

A loggia **ou o espaço arquitetónico** **esculpido no Paço** **Episcopal de Coimbra**

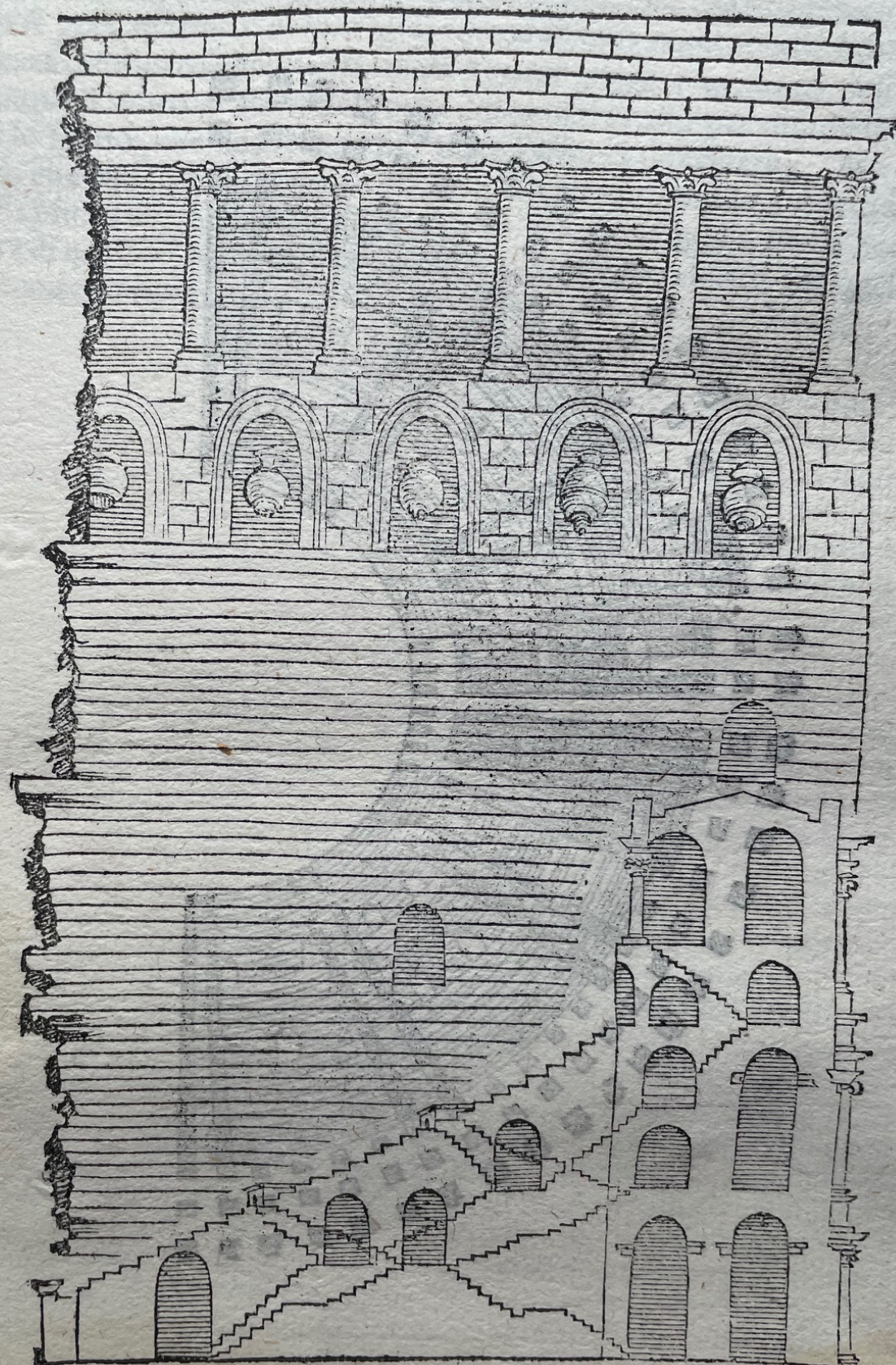
Maria de Lurdes Craveiro | Universidade de Coimbra | FLUC |
CEAACP | MNMC

A *loggia* não é apenas um espaço funcional que movimenta um usufruto qualificado; é uma estrutura simbólica que funciona como interface entre o privado e o público. Constitui um elemento arquitetônico que pressupõe a construção de uma galeria de aparato acolitada a um bloco, privilegiando a montagem cênica dirigida ao observador externo. Resolve a “secura” da fachada, organiza uma circulação interna e transfere um sentido de transparência nobilitada para o exterior (Fig. 1).

Impõe-se na cultura da Antiguidade Clássica e estende-se ao mundo romanizado, sempre associada a uma dimensão pragmática e funcional, mas com a indissociável filiação às estruturas arquitetônicas de elite nas faixas do civil ou do religioso. Na exigência de conhecimento e da sua visibilidade, a *loggia* assume-se como uma das grandes heranças clássicas que molda a identidade do edificado, mas tem também a capacidade de interferir na leitura do espaço público e urbano. Ao mesmo tempo, na sua qualidade “decorativa” que alimenta a versatilidade da parede, a *loggia* transporta, de igual forma, a sua natural inscrição no capítulo dinâmico do ornamento a que, de resto, já Alberti (na sequência de Vitrúvio e dos textos clássicos) consagrava particular atenção; sobretudo quando insiste na necessidade de alargar o espectro da classificação remetida às categorias ornamentais. Ou seja, os motivos decorativos (com um papel abrangente e absolutamente

identificado – orgânico, funcional, simbólico, pedagógico e lúdico) adquirem as valências aparentemente mais distintas, que vão desde a utilização e aplicação das várias disciplinas artísticas à “pele” da arquitetura (assumindo desta forma uma classificação integrada no âmbito da decoração arquitetónica), como ao território urbano, com a fundamentação de uma cidade ordenada, bela e aprazível onde a coordenação dos espaços públicos, dialogantes com a intimidade do privado, realizam e sustentam os valores do Humano (Craveiro, 2002: 358).

No universo múltiplo das interferências, e partindo do princípio que «il grandissimo ornamento de la città, è la moltitudine de cittadini» (Alberti, Liv. VII, cap. I: 201), «la Bellezza è vn conserto di tutte le parti accomodate insieme cõ proportione, & discorso, in quella cosa, in che le si ritruouano; di maniera, che è non ui si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non ui stesse peggio» (Alberti, Liv. VI, cap. II: 162-163). O conceito de beleza, com a mediação da Razão, ficaria, assim, para sempre associado à proporção entre as partes, integrando os três níveis da estrutura albertiana: o da necessidade, o da comodidade e o do prazer (Choay, 1980: 86-129); e o ornamento, na largueza interpretativa que o assiste, indissociavelmente colado à beleza usufruída pelos cidadãos.





É neste enquadramento conceptual que assenta a *loggia* (Fig. 2) construída sob encomenda do bispo D. Afonso Castelo Branco (1585-1615) para o seu Paço em Coimbra, nos finais do século XVI, espaço hoje ocupado pelo Museu Nacional de Machado de Castro. Como acontece em tantas situações análogas, organiza o perímetro interno e dirige-se ao exterior por via de um formulário de sobreposição que acarreta também consigo a sobreposição das ordens e o domínio científico do espaço e das formas. Estrutura arquitetónica emblemática do Museu e da cidade, pesem embora as intervenções que sobre ela já ocorreram, manteve-se sempre como a imagem marcante de um território que, a par com o edifício secular da Universidade, projeta a autoridade da mais elevada simbólica do poder.

Aproveitando a plataforma constituída pelo criptopórtico de *Aeminium* (que continua a servir de base de assentamento ao Museu), a *loggia*, virada a poente e para a colina que escorre em direção ao rio Mondego, recupera supostamente a memória do forum romano se se entender como validada a proposta de uma reconstituição fundada no edifício do *tabularium* de Roma. A fidelidade ao modelo respeita tanto o embasamento inferior como as duas galerias que rematam o conjunto, dando os onze arcos em Roma lugar a outros tantos em *Aeminium* (Alarcão; Carvalho; Silva, 2017: 139-140). Sem evidências que o

comprovem, a proposta mantém-se como a solução possível para a descodificação de uma fachada que, fosse como fosse, nunca deixou de capitalizar a aura de um espaço cimeiro na topografia e nos poderes da cidade.

Se não deixam margem para dúvidas todas as referências culturais em torno da *loggia* construída no Paço Episcopal de Coimbra, particularmente providas do já longo lastro tratadístico e de uma consciência humanista que D. Afonso Castelo Branco faria traduzir noutros locais, até hoje não existem dados explícitos que possam resolver o problema da sua autoria. Tradicionalmente atribuída ao arquiteto-engenheiro Filippo Terzi, em Coimbra em Outubro de 1592 para tratar do “negócio” (Viterbo, 1988, III: 98) que deveria corresponder à elaboração dos planos para as novas Escolas a construir no espaço onde depois se ergueria, afinal, o Colégio crúzio de Santo Agostinho, para a *loggia* do Paço já foi lançada a alternativa de Jerónimo Francisco, arquiteto local e figura próxima do bispo (Craveiro, 2002: 279-280; 493-494). A hipótese é tentadora, sobretudo se for pensada uma unidade cultural e artística nestas empreitadas de requalificação do Paço que também englobam a construção do novo portal datado de 1592, e para o qual o arquiteto de Coimbra constitui uma mais forte possibilidade de autoria.

Mas o círculo das elites que se movimentam na cidade integra outras referências que não devem ser menosprezadas. Frei Giovanni Vincenzo Casale esteve e morreu de erisipela no Paço Episcopal em 1593,¹ permanecendo uma incógnita as razões da sua estadia em Coimbra. Conduzido a Portugal por Filipe II de Espanha, por via da requalificação da barra de Lisboa, o engenheiro italiano e frade servita dará aqui outros contributos como o mais conhecido caso das plantas para a Cartuxa de Évora. A sua projeção decorre muito das ligações que teceu em Nápoles e das obras de arquitetura e engenharia que construiu ao serviço de Pedro Téllez-Girón, Vice-Rei de Espanha e duque de Osuna. Particularmente interessante é a observação do desenho (c. de 1585) que se guarda na Biblioteca Nacional de España (DIB/16/49/149),² com a secção e o alçado exterior de uma das fachadas das cavaliças reais de Nápoles, onde está presente o traçado, não de uma *loggia*, mas de uma organização compositiva de dupla arcaria enquadrada por dois blocos laterais em tratamento de simetria.

Mais sugestiva é a ideia que Afonso II de Nápoles, então ainda duque da Calábria, fez construir no Poggio Reale (Fig. 3), sob desenho de Giuliano da Maiano, a partir de 1487, e que, seguramente, Casale conheceu. Residência real e local de acolhimento das elites políticas e intelectuais, à semelhança do que acontecia em Florença por via dos empreendimentos de Lourenço, o Magnífico, a *villa* de Poggio Reale transformou-se em verdadeira corte napolitana, rodeada de jardins com o apelo

ao desfrute da natureza, a que só a conjuntura política difícil do Reino de Nápoles, associada à insalubridade do espaço, veio dar termo. A *villa* seria abandonada e posteriormente destruída, mas manteve-se como referência de elegância e erudição, chamando a atenção de Serlio que desenhou a sua planta (porventura, sem grandes critérios de rigor, como aliás o próprio confessa) no Livro III (Fig. 4). O resultado é uma formação quadrangular amparada por torres angulares que contém um pátio interno, onde toda a estrutura obedece ao módulo do quadrado, portanto, em definição de plano centralizado (ao contrário do que acontece noutras representações – retangulares – do século XVII). As quatro fachadas do edifício de dois pisos expressam-se em uníssono e integram uma *loggia* entre as torres angulares, com a indicação de colunas também quadrangulares. No século XVII, o pintor italiano Viviano Codazzi (?) (Fig. 5) ainda recuperou a imagem idealizada de Poggio Reale, agora com a adição de uma *loggia* avançada num outro bloco a que se acede por escadaria e que, porventura, se articulava com o grande lago retangular (com jogos de água) onde, pelo testemunho de Serlio, se banhavam com grande gosto damas e cavalheiros. Nesta estrutura que corrobora o nível do prazer em ambiente natural integrado nos muros da *villa*, ganha protagonismo a *loggia* com arcaria inferior rematada pela galeria (com parapeito de colunas balaústre) arquivada e em cuja cobertura caixotonada se adivinham os artifícios pintados e alusivos ao deleite.

¹ «Fray Juan Vicenso ... es muerto ... murio en Coimbra en Casa del obispo de una irisipula que cargo a un brazo y le acabo, tenia gran juicio y muy buena condicion qie tienen pocos artifices»: Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, *Epistolarios de Juan de Silva, Conde de Portalegre, y de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), con otros documentos*, Ms. nº 981, fs. 39v-40. Documento gentilmente cedido por Francisco Bilou, a quem muito agradeço.

² Online em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020393>

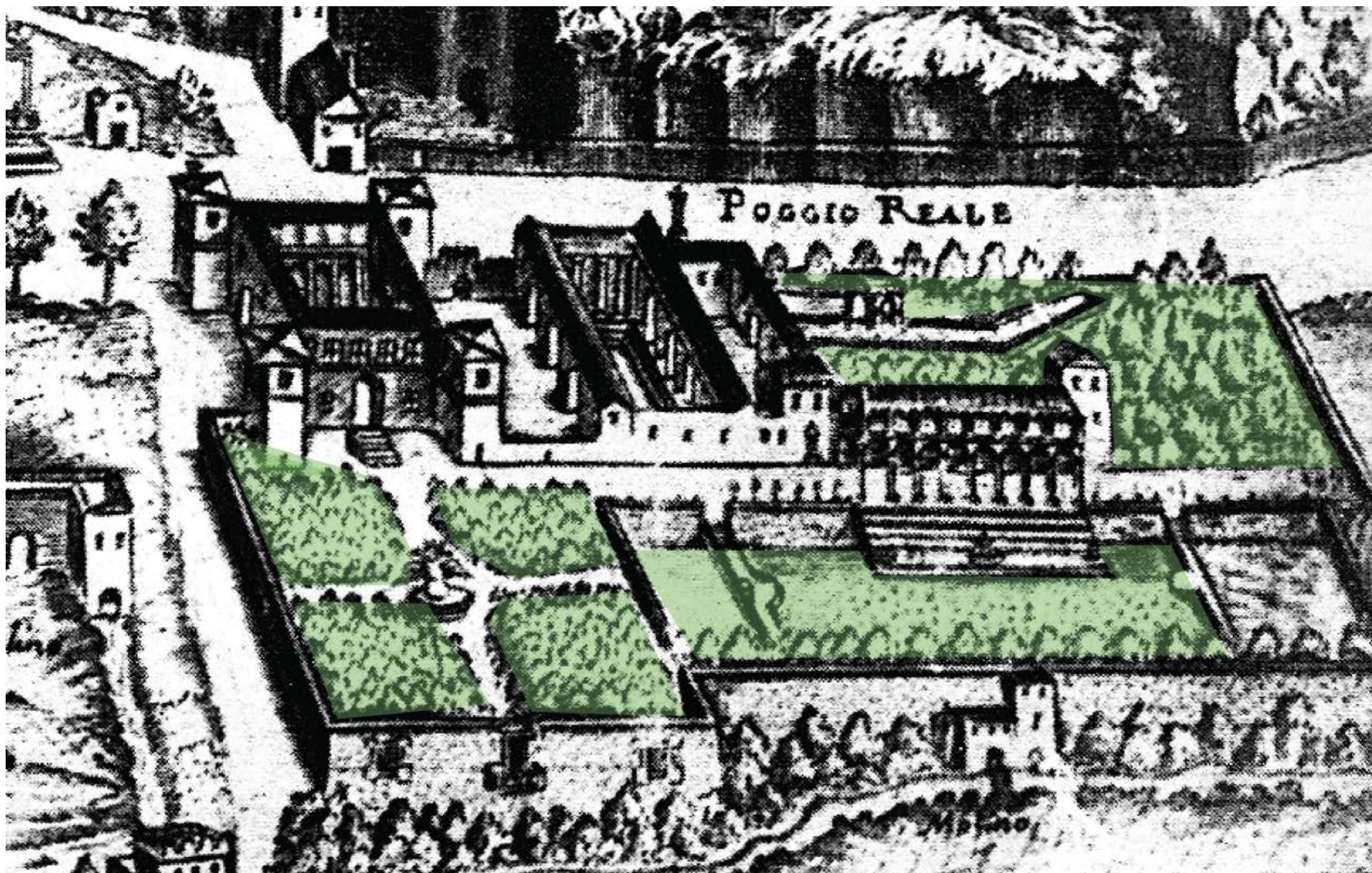
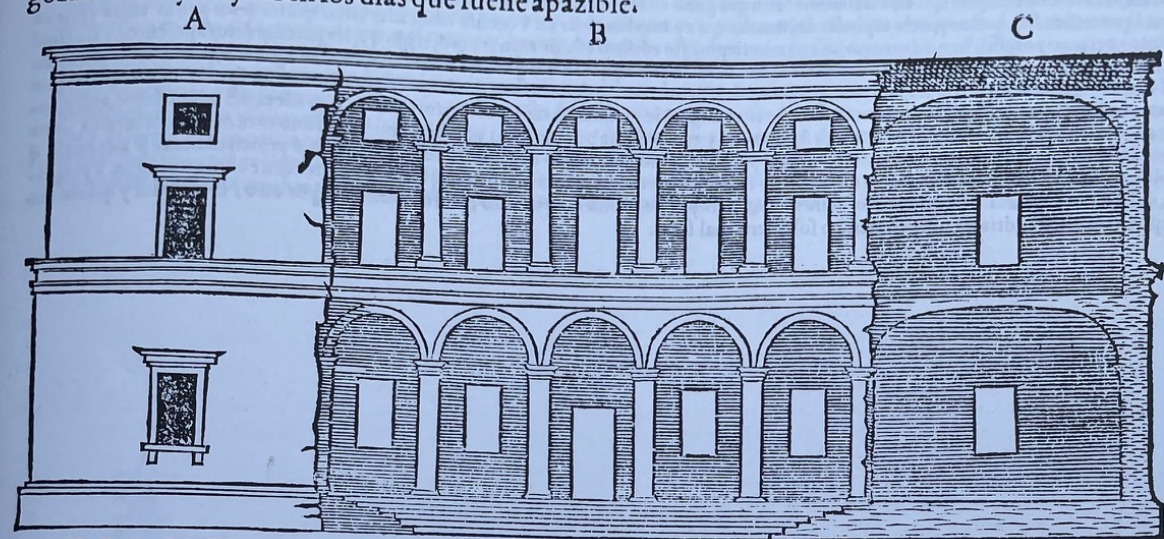


Fig. 3 – Villa de Poggio Reale em *Mapa de Nápoles* (pormenor) Alessando Baratta, 1670. © Domínio público.

EN la figura aqui embaxo señalada he querido mostrar las partes de fuera y de dentro del edificio la parte señalada con la. A. significa la parte de fuera, y la parte señalada. B. el corredor de la parte de dentro, y la parte. C. es las quadras por la parte de dentro: en esta figura que digo no he puesto la manera de como deve de estar cubierta del tejado. Este palacio por que ami parecer estaria muy bien descubierto todo el dicho edificio, para que sobre terrados se pudiese salir encima del por mejor mirar el campo y gozar de los ayres y sol en los dias que fuese apazible.



PIANTA DEL POGGIO REALE DA NAPOLI

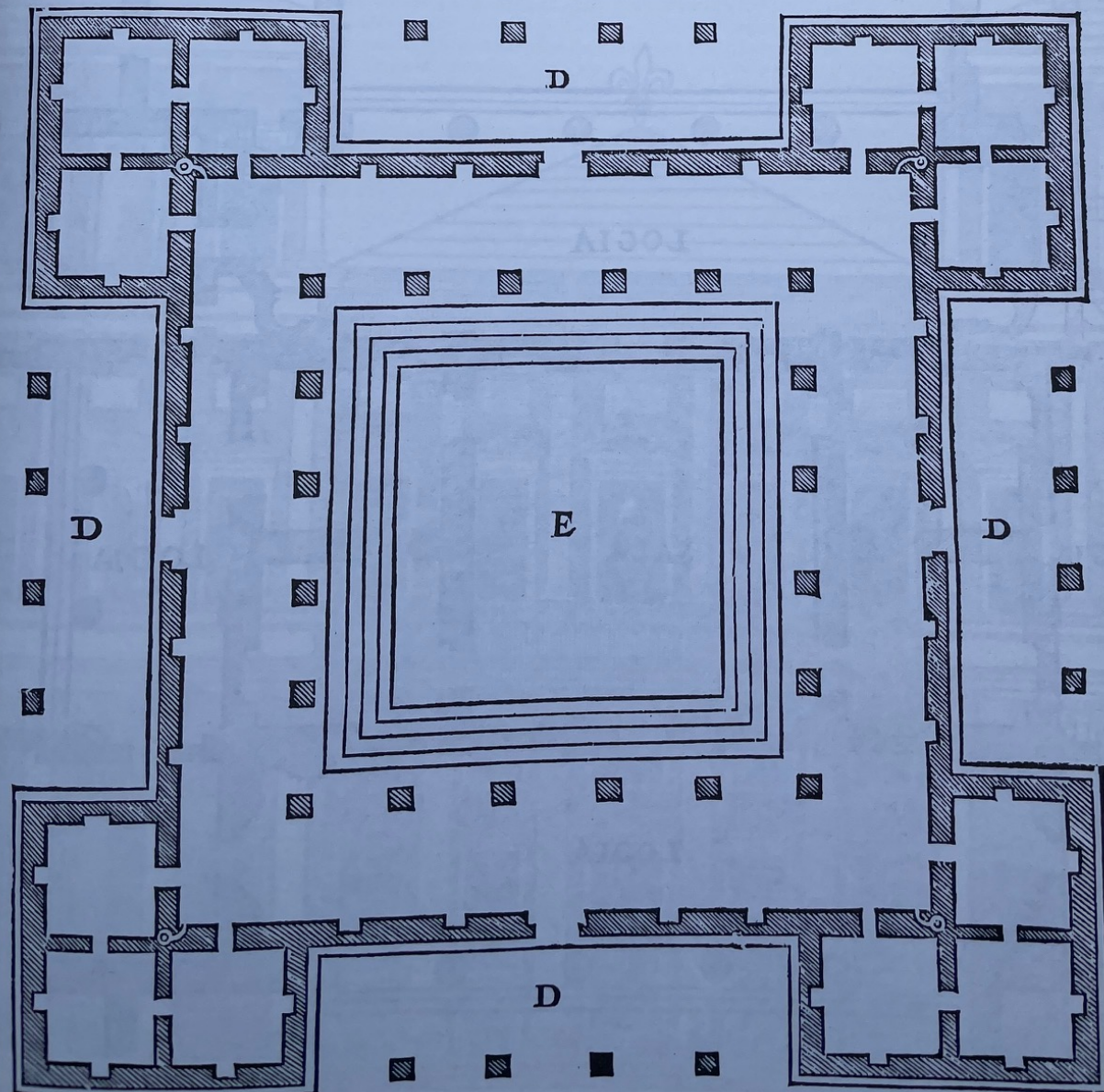


Fig. 4 - Planta da villa de Poggio Reale (Nápoles). Sebastiano Serlio, Livro III (1540), p. LXXVIII.



Fig. 5 - Vista idealizada da *villa* de Poggio Reale (Nápoles), Viviano Codazzi (?), séc. XVII. © Domínio público



Manila, 1919
W. H. R. R.

A Casale não faltavam, assim, todas as referências visuais com que chegou a Portugal e que são, em boa verdade, atributos de uma arquitetura erudita disseminada em toda a Europa culta do Renascimento. O seu contributo para a *loggia* de Coimbra poderá não ter passado pela elaboração do projeto, mas poderá estar associado a uma prática de conselho e tertúlia no Paço, onde, nos inícios dos anos 90 do século XVI, participavam também o bispo, Terzi seguramente, e a inteligência local como Jerónimo Francisco, nomeado mestre das obras dos Paços Régios em 1575 (substituindo Diogo de Castilho), mestre das obras da cidade, responsável por muitas das empreitadas de foro civil e religioso e irmão da Misericórdia de Coimbra.

No capítulo da arquitetura privada na região de Coimbra, citem-se apenas dois exemplos comprovativos de uma experiência consolidada também em espaço mais periférico: a casa da Quinta do Marujal (Verride) (Fig. 6), propriedade do Mosteiro de Santa Cruz, teve, a partir de 1534, como arrendatário Diogo Afonso, homem das Letras e secretário do Cardeal D. Afonso. Provavelmente com o projeto de Diogo de Castilho, aí fez erguer casa e capela com a invocação a Santa Leocádia (Craveiro, 2009: 111-112). Na casa, hoje em ruína, ainda se pressente a dignidade de um espaço definido pela formação quadrangular com pátio interno, privilegiando uma fachada principal com torres angulares e um sistema de varandas sobrepostas, com arcaria no piso térreo (com arcos assentes em pilares) e modelo arquivado (com colunas) no piso superior.

O outro caso, totalmente desaparecido, é o Paço que o Conde de Sortelha, D. Luís da Silveira, fez construir na sua vila de Góis, onde são intervenientes Diogo de Torralva e Diogo de Castilho. No documento datado de 1529, a obrigação é de erguer

«huuas casas ... em huns chãaos que estao jumto da pomte ... e elle mestre diogo de castilho abrirá seus alycerces... e as torres que ouuerrem de ser de dous sobrados ... e os arcos que se ouuerrem de fazer nas varandas segundo forma do debuxo serão chãfrados cõ sua volta Redondo ... e averã suas colunas e vasas e capiteis de pedra dãçã e serão muy bem laurados ao Romã e as colunas Redomdas ... e os arcos que ouuer de fazer nas varãdas debaixo do sobrado no amdar do chãõ serão da propria ordenãça dos de çima somente serão mais alltos e sobyrã ate o amdar dos sobrados da dita varamda...»
(Correia, 1953: 151-152);

ou seja, nem mais nem menos do que a consagração, nos finais da década de 20, de um modelo “orgânico” que capitaliza a formação da *loggia* (com varandas sobrepostas e arcaria nos dois pisos de diferente altura) e, a partir da utilização das torres angulares, se inscreve, mais uma vez, no âmbito conceptual do “palácio-fortaleza”. Por aqui passa também a evidência da importância do calcário de Ançã, reservado para as zonas mais delicadas e com tratamento “ao romano”.

Na verdade, a corte, a fidalguia ou as dinâmicas da Igreja (incluindo as ordens religiosas) pactuaram com um modelo que, nos finais do século XVI, era tudo menos estranho aos artistas, à encomenda ou à cultura arquitetónica em Portugal. Por via da tratadística (que nele manteve a insistência, muito para lá de Alberti) ou através do testemunho oral, escrito ou desenhado, a formação da *loggia* numa estrutura edificada foi sempre o pretexto condutor de conhecimento, elegância e autoridade. Os seus elementos fundamentais residem na utilização do arco (ou arquitrave) e da coluna e, nesta cabe, por inteiro, a integração nos domínios do ornamento. Recuperando as palavras de Alberti,

«In tutta l'Architettura il principale adornamento certo consiste ne le colonne, percioche le molte poste insieme adornano le loggie, le mura, & qual si uoglia sorte di Vani, & una sola ancora ha del buono, percioche ella adorna un riscontro di strade, un Teatro, una piazza, serba i Trofei, serue per memoria de le gran cose, ha gratia, recasi dietro dignità, & è cosa difficile a dire quanto spendessino gli Antichi in quelle, per essere ornamento eccellentissimo» (Alberti, 1565, Liv. VI, cap. XIII: 196).

Em contexto civil ou religioso, não faltaram as ilustrações nas edições quinhentistas do *De Re Aedificatoria* (Figura 7), sempre aptas para fornecer as sugestões úteis aos arquitetos e à encomenda ávida de atualização.

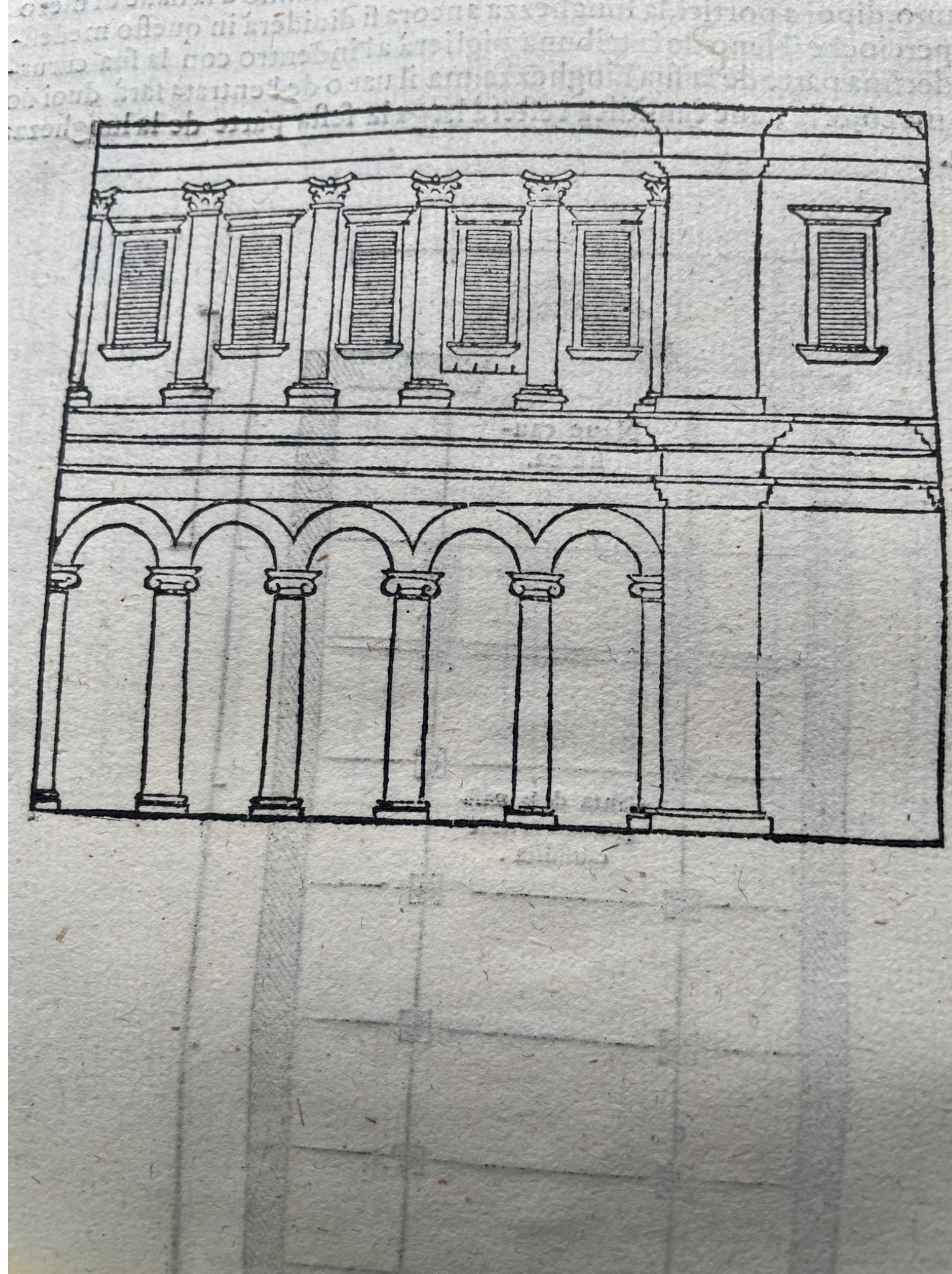


Fig. 7 - Desenho de arquitetura: Alberti, Leon Batista (1565). *L'Architettura*. Liv. VII, cap. XIV, p. 254.

Apuradas as qualidades escultóricas da arquitetura e, em particular, do caso da *loggia*, o mesmo exercício é válido no entrecruzamento com as outras disciplinas artísticas. Se não é difícil encontrar a arquitetura nos cenários montados na pintura, na ourivesaria, no têxtil ou no azulejo, a *loggia* tem aqui, mesmo assim, um aparecimento mais controlado. É no trabalho escultórico, no campo onde se organiza a escultura retabular, que as varandas, sobrepostas ou não, oferecem plena visibilidade como estratégia discursiva na organização do espaço compositivo ao longo do século XVI. Multiplicam-se no trabalho em pedra e tendem a esbater-se quando as mudanças culturais apelam à utilização de outros formulários e de outros materiais, com o protagonismo para a madeira. O mesmo é dizer que a partir do século XVII (particularmente em Coimbra) se dilui o mundo humanista plasmado na escultura retabular de Quinhentos para dar lugar a nova cadência rítmica, com a

utilização de outros motivos ornamentais e outro sentido na organização do espaço. No retábulo posterior ao século XVI, a representação figurativa dirige-se a quem observa, não dialoga entre si.

Coimbra é lugar privilegiado para compreender esta transformação e o Museu Nacional de Machado de Castro, enquanto repositório por excelência de uma produção escultórica ao encontro do trabalho em pedra de Ançã, assegura os mecanismos da sua interpretação. De facto, no “longo século XVI”, os retábulos que absorvem a mais variada temática religiosa exploram tanto o espaço “público” da varanda quanto a dinâmica da sobreposição, estabelecendo assim um diálogo mais intenso entre os elementos da representação (que incluem a matéria “inerte” da arquitetura e os figurantes).



Desde os retábulos executados por Nicolau Chanterene ainda na década de 20 – na igreja do Mosteiro de S. Marcos (1522) e de S. Pedro (c. 1526) na Sé Velha – à produção retabular presente no MNMC, proveniente de várias instâncias religiosas e globalmente na esfera de influência de João de Ruão, a ideia passa sempre pela introdução do espaço da varanda e da comunicação (interna e externa) que a partir dela se estabelece. A varanda é, pois, um elemento vital para a conjugação de todos os ingredientes em presença no trabalho retabular da pedra. À exceção do retábulo flamengo da Natividade (em madeira de carvalho policromada e datável do primeiro terço do séc. XVI), proveniente de oficina de Antuérpia (Fig. 8), o diálogo na pedra transporta as lições fundamentais que o mestre normando (sintomaticamente escultor e arquiteto) já dominava quando chegou a Coimbra por 1530. Os resultados verificam-se no retábulo do Mosteiro de Celas (c. 1535) (Fig. 9), no retábulo da Misericórdia (1547) (Fig. 10) ou no retábulo da Paixão de Cristo (segunda metade do séc. XVI) (Fig. 11 e 12).



Fig. 8 (página ao lado) - Retábulo da Natividade (pormenor). Oficina de Antuérpia, c. 1525. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.

Fig. 9 (nesta página) Retábulo do Mosteiro de Celas (pormenor). João de Ruão, c. 1535. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.



Fig. 10 - Retábulo da Misericórdia (pormenor do painel da Visitação). João de Ruão, 1547. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.



Fig. 11 - Retábulo da Paixão de Cristo. Oficina de João de Ruão, segunda metade do séc. XVI. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.



O prolongamento do recurso à varanda (que se assume em simultâneo como motivo arquitetónico e decorativo) nas estruturas retabulares ao longo deste século dá conta de uma consciência articulada entre a arquitetura e a escultura e indicia a extensão da cultura humanista em Coimbra para datações tardias. O espaço esculpido necessita da arquitetura e esta expressa-se através do sentido da observação, próprio da

dialética escultórica. Desta forma, a *loggia* do Paço Episcopal, na sua dupla qualidade de espaço arquitetónico e ornamento, funciona como a última grande manifestação de sinal humanista em Coimbra e o bispo D. Afonso Castelo Branco como o guardião de valores que, rapidamente, haveriam de seguir outra trajetória.

Referências bibliográficas

Alarcão, Jorge de; Carvalho, Pedro C.; Silva, Ricardo C. da (2017). The forums of Conimbriga and Aeminium: comparison and summary of the state of the art. In: *Zephyrus*, LXXX, Universidad de Salamanca, pp. 131-146.

Alberti, Leon Batista (1565). *L'Architettura*. Venetia: Appresso Francesco Franceschi.

Choay, Françoise (1980). *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Éd. du Seuil.

Correia, Vergílio (1953). Um túmulo renascença. A sepultura de D. Luís da Silveira, em Góis. In: *Obras. Estudos de História da Arte. Escultura e pintura*. Vol. III, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 131-154.

Craveiro, Maria de Lurdes (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*. Tese de Doutoramento polic., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Craveiro, Maria de Lurdes (2009). A Arquitectura "ao romano". In: Rodrigues, Dalila (coord. de), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*, vol. 9, s/l: Fubu Editores, SA.

Serlio, Sebastian (1977). *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Toledo, 1552. Edição fac-similada, Valencia: Albatros Ed.

Viterbo, Sousa (1988). *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*. vol. III, Lisboa: Imp. Nacional.

