

A DECORAÇÃO “AO ROMANO” E A PRESENÇA DE JOÃO DE RUÃO NA TUMULÁRIA DE GÓIS E TROFA DO VOUGA.

Gabriel Pereira¹

Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património - CEAACP/ FCT/ UCoimbra

Resumo

Os monumentos fúnebres de D. Luís da Silveira e de D. Duarte de Lemos, respetivamente em Góis e na Trofa do Vouga, revelam-se obras indissociáveis devido à forma como os encomendantes surgem representados. A generalidade dos autores reconheceu as proximidades entre as duas obras, porém tenderam a ignorar a componente decorativa e é esta, na ausência de nova documentação, que constitui o principal meio de identificação e descodificação de autorias.

Aqui, pretendem-se trazer à luz a natureza do ornamento e a decoração presente na tumulária e mostrar como ela obedece à mesma cultura plástica irradiada pelo Renascimento coimbrão, ainda que com trabalho de qualidade díspar – fruto da forma distinta como João de Ruão se envolveu nos dois projetos.

Palavras-chave: João de Ruão; Góis; Trofa do Vouga; Escultura do Renascimento; Tumulária.

Abstract

The tombs of D. Luís da Silveira and D. Duarte de Lemos, located in Góis and Trofa do Vouga, are incredibly similar, specially in the way the patrons were represented. The majority of art historians recognized the resemblances between these works, but still they ignored its decorative component. It's precisely on this component that relies the key to better understand and identify the artists involved, specially when there is no documental information to prove authorships.

This article intends to analyze the decoration present in the tombs, showing how it obeys to the artistic culture irradiated from the city of Coimbra, and understand how its differences reveal a different level of involvement by João de Ruão.

Key-words: João de Ruão; Góis; Trofa do Vouga; Renaissance Sculpture; Tombs.

¹gabriel.g.s.pereira@gmail.com

Quando João de Ruão chegou a Coimbra, aproximadamente no ano de 1530, já a cidade se encontrava em estado de profundo questionamento artístico. Desde a ação mecénica do bispo D. Jorge de Almeida (Craveiro, 2013) às reformas crúzias (Craveiro, 2011), proliferavam as oportunidades de trabalho para qualquer artista devidamente qualificado. Era o cenário ideal para o escultor/arquiteto normando estabelecer-se e criar fama. Ainda que à data já fossem bem visíveis as marcas da cultura do Renascimento – com expressão máxima nas obras realizadas por Nicolau Chanterene (Dias, 1996; Grilo, 2000) –, a capacidade com que Ruão mostrou saber responder às encomendas, tanto pela qualidade como pela quantidade de trabalho produzido, com quase meio século de permanência e actividade na cidade, fizeram dele o artista mais marcante na gestão do trabalho artístico (Gonçalves, 2005). No entanto, João de Ruão não se restringiu à encomenda coimbrã e depressa passou a executar obras noutras zonas do território. Exemplos disso mesmo são os túmulos de D. Luís da Silveira e de D. Duarte de Lemos, respetivamente nas igrejas de Góis e de Trofa do Vouga (Fig. 1 e 2).

A historiografia artística do século XX e dos primeiros anos do XXI revelou-se particularmente profícua nos estudos direcionados às obras aqui em análise. A generalidade dos historiadores divide-se na atribuição das esculturas orantes entre Hodart e Ruão, remetendo para este último as estruturas dos monumentos fúnebres. Este estudo tem por objetivo compreender melhor a extensão das intervenções ruanescas, incidindo, para isso, na análise da componente decorativa de ambas as obras.



Fig. 1 - Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Góis (lado do Evangelho), João de Ruão e Diogo de Castilho (?), 1531.



Fig. 2 - Túmulo de D. Duarte de Lemos e D. Joana de Melo, Igreja de Trofa do Vouga (lado da Epístola), oficina de João de Ruão (?), 1534.

As informações relativas à obra de Góis remontam a 1529, ano em que D. Luís da Silveira redige o seu testamento, nele expressando a vontade de erigir uma capela destinada a albergar o seu túmulo.

“[...] mando que meu corpo seja enterrado no habito de S. Francisco na Igreja de Nosa Senhora da minha vila de Goes na capella que nella mando fazer, e na sepultura que na mesma capela mando que se faça na qual mando que me’enterrem com minha muito virtuosa mulher Dona Brites de Noronha [...]” (Correia, 1921, 27).

Do mesmo ano data o contrato para as obras da dita capela e, ainda, dos novos paços de Góis (Correia, 1921, 31-37). Neste surgem, apenas, os

nomes dos arquitetos Diogo de Castilho e Diogo de Torralva – se bem que este último tenha actuado como procurador do primeiro, não tendo uma participação presencial nas obras. O nome de Ruão nunca surge mencionado, pelo que qualquer atribuição que lhe seja feita tem apenas por base as semelhanças à sua produção.



Fig. 3 - Abóbada da capela-mor, Góis, Diogo de Castilho, c. 1529-1531.



Fig. 4 - Chaves da abóbada da capela-mor, Góis, c. 1529-1531.

A capela de Góis apresenta uma estrutura muito discreta, destacando-se apenas a abóbada de nervuras (Fig. 3), repetindo o mesmo esquema da abóbada do mosteiro Jerónimo de São Marcos ou da abóbada que suporta o coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – ainda que esta última possua nervuras curvas. Todas estas estruturas resultam de projetos executados por Diogo de Castilho (Craveiro, 1990). Para o fabrico das chaves da abóbada, D. Luís refere explicitamente como pretende que estas se façam

em calcário de Ançã, dada a má qualidade da pedra existente nas redondezas. A chave central, de maiores dimensões, apresenta o brasão de armas do encomendante, enquanto que as restantes oscilam entre elementos vegetalistas e rostos humanos. Uma delas possui uma inscrição que permite identificar a figura masculina. Trata-se de Holofernes, o que de imediato leva a crer que as duas figuras femininas representem Judite e a sua serva. Porém, nas chaves da abóbada constam ainda mais três figuras masculinas. É possível que sejam referentes a outras personagens do Livro de Judite (Jdt 1-16), como por exemplo o rei assírio Nabucodonosor, Aquior ou Bagoas, no entanto, a total ausência de atributos impossibilita qualquer identificação.

A capela-mor da igreja de Góis teve logo na sua génese a intenção de funcionar como panteão – tal como o testamento do encomendante indica ou como as pequenas caveiras aladas presentes nas mísulas da abóbada bem representam – e, portanto, nada mais natural que Diogo de Castilho adjudicar as obras marcadamente escultóricas a João de Ruão, uma parceria que se repetiria por várias vezes ao longo dos anos.

Relativamente ao túmulo, o testamento revela como D. Luís não possuía uma ideia absolutamente concreta daquilo que pretendia, insistindo apenas no exemplo do panteão de São Marcos como referência:

“porque não deixo bem declarada a minha sepultura de que maneira se fará não na acabando eu Digo que se faça muito rica e bem obrada, não de pedra de Goes mas tragam na Dançã que he junto de Coimbra de maneira que se possa fazer muito bem obrada e vejasse hũa sepultura do Regedor Ayres da Silva que esta em Sam Marcos junto de Tentugal e daquela sorte seja a minha e ainda melhor [...]” (Correia, 1921, 29).

Aliás, esta é uma atitude recorrente nos testemunhos do encomendante relativamente às obras por si patrocinadas. D. Luís não se mostra particularmente preocupado com a forma, mas, em contrapartida, surge sempre determinado em que tudo se faça com a melhor qualidade técnica e com os melhores materiais disponíveis.

As capelas e os túmulos de Góis e da Trofa inserem-se nos muitos exemplos portugueses que conjugam o emprego de formas herdeiras da tradição Gótica e outras já claramente renascentistas ou “*ao romano*”. A importação de obras de arte revelou-se fundamental na introdução e difusão destes formulários em território português, porém, foi a chegada e permanência de artistas estrangeiros, maioritariamente espanhóis e franceses, que moldou definitivamente as feições do panorama artístico nos inícios do século XVI. Entre estes, merecem destaque João de Castilho e Nicolau Chanterene que, embora ainda tenham realizado obras consideradas de transição, logo nos primeiros anos de atividade em solo português deixaram patente a matriz clássica, especialmente no mosteiro Jerónimo de Belém. A partir deste ponto, estando tomado de assalto o principal estaleiro do reinado manuelino, encontrava-se desimpedido o caminho para o triunfo das formas “*ao romano*” na generalidade do território. Coimbra acompanhou de imediato a tendência, processo especialmente visível no púlpito e nos retábulos do claustro do Mosteiro de Santa Cruz. A João de Ruão, chegado poucos anos depois, coube disseminar esta cultura plástica e os casos de Góis e da Trofa são exemplo disso mesmo.

O desenho do monumento fúnebre de Góis obedece a uma solução de aparato, de orientação vertical e com um arco vazado inscrito, o mesmo modelo de muitas das obras coordenadas por João de Castilho (Moreira, 1991; Silva, 2018) ou pelo irmão Diogo no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Craveiro, 2011). Porém, o ornato e a decoração aproxima-se dos formulários difundidos pelo tratado *Medidas del Romano*, do espanhol Diego de Sagredo, publicado em Toledo apenas três anos antes (1526). Para melhor compreender a concepção da obra de Góis, importa destacar a opção do encomendante de seguir como modelo o túmulo do regedor Aires da Silva - obra realizada por Diogo Pires-o-moço. Do que até ao momento se sabe, no ano de 1529 João de Ruão ainda não havia contactado com o Mosteiro Jerónimo de São Marcos e, portanto, não poderia conhecer o túmulo de Aires da Silva. Por este motivo, ao qual acresce a maior sobriedade das primeiras obras ruanescas conhecidas: o portal da Igreja da Atalaia, o retábulo da Varziela ou o acrescento realizado para a fachada do Mosteiro de Santa Cruz², a atribuição do projeto do túmulo de D. Luís da Silveira a Ruão revela-se problemático. Por outro lado, Diogo de Castilho trabalhara poucos anos antes em São Marcos, onde conheceu o monumento fúnebre do Regedor Aires da Silva e ainda pode absorver a cultura clássica impressa no retábulo realizado por Nicolau Chanterene. Nesta última obra, tal como o portal axial do Mosteiro de Belém, os encomendantes fazem-se representar em posição orante, o mesmo modelo adotado no túmulo D. Luís da Silveira. Embora estes elementos não sejam suficientes para definir uma autoria, não será descabido crer que João de Ruão tivesse chegado à obra de Góis numa fase em que esta já se encontrasse em

² Não incluímos neste conjunto de obras o túmulo de D. Diogo Pinheiro, na igreja de Santa Maria do Olival em Tomar e o túmulo de D. Beatriz e D. João de Noronha, em Óbidos (Flor, 2000), pois não conseguimos ver neles a mão de João de Ruão. Acreditamos que estes resultem do alastrar da cultura plástica produzida durante o segundo quartel do século XVI no Convento de Cristo.

andamento ou pelo menos com um esboço definido, assumindo as intenções do encomendante e segundo propostas avançadas por Diogo de Castilho.

Com uma estrutura acentuadamente diversa, os monumentos fúnebres da Trofa organizam-se aos pares, o que lhes confere, desde logo, uma disposição mais horizontal. Do lado da Epístola, encontram-se os túmulos de D. Duarte de Lemos e de sua esposa, D. Joana de Melo, enquanto que do lado do Evangelho constam os túmulos de D. Maria de Azevedo e de Gomes Martins de Lemos (os avós do encomendante), assim como as arcas funerárias de João Gomes de Lemos e sua esposa, D. Violante de Sequeira (os pais) (Fig. 5).



Fig. 5 - Túmulo de D. Maria de Azevedo e Gomes Martins de Lemos e arcas funerárias de D. Violante Sequeira e João Gomes de Lemos, Igreja de Trofa do Vouga (lado do Evangelho), oficina de João de Ruão (?), 1534.

Naturalmente, as obras terão começado pelos túmulos do encomendante e da esposa. É de especial pertinência referir as alterações efetuadas nas datas presentes no epitáfio de D. Duarte. A data de 1588 resulta de uma correcção feita à posteriori, contudo o autor desta alteração confundiu o defunto com o seu neto, também ele Duarte de Lemos. Além de totalmente desarticulada com a estética do túmulo, atente-se que a data da morte da esposa, D. Joana de Melo, é de 1529, pelo que seria extremamente improvável o marido viver durante mais 59 anos.

A inscrição original indicaria 1558 para a morte de D. Duarte e 1534 para a data da construção do túmulo, ou seja, pouco depois da morte da esposa (Lacerda, 1928).

O desenho destes consiste num espaço retangular com duplo arco vazado inscrito e separado por uma pilastra. No topo, constam dois frontões e, ainda, uma moldura com motivos esculpidos que contorna uma das janelas da capela. Os túmulos do lado oposto, apenas divergem por não possuírem frontões e a separação dos dois arcos se fazer através de duas colunas, o que resulta numa composição arquitetónica mais elaborada e de aspecto mais leve. Para ambos os casos, não parece



Fig. 6 - Túmulo presente na Igreja de Góis (lado da Epístola), desenho de Diogo de Torralva, 1531.

problemática a atribuição do projeto a João de Ruão, dado que se insere na linha das formas clássicas que o artista usava. Além do mais, estes repetem o desenho do duplo túmulo granítico presente na capela-mor de Góis (Fig. 6) – que D. Luís da Silveira mandou construir para albergar os corpos que já se encontravam naquele lugar e segundo o *“theor de hua amostra que se pera yso fez que esta asynada pello dito diogo de torralva”* (Correia, 1921) – ainda que totalmente revestidos de elementos decorativos. Esta opção estrutural, com uma configuração derivada dos arcos triunfais da Antiguidade Clássica, além de

resultar num espaço adequado à colocação dos sarcófagos, adquire uma conotação diretamente relacionada com o triunfo da morte, mas, também, com o triunfo da vida, através da preservação da memória e pela esperança na ressurreição.

Durante os séculos XV e XVI, os arcos de volta perfeita e abobadamento com caixotões tornam-se particularmente frequentes, surgindo em obras tão diversas como a *Santíssima Trindade* de Masaccio ou o

túmulo de Leonardo Bruni, realizado por Bernardo Rossellino. Em Portugal, estão presentes logo nos princípios do século XVI e também surgem nos mais diversos formatos (Andrade, 2014), seja nas iluminuras da *Bíblia dos Jerónimos*, o relicário da rainha D. Leonor e, um pouco mais tarde, nos já referidos portais e túmulos saídos da mão dos irmãos Castilho ou nos retábulos de Chanterene.

As referências ao universo clássico são frequentes nas obras em análise; por exemplo, na base do túmulo de D. Luís da Silveira, constam dois *putti* que seguram o epitáfio e, ainda, duas cornucópias com caveiras nas extremidades (Fig. 7). Já nos túmulos da Trofa, do lado do Evangelho, surgem baixo-relevos de uma Harpia e de dois seres verdadeiramente híbridos, pois parecem resultar da conjugação de sátiros ou faunos com *amorini* (Fig. 8). Estes surgem armados com arco e flechas e encontram-se sobre carros, numa alusão aos triunfos. Aqui, ao contrário do caso de Góis, a ligação das representações à morte não é tão clara, ainda que as armas possam avançar nesse sentido. No lado oposto, destacam-se os dois *putti* em confronto com seres híbridos e um outro que parece



Fig. 7 - Putto com cornucópia e caveira, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), oficina de João de Ruão (?), 1531.



Fig. 8 - Sátiro, Túmulo de D. Maria de Azevedo e Gomes Martins de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.



Fig. 9 - Ser híbrido, Túmulo de D. Duarte de Lemos e D. Joana de



Fig. 10 - Motivos decorativos, Túmulo de D. Maria de Azevedo e Gomes Martins de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

segurar um punhal e que se encontra sob um bucrânio (Fig. 9). Nas pilastras que ladeiam os arcos da Trofa, constam representações de grutescos que parecem indicar um sentido ascensional. Na base, um ser híbrido emerge de elementos vegetalistas, seguindo-se diversas representações de difícil catalogação, enquanto que no topo surge um bucrânio seguido de novos elementos vegetalistas, provavelmente uma alusão à vida, morte e ressurreição (Fig. 10). Do lado da Epístola, merecem destaque os pequenos

sapos (Fig. 11), que ocupam a posição correspondente à dos bucrânios no lado oposto. Estas criaturas são particularmente frequentes nas representações dos *transi* – corpos em estado de putrefação – nos túmulos do centro e norte da Europa, durante os finais do século XIV e o século XV (Cohen, 1973). Mais uma vez, surgem as referências à perenidade da vida, ainda que acompanhadas pela esperança na eternidade celeste.



Fig. 11 - Motivos decorativos, Túmulo de D. Duarte de Lemos e D. Joana de Melo (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

Além das claras alusões à morte, as obras também denunciam um certo fascínio pelo fantástico e pelo híbrido. Características muito presentes nos primeiros anos do século XVI, especialmente fomentadas pela tradição clássica, tanto pela via da literatura como pelas descobertas "arqueológicas", destacando-se as *Metamorfoses* de Ovídio e a descoberta da *Domus Aurea*. No entanto, mesmo em territórios onde a presença da cultura greco-romana não se fez sentir de forma tão intensa, surgiram obras como as de Hieronymus Bosch, que revelam um certo fascínio pelos mesmos valores, ainda que materializados de forma bem diversa. Em Portugal, por seu turno, a decoração fantástica de cunho renascentista consolidava-se após as primeiras incursões realizadas nas campanhas

castilhanas de Tomar e Belém ou pela mão mais refinada de Nicolau Chanterene. A forma como se difundiram pelo território foi flagrante, no entanto, já no final da década de 40, eram alvo da atenção de Francisco da Holanda (Holanda, 1984), renovando as críticas realizadas por Vitruvius. No seguimento destes ideais, e especialmente após o *Concílio de Trento*, esta cultura artística diluir-se-ia um pouco por todo o lado, permanecendo Coimbra como um polo de exceção.

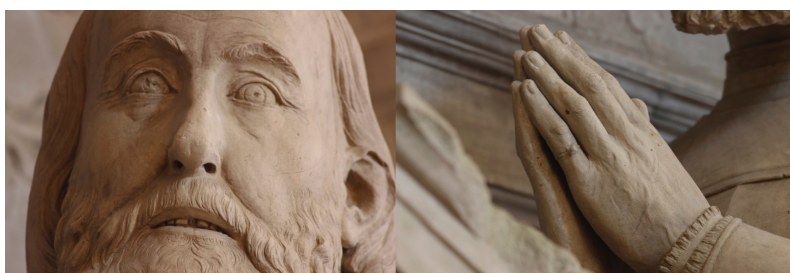


Fig. 12 - Escultura orante de D. Duarte de Lemos (Trofa), João de Ruão (?), 1534.



Fig. 13 - Escultura jacente do Regedor D. João da Silva (Mosteiro de São Marcos), João de Ruão, 1559.



Fig. 14 - Motivos decorativos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.

Relativamente às estátuas orantes de Góis e Trofa do Vouga, grande parte dos autores vê nelas a mão de Hodart. Uma opção deveras sedutora, principalmente se compararmos o rosto de D.

Duarte com o da figura identificada como Cristo, na Última Ceia do refeitório do Mosteiro de Santa Cruz. Porém, não se conhece qualquer obra de Hodart em pedra – documentalmente comprovada – e esculpir em terracota resulta de um processo totalmente diverso, pelo que estas comparações se revelam demasiado problemáticas. Por outro lado, tal como Nélson Correia Borges já advertiu, não faria sentido João de Ruão construir o túmulo e deixar a parte principal para outro artista. Além do mais, e

recorrendo novamente ao mesmo historiador: “*Não há nada nas estátuas de Góis e da Trofa que não possa ter sido feito por João de Ruão*” (Borges, 2003). Este facto torna-se particularmente perceptível num breve périplo pela cidade de Coimbra, local onde se podem encontrar vários exemplos de estatuária masculina atribuída a Ruão e na qual se plasmam as mesmas feições que nos rostos das esculturas fúnebres. Destaque, ainda, para as curiosas semelhanças com o jacente do Regedor D. João da Silva, mais uma vez em São Marcos – obra que Ruão terá realizado aproximadamente duas décadas mais tarde (Fig. 12 e 13).

Ao nível plástico, além das esculturas de D. Luís e D. Duarte, também as molduras que envolvem as janelas possuem enormes semelhanças, tanto no desenho como no trabalho escultórico (Fig. 14 e 15). A quase repetição dos motivos dos archotes cruzados, dos arcos e aljavas ou as criaturas híbridas que seguram os escudos, aponta no sentido de uma execução realizada pelos mesmos oficiais ao serviço de Ruão. No entanto, todo o

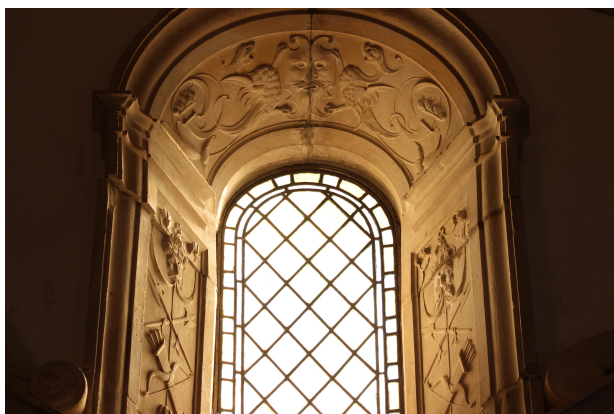


Fig. 15 - Motivos decorativos, Túmulo de D. D. Duarte de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.



Fig. 16 - Tondo, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.



Fig. 17 - São Paulo, Túmulo de D. D. Duarte de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

restante trabalho escultórico, presente na Trofa e em Góis, apresenta diferenças qualitativas bastante evidentes. Nos *tondi*, essa diferença é gritante. Enquanto que os de Góis constituem dois bons exemplos da escultura renascentista em Portugal, particularmente o busto masculino (Fig. 16), as figuras de Trofa do Vouga, com

destaque para a representação de São Paulo (Fig. 17), revelam uma imensa ingenuidade artística. Estes dados levam a questionar o grau de envolvimento de Ruão. Possivelmente terá sido o responsável pelo projecto e ainda autor da escultura orante de D. Duarte, mas adjudicando a execução dos monumentos fúnebres propriamente ditos a membros da sua oficina. Pelo contrário, como já foi dito, em Góis poderá não ter realizado o projeto, mas certamente que esteve envolvido de forma mais direta na sua passagem à pedra.

Apesar da qualidade da obra de Góis, apenas possível graças à presença de um escultor como João de Ruão, esta não se encontra isenta de alguns momentos de clara discrepância na qualidade escultórica. Talvez o caso mais evidente surja no relevo da *Assunção da Virgem* (Fig. 18) – tema iconográfico cuja escolha resulta da devoção de D. Luís da Silveira, algo que este deixou bem evidente no seu testamento (Correia, 1921). A representação da figura da Virgem possui contornos claramente ruanescos, bastando para isso compará-la à escultura realizada para a fachada da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, aproximadamente da mesma data. Ainda assim, focando as atenções nos anjos músicos e nas suas imperfeições anatómicas (Fig. 19), torna-se visível a mão de um artista menos capaz. A título de comparação, os anjos músicos originários do Mosteiro de Celas – atualmente expostos no Museu Nacional Machado de Castro – possuem uma dinâmica e uma volumetria que não se encontra em Góis. A presença de diversas mãos não será mais que o resultado da necessidade de imprimir velocidade na execução do trabalho.

Na escultura de menores dimensões constam as mais diversas figuras, praticamente todas dentro do universo dos grutescos e sem uma

organização narrativa aparente. Os motivos que ornamentam a arquivolta que contorna o espaço central (Fig. 20) organizam-se num jogo de duplos – disposição muito frequente, pelo menos desde as intervenções de João de Castilho no Mosteiro dos Jerónimos –, consistindo numa linha central que estabelece um eixo de simetria e ao longo da qual se dispõem diversas figuras. Aliás, este eixo de simetria será uma das características distintivas relativamente às molduras vegetalistas dos finais do século XV e inícios do XVI, de formulários ditos ainda góticos.

Em Góis, importa destacar a volumetria das formas e, principalmente, a inventividade das composições que se manifesta sob a forma de Harpias, bucrânios ou até aos grutescos difundidos pela via da gravura, particularmente de artistas como Lucas van Leyden. Por outro lado, o rigor anatómico constitui uma preocupação menor, claramente suplantado pelos dois fatores anteriores. Já as figuras do friso que se sobrepõe ao arco central apresentam as recorrentes figuras do dorso humano que se desenvolve em enrolamentos vegetalistas, aqui com o pormenor de segurarem pequenos repteis (Fig. 21). Poder-se-á tratar de simples lagartos ou salamandras, o que se adequa perfeitamente a um espaço tumular, pois ambas as criaturas remetem para a simbólica da eternidade – os lagartos pela capacidade regenerativa, enquanto que a salamandra pela crença ancestral na



Fig. 18 - Relevô da Assunção da Virgem, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.



Fig. 19 - Anjos do relevô da Assunção da Virgem, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), oficina de João de Ruão (?), 1531.



Fig. 20 - Grutescos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.

sua incolumidade perante o fogo. Neste friso, ainda constam pequenos *putti* que fazem lembrar os da predela do retábulo do *Ecce Homo*, realizado por Nicolau Chanterene para o claustro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, aproximadamente em 1522.



Fig. 21 - Grutescos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.



Fig. 22 - Seres híbridos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.

Apesar de toda a riqueza expressa no trabalho até agora analisado, é nas duas figuras que ladeiam a janela que o olhar dos visitantes primeiro se prende (Fig. 22). Destacam-se pelo hibridismo, as grandes dimensões e volumetria, o que as deixa praticamente sem paralelos no panorama escultórico português. Mais uma vez, não consistem em representações de exímia proporcionalidade e rigor anatómico, o que se

justifica pelo distanciamento a que se encontram do solo. Não é líquido que se trate de uma figura feminina e uma masculina ou se as duas do sexo feminino, porém ambas apresentam os mesmos traços gerais: figuras aladas com dorso humano que se desenvolvem em criaturas híbridas,

também elas aladas. As partes humanas ostentam cornucópias, no entanto, estas contrastam com as dos *putti* na base do túmulo, onde as cornucópias possuem caveiras, remetendo para o triunfo da morte. Na parte superior do túmulo, as cornucópias possuem frutos, o que as associa à abundância e à fertilidade. Pode-se, portanto, antever uma retórica em sentido ascendente – o triunfo sobre a morte, através da interceção junto da Virgem, culminando na salvação representada pela janela e pela luz.

Nos túmulos da Trofa do Vouga não constam composições escultóricas de grande dimensão, apenas os *tondi* e as inúmeras pequenas figuras híbridas que animam a superfície arquitetónica. Algumas delas apresentam momentos de grande finura na forma como o motivo se dilui na superfície, no entanto, e apesar da inventividade do desenho, não possuem a qualidade técnica e o

volume da obra de Góis.

Ambas as obras resultam de intenções semelhantes, além de encomendadas por dois primos e fortemente marcadas pela cultura do Renascimento, particularmente a plasticidade do Renascimento escultórico coimbrão que dava aqui alguns dos seus primeiros passos – prolongando-se por todo o século XVI e até para

além dele. Porém, e ao contrário daquilo que alguns autores já tentaram ver, parece bastante difícil interpretar estas duas obras enquanto reflexos da personalidade dos seus encomendantes. É certo que a devoção de D. Luís da Silveira à Virgem Maria surge bem expressa na representação da mesma em local de destaque, porém, nada mais comum que, quando próximos da morte, se revele uma aproximação aos ideais e às principais figuras do imaginário cristão. Da mesma forma, as feições de D. Duarte de Lemos serão apenas um retrato fiel do próprio e não um reflexo da sua personalidade problemática.

Concluimos reforçando a atribuição das duas esculturas orantes a João de Ruão. Porém, acreditamos que este se envolveu de forma muito distinta na execução das estruturas tumulares. Se na Trofa do Vouga deverá ser o autor do projeto, as fragilidades presentes no programa decorativo dos túmulos revelam que Ruão não acompanhou a execução da obra, tendo possivelmente legado essa função a membros da sua oficina. Por outro lado, a qualidade escultórica do túmulo de D. Luís da Silveira pressupõe a presença de um artista de primeira água como o escultor normando. No entanto, poderá ter chegado a Góis numa fase em que o projeto já se encontrava definido – segundo proposta de Diogo de Castilho –, ficando apenas responsável pela sua passagem à pedra.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, S. (2014). *O Panteão Familiar e a Adopção do Vocabulário Clássico-Renascentista no Panorama da Escultura Tumular Portuguesa: O Exemplo da Capela dos Ataídes no Antigo Convento de Santo António do Castanheiro*. Dissertação de Doutoramento. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa.
- BORGES, N. (2003). “Revisitar João de Ruão: a tumulária de Góis e de Trofa do Vouga”. *Munda*, 45/46, pp. 35-43.
- COHEN, K. (1973). *Metamorphosis of a Dead Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press.
- CORREIA, V. (1921). *Um Túmulo Renasença: a sepultura de D. Luís da Silveira em Góis*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO, M. (1990). *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO, M. (2011). *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional da Cultura do Centro.
- CRAVEIRO, M. (2013). “D. Jorge de Almeida (1482-1543): Renovação espiritual e reconstrução da antiguidade na diocese de Coimbra”. *Invenire*, 6, pp. 6-19.
- DIAS, P. (1982). *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*. Coimbra: EPARTUR.
- DIAS, P. (1996). *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: IHA da FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, S.A.
- FLOR, P. (2000). “O túmulo de D. Luís da Silveira em Góis, um exemplo de arte funerária do Renascimento”. *Discursos*, série III, 2, pp. 123-143.
- GONÇALVES, A. (1974). “A igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”. *Biblos*, XLIII, pp. 1-39.
- GONÇALVES, C. (2005). *Os Escultores e a Escultura em Coimbra: Uma Viagem Além do Renascimento*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GRILLO, F. (2000). *Nicolau Chanterene e a Afirmção da Escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- HOLANDA, F. (1984). *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LACERDA, A. (1928). *O Panteom dos Lemos na Trofa do Vouga*. Porto: Edição do Autor.
- MOREIRA, R. (1991). *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- ROTERRÃO, E. (2014). *O Elogio da Loucura*. Lisboa: Nova Vega.
- SANTOS, R. (1950). *A Escultura em Portugal*. Lisboa: A.N.B.A.
- SILVA, R. (2017). *O Paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o Tardo-Gótico e o Renascimento: João de Castilho “O Mestre que Amanhece e Anoitece na Obra”*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- VITRÚVIO. (2006). *Tratado de Arquitectura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico Press.