



dar

queologia
chaeology

ig
it
al

q u i t e c h i t e c t u r a

t e s

A EUROPA (QUASE) TODA EM
COIMBRA.

REGRA E HIBRIDISMO NA
PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE JOÃO
DE RUÃO.

Coordenação:

Maria de Lurdes Craveiro
Carla Alexandra Gonçalves
Joana Antunes

TÍTULO	digitAR - Extra Número	TITLE
NÚMERO	digitAR - Extra Number	NUMBER
EDITORIA	2	PUBLISHER
LOCAL DE EDIÇÃO	Imprensa da Universidade de Coimbra	PLACE OF PUBLICATION
DATA DE EDIÇÃO	Coimbra (Portugal)	DATE OF PUBLICATION
PERIODICIDADE	Março, 2020 March, 2020	PUBLICATION FREQUENCY
DIRECTORA	Anual Annual	DIRECTOR
GESTOR EDITORIAL	Maria da Conceição Lopes	EDITORIAL MANAGER
PAGINAÇÃO E FORMATAÇÃO	Joana Alves-Ferreira João Muralha Cardoso	PAGINATION AND TYPESETTING
CAPA E DESIGN GRÁFICO	Joana Alves-Ferreira	COVER AND GRAPHIC DESIGN
CONTACTOS	Martino Correia	CONTACT INFORMATION
PROPRIEDADE	revistadigitar@gmail.com (+)351 239 851 600	PROPERTY
ENDEREÇO POSTAL	Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património	POSTAL ADDRESS
	Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património -	
	FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA: Largo da Porta Férrea,	
	3004-530, Coimbra, Portugal	
WEBSITE	http://impactum-journals.uc.pt/digitar	WEBSITE
CONTEÚDOS	Arqueologia, Artes Património	CONTENTS
	Archaeology Arts, Heritage	
ÍNDICES BIBLIOGRÁFICOS	Web of Science A&HCI	BIBLIOGRAPHIC INDEXES
E-ISSN	ISSN-2182-844X	E-ISSN
DOI	https://doi.org/10.14195/2182-844X_extra2020_2	DOI

Ao citar conteúdos da presente revista, os autores deverão indetificar sempre o título da revista (digitAR), data de edição, número do volume e páginas.

When citing this journal, authors should always indentify the journal title (digitAR), date of publication, volume number and pages.



Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0) - <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

A EUROPA (QUASE) TODA EM COIMBRA.
REGRA E HIBRIDISMO NA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA
DE JOÃO DE RUÃO

Maria de Lurdes Craveiro

•

Carla Alexandra Gonçalves

•

Joana Antunes

•

(Coords.)

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

	APRESENTAÇÃO	5
	Maria de Lurdes Craveiro	
	SOME REFLEXIONS ABOUT THE FRENCH AND “FRENCH-STYLE”	10
	IN ARCHITECTURE IN THE IBERIAN PENINSULA IN THE TRANSITION FROM THE MEDIAEVAL TO THE MODERN ERA	
	Javier Ibáñez Fernández	
	MIGUEL PERRIN Y LA INFLUENCIA DEL MODELO ESCULTÓRICO FRANCÉS EN LA ESCULTURA EN BARRO COCIDO EN	33
	ANDALUCÍA	
	Teresa Laguna Paúl	
	LA APORTACIÓN DE LOS ENTALLADORES SEPTENTRIONALES A LOS COROS ESPAÑOLES DE FINALES DEL GÓTICO Y	57
	COMIENZOS DEL RENACIMIENTO	
	María Teresa Rodríguez Bote	
	OURIVESARIA EM PEDRA. JOÃO DE RUÃO E A PRODUÇÃO EM METAL PRECIOSO. 1530 - 1580	72
	Nuno Vassallo e Silva	
	EL SEPULCRO DEL ARZOBISPO DON FRANCISCO BLANCO COMO EJEMPLO DEL “ARTE CONTAMINADO” DE MATEUS LOPES	79
	Ana E. Goy Diz	
	DE LA SCULPTURE RELIGIEUSE EN NORMANDIE ORIENTALE (1480-1530). ÉVOCATION DU CONTEXTE SCULPTURAL	
	CONTEMPORAIN DE LA FORMATION DE JEHAN DE ROUEN.	91
	Nicolas Trotin	
	A OFICINA DE JOÃO DE RUÃO: OS ESCULTORES, A RELAÇÃO OFICINAL E A GESTÃO DO TRABALHO	110
	Carla Alexandra Gonçalves	
	A INFLUÊNCIA DE JOÃO DE RUÃO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DAS MISERICÓRDIAS: OBRAS, DISCÍPULOS E DINASTIA	132
	Joana Balsa de Pinho	
	JOÃO DE CASTILHO, LUCAS FERNANDES E O PORTAL DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DO SARDOAL	147
	Ricardo J. Nunes da Silva	
	A DECORAÇÃO “AO ROMANO” E A PRESENÇA DE JOÃO DE RUÃO NA TUMULÁRIA DE GÓIS E TROFA DO VOUGA	158
	Gabriel Pereira	

AS ABÓBADAS DE CAIXOTÕES NA ARQUITECTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI E O CONTRIBUTO DE JOÃO DE RUÃO	171
Rui Lobo	
A GENEALOGIA EUCLIDIANA DAS COMPOSIÇÕES ESCULTÓRICAS DE JOÃO DE RUÃO	193
Francisco Henriques	
GEOMETRIA, PERSPECTIVA E REPRESENTAÇÃO EM JOÃO DE RUÃO	211
Maria de Lurdes Craveiro	
“DAMIANO DI RUAN” ARCHITETTO PORTOGHESE IN ITALIA E LA CASAMATTA DI TORINO	228
Giuseppe Bertini	
JOÃO DE RUÃO E A CASA DA ESCULTURA DA RENASCENÇA EM PORTUGAL. MUSEALIZAÇÃO DE UMA OBRA SINGULAR	244
Pedro Miguel Ferrão	

AS ABÓBADAS DE CAIXOTÕES NA ARQUITETURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI E O CONTRIBUTO DE JOÃO DE RUÃO

Rui Lobo¹

Universidade de Coimbra - Centro de Estudos Sociais | Departamento de Arquitetura²

Resumo

No Renascimento, o emprego de arcos quartelados e de abóbadas de caixotões constituiu um recurso marcante na arte e na arquitetura, dada a sua associação sugestiva à arte e arquitetura romanas. Em Coimbra, João de Ruão será um personagem fundamental na divulgação destes novos elementos formais no âmbito da produção de peças de arquitetura específicas. Na sua senda, Diogo de Castilho irá aplicar abóbadas de caixotões nas igrejas dos novos colégios (Graça, S. Jerónimo) afirmando a cidade do Mondego como um importante foco da arquitetura portuguesa do Renascimento. Uma questão importante será a definição de uma formulação “canónica” para essas abóbadas que tenderão (em finais do século XVI) para a conformação de um número ímpar de fiadas, com a afirmação de uma cadeia central de caixotões – uma evolução que replicava o que sucedera em outros contextos artísticos, mais “centrais”, da Europa, como a própria Itália.

Palavras-chave: Abóbadas; Caixotões; João de Ruão; Diogo de Castilho

Abstract

During the Renaissance, the use of coffered arches and vaults was a powerful resource given its suggestive association with Roman art and architecture. In Coimbra, Jehan de Rouen will be a fundamental character in the dissemination of these new formal elements in specific architectural pieces of his production. In his wake, Diogo de Castilho will apply coffered vaults in the churches of the new university colleges (Graça, S. Jerónimo) stating the city as an important focus of 16th century Portuguese architecture. An important issue would be the definition of a "canonical" formulation for these vaults, which will progress (at the end of the 16th century) towards the circumscription of an odd number of rows, with a central chain of coffers being affirmed – an evolution that replicated what had happened in other, more “central”, European artistic contexts such as Italy itself.

Key-words: Stone Vaults; Coffers; Jehan de Rouen; Diogo de Castilho

¹rlobo@uc.pt

²Este trabalho foi financiado por FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional através do COMPETE 2020 - Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos portugueses através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto “Santa Cruz” (Referência: POCI-01-0145-FEDER-030704 - PTDC/ART-DAQ/30704/2017).

Introdução

Os arcos romanos de volta inteira e respetivo intradorso, bem como os tetos, abóbadas e cúpulas ostentando caixotões clássicos são uma das imagens mais fortes da arquitetura do



Fig. 1 - Masaccio, *Santissima Trindade*, Igreja de Santa Maria Novella, Florença, 1427 (fonte: Wikipedia).

Renascimento. A abóbada de berço em caixotões tornou-se rapidamente um elemento fundamental da conformação e afirmação de um espaço de caráter Renascentista – ou seja de um espaço com características romanas, clássicas. Depois do surgimento das ordens clássicas em colunas, pilares, pilastras e entablamentos, do

surgimento de arcarias e de composições mais ou menos complexas empregando todos estes elementos, assistimos ao surgimento das abóbadas de caixotões ou de quartelas (e mais tarde das cúpulas) como corolário da configuração de um espaço totalmente romanizante, substituindo as abóbadas de nervuras do sistema gótico.

Este processo gradual surge tanto na arquitetura do século XV e de inícios do século XVI, como, paralelamente, e com anterioridade, na representação de espaços “à antiga” na pintura, na escultura e nas micro-arquiteturas retabulares.

Neste ensaio intentaremos aferir a importância dos arcos e abóbadas de caixotões na obra de João de Ruão e o seu contributo central para a divulgação e aplicação destes elementos na arquitetura conimbricense e portuguesa do Renascimento. Veremos antes, muito brevemente, a importância do tema na arte e arquitetura italianas do Renascimento, na transição do *Quattrocento* para o *Cinquecento*, ou na arquitetura do Renascimento em França e em Espanha.

Uma questão importante tem a ver com o número de caixotões ao longo de um intradorso de um arco, ou de um arco de abóbada de berço, que tanto pode ser par, como ímpar, sendo que ambas as composições coexistem num primeiro momento, tendendo depois para a solução canónica de um número ímpar de caixotões. Esta última é, de facto, mais “natural”, em particular nas naves das igrejas, atendendo à desejada continuidade compositiva entre o espaço interior e espaço exterior, na correspondência do espaço vazio do caixotão central de uma abóbada com o espaço vazio da porta principal de um templo, ou de uma igreja, renascentista – cuja fachada é sempre composta por um número ímpar de “vazios”, por entre um número par de colunas ou de pilastras.

As Abóbadas de Caixotões no Renascimento Italiano

Um dos primeiros artistas a empregar uma abóbada de berço de caixotões foi Masaccio (1401-1428) na famosa pintura perspectivada da *Santissima Trindade* (Fig. 1), pertencente à igreja de Santa Maria Novella, em Florença, executada em 1427. A representação de Cristo na cruz faz-se no quadro de um ambiente totalmente romano (o que, desde logo, confere rigor

cronológico à cena) mediante o uso de um arco clássico e de uma abóbada onde consta um número par de fiadas de caixotões – oito.

O seu amigo e mentor Brunelleschi (1377-1446), o primeiro arquiteto do Renascimento, empregou os caixotões ou quartelas em algumas das suas obras³, ainda que nas cúpulas tenha aplicado quase sempre rebocos lisos ou, sobretudo, estruturas nervuradas (sacristia de S. Lourenço, capela Pazzi) ainda devedoras das lógicas construtivas góticas. No intradorso dos amplos arcos laterais da capela Pazzi de Florença, iniciada em 1442, estão pintadas oito grandes quartelas a cada lado – novamente um número par. Já da parte de fora podemos observar uma abóbada de canhão com sete fiadas de quartelas (número ímpar) na galilé que cobre a entrada, que terá sido levantada depois do desaparecimento de Brunelleschi, possivelmente por Bernardo Rossellino, em 1461 (Cabassi et Tani, 1981:18-20).

Ainda assim, em Florença, em meados do século XV, parece ter dominado uma certa preferência por abóbadas com um número par de caixotões como se pode observar no famoso tabernáculo de Desiderio de Settignano da igreja de S. Lourenço, de c.ª 1460. Por sua vez, os quatro arcos que compõem a belíssima capela tumular do cardeal D. Jaime de Portugal, na igreja de San Miniato, de Antonio e Bernardo Rossellino, de 1466 (um dos quais o arco tumular – Fig. 2), incluem sempre um número ímpar de quartelas (sete) que dão continuidade, sem interrupção, a outras



Fig. 2 - Antonio e Bernardo Rossellino, túmulo do cardeal D. Jaime de Portugal, Igreja de San Miniato al Monte, Florença, 1466 (fonte: Wikipedia).

quartelas desenhadas, desde o chão, nas ilhargas de cada arco⁴.

Originário de uma família florentina, Leo Battista Alberti (1404-1472) defendeu no seu tratado o uso das abóbadas face às coberturas de madeira, por óbvias razões de durabilidade dos edifícios (Alberti, 2011: 476)⁵. No seu texto, as abóbadas de berço propostas por Alberti derivam naturalmente da tradição construtiva itálica, levantadas em tijolo e cal. Mencionando como exemplo máximo a cúpula do Panteão (feita em cimento), defende o emprego de caixotões, que

³ Podemos observar tetos planos (e não abóbadas) com painéis de caixotões nas naves da igreja de S. Lourenço e de Santo Spirito de Florença, com um número ímpar (cinco) de fiadas. Porém, não nos foi possível comprovar se estamos perante os tetos originais da igreja ou se foram elementos introduzidos mais tardiamente – até porque, do ponto de vista compositivo, ambas as naves se construíam por meio de um número par de módulos quadrados (dois). Inclusive, admite-se que a igreja de Santo Spirito tivesse duas portas principais, uma ao lado da outra, e não apenas uma, ao centro.

⁴ Alguns anos mais tarde, na igreja de Santa Maria do Pópulo, em Roma, os arcos tumulares do cardeal Cristoforo della Rovere, (Andrea Bregno e Mino da Fiesole c.ª1478) e do cardeal D. Jorge da Costa (Escola de Andrea Bregno, c.ª1488) apresentam também um número ímpar de caixotões (sete), dando a entender que esta opção se havia, de alguma forma, generalizado para o caso das micro-arquiteturas tumulares. Na igreja de S. Giovanni e S. Paolo em Veneza podemos observar outra peça magnífica, o sepulcro do Doge Andrea Vendramin, por Túlio Lombardo (1489-95), encimado por uma elegante abóbada de três séries de 13 quartelas. Sobre estes retábulos veja-se Grilo, 1994.

⁵ “Para que a cobertura dos templos seja imponente e duradoura, eu gostaria que fosse em abóbada”.

se podem fazer “sem grande trabalho e despesa”, podendo ser “quadrangulares, ou hexagonais, ou octogonais” (Alberti, 2011: 478)⁶. Alberti não recomenda como mais correto o uso de um número par, ou ímpar, de fiadas numa abóbada de berço pelo que, provavelmente, não se terá importado demasiadamente com o problema. Ainda assim, a sua obra mais famosa, a igreja de San Andrea de Mântua, começada a levantar em 1472 (ano da sua morte) e acabada, na sua primeira fase, em 1494 (Tavernor, 1998: 165), apresenta como elemento mais distintivo uma ampla abóbada de canhão sobre a nave (Fig. 3). Alberti terá previsto uma abóbada de caixotões mas estes acabaram por ser pintados sobre a abóbada lisa⁷ conformando um número par de fiadas – nada menos que doze. As capelas laterais da nave apresentam abóbadas de berço com dez fiadas de quartelas reais, tal como a abóbada do nártex da igreja, sobre a entrada⁸. Não sabemos até que ponto foi respeitado o desenho de Alberti, mas é de admitir que a nave tenha sido concluída de acordo com as suas diretivas. Por outro lado, não deixa de ser interessante que Alberti, um profundo conhecedor das ruínas de Roma, não tenha empregado, pelo menos nas capelas laterais, um número ímpar de fiadas, pois usou como motivo compositivo dos alçados laterais da nave o arco do triunfo romano – e tanto os arcos de Tito como de Setímio Severo, no Fórum da Cidade Eterna, apresentam no seu intradorso número ímpar de caixotões (treze ou quinze)⁹.

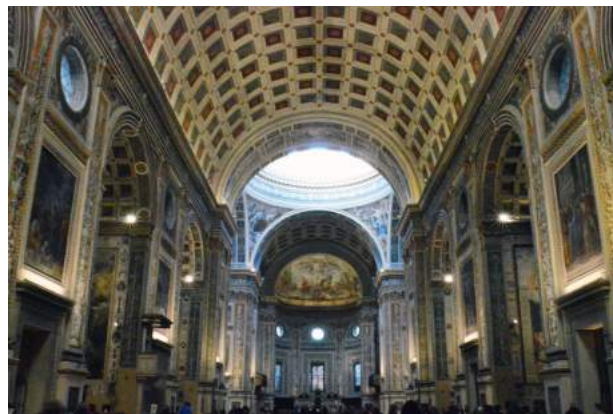


Fig. 3 - Leo Battista Alberti, igreja de San Andrea, Mântua, primeira fase 1472-1494 (foto do autor).



Fig. 4 - Donato Bramante, cabeceira em *trompe l'oeil*, igreja de Santa Maria presso San Satiro, Milão, 1481-86 (fonte: Web Gallery of Art).

Esta questão torna-se mais interessante na obra de um outro grande arquiteto do Renascimento, Donato Bramante (1444-1514), onde podemos observar uma evolução na sua obra em direção a um certo “cânone”. Com efeito, a magnífica capela-mor pintada em *trompe l'oeil* na parede de fundo do transepto da igreja de Santa Maria presso San Satiro, de Milão, de 1481-86 (Fig. 4),

⁶ “Desenham-se os delineamentos das futuras formas no cimbrio da armação (...); seguidamente, encho, com tijolo cru aplicado com argila em vez de cal até à profundidade estabelecida, as partes que eu pretendo fiquem vazadas. Assim, uma vez feitos estes montículos no dorso da calota, construo por cima uma abóbada com tijolo e cal, empregando todo o cuidado para que as suas partes mais delgadas encaixem, bem unidas e bem firmes, nas partes mais grossas e mais sólidas. Fechada assim a abóbada, quando retiramos a armação, tiramos da estrutura sólida da abóbada esses montículos de argila que eu no princípio colocara: desse modo, ressaltam as gravuras dos caixotões segundo o traçado prévio, como se pretendia”.

⁷ A abóbada seria repintada no final do século XVIII, desconhecendo-se a datação da pintura original (Tavernor, 1998: 179 e 247, nota 254).

⁸ Curiosamente, as abóbadas transversais que cobrem os sectores laterais do nártex já têm número ímpar de fiadas (onze).

⁹ Neste e noutros aspetos Alberti parece ter-se inspirado na Basílica de Maxêncio e Constantino (tida então como um antigo templo romano e não como o edifício civil que na realidade era) onde terá observado doze fiadas (um número par) de caixotões octogonais em cada uma das três “capelas” laterais que ainda subsistem.



Fig. 5 - Donato Bramante, cabeceira da Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma, 1505 ((fonte: The Roman Anglican Blog / Edoardo Fanfani).)



Fig. 6 - Carlo Maderno, nave, Igreja de S. Pedro, Roma, 1603-08 (foto do autor).

segue o conceito de um número par de fiadas – dez – com um veio, e não um caixotão, ao centro. Chegado a Roma, na viragem do século, Bramante parece optar por uma outra lógica nos escassos arcos ou abóbadas que constrói posteriormente, caso da abóbada do coro da igreja de Santa Maria del Popolo (de 1505) que apresenta uma única série de cinco grandes caixotões retangulares (Fig. 5). O seu discípulo Rafael pinta uma magnífica abóbada romana de sete fiadas de caixotões octogonais (os caixotões da basílica de Maxêncio e Constantino) na sua famosa “Escola de Atenas” de 1509-11. No correspondente “real” desse monumental ambiente imaginário, Bramante inclui um número ímpar de caixotões nos intradorsos dos arcos que ligavam os quatro colossais pilares da cúpula central da nova igreja de S. Pedro, iniciada em 1506, que deixou levantados antes de falecer – e que ficaram registados nos magníficos desenhos de Marteen Van Heemskerck. Nesses desenhos à mão livre é claro que o número de fiadas de caixotões de cada arco é ímpar –treze– ainda que se registre uma novidade, que é a alternância entre fiadas mais largas (de caixotões quadrados) e de fiadas mais estreitas (de caixotões alongados), estando um caixotão quadrado ao centro. Foi aparentemente essa disposição que orientou a solução definitiva das abóbadas da capela-mor, dos braços do transepto (de Miguel Ângelo, 1550-54) e da nave (de Carlo Maderno, 1603-1608), que podemos hoje apreciar (Fig. 6).

As Abóbadas de Caixotões em França e Espanha

Antes de passarmos ao contexto nacional importa tentar perceber, em linhas muito gerais, a introdução de arcos e abóbadas clássicas em

França, país de onde são originários Nicolau Chanterene e João de Ruão, e também em Espanha, país por onde esses dois artistas terão passado antes de chegar a Portugal.



Fig. 7 - Jean Juste e Juste de Juste, túmulo de Luís XIII e Ana da Bretanha, Abadia de St. Denis, 1516-31 (fonte: Myrabella, Wikimedia Commons).

Para o caso francês atentemos num exemplo da produção escultórica da família de origem italiana Giusti, ou Juste, que se distinguiu ao mais alto nível das encomendas régia e eclesiástica francesa¹⁰. Dentro do quadro temporal que nos interessa podemos mencionar o túmulo de Luis XII e de Ana da Bretanha, na Abadia de St. Denis, de Jean Juste e Juste de Juste, executado entre 1516 e 1531 (Fig. 7). Aí podemos observar uma estrutura clássica de pedra, com arcarias (4+2+4+2), que cobre uma escultura com as figuras jacentes, em *memento mori*, do casal real. Simultaneamente serve de suporte ao casal real, em vida, em posição ajoelhada de oração. Rodeiam a base da estrutura, de planta retangular, um conjunto de figuras escultóricas representando os apóstolos e as virtudes.

A estrutura pétrea tem um teto plano cobrindo os jacentes, composto por quatro fiadas de oito caixotões, fazendo corresponder duas fiadas a cada um dos arcos do topo da estrutura (que são dois), o que é lógico em função das duas figuras jacentes – não está aqui presente, na composição, a ideia de um eixo longitudinal central mas sim a ideia de dois eixos paralelos, correspondentes a cada corpo das figuras régias. Já o intradorso dos doze arcos que suportam a estrutura é composta por uma série de um número ímpar de caixotões – nove – numa assunção da axialidade própria de cada arco.

Para um exemplo à escala arquitetónica, podemos mencionar as abóbadas dos quatro braços da cruz central – que têm a função de salas – do castelo de Chambord, em França, mandado edificar por Francisco I entre 1519 e 1544, sobre um esquema original de Leonardo da

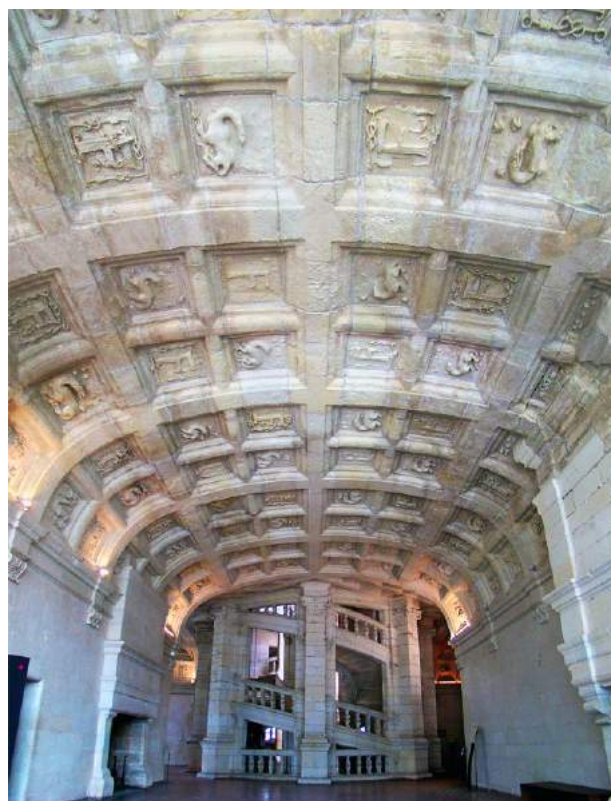


Fig. 8 - Domenico Barnabei de Cortona, *Chateau de Chambord*, 1519-44 (fonte: Tango 7174, Wikimedia Commons).

¹⁰ Foram para França três irmãos, filhos do escultor Giusto Betti: António, João e André. Uma terceira geração, nascida em terras gaulesas, inclui Justo Juste, filho de António, e João Juste II, filho de João (Gonçalves, 1980: 16).

Vinci que inclui, no centro, uma dupla escada helicoidal em pedra. Cada uma destas abóbadas, abatidas (Fig. 8), é composta por oito fiadas de caixotões ao longo do arco, um número par, portanto. O arquiteto responsável pela obra foi Domenico Barnabei de Cortona, antigo aluno de Giuliano da Sangallo, o que nos remete novamente para o âmbito florentino, onde pudemos notar alguma preferência por estas composições com número par de quartelas¹¹.

O caso espanhol merece também uma referência breve, que poderá incluir a menção aos amplos tetos de madeira dos braços dos hospitais renascentistas dos primeiros anos do século XVI. No Hospital dos Reis Católicos em Santiago de Compostela, de Enrique Egas (e onde Chanterene trabalhou nas estátuas da capela - Dias, 1981), podemos verificar um número par de fiadas de caixotões – catorze, nos tetos planos das enfermarias do primeiro andar. Também obra de Egas é o Hospital de Santa Cruz de Toledo, cujos tetos quartelados (de três panos) se encontram sobre as enfermarias do piso térreo (Fig. 9), também com número par de caixotões – oito¹².

No caso das manifestações pétreas precoces, como sejam as composições tumulares, podemos observar opções distintas para o túmulo do cardeal D. Pedro de Mendoza, na catedral de Toledo (arco de

nove caixotões sobre o sarcófago, de autor desconhecido, de 1498-1504) ou para o túmulo do seu sobrinho D. Diego Hurtado de Mendoza (arco de duas fiadas de catorze caixotões), desenhado pelo italiano Domenico Fancelli, em 1509, na catedral de Sevilha.

Uma obra arquitetónica muito interessante é a torre-nártex da igreja de Santa Maria del Campo (Fig. 10), na província de Burgos, cujo desenho original pertence a Diego de Siloe, e que foi levantada entre 1527 e 1533 (Zalama, 1990, 405-406). O setor inferior – o nártex propriamente dito – reproduz um arco do triunfo romano e o seu intradorso apresenta já, como seria canónico, uma profunda abóbada de canhão com número ímpar de fiadas de caixotões (onze). Paralelamente, podemos observar num foco como Sevilha, dominado pelas obras da sua catedral, uma grande variedade de abóbadas às quais se aplicam os caixotões (Pinto Puerto, 2002) – não apenas abóbadas de berço, mas



Fig. 9 - Enrique Egas, Hospital de Santa Cruz, Toledo, iniciado em 1501 (fonte: Leyendas de Toledo / David Utrilla).

¹¹ Já o oratório de Francisco I, construído na década de 1540, é coberto por uma abóbada de canhão com cinco fiadas de caixotões.

¹² Apesar de iniciado sob D. João II, em 1492, e de ter adotado a tipologia cruciforme renascentista, de quatro pátios, o Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa seria acabado por D. Manuel (1503). A sua fachada acabaria por ser realizada por Boitaca de acordo com o gosto manuelino. Do mesmo modo, também seria mais provável que os tetos de madeira da igreja e das enfermarias fossem de alfarge, traduzindo o carácter mudéjar tão caro ao reinado do Venturoso.

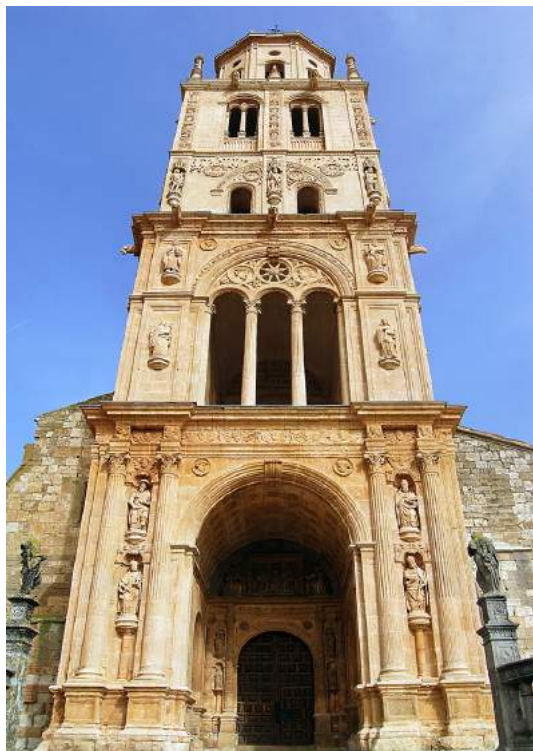


Fig. 10 - Diego de Siloe, nártex da Igreja de Santa Maria del Campo (Burgos), 1527-33 (fonte: flickr).



Fig. 11 - Alonso de Covarrubias, túmulo de Juan I de Castela (estátua orante por Jorge Contreras), Capela dos Reis Novos, Catedral de Toledo, 1531-34 (fonte: Bernard Gagnon, Wikimedia Commons).

também abóbadas abatidas e cúpulas seccionadas (a que os espanhóis chamam *bovedas vaídas*), estas últimas derivadas diretas das técnicas de abobadamento góticas¹³. Em Portugal, como veremos, as abóbadas de caixotões terão sempre como pressuposto abóbadas de berço/de canhão.

Um caso particularmente interessante são os sepulcros dos Trastâmaras na capela dos Reis Novos da catedral de Toledo, realizados por Alonso de Covarrubias entre 1531 e 1534. Os arcosólios dos pares de túmulos laterais apresentam número ímpar (sete) de caixotões, bem como os arcos cobrindo as esculturas orantes de Juan I (Fig. 11) e da rainha Leonor de Aragão (cinco caixotões), junto à cabeceira da capela, tudo composições com óbvias semelhanças com as obras contemporâneas de João de Ruão, realizadas para os nobres da região centro de Portugal. Dir-se-ia que tanto Covarrubias como João de Ruão se terão inspirado nos mesmos modelos ou nos mesmos mestres.

Por fim, como exemplares marcantes de construções projetadas de raiz, devemos atentar na belíssima igreja do Salvador de Úbeda, de Diego de Siloe e Andrés de Vandelvira (de 1540-1559), onde se intenta uma síntese assumida entre os valores góticos, presentes na opção cobrir a nave com abóbadas de nervuras, e os registos clássicos renascentes, patentes nas abóbadas de berço quarteladas das seis capelas laterais (com nove fiadas por arco) e na magnífica cúpula de caixotões que cobre a capela-mor. Devemos ainda atentar na notável sacristia das Cabeças de Sigüenza, de Alonso de Covarrubias, terminada em 1561, com dezanove fiadas de caixotões, decorados com rostos humanos¹⁴.

¹³ Como por exemplo as abóbadas da sala do cabido baixo ou da galeria baixa do pátio dos óleos, ambas de Diego de Riaño, executadas entre 1526 e 1534 (Pinto Puerto, 2002, 213-217). Agradecemos a Ricardo Nunes ter-nos chamado a atenção para este trabalho.

¹⁴ As seis abóbadas laterais de apoio têm três séries de dezasseis fiadas de quartelas no respetivo intradorso.

Portanto, em Espanha, e por esta época, parece estar estabilizada a assunção de um número ímpar de fiadas para as abóbadas de caixotões.

As Abóbadas de Caixotões em Portugal antes de João de Ruão

A abertura cultural aos valores do Renascimento italiano protagonizada no reinado de D. João II (1481-1495) terá enquadrado uma primeira importação de imagens de abóbadas e arcos romanos. A Bíblia dos Jerónimos, encomendada pelo futuro Rei D. Manuel, ainda como Duque de Beja, à oficina florentina de Attavante degli Attavanti e datada de 1495, é uma referência iconográfica central para toda a arte portuguesa subsequente. Aí podemos observar as ricas iluminuras dos frontispícios (Fig. 12) que apresentam sempre, como motivo central, estruturas arquitetónicas cobertas com abóbadas, tetos ou arcos quartelados. As abóbadas (volumes I e III) e os tetos planos (volume II) apresentam sempre número par de fiadas, enquanto que apenas um arco apresenta um intradorso com número ímpar de quartelas (volume IV), numa solução muito próxima à adotada por Roberto Rossellino na capela do cardeal de Portugal, na igreja de San Miniato al Monte.

Já como monarca, e aproveitando a estada entre nós de Andrea Sansovino, é possível que D. Manuel tenha encomendado um projeto para o túmulo de D. João II, por volta de 1500, a que corresponde um desenho pertencente à Galleria degli Uffizi (Moreira, 1983: 318-319). O grande arco central apresenta duas séries de caixotões em número par – dezoito. Adota,

portanto, a solução de veio central que vimos ser mais comum em Florença ao longo do século XV.

Apesar destes episódios, o “hiato” manuelino de imposição de um gosto tardo-gótico e mudéjar teve como corolário o refrear das experiências renascentistas na arte nacional. Ainda assim podemos observar implicações evidentes da bíblia hieronimita em pinturas como o políptico da Anunciação, na igreja do mosteiro da Madre de Deus, da oficina de Jorge Afonso e datado de 1515, onde surge uma estrutura clássica em pano de fundo com um teto plano de 4 fiadas de três caixotões¹⁵.



Fig. 12- Oficina de Attavante degli Attavanti, Bíblia dos Jerónimos, frontispícios do Vols. I, II, III e IV, 1495 (Wikimedia Commons, ANTT).

¹⁵ Outra cobertura clássica representada em quadros portugueses surge no *Ecce Homo* do tríptico da igreja de Santa Clara-a-Velha de Coimbra de Quintin de Metsys, de 1514-17 (hoje no Museu Machado de Castro) onde Cristo é apresentado ao povo sob um nártex de abóbada quartelada, da qual apenas se vê o arranque. Aqui a referência já não será, obviamente, a bíblia hieronimita.

Nicolau Chanterene irá afirmar-se como o verdadeiro introdutor das coberturas quarteladas na arquitetura nacional, à escala da micro-arquitetura evidentemente, em experiências escultóricas associadas à composição de portais e retábulos. Será no portal ocidental (e principal) da mais importante obra manuelina – a igreja do mosteiro dos Jerónimos – que aparecerão, quase sub-repticiamente, em 1517, uns primeiros caixotões: justamente no intradorso do arco

abatido que cobre o quadro da natividade, ao centro da parte superior do portal, por cima das armas nacionais e entre as cenas da anunciação e do batismo de Cristo (Fig. 13a). Esse arco, que arranca a partir de dois pilares classicizantes, compõe-se de duas séries de caixotões. Embora os caixotões do centro do arco estejam apagados, pode induzir-se que o número de caixotões seria par como, de resto, nos confirmará a obra posterior de Chanterene.



Fig. 13 - Nicolau Chanterene: [13a] portal ocidental, Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, 1517 (Wikimedia Commons/Manuevbotelho, detalhe); [13b] Retábulo da Igreja de S. Marcos, 1522-23 (foto do autor); [13c] Retábulo da Igreja do Convento da Pena, Sintra, 1529 (Wikimedia Commons/Manuevbotelho).

Já em Coimbra, e durante o seu envolvimento nas obras do mosteiro de Santa Cruz, Chanterene irá produzir um magnífico retábulo para a igreja do convento (também Jerónimo) de S. Marcos, nos arredores da cidade, em 1522-23, onde aparecerá um arco romano de intradorso quartelado dentro de uma composição de fôlego onde a opção romanizante é já total e plenamente assumida (Fig. 13b) – ainda que presidindo a uma capela-mor gótica, nervurada, executada provavelmente por Diogo de Castilho. Rafael Moreira chamou à abobada do retábulo “a primeira abóbada de berço com caixotões da Arte Portuguesa” (Moreira, 1991: 276), o que faz todo o sentido se considerarmos a bíblia dos Jerónimos uma peça de produção externa e o arco do portal poente dos Jerónimos um ensaio “embrionário”. No retábulo de S. Marcos, Chanterene parece inspirar-se nos esquemas florentinos de

número par de caixotões, criando um arco de três séries de catorze caixotões (um número par, portanto). Não obstante, e num esforço para resgatar a axialidade possível, numa peça que remata o eixo longitudinal da igreja, introduz um caixotão circular ao centro da abóbada, desfasado do ritmo dos caixotões quadrados, justamente por cima da cruz do calvário e da cena do descimento de Jesus.

Para a igreja de St^a. Maria de Óbidos, o artista francês realizará, em 1525, uma outra peça notável, o túmulo do alcaide D. João de Noronha, cuja composição é dominada por um arco abobadado de duas séries de dez caixotões. E para a Sé de Coimbra, em 1526, realiza o retábulo de S. Pedro, para a capela colateral do evangelho, encimado por um arco abobadado de duas séries de doze caixotões. Finalmente, e já depois de ter abandonado Coimbra, realiza para o convento da Pena, em Sintra, o soberbo retábulo de alabastro, a duas cores, cuja composição é rematada superiormente por um amplo arco quartelado de duas séries de vinte caixotões (Fig. 13c) – e onde repete a solução do caixotão circular central, usada em S. Marcos¹⁶.

Destes cinco exemplos podemos caracterizar uma “imagem de marca” de Nicolau Chaterene: os arcos quartelados, quase sempre de duas séries e sempre com número par de caixotões, podendo ter ou não, um caixotão circular ao centro.

As Abóbadas de Caixotões em Portugal no tempo de João de Ruão

Tal como sucede com Chanterene, desconhecemos onde Ruão fez a sua formação e onde terá trabalhado (em França e, muito

provavelmente, em Espanha) antes de chegar a Portugal. Apenas o seu nome indica tratar-se de um personagem provavelmente proveniente da capital da Normandia, importante foco da arte renascentista francesa, região que abriga o famoso *Chateau de Gaillon*, promovido pelo cardeal Georges de Amboise, obra para a qual o prelado recrutou vários artistas no norte de Itália.

As primeiras referências documentadas a João de Ruão datam de 1530, ano em que já estava em Coimbra a trabalhar para o mosteiro de Santa Cruz (Garcia, 1913: 1-5). Nos dois anos anteriores terá trabalhado para D. Jorge de Menezes, senhor de Tancos e de Cantanhede, na igreja da Atalaia, hoje no concelho de Vila Nova da Barquinha – onde terá realizado o magnífico portal (Fig. 14) – e na capela funerária do mesmo nobre, na Varziela, em Cantanhede (Gonçalves, 1974).



Fig. 14 - João de Ruão, portal da igreja da Atalaia, 1528 (foto do autor).

O portal da igreja da Atalaia terá sido a primeira obra que João de Ruão realizou em Portugal. É uma composição clássica de arco romano enquadrado por duas pilastras decoradas suportando um entablamento sob a principal janela da fachada. Dois medalhões ladeiam o arco sendo que o intradorso deste é composto por duas séries de caixotões, tais como os arcos de

¹⁶ Sobre a obra de Chanterene veja-se Grilo, 1994 e Grilo, 2000.

Chanterene, mas agora com um número ímpar de fiadas – dezassete. É um detalhe que distingue, desde logo, esta obra de João de Ruão das composições do seu compatriota.

No retábulo da capela da Varziela, a imagem representando a Virgem e o seu manto protetor enquadra-se por duas pilastras suportando um entablamento reto cujo lintel ostenta, na face inferior, duas séries de sete caixotões.



Fig. 15 - João de Ruão, túmulo de D. Luís da Silveira (estátua orante de Hodart), igreja matriz de Góis, 1531 (foto do autor).

O arco funerário de D. Luis da Silveira, na igreja de Góis, atribuído a Ruão, enquadrando a escultura orante do encomendante (da autoria de Hodart), ostenta também número ímpar de caixotões – nove (Fig. 15). Já o Panteão dos

Lemos, na igreja da Trofa do Vouga, apresenta um par de arcosólios tumulares ao romano, a cada lado da capela-mor, cujos intradorsos se desenrolam por número par de caixotões – dez. Mas aqui esta opção justifica-se pois são composições de arcos emparelhados, nas paredes laterais de uma capela-mor, e nas quais cada arco dispensa uma relação mais consequente de axialidade¹⁷.

Na igreja tardo-gótica de Santa Cruz de Coimbra terá sido Ruão a desenhar os arcos clássicos que aí podemos observar (Dias, 1982: 169-170): desde logo o amplíssimo arco do coro alto, estrutura realizada em abóbada de nervuras por Diogo de Castilho, em 1530-31. Visto desde a nave, o arco enquadra-se por dois medalhões e por duas pilastras coríntias que vão suportar o entablamento sob a balaustrada do coro. O intradorso desenha-se por um número incontável de caixotões (33 – a idade de Cristo crucificado) que se revela ser ímpar, pois um deles está claramente colocado em posição central (Fig. 16a)¹⁸.

Foi também em Santa Cruz, na reforma joanina do mosteiro, que primeiro se ensaiou a passagem destas fórmulas “romanizantes”, aplicadas a arcos simples, para o ordenamento de coberturas de espaços bem mais amplos. Um notável exemplo parece ter sido a cobertura em abóbada de madeira, de caixotões(!), do magnífico corredor do novo dormitório (hoje infelizmente desaparecido) que se prolongava por nada menos que 110 metros de extensão (Lobo, 2006: 50-52). Resta-nos uma fotografia dessa abóbada (Fig. 16b) que alternava caixotões alongados (b) com caixotões quadrados (a) numa composição de ritmo *bababab* em que, naturalmente, o caixotão

¹⁷ Sobre as primeiras obras de João de Ruão na região de Coimbra veja-se, (além de Gonçalves, 1974), Borges, 1980a.

¹⁸ Serão também de Ruão os quatro arcos “romanos” de entrada nas capelas laterais (todos, exceto um, com número ímpar de caixotões) e as abóbadas (de quatro caixotões) das duas capelas laterais da antiga igreja paroquial de S. João de Santa Cruz (atual Café Santa Cruz).



Fig. 16 - João de Ruão, [16a] Mosteiro de Santa Cruz: arco do coro alto da igreja (coro alto de Diogo de Castilho), Coimbra, c.^a 1531 (foto do autor); [16b] abóbada de madeira do corredor do dormitório, c.^a 1531 – com Pêro Anes (foto DGEMN/SIPA); [16c] capela, claustro do Silêncio, c.^a 1531 (foto do autor).

quadrado (a) ficava ao centro. Tudo indica que a cobertura fotografada é a original. E tudo indica que João de Ruão terá tido um papel central na sua conceção – o mestre de carpintaria do mosteiro, que assinou o contrato das obras em 26 de Setembro de 1530, era Pêro Anes, sogro do artista. É forçoso atribuir a Ruão a autoria do seu desenho.

Terá sido também ele a fazer um pequeno ensaio de uma abóbada de pedra quartelada, na cobertura de uma pequena capela do claustro do silêncio crúzio, de 2,3 por 3,0 metros, que apresenta seis séries de catorze caixotões (Fig. 16c). O número par admite-se pois a capela não estabelece qualquer relação axial com o seu entorno – aliás relaciona-se com a galeria do claustro por um arco duplo suspenso, desprovido de apoio central.

Mais ou menos contemporânea destas obras, terá sido a porta especiosa da Sé Velha, notável composição de que, estranhamente, não se conhece nenhum documento sobre a sua construção que a permita datar ou atribuir-lhe uma autoria (Gonçalves, 1974: 26; Craveiro, 2011: 78). Não obstante, tem sido quase sempre associada a João de Ruão, único artista capaz de a realizar na Coimbra da década de 1530 (Gonçalves, 1974: 29). A solução do intradorso do arco principal é original: apresenta um ritmo de duas séries que conduziria a um número par de caixotões (à maneira de Chanterene) se não fosse a substituição dos virtuais pares de caixotões centrais por um grande caixotão quadrado, da largura das duas séries, e que centraliza o arco, conferindo-lhe a axialidade que se impunha (Fig. 17). No registo superior, o arco da composição

serliana que remata o todo o conjunto, apresenta sete caixotões.

Saíamos de Coimbra e visitemos outro foco fundamental do Renascimento em Portugal – a reforma joanina do convento de Cristo em Tomar. Nesta ampla campanha de obras dirigida por João de Castilho, surgirão uma série de novos claustros proto-renascentistas (claustro de Santa Bárbara, Claustro Grande) que empregam já colunas, capitéis, e outros elementos de índole clássica. A primeira abóbada de caixotões, porém, aparecerá em todo o seu esplendor cobrindo o espaço do refeitório dos frades (Fig. 18a) – é a primeira grande abóbada de pedra, quartelada, da arquitetura portuguesa, e data de 1533. Tem aproximadamente 39 metros de comprimento por 10 metros de largura. Os veios longitudinais de pedra não são perpendiculares à abóbada semicircular. Encontram-se encastrados na vertical, buscando assim determinado efeito perspético – é a arquitetura de Castilho a querer abarcar, simultaneamente, renascimento e maneirismo. É uma revolução estética e espacial – veja-se, por contraste, o refeitório de Santa Cruz de Coimbra, terminado um par de anos antes pelo seu meio-irmão Diogo, ainda com uma cobertura medieval.

A abóbada tomarense ostenta um número par de fiadas de caixotões – seis. Apesar de ter uma porta a eixo – para a copa – o acesso principal faz-se lateralmente. E a principal estruturação do espaço advém das duas mesas de pedra dispostas longitudinalmente e das duas omnipresentes janelas, no topo sul da sala. Daí que faça mais sentido, neste caso, a disposição de um número par de quartelas ao longo de cada arco. João de Castilho soube, no mesmo ano, empregar um número ímpar de fiadas (cinco) nas coberturas lígneas semicirculares dos longos corredores do dormitório tal como Anes e Ruão haviam feito



Fig. 17 - João de Ruão (?), Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra, c.^a 1530-35 (?) (foto do autor).



Fig. 18 - João de Castilho, [18a] Convento de Cristo, Tomar: refeitório, 1533; [18b] Capela dos Reis Magos, 1549 (fotos do autor).

em Santa Cruz de Coimbra. Soube também empregar um número ímpar de fiadas (treze) na abóbada pétrea da capela do cruzeiro (ainda de 1533) – e, mais tarde, nas “abóbadas” de madeira dos braços da capela dos Reis Magos do noviciado (1549, Fig. 18b); e ainda nas abóbadas de pedra da capela da Conceição (1551-1565, acabada por Torralva), levantada poucos metros abaixo do complexo conventual.

O aparecimento de abóbadas quarteladas cobrindo as amplas naves das novas igrejas seria uma questão de tempo. Ocorrência precoce poderá ter sido a abóbada da igreja de S. João da Foz, no Porto (1527-1546), igreja de nave única patrocinada pelo abade de Santo Tirso e bispo de

Viseu, D. Miguel da Silva, e projetada pelo seu arquiteto particular, Francesco Cremonese, antigo colaborador de Rafael em Roma (Moreira, 1988: 15-18). Não há, contudo, dados cabais que o comprovem¹⁹.

Uma outra igreja precoce, de nave única, que poderá ter usado um sistema de abobadamento com caixotões, foi a igreja da Graça de Évora (Branco, 1998: 229) de Miguel de Arruda e de Nicolau Chaterene, iniciada por volta de 1535. Infelizmente essa abóbada original ruiu em 1604²⁰. No primeiro andar do convento, cobrindo o espaço quadrado que dá acesso ao coro alto, subsiste “a mais antiga cúpula de caixotões renascentista da arquitetura portuguesa”, como bem identificou Rafael Moreira (Moreira, 1991: 384).

É, pois, em Coimbra que se encontra a mais antiga igreja portuguesa coberta por uma abóbada clássica de grandes dimensões – a igreja do colégio da Graça, construída por Diogo de Castilho entre 1548 e 1555. A igreja da Graça é uma atualização “ao romano” da igreja “mãe” de Santa Cruz (Craveiro, 1990: 71), reconstruída poucos anos antes, ainda no sistema tardo-gótico, por Boitaca: igreja de nave única abobadada, com coro alto, e dotada de capelas laterais. Inclusivamente, reproduz as proporções da nave (Lobo, 2006: 176). Na Graça, uma magnífica abóbada de berço pétrea, de recorte clássico, cobre toda a igreja incluindo coro alto e nave, prolongando-se até à capela-mor, apenas interrompida pelo arco triunfal deste último espaço²¹. Outra abóbada, abatida, cobre o espaço da entrada sob o coro alto (Fig. 19). Ambas têm



Fig. 19 - Diogo de Castilho, igreja da Graça, Coimbra, 1543-55 (foto do autor).

¹⁹ A antiga nave está hoje a céu aberto e era provavelmente abobadada, à maneira italiana, com uma abóbada de tijolo (Afonso, 2008: 182), possivelmente abatida, de modo a poder deixar respirar a cúpula da capela-mor hexagonal que ainda hoje subsiste. Esta abóbada de tijolo tanto poderia ter caixotões ou ser totalmente branca e lisa. Não sabemos. Pode ainda ter-se dado o caso da cobertura ter sido de madeira, com caixotões (Afonso, 2008: 201).

²⁰ Foi reconstruída voltando a desabar no final do século XIX, até que se construiu a cobertura atual, em madeira.

²¹ Este prolongamento é uma novidade em relação ao modelo de Santa-Cruz, cuja capela-mor, ostentando os túmulos reais, se encontra separada da nave por uma parede-membrana onde se abre o arco triunfal.

oito fiadas de caixotões, um número par, portanto, com um veio ao centro. Uma influência do refeitório de Tomar, do seu meio-irmão João? Podemos admitir que sim. Diogo de Castilho sistematizaria ainda o emprego de uma série de abóbadas de berço caiadas, sem caixotões, mas ritmadas com finos e elegantes arcos torais clássicos, tanto nas galerias térreas do claustro, como na sacristia, sala do capítulo e refeitório, lançando o mote para os colégios universitários subsequentes.

Vejamos ainda obras mais tardias de João de Ruão. A capela funerária do Sacramento, de D. João de Meneses e de sua mulher, na igreja de três naves de S. Pedro de Cantanhede (1547, Fig. 20), é uma obra que poderia exemplificar o pensamento de Ruão no emprego das abóbadas clássicas até à data: a capela em si, a eixo da nave lateral da epístola, tem um número ímpar de fiadas (cinco); já os túmulos dos encomendantes, a um lado e outro do espaço, incluem arcossólios clássicos que ostentam duas séries de dezasseis caixotões no intradorso (a marcação da axialidade, nesta situação, não é pertinente). Podemos, assim, deduzir que os arcos e abóbadas de caixotões desenhados por João de Ruão tanto podem ter número ímpar como par de quartelas por fiada. Pode talvez inferir-se a existência de um critério: o emprego de um número ímpar de caixotões parece ter a ver com situações em que é mais relevante o enquadramento axial do espaço coberto pelo arco ou abóbada.

Duas obras subsequentes, também em capelas colaterais, já da sua “segunda fase” (Borges, 1980b) mais maneirista, vão, no entanto, dar conta de um espírito irrequieto, sempre aberto à experimentação. Na igreja de S. Salvador de Coimbra, na capela de S. Marcos, executada nos finais da década de 1540, Ruão empregou uma



Fig. 20 - João de Ruão, Capela do Sacramento, Igreja de S. Pedro, Cantanhede, 1547 (foto do autor).

abóbada com número par de fiadas (quatro) ainda que a decoração deixe antever a solução que empregaria, pouco mais tarde, na capela do Tesoureiro. Nesta última capela (Fig. 21) proveniente da inacabada (e hoje desmantelada) igreja de S. Domingos à Rua da Sofia, Ruão desenhou um majestoso retábulo. As abóbadas que cobrem o espaço de ambas as capelas colaterais da igreja, uma ainda *in situ* (a capela de Jesus), outra no Museu Machado de Castro (a do Tesoureiro), foram também, provavelmente, desenhadas pelo escultor-arquiteto. Ostentam composições complexas que alternam caixotões alongados (b) com caixotões quadrados (a) num ritmo *babababab*, situação que evita o veio central, deixando uma quartela alongada (mais estreita) ao centro. Parece-nos que o facto de estarmos perante capelas colaterais, e não da



Fig. 21 - João de Ruão, capela do Tesoureiro, Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, iniciada em 1553 (foto do autor).

capelas-mor, admitirá maior grau de experimentação e de liberdade. Relativamente à já derrubada capela-mor da igreja de S. Domingos, desenhada provavelmente pelo arquiteto da igreja, o engenheiro militar Isidoro de Almeida, as fotografias antigas apenas documentam o seu arranque – seria efetivamente de caixotões, mas não é possível determinar o número de fiadas.

As Abóbadas de Caixotões em Portugal e em Coimbra depois de João de Ruão.

Vejamos finalmente algumas abóbadas realizadas, um pouco por todo o país, e também

em Coimbra, a partir de meados de Quinhentos e até à aparente estabilização de uma fórmula mais “canónica” relativamente ao número par ou ímpar de caixotões.

No início da década de 1540 havia já chegado a Portugal um exemplar dos livros III ou IV do tratado de Sebastião Serlio, ou um exemplar conjunto de ambos, trazido para a Corte por Francisco de Holanda e que lhe havia sido dado em mão pelo próprio Serlio. Para a situação que aqui nos interessa, o caso mais revelador é o “templo nos arredores de Roma”, que surge no livro III, *Antiquità di Roma*, publicado em Veneza, em 1540²². Este pequeno templo retangular cobre-se por uma vigorosa abóbada quartelada dotada de nove fiadas em cada série, com um fiada de caixotões ao centro da abóbada portanto²³.

Os arquitetos portugueses irão progressivamente estabilizar a sua preferência pelo número ímpar de caixotões em cada série, como podemos observar na capela das Onze Mil Virgens de Alcácer do Sal (nove fiadas de caixotões decorados com círculos e losangos), obra que tem sido atribuída a António Rodrigues, de c.^a de 1550. Também os arcos torais quartelados das galerias térreas do claustro principal do convento de Cristo (1557-1565), de Diogo de Torralva, apresentarão cinco caixotões²⁴.

A capela-mor da Sé de Leiria, aparentemente realizada em 1569 (Jorge, 2005: 109), aproxima-se do esquema patente na capela do Tesoureiro com um ritmo alternado de caixotões quadrados (a) e alongados (b), ficando um caixotão alongado ao centro (ritmo *abababa*)²⁵. Já na contemporânea

²² Folha XVIII v.^o da edição espanhola de Francisco de Villalpando, Toledo, Ivan de Ayala, 1552 (Serlio, 1990).

²³ É um desenho que terá sido referencial para a construção de uma série de sacristias portuguesas. Veja-se, sobre este tema, Teles e Marques, 2013.

²⁴ No piso superior, acabado por Terzi na década de 1590, estes arcos serão preenchidos por sequências alternas de caixotões alongados e quadrados, com o quadrado ao meio, num ritmo *ababababa*.

²⁵ A capela-mor terá sofrido obras de consolidação em 1640 (Jorge, 2005: 116) mas é pouco provável, a nosso ver, que se lhe tenha alterado o desenho da abóbada nessa ocasião.

Sé de Portalegre a capela-mor tem a abóbada lisa pintada. Mas as capelas colaterais e laterais apresentam abóbadas de berço de treze fiadas de caixotões que, a par da belíssima cúpula clássica do cruzeiro, coexistem com as abóbadas nervuradas das naves.

Atentemos, por outro lado, na produção de Jerónimo de Ruão (filho de João) em Lisboa, em obra tão importante como a capela-mor dos Jerónimos (1562-72), de remate redondo, na qual introduz as experiências rítmicas ensaiadas pelo pai em Coimbra, alternando caixotões quadrados (a) e alongados (b), mas ostentando claramente o caixotão quadrado ao centro, numa sequência *ababababa* (Fig. 22). Na capela-mor-mausoléu da igreja da Luz de Carnide, iniciada em 1575, desenhará uma abóbada de canhão simples, de três séries de sete caixotões decorados.

No norte do país podemos observar a capela-mor da igreja matriz de Ponte de Lima, de 1567, dotada de uma abóbada pétrea de cinco fiadas de caixotões, possivelmente idealizada por Manuel Luís (Afonso, 2008: 203-208), ou a igreja de S. Domingos de Viana do Castelo (iniciada em 1566), cuja nave se cobre por uma “abóbada” de madeira de sete fiadas de caixotões. Para ambas José Ferrão Afonso sugere uma possível influência da já mencionada, desaparecida e hipotética cobertura de quartelas da igreja de S. João da Foz – ou, em alternativa, uma influência direta das abóbadas conimbricenses.

Podemos observar, porém, como em Coimbra a estabilização da solução de uma fiada de caixotões ao centro foi mais demorada. A nosso ver, por duas razões principais: o exemplo marcante da abóbada da igreja da Graça, com número par de fiadas; e o experimentalismo e variação das abóbadas de João de Ruão, aplicadas, como vimos, aos mais diversos contextos.



Fig. 22 - Jerónimo de Ruão, capela-mor, Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, 1562-72 (fonte: Wikimedia Commons/Marcos Proença)

A igreja do colégio de S. Jerónimo, edificada por Diogo de Castilho a partir de 1565 na Alta de Coimbra, já não existe. Teria seguramente uma abóbada de caixotões, e outra sustentando o coro alto, muito provavelmente semelhantes às da igreja da Graça (Lobo, 1999: 53-65) com número par de quartelas. Hoje, apenas restam as paredes do templo, tendo o interior sido preenchido por vários pavimentos intermédios. Já o colégio apresenta uma verdadeira panóplia de abóbadas quarteladas aplicadas aos mais diversos contextos, sempre em número par de fiadas: nas galerias térreas do claustro (quatro), na sala do capítulo (seis), na sacristia (oito) e numa sala de aula (quatro). Apenas um oratório, a eixo do claustro, do lado nascente, apresenta uma abóbada com sete fiadas de caixotões.

A também desaparecida e vizinha igreja do colégio de S. Bento, provavelmente projetada por Baltasar Álvares ainda em finais do século XVI e construída nas primeiras décadas do século



Fig. 23 - Capela-mor, Igreja do Colégio da Trindade, Coimbra (foto do autor).

seguinte (1602-1634, Branco, 2008: 44-46; Castro, 2012: 63-65, 89), apresentava uma esplêndida abóbada de oito fiadas de caixotões, com um veio ao centro. A capela-mor, de menor amplitude, apresentava também uma abóbada, mais decorada, também com oito fiadas de quartelas. Novidade nesta igreja foi o aparecimento da primeira cúpula de caixotões na cidade, cobrindo o cruzeiro.

Apesar deste caso que acabamos de referir, será efetivamente na transição do século XVI para o XVII que assistiremos, na cidade do Mondego, à sistematização de esquemas com número ímpar de fiadas, caso da abóbada da capela-mor da igreja do colégio da Trindade, de nove fiadas (Fig.

23). A nave da igreja é coberta por uma abóbada caiada lisa, ritmada por largos arcos torais (quartelados em número ímpar - nove) e o coro alto apoia-se numa abóbada abatida quartelada também com nove fiadas de caixotões. A construção do colégio iniciou-se em 1572 mas a realização destas abóbadas é já, possivelmente, de inícios de Seiscentos. Por outro lado, será terminada em 1597 na Rua da Sofia a igreja do colégio do Carmo (Fig. 24), começada provavelmente na década anterior, cujo espaço interior replica a vizinha igreja da Graça, agora com uma importante diferença: o número ímpar de fiadas (treze) das abóbadas da nave/capela-mor e do coro alto²⁶.



Fig. 24 - Nave, Igreja do Colégio do Carmo, Coimbra, terminada em 1597 (foto do autor).

Neste contexto temporal é forçoso fazer referência à mais importante igreja portuguesa do início do período filipino: S. Vicente de Fora.

²⁶ Tal como no colégio de S. Jerónimo, também aqui surgem outras salas com abóbadas quarteladas para além da igreja: a sacristia (oito fiadas) e sala do capítulo / "definitório" (também oito fiadas de caixotões).

Construída entre 1582 e 1629, desenhada por Baltazar Álvares (Branco, 2008: 102-110), apresenta abóbada com uma sequência de caixotões quadrados (a) e alongados (b), em ritmo *aaabbaaabbbaa* ficando naturalmente um caixotão quadrado ao meio. A meio do decurso dessa obra Baltasar Álvares idealizará para Coimbra a maior igreja da cidade: a igreja do

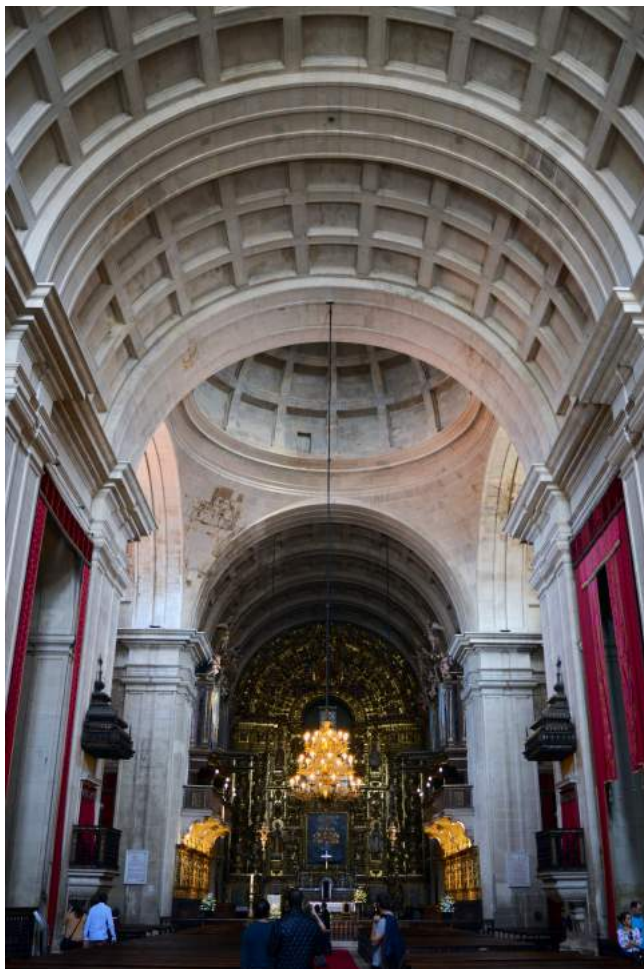


Fig. 25 - Baltasar Álvares, Igreja do Colégio de Jesus, Coimbra, nave 1598-1639 (foto do autor).

Colégio de Jesus, iniciada em 1598. A nave inaugurada em 1639 apresenta uma imponente e despojada abóbada pétrea, do mais elementar classicismo, dotada de nove caixotões por cada arco (Fig. 25)²⁷. Após um longo percurso de várias décadas, em Coimbra impunha-se,

finalmente, a abóbada clássica “canónica”, com um caixotão ao centro (em vez de um veio), que já se havia estabelecido, como vimos, no estrangeiro e no resto do país.

Conclusão

Devemos a João de Ruão e a alguns artistas e arquitetos seus contemporâneos, como João e Diogo de Castilho, as primeiras aplicações à arquitetura, em Portugal, das abóbadas de caixotões, presentes primeiramente nas micro-arquiteturas renascentistas.

João de Ruão foi seguramente um protagonista de primeira linha neste processo, revelando grande versatilidade e capacidade de adaptação das suas soluções às necessidades de uma nova estética e de uma nova espacialidade.

Da sua ação localizada (que induziu a ação paralela de Diogo de Castilho) derivou também a extraordinária fortuna que as abóbadas de caixotões tiveram na arquitetura do Renascimento de Coimbra, que se prolongou até ao final do século XVII.

A igreja dos jesuítas, atual Sé Nova, de Baltasar Álvares, representou o culminar desse complexo processo na cidade do Mondego com a consagração, na sua imponente abóbada, da fórmula de número ímpar de caixotões por cada série.

²⁷ Sobre o cruzeiro, e tal como na desaparecida igreja do colégio de S. Bento, surge uma sóbria cúpula quartelada (terminada em 1698) aqui desprovida de tambor.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, J.F. (2008). A herança do muratore e o caminho de Coimbra: consuetudo, sprezzatura e a arquitectura religiosa do Noroeste português na segunda metade do século XVI. In *II Congresso Histórico de Amarante – Actas*. Amarante, Vol.2, Tomo 1., pp. 172-238.
- ALBERTI, L.B. (2011). *Da Arte Edificatoria* (1485). Edição portuguesa de A. Espírito Santo e M. Krüger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BORGES, N.C. (1980a). *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: FLUC.
- BORGES, N.C. (1980b). Alguns aspetos da segunda época de João de Ruão. In *A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Instituto de História da Arte, pp.23-52.
- BRANCO, M. (1998). Renascimento, Maneirismo e Estilo Chão em Évora. In *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Lisboa: CNCDP, pp.219-247.
- BRANCO, R.L. (2008). *Italianismo e Contra-Reforma: a obra do arquitecto Baltasar Álvares em Lisboa*. Tese de Mestrado. Lisboa: FSCH-UNL.
- CABASSI, S.; Tani, R. (1981). *Il portico della Cappella Pazzi: nuove ricerche ed ipotesi*. Florença: Edizioni Città di Vita.
- CASTRO, F. (2012). *Igreja de São Bento de Coimbra: análise e reconstituição*. Tese de Mestrado. Coimbra: DARQ-FCTUC.
- CRAVEIRO, M.L. (1990). *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*. Tese de Mestrado. Coimbra: FLUC.
- CRAVEIRO, M.L. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. Tese de Doutoramento. Coimbra: FLUC.
- CRAVEIRO, M.L. (2011). *A Sé Velha de Coimbra*. Coimbra: Ministério da Cultura/DRCC.
- DIAS, P. (1981). Nicolau Chanterène em Espanha. *Mundo da Arte*, n.º 1, pp. 10-16.
- DIAS, P. (1982). *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*. Coimbra: Epartur.
- FROMMEL, Ch.L. (2007). *The Architecture of the Italian Renaissance*. Londres: Thames & Hudson.
- GARCIA, P.Q. (1913). *João de Ruão. Documentos para a biographia de um artista da Renascença*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GONÇALVES, A.N. (1974). *A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão*. Separata da Revista Biblos, Vol. XLIII (1967). Coimbra: FLUC.
- GONÇALVES, A.N. (1980). Prováveis origens da arte de João de Ruão. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Instituto de História da Arte, pp. 13-21.
- GRILO, F.J. (1994). Andrea Sansovino e Nicolau Chanterene. As duas faces da introdução do Renascimento em Portugal. In *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*. Lisboa: CNCDP, pp. 261-328.
- GRILO, F.J. (2000). *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FLUL.
- JORGE, V.F. (2005). A Catedral de Leiria. Contexto Histórico-arquitectónico. In *Catedral de Leiria. História e Arte*. Leiria: Diocese de Leiria-Fátima, pp. 95-134.
- LOBO, R. (1999). *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*. Coimbra: Edarq.
- LOBO, R. (2006). *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: Edarq.
- MOREIRA, R. (1983). *Arquitectura*. In *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, pp. 307-352.
- MOREIRA, R. (1988). D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal. *O Mundo da Arte*, n.º 1, IIª Série, pp.5-23.
- MOREIRA, R. (1991). *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FSCH-UNL.
- PINTO PUERTO, F. (2001). *Las Esferas de Piedra*. Sevilha: Diputación de Sevilla.
- SERLIO, S. (1990). *Tercero y cuarto libro de arquitectura*. Barcelona: Editorial Alta Fula.

TAVERNOR, R. (1998). *On Alberti and the Art of Building*. New Haven/Londres: Yale University Press.

TELES e MARQUES, C. (2013). *A sacristia e a encomenda episcopal portuguesa no período da Reforma Católica. O caso da Sé de Coimbra e o patrocínio do bispo D. Afonso de Castelo Branco*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FSCH-UNL.

ZALAMA, M.A. (1990). Diego de Siloe y la Torre de Santa Maria del Campo (Burgos). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 56, pp. 404-414.

Março de 2020|2 || March 2020|2

digitAR – Extra Número

– Extra Number