

OURIVESARIA EM PEDRA.
JOÃO DE RUÃO E A PRODUÇÃO EM METAL PRECIOSO. 1530-1580

Nuno Vassallo e Silva¹

Museu Calouste Gulbenkian

Resumo

Neste artigo aborda-se a estreita relação entre a obra de João de Ruão e a ourivesaria do renascimento, como constatada por diversos autores. Através do confronto do conjunto de obras do escultor com alfaias em prata executadas no mesmo período aprofundamos este relacionamento, que culminará com a campanha da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Coimbra.

Palavras-chave: Escultura, Ourivesaria, Renascimento, Coimbra

Abstract

This article approaches the close relationship between the work of João de Ruão and the silverwork of the Renaissance, as noted by several authors. Through the confrontation of a set of major works of the sculptor with religious silver implements executed in the same period, we highlight this relationship, which will culminate with the campaign of the Chapel of the Holy Sacrament of the Sé de Coimbra.

Key-words: Sculpture, Silverwork, Renaissance, Coimbra

¹ nvsilva@gulbenkian.pt

I. Introdução

A distinção entre as diversas modalidades artísticas, entre as diversas técnicas e materiais é apenas uma perspetiva metodológica. Numa obra de arte tal destrição não existe. A permeabilidade entre as várias oficinas e mesteres foi sempre uma constante ao longo dos tempos, pelo menos até às vésperas da industrialização, mesmo com o rigor dos regimentos das corporações dos ofícios e a sua preocupação constante de estabelecer limites muito rígidos à atividade. Para todos aqueles que se interessam pela arte da ourivesaria, confrontar-se como uma obra de João de Ruão, como é o caso da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra, é uma experiência inesquecível. Poderíamos pensar que se trata sobretudo de uma leitura motivada pelo sacrário em forma de custódia, mas não só. Toda a capela parece ter sido executada por ourives, não em metal, mas em pedra. É tal a precisão do desenho, o carácter ornamental que nos remete de imediato para a arte dos metais preciosos.

Tal associação entre a obra de João de Ruão e a ourivesaria há muito que foi apontada por mestres como António Nogueira Gonçalves, Pedro Dias ou Nelson Correia Borges que destacaria “o trabalho delicado, em certos pormenores aparentados com obra de ourivesaria ou de marfinista” (Borges, 1981: 23; Borges, 1980: 35).

Neste trabalho, na perspetiva de quem estuda a arte dos ourives e joalheiros, trazemos um brevíssimo contributo, um levantamento de sinais, para o entendimento da obra de João de Ruão à luz das oficinas dos mestres ourives.

Contributo baseado na observação, nas relações visuais, dado que no grande universo documental associado ao mestre escultor não se identificam quaisquer referências a ourives. Tais relações têm sido bem identificadas entre outras oficinas como as dos pintores régios Diogo Lopes e Cristóvão Lopes e o do seu cunhado Cristóvão de Figueiredo (Garcia, 1913: XI). As ligações entre diversos mesteres, neste caso entre escultores, pintores e ourives, revelam uma rede informal entre oficinas, que sempre existiram na esfera da produção artística, mas que hoje apenas nos deixou sinais, como as obras provenientes destes mestres nos documentam.

Procuramos assim, nas páginas que se seguem, cruzar obras arquitetónicas e escultóricas do período do renascimento com a produção da ourivesaria de Coimbra. O tempo é o da época em que João de Ruão exerceu a sua atividade.

II. Altares Sacrários / Custódias

Uma das questões que nos coloca face às obras de João de Ruão, reside na origem dos modelos dos seus notáveis sacrários em forma de ostensório. Recuando, o Quattrocento florentino remete-nos para a adoção de modelos arquitetónicos dos sacrários, como são exemplo os projetos de Galeazzo Alessi, com destacados tabernáculos e recorrente recurso a colunatas, centrando o Santíssimo Sacramento, não sendo contudo exclusivo de Itália. Encontramos sacrários ladeados por anjos em adoração, como é exemplo a produção de Francesco di Simone Ferrucci, datável de 1480/82¹ ou nos frontais de sacrários de Matteo Civitali, de 1498, onde dois anjos afastam as cortinas, permitindo a adoração do Santíssimo². Entre nós é maior exemplo, deste

¹ Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 4903.

² Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 418/7-1969.

modelo eminentemente cénico, o exemplar da oficina dos Della Robbia, proveniente da Madre de Deus, em Lisboa e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Dias, 1982: 50).

Porventura será na obra de Nicolau de Chanterene que surge em Portugal um dos primeiros “sacrários-custódia”, uma transcrição para pedra de uma obra de ourivesaria. Referimo-nos ao notável altar em S. Marcos, de 1522. Contrasta com o modelo adoptado para o Sacrário arquitetónico lavrado em alabastro para o Convento da Pena, em Sintra, executado pouco mais tarde, entre 1528 e 1531. Em S. Marcos, uma custódia renascentista, com o seu pé, haste, ostensório e coroamento seguem de perto as linhas de uma alfaia litúrgica. Já no caso da capela dos Jerónimos da Pena adotou-se uma estrutura arquitetónica, sem qualquer referência à arte do metal (Dias, 1996: 107-113, 121-130).

A linguagem clássica italiana, melhor de gosto florentino, possui uma obra tão notável como excecional em Portugal como o Relicário de D. Leonor, executado por Mestre João, em c. 1515. Trata-se de uma recriação em ouro e esmalte de uma capela filiada na arquitetura florentina de quatrocentos, reproduzindo os mais ínfimos pormenores.

Mais tarde em torno de 1520-28 foi lavrado o porta-paz oferecido por D. João III à Sé do Funchal, cumprindo a vontade de seu pai D. Manuel. A sua composição central a “Adoração dos reis Magos”, tendo origem numa composição de um pintor régio como Gregório Lopes, remete-nos novamente para a relação entre as diversas oficinas, onde as obras de ourivesaria possuem destacada criatividade, sem descartamos, contudo a hipótese de colaboração de Jorge Afonso, outro pintor em cuja produção

surgem representadas imaginativas obras em prata.

III. A afirmação da ourivesaria do renascimento

A introdução da ourivesaria renascentista foi feita, nos seus primeiros momentos, apenas a nível semântico. Obras executadas dentro da elaborada e rígida harmonia gótica ou “Moderna”, como designada na documentação da época, pontuadas com motivos ornamentais ao “Romano” que em muito as contrariava, mas que criava um efeito de novidade.

De algum modo é muito esclarecedor da maior ou menor permeabilidade das oficinas à introdução de novos modelos. Tal não pode ser apenas apontado ao gosto conservador ou pouco inovador dos mecenas, como ao conservadorismo das oficinas tomadas da tradição dos ofícios mecânicos. Sem um entendimento mais amplo das então novas soluções plásticas, e consequentemente motivos ornamentais, como empreender obras numa nova linguagem, num novo ideário? Ficava-se assim apenas pelo reportório decorativo diluindo o contraste entre linguagens de algum modo antagónicas.

Tomemos a custódia que o bispo-conde D. Jorge de Almeida ofereceu à Sé de Coimbra em 1527. Uma custódia de assento, num crescente de pilares e arcobotantes e contracurvados, coroado por um destacado templete com três registos, culminando com uma urna clássica, em perfeito contraste com toda a estrutura gótica que a suporta. A alfaia mais significativa se torna quando pouco mais tarde, em cerca de 1530 João de Ruão lavraria para D. Jorge de Almeida a Porta Espiciosa, “referência obrigatória quando se alue à arquitetura portuguesa do

Renascimento” (Craveiro, 2009: 82) que em tudo contrasta com a nova custódia da Sé a apenas três anos de distância.

Sobre esta “sobreposição” de linguagem, um dos maiores exemplos será a custódia que D. Miguel da Silva mandou lavrar para a Sé de Viseu, em 1533, quando já se edificava, ou se concluía, o claustro traçado por Francisco de Cremona executado entre 1525 e 1532.

A custódia apresenta o modelo gótico, ornamentado com trabalho de “maçenaria” como se observa no complexo baldaquino, suportado por duas pilastras. Pontualmente surgem elementos de raiz clássica, como modernizando a peça, sendo tal mais expressivo no pé da alfaia. Mas no essencial detetamos uma obra muito conservadora, em que a nova linguagem do renascimento não se encontra assimilada, nem entendida. Se tomássemos a alfaia pelo gosto do seu encomendador consideraríamos uma figura algo conservadora, o que em nada corresponde à figura do Bispo de Viseu a quem Baltazar Castiglione dedica o seu *Libro del Cortegiano*, impresso em Veneza, em 1528 (Silva, 1995: 193-194).

Não se pense que este reportório ornamental mais tradicional desaparecerá na produção nacional muito rapidamente. Demorará décadas. Tome-se o caso da custódia executada no cumprimento do legado do Cónego Gonçalo Anes à Igreja da Colegiada de Guimarães em 1534 ou a cruz processional, apenas terminada em 1547 – sete anos pós a morte do doador – numa importante oficina do Porto, com a transcrição de gravuras de Albrecht Dürer, sobretudo da Pequena Paixão, como revelou Alfredo Guimarães, completada pelo saudoso Dagoberto Markl. Se na iconografia existe uma preocupação de acompanhar uma linguagem de

cunho renascentista, toda a obra foi concebida como uma manifestação do virtuosismo da oficina, na técnica da “maçenaria”, uma exaltação dos caprichos rendilhados góticos (Santos, 1998: 81-87).

IV. A campanha da Capela do Santíssimo Sacramento: escultores e ourives

A João de Ruão devem-se outros exemplares notáveis de sacrários em forma de custódia, que designamos de modo simplista de “Sacrário-Custódia”. Salienta-se o do retábulo da Igreja da Misericórdia de Pinhel, de 1537 ou o da Igreja de Cantanhede, dez anos mais tarde, ou mesmo na igreja de Soure, sempre muito aproximadas no modelo. Não deixa de ser significativa a aproximação destes exemplos, partindo da primeira em S. Marcos, com a produção da ourivesaria francesa da época. Vejam-se os projetos do arquiteto e desenhador Jacques Androuet du Cerceau, datados de 1534-40 que tiveram ampla divulgação na época (Hayward, 1977: 90-91).

A campanha da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Coimbra coincide com um momento de grande renovação do seu tesouro. Atesta-se na importância de algumas obras que sobreviveram e que se guardam hoje no Museu Nacional Machado de Castro. Inversamente à generalidade das obras referidas anteriormente estas foram executadas dentro da linguagem clássica, numa ultrapassagem dos cânones conservadores do gótico.

É tarefa fácil não encontrar na capela da Sé Velha de Coimbra o léxico ornamental que servirá de modelo à ourivesaria da época. E não nos referimos apenas ao seu grande sacrário em forma de monumental custódia, ultrapassando

muito, também pelas suas dimensões, todas as obras anteriormente produzidas pelo seu autor.

Antecedendo e mesmo acompanhando a fábrica da nova Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra, destacamos diversas alfaias em prata.

Em meados do século XVI, terá sido executado um belo cálice, de base circular, haste em balaústre com o nó ornamentado por festões e cabeças de anjos. Na base um friso relevado apresenta diversos episódios contínuos, centrando S. Jerónimo e o leão no deserto, uma caçada, para além de tendas e cidades. Trata-se de uma obra que acompanha a produção das salvas de aparato historiadas características da época de D. João II. A sua relação com a Sé de Coimbra é conhecida, pelo menos, desde a sua descrição no inventário do Tesouro de 1610, onde é registado como

“Outro cálix dourado, tem no nó três figuras pequenas de anjos & no pé huma montaria & huma figura de S. Ieronimo” (Gonçalves, 1984: 312).

Duas obras maiores associam-se a D. Jorge de Almeida, ambas executadas em torno de 1551 no cumprimento do seu testamento. A data de 1551 surge num cálice, muito aproximado no desenho do anteriormente descrito, em cuja base patenteia as armas do doador e a inscrição

“ESTE/CALES · DEIXOU · O BIS/PO · D/
ONIORIE · DALMEIDA · A/O SA/NTO
SACRAMENTO · DA / SEE · ERA DE 1551 //”
(Couto; Gonçalves, 1960: 123).

Da mesma altura datará a execução da grande caldeira de água benta, muito provavelmente, assim como o cálice, para a nova capela encomendada a João de Ruão. A similaridade

decorativa entre a caldeira e a capela é muito forte, acentuada pelo recurso em ambas as obras a gravuras ornamentais de Cornelis Bos, editadas em Antuérpia em c. 1540-1550 (Moreira, 1992). Das cartelas de ferronerias, aos modelos dos perfis, todos sugerem a nova linhagem ornamental do renascimento tardio do norte de Europa.

Linguagem que o erudito relicário de S. Sebastião, igualmente proveniente do Tesouro da Sé de Coimbra, espelha. Os motivos de Cornelis Bos são reproduzidos na base da figura em vulto pleno do Santo protegido por um baldaquino, por sua vez aproximado dos coroamentos a que João de Ruão recorreu para os seus Sacrário.

Se o arranque da fábrica da nova capela pode ser marcado com as alfaias oferecidas pelo legado de D. Jorge de Almeida, a sua conclusão em 1566, será sem dúvida registada com as doações do Bispo-Conde que o sucedeu, D. João Soares.

Para a Capela terá mandado executar o magnífico cálice em ouro de tipologia de acordo com os exemplares descritos anteriormente, base circular, pé em balaústre, mas de riquíssima ornamentação.

O cálice é decorado de modo elaborado na base como na haste onde surge representado o apostolado, numa aproximação direta com a iconografia da capela. Já a sub-copa descreve, em quatro reservas divididas por colunelos, cenas da vida da Virgem: a Anunciação, o Nascimento do Menino, a Epifania e a Assunção³.

Muito significativamente, as armas do prelado doador surgem no reverso do pé, apenas visíveis pelo celebrante no decorrer da cerimónia litúrgica, quando da elevação do cálice no momento da Consagração (Silva, 2011: 72).

³ Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6104.

D. João Soares doou ainda para a Sé, um turíbulo em prata dourado ornamentado com os Passos da Paixão mas que não chegou aos nossos dias. Uma custódia pequena em prata dourada com as suas armas no pé e as imagens e S. João Baptista, S. Pedro, S. Paulo e S. Tiago, servindo para as procissões solenes foi transformada do século XVIII numa outra alfaia.

Não tendo referência explícita, ou diretamente identificado, provém ainda do Tesouro da Sé de Coimbra um turíbulo que, não revelando uma execução tão primorosa como um cálice de D. João Soares, merece referência pela relação cronológica e ornamental com a empreitada da Capela do Santíssimo Sacramento.

É totalmente executado em prata branca em forma de templete de secção hexagonal, com três registos. No principal, em nichos coroados por vieiras surgem representados os bustos dos Apóstolos (?). A falta de atributos iconográficos não permite a sua identificação. No registo superior, em tudo idêntico ao principal, mas de menores dimensões, nos nichos alterna-se ânforas com a esfera armilar, numa utilização algo tardia da empresa de D. Manuel e de D. João III. Recordemos que na lâmpada que Simão Ferreira lavrou para a Capela da Universidade de Coimbra, se bem que mais tardiamente, surge igualmente representada a esfera armilar.

A sua linguagem ornamental remete-nos novamente para o retábulo da Capela, realçando o entablamento dos dois registos superiores no turíbulo quase em paralelo com “um dos aspetos mais interessantes da arquitetura do retábulo” (Borges, 1981: 47).

Não foi apenas na ourivesaria que a campanha da nova capela se terá feito sentir, mas igualmente na encomenda de paramentos e outras alfaias. Todavia, a coerência ornamental das peças em

metal é tal, que prefigura um programa total, certamente idealizado por João de Ruão, mesmo que confiado a diversas oficinas.

A ausência de documentação que nos revele a campanha da nova capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra é um obstáculo ao capaz conhecimento desta obra e da sua relação com as alfaias e adornos realizados para aí serem utilizados. Um conjunto que deveria ser compreendido apenas na sua totalidade e que conserva hoje sinais desagregados.

À luz da arte da ourivesaria a Capela da Sé Velha de Coimbra e a produção anterior de João de Ruão manifestam-se como obras de ourivesaria idealizadas, realizadas como obras preciosas em grande escala. Leitura de que o cotejo das alfaias citadas neste artigo poderá dar melhor a entender.

Creio que a imagem do escultor como um “ourives da pedra”, designação com todas as suas limitações e simplificação evidente, não poderia ser mais acertada.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1992). *Inventário da coleção do Museu Nacional de Machado de Castro Ourivesaria. sécs XVI e XVII. cat. 81.* Lisboa.
- BORGES, N. (1981). Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão. In *A Introdução da arte da renascença na Península Ibérica.* Coimbra: Epartur.
- BORGES, N. (1980). *João de Ruão escultor da Renascença Coimbrã.* Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- COUTO, J. e GONÇALVES, A. (1960). *A ourivesaria em Portugal.* Lisboa.
- CRAVEIRO, M. (2009). A Arquitectura “ao Romano”. In D. Rodrigues (coord.) *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX.* Vol.9. Lisboa: Ed. Fubu.
- DIAS, P. (1982). *A Importação de Escultura Italiana.* Porto: Paisagem Editora
- DIAS, P. (1996). *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento.* Coimbra: FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, SA.
- GARCIA, P. (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista.* Coimbra: Imp. da Universidade.
- GONÇALVES, A. N. (1984). *Estudos de Ourivesaria.* Porto: Paisagem Editora
- Hayward J. (1976). *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of mannerism 1540-1620.* London: Sotheby Parke Bernet.
- MOREIRA, R. ed. (1992). *Portugal e Flandres Visões da Europa 1550 - 1680.* Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- POPE-HENNESSY, J. (1964). *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum.* London: H. M. Stationery Off..
- SANTOS, M. (1998). Duas peças, um doador. In *A coleção de ourivesaria do museu de Alberto Sampaio.* Lisboa: Instituto Português de Museus.
- SILVA, N. (1995). A Ourivesaria no período Manuelino. In P. Pereira (coord.) *História da Arte Portuguesa.* vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores.
- SILVA, N. (2011). *Obras Primas da Arte Portuguesa: Ourivesaria.* Lisboa: Athena.