



Tondi, mísulas e medalhões: o coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Gabriel Pereira | CEAACP - Universidade de Coimbra

A construção do coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra resulta da necessidade de reorganização interna dos espaços da igreja (Craveiro, 2011: 30-46). Durante a reforma arquitectónica promovida por D. João III transferiram-se os túmulos dos reis Afonso Henriques e Sancho I da nave da igreja para a capela-mor, o que obrigou à construção de uma estrutura destinada a albergar o cadeiral manuelino (Antunes, 2010; Antunes et al., 2014: 14-21).

O coro-alto concluir-se-ia por volta de 1531 e, dado um suposto contraste entre arquitectura e escultura, a historiografia tem atribuído a obra a uma parceria entre Diogo de Castilho e João de Ruão. O primeiro sempre foi tido como a escolha óbvia

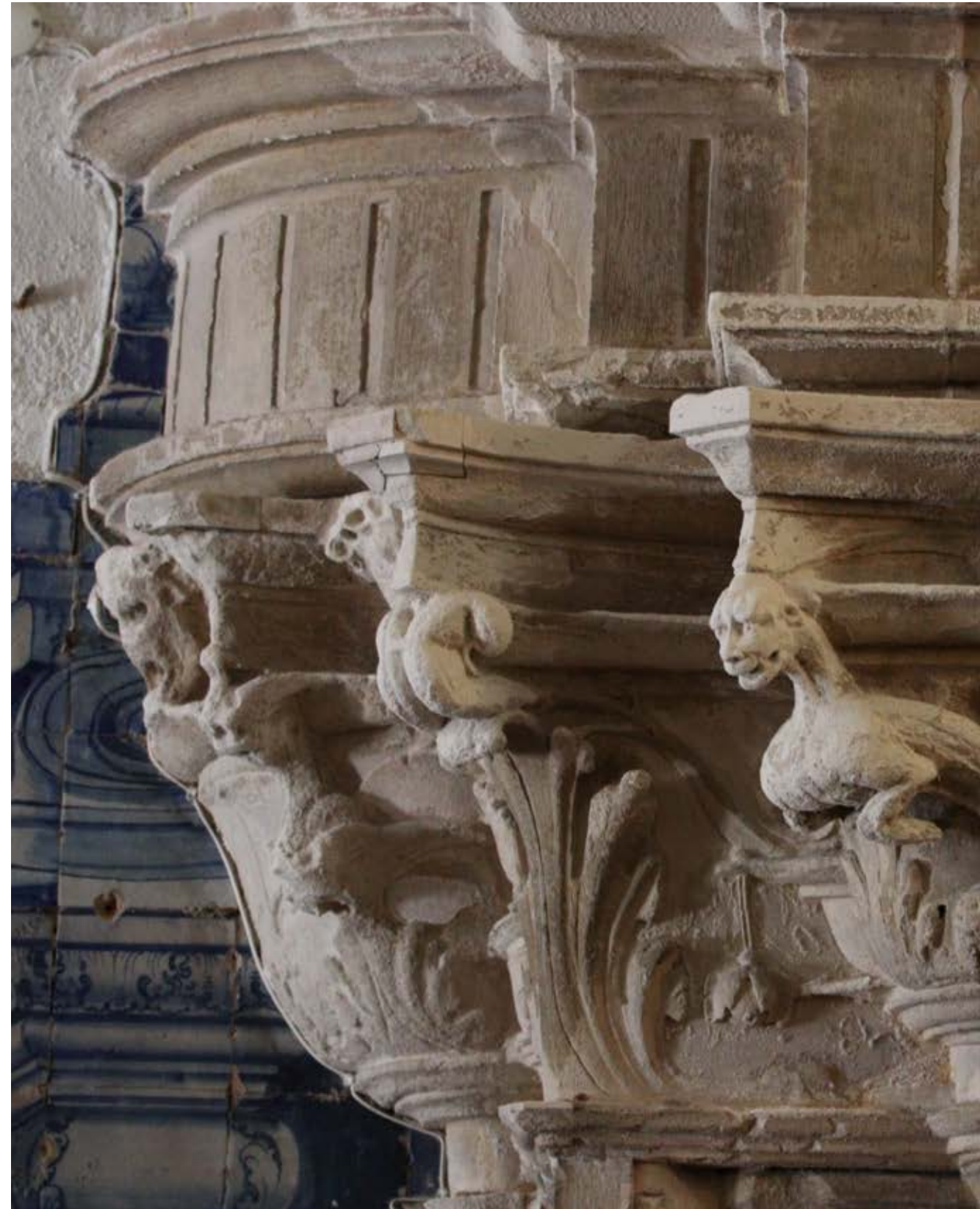
para a supervisão da estrutura arquitectónica, uma vez que desde 1528 coordenava a reforma do Mosteiro (Craveiro, 2002: 106-124). Além do mais, a obra destaca-se de imediato pelo jogo geométrico da abóbada de combados que suporta o coro (Fig. 1), seguindo uma solução compositiva introduzida em Portugal em 1509 pelo irmão João de Castilho, na capela-mor da Catedral de Braga (Freitas, 1961: 188). Por sua vez, a Ruão corresponderia toda a componente escultórica, claramente mais alinhada com o gosto *ao romano*. O resultado desta parceria é um conjunto de opções estéticas que praticamente sintetizam a produção arquitectónica realizada em território português durante a primeira metade do século XVI, no entanto, a suposta divisão de trabalho entre Ruão e Castilho merece ser revista.



As pilastras que suportam a abóbada revelam paralelos directos com a cultura visual presente no *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, publicado em Toledo em 1526, tanto pela utilização de colunas balaústre como pelo decorativismo dos capitéis (Fig. 2). No lado oposto, as nervuras recaem sobre duas mísulas, nas quais surgem duas representações em alto relevo que não são exactamente harpias, uma vez que possuem rostos masculinos (Fig. 3). Pelo desenho e fino talhe, estas figuras monstruosas também deverão resultar da empreitada de Ruão, ainda que sem paralelos com a restante obra do artista, ou com qualquer outra obra em território português – existem representações de harpias no claustro do Mosteiro dos Jerónimos, na Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra, no portal da igreja da Atalaia ou no túmulo de D. Diogo Pinheiro, na igreja de Santa Maria do Olival de Tomar, porém nenhuma comparável às figuras de Santa Cruz. As mísulas poderão resultar da passagem à pedra de alguma gravura existente no Mosteiro ou em posse do escultor e, quanto ao seu significado, provavelmente tratar-se-ão de figuras monstruosas condenadas a suportar o peso do coro-alto. Por outro lado, alinham-se perfeitamente no gosto clássico e no fascínio pelo híbrido, particularmente visível nas representações de grutesco.

Fig. 2 - Capiteis com grutescos.

Fig. 3 - Mísula com Harpia.









Em sentido oposto, o arco de caixotões que remata o coro-alto é totalmente despido de decoração. Este contraste entre decorativismo e despojamento poderia denunciar a presença de diferentes intervenientes, no entanto trata-se de algo muito característico da produção ruanesca durante os primeiros anos de actividade em Portugal. Lembre-se que a este artista são atribuídas obras tão díspares como o decoradíssimo portal da igreja da Atalaia (Gonçalves, 1974) ou os três nichos de grande austeridade realizados para a fachada da igreja do Mosteiro de Santa Cruz (Craveiro, 2011: 67).

O arco que limita o coro, descrito como "a maneyra de romano" (Révah, 1958), é ladeado por pilastras e *tondi*, enquanto no friso superior constam volutas que alternam com florões dourados de quatro pétalas (Fig. 4). A concepção será necessariamente de Ruão, uma vez que este domínio do repertório da arquitectura clássica só será alcançado por Diogo de Castilho em meados do século. A atribuição do trabalho do coro a João de Ruão torna-se ainda mais sólida quando analisados os *tondi*, praticamente desconhecidos, uma vez que se encontram a grande altura e num espaço com pouca luminosidade.

Fig. 4 - Friso com volutas e florões.

A figura feminina (Fig. 5) é de uma expressividade sóbria, ainda que apresente grande volumetria nas vestes que recaem sobre os limites do tondo e o decote do vestido aproxima-se da generalidade das representações femininas executadas por Ruão ao longo de décadas. Já a figura masculina (Fig. 6), no lado oposto, é diferente de toda a produção do escultor normando. A ausência de atributos torna impossível a identificação da personagem, mas a torção do corpo revela uma capacidade técnica sólida, assim como como um claro domínio da anatomia humana. A forma como os ombros se projectam para o exterior e a inclinação dada à cabeça, voltada para cima, em sentido oposto ao do observador, seguem modelos já experimentados na escultura italiana, como é bem visível na comparação com o estudo realizado por Pontormo (Fig. 7). Aliás, os mesmos exercícios aconteciam na vizinha Espanha, onde Alonso Berruguete (Dickerson III,

2019), Bartonomé Ordóñez e Diego de Siloé (Naldi, 2018), todos regressados de Itália no final da década de 1510, ou o italiano Domenico Fancelli imprimiam uma nova dinâmica nos domínios da escultura. Neste sentido, urge destacar o facto de não se conhecerem as origens exactas, assim como o percurso formativo de João de Ruão, razão pela qual não será de descartar uma hipotética passagem por alguns dos principais centros artísticos espanhóis, como Salamanca, Valladolid ou Burgos.

Na obra de Santa Cruz é ainda necessário destacar o contraste na escolha do vestuário utilizado. A figura feminina apresenta vestes contemporâneas à realização da obra, enquanto o *tondo* masculino remete para a Antiguidade, apresentando um ombro desnudo e o outro coberto por um finíssimo tecido que permite compreender os contornos do corpo.

Fig. 5 (em cima) - *Tondo* feminino.

Fig. 6 (em baixo) - *Tondo* masculino.

Fig. 7 (ao lado) - Estudo de cabeça para o retábulo Pucci - Pontormo, 1518. Gabinete de desenhos e estampas dos Uffizi, inv. 6581 F r.



A chaves da abóbada

Tal como com os *tondi*, também as chaves da abóbada que suporta o coro têm passado praticamente despercebidas. Trata-se de um conjunto de dezassete elementos com diversas representações (seis com motivos vegetalistas ou geométricos, dez com figuração humana e uma animal) e, aparentemente, sem uma narrativa evidente.

A presença de representações escultóricas em chaves de abóbada, medalhões ou num outro qualquer elemento circular tem uma longa evolução, mas em Portugal sofrera um novo ímpeto durante os primeiros anos do século XVI. Este processo encontra-se ligado à absorção dos valores do Renascimento, com origem na numismática greco-romana e que desde os inícios do século XV serviu de inspiração para a criação das mais diversas obras, como as medalhas comemorativas e propagandísticas de grandes dimensões encomendadas por príncipes italianos, medalhões pétreos e até iluminuras. No entanto, também existem paralelos no centro e Norte da Europa, onde se difundiu, principalmente a partir da década de 1520, a criação de conjuntos de medalhões representando famílias reais, como é exemplo a colecção (da qual subsistem

trinta e três elementos) realizada para o Castelo de Stirling (Fig. 8), na Escócia, ou as pequenas peças de jogos de tabuleiro usuais junto da corte dos Habsburgo (Rush, 2015: 225-235). No território português, este fenómeno torna-se particularmente evidente no estaleiro do Mosteiro dos Jerónimos, onde a presença de artistas estrangeiros (nomeadamente Nicolau Chanterene) fomentou a disseminação das chaves de abóbada e medalhões de inspiração renascentista.

Na obra do Mosteiro de Santa Cruz é, desde logo, notória a intervenção de diferentes mãos, pois não se trata de um trabalho de qualidade uniforme. Duas das figuras femininas encontram-se em posição frontal, desprovidas de movimento e com um traço pouco realista (Fig. 9). A representação animal poderá remeter para o Cordeiro Místico (Fig. 10), ainda que numa solução pouco ortodoxa, dada a posição frontal e o tamanho exagerado dos chifres do animal. Por outro lado, uma das figuras masculinas, pelos contornos deformados e barbas revoltas, poderá ser um homem selvagem (Fig. 11), enquanto uma outra aparenta representar São Tiago Maior, dadas as vestes e chapéu (Fig. 12).



Fig. 8 - Stirling Head nº 12 - Jaime V da Escócia. c. 1540.



Fig. 9 - Chave de abóbada com figura feminina.



Fig. 10 - Chave de abóbada com o Cordeiro Místico (?).



Fig. 11 - Chave de abóbada com Homem Selvagem.



Fig. 12 - Chave de abóbada com São Tiago Maior (?).



Fig. 13 - Chave de abóbada com figura masculina.



As restantes representações apresentam uma qualidade consideravelmente superior, pelo que deverão andar mais próximas do talhe do mestre João de Ruão. Uma delas, cujas barbas se precipitam em direcção ao exterior do medalhão, assemelha-se aos modelos difundidos pela via da gravura (Figs. 13 e 14), embora não se possa descartar a possibilidade destes rostos humanos representarem pessoas reais, fossem elas familiares do artista ou personagens conhecidas na cidade. Já um outro medalhão é a cópia do Holofernes (Figs. 15 e 16) presente na capela-mor da Igreja Matriz de Góis (Pereira, 2019: 160) – obra realizada poucos meses antes e que provavelmente também contou com a participação de Ruão e Diogo de Castilho.

Fig. 14 - Retrato de Pietro Aretino - Marcantonio Raimondi, c. 1517-1520. The Metropolitan Museum of Art, 17.50.40.



Fig. 15 - Chave de abóbada com figura masculina.



Fig. 16 - Chave de abóbada com Holofernes - João de Ruão (?), c. 1529-1531. Igreja Matriz de Góis.

Por último, merece destaque o único medalhão no qual o representado surge de perfil (Fig. 17). Percebe-se que se trata de um religioso pela tonsura, não obstante encontrar-se em tronco nu, como um herói greco-romano. É aliciente pensar que este poderá ser um retrato de frei Brás de Barros, o monge jerónimo responsável pela reforma espiritual do Mosteiro de Santa Cruz, numa demonstração clara da simbiose entre Classicismo e Humanismo cristão vivida na Coimbra do segundo quartel do século XVI e da qual o Mosteiro de Santa Cruz tomava a rédeas.

A participação de João de Ruão nas obras do coro alto torna-se ainda mais evidente quando observados estes elementos escultóricos até então com pouca visibilidade. No entanto, revela-se cada vez mais necessário considerar a dimensão do artista enquanto arquitecto e a obra de Santa Cruz poderá ser um dos primeiros exemplos onde Ruão viria a assumir um papel preponderante na concepção e acompanhamento de um projecto de arquitectura, ainda que em parceria com outro artista.



Fig. 17 - Chave de abóbada com retrato de frei Brás de Barros (?).



Referências bibliográficas

Antunes, J.; Caetano, J. O.; Carvalho, M. J. V. (2014). Novos dados sobre Olivier de Gand. *Invenire*, 8, pp. 14-21.

Antunes, J. (2010). *Uma epopeia entre o sagrado e o profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Mestrado. Universidade de Coimbra.

Craveiro, M. L. (2011). *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro.

Craveiro, M. L. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. Doutoramento. Universidade de Coimbra.

Dickerson III, C. D.; McDonald, M. P (2019). *Alonso Berruguete. First sculptor of Renaissance Spain*. Washington; Dallas; Madrid and New York; New Haven and London: National Gallery of Art; Meadows Museum, SMU; Centro de Estudios Europa Hispánica/Center for Spain in America and Yale University Press.

Freitas, E. C. (1961). Os mestres biscaínhos da Igreja Matriz de Vila do Conde. *Anais da Academia Portuguesa de História*, 11, pp. 177-196.

Gonçalves, A. N. (1974). A Igreja de Atalaia e a Primeira Época de João de Ruão. *Biblos*, 43.

Naldi, R. (2018). *Magnificence os Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*. Munich: Hirmer Verlag.

Pereira, G. (2020). A decoração "ao romano" e a presença de João de Ruão na tumulária de Góis e Trofa do Vouga. *Digital*, [online] extra número 2, pp. 158-170. Online em: https://impactum-journals.uc.pt/digital/article/view/_EX2_10/6148 [Último acesso em 12 Jun., 2021].

Révah, I. S. (1958). La descripçam e debuxo do Mosteyro de Santa Cruz de Coimbra, *Boletim da Biblioteca da Universidade*, 23, pp. 417-437.

Rush, S. (2015). The Stirling Heads: an essay in nobility. In: B. B. Johannsen, K. Ottenheim, eds., *Beyond Scylla and Charybdis: European courts and court residences outside Habsburg and Valois/Bourbon territories 1500-1700*, 1st ed. Odense: University Press of Southern Denmark, pp. 225-235.

