interpretación que de esta «sétima idade do mundo» se permitió, «como quem jogueta», Fernão Lopes, reconociéndola ya en la mudanza social que llevó al Mestre de Avis al trono de Portugal. El suyo es, en todo caso, testimonio de la popularidad de la teoría agustiniana de las edades, a la que también se refiere el Condestable D. Pedro.

Sin excluir la documentada solución propuesta por A. de Vasconcelos, que leyó el epígrafe como «Aqui espero a fim do mundo», cabría pues considerar las más económicas

«Aqui é a fim do mundo» o «Assim é a fim do mundo». Un fin del mundo es, de hecho, la muerte para quien la sufre, a más de figura del fin de los tiempos para la humanidad toda, que con Adán los inició.

Por Joyzo de Deus

«A fim do mundo», en forma de Juicio Final, se representa además a los pies del sepulcro de D^a Inés, cuyo testero incluye, como correlato, una prolija representación del Calvario. Tal asociación se esboza en el túmulo de Santa Isabel, en Santa Clara de Coimbra, y quizá de allí provenga la idea desarrollada en el programa alcobacense. En su testero figuran una Crucifixión flanqueada por María y Juan, y un Cristo sedente mostrando las llagas. Que esta figura alude, si no estrictamente al Juicio, sí al menos a la parusía, al final de los tiempos, lo sugieren los cuatro vivientes apocalípticos que se disponen en los extremos de los lados menores del arca. Recuérdese que «a los grandes bramidos de los quatro animales», según rezaba su epitafio, se esperaba que resucitasen Ardanlier y Liesa, trasuntos novelescos de Pedro e Inés en el *Siervo Libre de Amor*.

El Calvario incluye, en Alcobaca, a los dos ladrones, con el soldado que va a quebrarles las piernas; a las santas mujeres, al centurión y a un personaje de hábitos judaicos, que quizá sea José de Arimatea. Notable es la patética representación del desmayo de la Virgen, de una descompostura que haría más pensar en la Magdalena que inspiraron las ménades antiguas. María adquiere también excepcional protagonismo en la escena del Juicio Final, como única intercesora ante el tremendo Juez. Falta el *pendant* que normalmente le hace san Juan — sea el Bautista o el Evangelista —, y los apóstoles, convocados como jurado para aquel día, no son más que anónima comparsa en la penumbra, tan sólo significada en las descomunales llaves de Pedro. Se comprende que el Juez del último día fuera por entonces familiarmente llamado «o filho da Virgem».

Esta y otras peculiaridades que ofrece el Juicio Final alcobacense, y hasta su misma presencia en el túmulo de Inés, parecen reflejar fielmente las particulares ideas que sobre la justicia mantuvo y practicó D. Pedro. Quien llegó a ordenar que «em sua casa, e todo o seu regno, nom ouvesse vogados nenhuuns», hubo sólo de transigir con la abogacía de la Madre de Dios, como sólo ante los ruegos de su propia madre consintió en deponer las armas contra su padre, tras la muerte de Inés. «Amava muito de fazer justiça com direito» — nos dice de él Fernão Lopes, quien a las ejemplarizadoras, que no ejemplares, justicias del monarca dedica hasta ocho capítulos monográficos de su crónica. Entendía D. Pedro la justicia «por serviço de Deos e prol de seu poboo», según el mismo autor, y los hechos demuestran lo cerca que se sentía del Dios al que creía servir. Así, cuando procedía contra algún clérigo,

«se lhe pediam que o mandasse entregar a seu vigairo, dizia que o possem na forca, e que assi o entregassen a Jesus Christo que era seu vigairo, que fezesse delle direito no outro mundo».

La invasión de la jurisdicción eclesiástica y el posible error en la ejecución de un inocente no representaban para él más que la ocasión de facilitarle al reo los trámites de apelación ante una superior instancia y con efectos, por supuesto, para toda la eternidad.

Difícilmente se podría imaginar una plasmación más exacta de la correlación que D. Pedro presumía entre su justicia y la divina, que la que nos ofrece el Cristo Juez en el sepulcro de Inés. Sabemos sólo que es Cristo por el contexto en el que se encuentra y por sus pies descalzados, que ni siquiera acusan las llagas. La que se abre en su costado derecho, a través de la túnica, parece fruto de una tosca intervención posterior. Su mano izquierda tendida cuenta con paralelos en otras representaciones del Juicio Final, pero el gesto tiene aquí por destinatarios a los réprobos, que de ese lado se encuentran, al igual que para ellos es la espada que esgrime en la diestra. Cristo parece desentenderse de los bienaventurados, como si su destino dependiera sólo de la misericordia de su Madre.

Sedente en majestuoso trono, coronado y con vestiduras de porte regio, su reino se diría de este mundo. Muy similar sería la imagen que de D. Pedro nos daba la *rota vitae* de su túmulo, en la solar plenitud de su edad, aunque su mutilación nos impida precisar cuales fueran sus atributos. A la curiosidad de Fernão Lopes debemos, sin embargo, el precioso paralelo de otra imagen de D. Pedro de evidente significación judicial, la encomendada a las *dobras* de oro que el monarca mandó acuñar:

«e dhuuma parte tiinham quinas e da outra figura dhomem com barvas nas fações e coroa na cabeça, assentado em huuma cadeira, com huuma espada na mão direita, e avia leteras arredor per latim que em linguagem deziam, Pedro Rei de Portugal e do Algarve; e da outra parte, Deos ajudame e fazeme exçellente vençedor sobre meus inimiigos.»

No se conserva, que yo sepa, ejemplar alguno de estas *dobras*, pero de su apariencia podemos hacernos idea, mejor que por medio de la «fraca» imagen de las de D. Fernando, a través del *écu à la chaise* de Felipe VI de Francia o del *pavillon d'or* del Príncipe Negro. La precisa descripción de Fernão Lopes bastaría, sin embargo, para imaginar en ellas una figura muy similar a la del Cristo Juez del sepulcro de Inés, a la del único «vigairo» que el rey Pedro reconocía. La concepción de la justicia terrena como delegación de la divina era en la época común presupuesto, y de él se hace eco el ya citado mural de la Casa da Audiência de Monsaraz, en el que las alegorías de la buena y mala justicia están presididas por un Cristo Juez en la tradicional actitud de mostrar sus llagas. Si se tomaran literalmente las imágenes que D. Pedro inspiró, sería en cambio la justicia divina la que emanaría de la humana, tomando incluso de ella el aparato figurativo.

La leyenda «Deos ajudame e fazeme exçellente vençedor sobre meus inimiigos», parece inspirada por la que exhiben las doblas acuñadas por su sobrino, el otro Pedro el Cruel de Castilla: «Dominus michi adiutor et ego dispiciam inimicos meos.» Como de fuente bíblica, el texto es tópico, pero hubo de recobrar su plena fuerza ante los casi únicos enemigos con los que Pedro tuvo que enfrentarse en su reinado: los responsables de la ejecución de Inés. Acenheiro vio su muerte «por joyzo de Deus... bem vingada nos culpados». Aunque tardío, su testimonio pudiera reflejar, mejor que los equilibrados juicios de Fernão Lopes, la visión que en los días de D. Pedro se quiso dar de los acontecimientos, la misma que se expresa en un Juicio Final en el que Cristo sólo parece tener ojos para los «culpados» y congruente también con los hechos y dichos del monarca.

La misma visión parece también transparentarse en el sermón que el arzobispo de Braga, D. João de Cardaillac predicó en Alcobaça en el día de las exequias de Inés — magistral pieza de oratoria pisando sobre ascuas. Con fraseología tomada de los salmos, se saluda allí a D. Pedro como

«Rex magnus et excelsus super omnes populos (PS. XCVII^o) ymmo ipse est dominus excelsus scilicet per potenciam et *terribilis rex scilicet per justiciam* (PS. XLVJ^o).»

En los correspondientes salmos, tales palabras se refieren, por cierto, a Dios, no a un rey, y en el segundo se reducen a «Quoniam Dominus, excelsus, *terribilis*». «Per potenciam» y «per justiciam» son glosas de la cosecha de D. João, y la última es quizá velada sanción de la terrible justicia que el rey acababa de hacer en la persona de los responsables de su desgracia, «por joyzo de Deus» y anticipando la que se consumaría en el Juicio Final.

La presencia de este tema en el sepulcro de Inés es, pues, plenamente congruente si la consideramos en relación a los acontecimientos a los que el monumento debe su existencia. No se trata allí tanto, como en otros casos, de expresar la esperanza de salvación para su destinataria, como de su plena reivindicación a través de la implacable justicia que a otros allí aguarda. Sin duda que en el cortejo de los condenados han de encontrarse los «conselheiros» a los que Pedro culpó, pero el relieve no nos brinda elementos para su identificación precisa. Ha de excluirse, en todo caso, que sea uno de ellos el personaje al que un diablo hace girar, como

en un espeto, en las fauces del Infierno. La bolsa al cuello lo identifica como un usurero, probablemente con Judas, que suele tener especial protagonismo en esta clase de escenas.

Por lo que a Inés se refiere, no veo inconveniente en reconocerla, como se viene haciendo, en la figurilla femenina que se asoma a una galería ajimezada en el extremo derecho de las moradas celestiales. Tampoco excluyo que Pedro pueda allí acompañarla, aunque viviera todavía cuando se hizo el sepulcro. Al fin y al cabo, las figuras yacentes de ambos aparecen ya en compañía de ángeles que las inciensan y acomodan en sus lechos fúnebres. ¿O se puede decir que de ellos las levantan?. En su ya mentado sermón en las exequias de Inés, D. João de Cardaillac habla de tres clases de sepultura que los justos alcanzan. La primera, en este mundo, ocultándose humildemente a su vanagloria como hizo Inés en su secreto matrimonio. La segunda es la material, que se recibe a la muerte en esta tierra, y la tercera es la «sepultura eternalis in polorum ethere et ista est sepultura salvatorum qui in eterna gloria et in altissimis eternaliter sepeliuntur». ¿Es a este sepelio en los cielos al que aluden los cortejos angélicos?.

La imagen que el relieve del Juicio nos da de la Gloria no podría ser más mundana ni más familiar para unos reyes. La galería palaciega a la que asoman Pedro e Inés recuerda las representadas en las vistas de Troya que ilustran el ejemplar de la *Historia Troyana* concluido en 1350 para Pedro el Cruel de Castilla. En el mismo manuscrito se encuentran paralelos para las italianizantes ménsulas voladas que sostienen la galería y para el pintoresco cupulín gallonado que corona el acceso a la Gloria. El paralelismo en este último detalle es particularmente significativo, pues se trata de un motivo anacrónico para la época, extraño por completo al refinado goticismo radiante del repertorio desplegado en ambos túmulos y quizá sólo explicable por el substrato itálico que revela el ciclo ilustrativo del manuscrito hispano. Sólo con ejemplares itálicos comparte éste la ilustración de la Fortuna de Príamo, que antes consideramos como posible fuente o paralelo para uno de los pasos de la *rota aetatum* del sepulcro de D. Pedro. Es pues muy probable que el referido manuscrito, o una copia suya perdida, haya contribuido a la vasta cultura figurativa y literaria que subyace en los túmulos alcobacenses.

Si es evidente que ambos responden a un mismo diseño y estilo, su correlación se estrecha con la comunidad de fuentes y del pensamiento programático que los inspiró. El de D^a Inés es más antiguo y por ello más convencional, dejando aparte la audacia que supone su misma existencia. La alusión a los acontecimientos que conmemora es allí más críptica y sutil. El de D. Pedro se revela más explícito, recurriendo a temas insólitos en el arte sepulcral, cuyas pautas abstractas y genéricas hace rebosar con el testimonio de un drama personal. Como un programa conjunto hubieron de concebirse y la lectura de éste debe partir, como aquí se ha hecho, por el «texto» más moderno, el de D. Pedro, para concluir con el de Inés. Sólo en el Juicio Final que allí se despliega encuentran respuesta satisfactoria las amargas reflexiones que sobre la vida humana se exponen en el de D. Pedro. Solo allí los viciosos círculos de los ciclos de la vida y de la suerte se rompen en trayectorias divergentes y discriminadas según justicia. En forma también dialogada, como se concibieron nuestros túmulos, trató generalmente la literatura medieval, desde Boecio hasta el Condestable, los temas que en ellos se debaten: Fortuna, Amor y Muerte.