

LA DERNIÈRE CÈNE DU RÉFECTOIRE DU MONASTÈRE DE SANTA CRUZ DE COIMBRA PAR MAÎTRE HODART: CONSIDÉRATIONS PRÉALABLES SUR LA PLACE D'UNE ŒUVRE SINGULIÈRE

Jean-Marie Guillouët¹

Université de Bourgogne-Franche-Comté, Dijon | Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA)

Résumé

Cet article a pour but de traiter d'une question qui hante l'historiographie de la Renaissance portugaise depuis longtemps. Le magnifique groupe de terre cuite grandeur nature représentant la Cène dans le réfectoire du monastère de Santa Cruz de Coimbra est aujourd'hui l'un des chefs-d'œuvre du musée Machado de Castro de la ville, ainsi qu'encore une énigme. L'identité et le parcours du mystérieux maître Hodart, auquel quelques maigres sources permettent d'attribuer le groupe, restent l'objet de nombreuses spéculations. Ce texte se propose donc de situer cette œuvre emblématique dans le concert plus large des arts européens du premier quart du XVI^e siècle et de reconnaître des liens possibles avec l'œuvre d'Antoine Juste pour le château de Gaillon, quelques années plus tôt. Cette réévaluation du dossier formel de Maître Hodart conduit surtout à s'interroger sur le lien qui peut être établi, au début de l'ère moderne, entre les options stylistiques de cet "effet de réel" et l'orientation dévotionnelle de l'observance religieuse.

Mots-clé: terre cuite; transferts artistiques; Hodart; Santa Cruz de Coimbra; Renaissance

Abstract

This article aims to deal with an issue that has haunted the historiography of the Portuguese Renaissance for quite a long time. The magnificent life-size terracotta group depicting the Last Supper in the refectory of the Monastery of Santa Cruz de Coimbra is today one of the masterpieces of the city's Machado de Castro Museum, as well as an enigma. Both the identity and the journey of the mysterious master Hodart, to whom a few meagre sources make it possible to attribute the group, remain the subject of much speculation. This text therefore proposes to place this emblematic work in the wider concert of European arts of the first quarter of the 16th century and to recognise possible links with Antoine Juste's work for the château of Gaillon, a few years earlier. This re-evaluation of Master Hodart's formal dossier leads to question above all the link that can be established, at the beginning of the modern era, between the stylistic options of such "effet de réel" and the devotional orientation of religious observance.

Key-words: terracotta; artistic interchanges; Hodart; Santa Cruz de Coimbra; Renaissance

¹ jmguillouet@gmail.com

Comme l'indique son titre, cette contribution ne vise qu'à présenter l'état d'un travail en cours sur le groupe en terre cuite de la *Dernière Cène* du réfectoire du monastère augustinien de Santa Cruz de Coimbra aujourd'hui présentée au Musée Nationale Machado de Castro. Bien qu'il s'agisse de l'un des ensembles les plus remarquables de la statuaire de la première modernité portugaise, de nombreuses questions restent encore en suspens à son propos qui concernent au premier chef les premières années de la carrière de João de Ruão dans le royaume portugais et justifient que soit présenté ici cet ensemble sculpté. Le court bilan qu'on prétend établir dans les pages qui suivent sur ce dossier vaste et complexe vise aussi à proposer différentes pistes de recherches nouvelles touchant au panorama artistique du début du XVI^e siècle et au rôle d'une figure atypique et singulière de l'art portugais.

treize figures de taille humaine, qu'aucun antécédent ne vient immédiatement préparer ou annoncer dans l'art portugais et qui constituent une sorte d'hapax dans la production du royaume au temps des Grandes Découvertes.

La production de terre cuite au Portugal

Bien peu de sculptures en terre cuite sont aujourd'hui conservées au Portugal pour la période antérieure au XVIII^e siècle (Carvalho *et al.*, 2009: 57-62). Si le groupe de la Mort de Saint Bernard de l'abbaye cistercienne d'Alcobaça (Rajão, 2003), les reliefs de la façade de l'église bénédictine de S. Martinho de Tibães (Fontes, 2005; Fontes, 2010: 11-14) ou, plus tard, les hauts reliefs tout à fait étonnants des chapelles du chemin de Croix de Bussaco témoignent du maintien de cette technique tout au long du



Fig. 1 - Vue panoramique de la salle d'exposition, Museu Nacional Machado de Castro. © Jean-Marie Guillouët

Le caractère remarquable de cet ensemble sculpté est aujourd'hui particulièrement bien restitué par la scénographie spectaculaire des salles d'exposition du musée Machado de Castro où l'œuvre est aujourd'hui présentée, après une restauration ambitieuse qui s'est vue décernée le prix de l'Associação Portuguesa de Museologia en 2012 (Fig. 1). Cette disposition exprime remarquablement bien la singularité de ces

XVII^e siècle, le groupe du musée Machado de Castro est l'une des rares occurrences aujourd'hui conservées de celle-ci au Portugal pour la période précédente. Surtout, on ne trouve pas véritablement d'exemples de pièces ornementales ou de rondes bosses en terre-cuite qui lui seraient antérieurs et qui pourraient prétendre avoir préparé le surgissement d'un ensemble d'une telle ampleur matérielle et

formelle (Batata, 2012: 41-42). Tout au plus, Maria João Vilhena de Carvalho et Maria João Pinto Correia évoquent-elles le cas de la *Vierge à l'Enfant* du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne (Inv. 486 Esc) dont la date n'est cependant pas certaine.

Les quelques autres vestiges épars qui témoignent de l'existence d'une production de terre cuite monumentale dans le royaume sont en effet postérieurs. Le tombeau de Frei Cristóvão de Cernache à Leça do Bailio, vers 1560, a d'ailleurs souvent été évoqué au titre de l'influence résiduelle de l'art de Hodart sur la sculpture maniériste portugaise (Carneiro, 1899; Gouveia, 1952; Batata, 2012: 41-42). Au sud de l'estuaire du Tage, à la *Quinta da Bacalhoa* de Vila Fresca de Azeitão, se rencontre aussi un ensemble de pièces en terre cuite tout à fait remarquables. Elles sont d'autant plus remarquables qu'elles constituent un témoignage précieux du rayonnement des ateliers lisboètes au milieu du XVI^e siècle, au sein desquels perce une génération nouvelle de sculpteurs. Sont aussi attestés deux retables en terre-cuite pour le monastère de Nossa Senhora da Piedade da Esperança de Lisbonne (Santos). La figure de saint Jérôme aujourd'hui conservée dans la *Casa-Museu Frederico de Freitas* de Funchal, dans l'île de Madère (Inv. 20013), et dans laquelle Maria João de Carvalho et Maria João Correia reconnaissent le souvenir du saint Jérôme réalisé par Petro Torrigiano (1472-1522/28) pour le monastère hiéronymite de Guadalupe, témoigne également de cette production de terre cuite du royaume au XVI^e siècle (Carvalho *et al.*, 2009: 61). Le groupe de la *Rencontre à la Porte Dorée d'Anne et Joachim* dans le portail de la santa *Casa de Misericórdia* de Braga constitue enfin un exemple de la

continuité de la pratique de la terre cuite au Portugal puisque c'est plutôt au début du XVII^e siècle, et non pas vers 1560, qu'il semble dorénavant nécessaire de placer ce décor (Serrão, 1998; bien que la datation de 1560 soit encore retenue par Carvalho *et al.*, 2009: 61).

Le groupe de la Cène de Santa Cruz, dans la première moitié des années 1530, est bien antérieur à tous ces exemples. Il en diffère aussi par les implications associées à l'emploi de cette technique de la terre cuite. À Leça do Bailio ou à Braga, situés sur les terrains géologiques du nord du Portugal où les pierres feldspathiques prédominent (Moura *et al.*, 1995), la terre cuite joue le rôle d'un matériau de substitution permettant de palier l'absence d'une pierre possédant les qualités nécessaires à la réalisation d'une sculpture figurative de qualité (Aires-Barros, 2001: 75-77). Elle constitue de ce fait un accent visuel dans le monument avec les surfaces duquel elle contraste, ainsi que cela est le cas à la *Misericórdia* de Braga par exemple. À Coimbra au contraire, l'emploi de la terre cuite entraine en concurrence avec un matériau local de grande qualité, un calcaire fin exploité depuis longtemps sur les rives du Mondego et qui a joui d'une solide renommée dans toute la péninsule Ibérique depuis le Moyen Âge central, la pierre dite d'Ançã (Dias, 2003: 15-26). Le choix de la terre cuite pour la réalisation de ce groupe statuaire dans le premier tiers du XVI^e siècle, n'est dès lors pas un choix anodin. S'il ne s'inscrit dans aucune tradition technique bien établie, il vient surtout se substituer à l'emploi de la pierre ou du bois dont les savoir-faire étaient maîtrisés par les acteurs locaux (Aires-Barros *et al.*, 1998). C'est une situation similaire qui se retrouve, dans les mêmes années, au couvent du Christ de Tomar où fut passée en 1535 la

commande d'un «*retabulo de barro da quinta angústia*», la cinquième douleur de la Vierge, une dévotion particulière à la péninsule Ibérique (Moreno 1929). De manière significative, comme à Coimbra, le choix de ce matériau est indissociable du caractère exogène de l'intervenant puisque c'est, à Tomar, un certain Suplício, «*italiano, imaginário*» qui en fut chargé (IANTT, OC/CT 23, fl. 184v; cité par Vilhena de Carvalho *et al.*, 2009: 61).

La documentation et le nom

Les rares données documentaires certaines sur la Dernière Cène de Santa Cruz viennent à l'appui de ces observations. La première mention de Hodart dans la littérature scientifique paraît devoir se rencontrer sous la plume de Prudêncio Quintino Garcia (1837-1908) dont les travaux furent publiés de manière posthume par Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921) puis par Virgílio Correia (1888-1944). Dans une première série de documents sur la carrière de João de Ruão, rassemblés et publiés en 1913, Garcia avait retrouvé et transcrit la première mention textuelle de l'auteur du groupe sculpté de Santa Cruz (Garcia, 1913). Cette première attestation archivistique du personnage au Portugal est d'autant plus importante qu'elle apparaît dans l'un des rares documents contractuels conservés pour le Moyen Âge et l'époque moderne. Cette première transcription partielle de 1913 sert donc de point de départ à la recherche portugaise pour identifier et tenter de cerner les contours d'une personnalité parmi les plus étonnantes de la fin du Moyen Âge et de la première modernité. Les travaux du grand historien de l'art portugais Virgílio Correia et la transcription corrigée qu'il proposa quelques

années plus tard, marquèrent par la suite l'assomption du groupe de Santa Cruz au rang de pièce majeur du patrimoine artistique portugais (Correia, 1924; texte republié dans Correia, 1954).

Le 7 octobre 1530, dans la «*casa do conselho*» du monastère des chanoines réguliers augustinien de Santa Cruz de Coimbra, le prieur réformateur Frei Brás de Braga (1500-1559) passait contrat pour la réalisation d'un «*paso da ça de Xpo*». Cette représentation de la Cène du seigneur devait être composée de «*treze ymagens – SS – doze apóstolos e Xpo*». Ces figures devaient être «*tudo de barro*» et «*de grandura naturall de homens*». Le contrat de cette commande est aujourd'hui consultable au sein du fonds archivistique du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, au folio 150 du livre 10 du cinquième tome des registres de comptes (ou *Livros de notas*), sous la cote AUC-III-1.^aD-10-2-5 (Fig. 2).

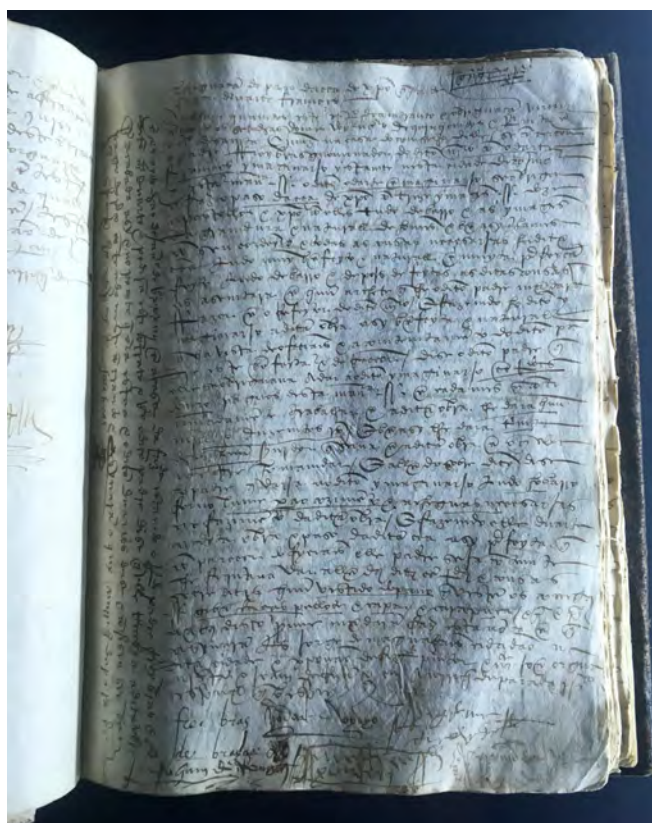


Fig. 2 - Archivo da Universidade de Coimbra III-1.^aD-10-2-5, *Livros de notas*. Contrat du 7 octobre 1530.

Nous réutilisons dans les pages qui suivent la transcription proposée par V. Correia, corrigée par nous seulement de quelques détails paléographiques. Dans ce document, Henrique de Parada, «*escrivão das obras do mosteiro*» de Santa Cruz, désigne expressément l'auteur à qui est commandé cet ensemble comme «mestre Odart, françes ymaginaryo ystante nesta cidade de Coimbra» (cf. plus bas pour la discussion sur l'orthographe du nom de l'artiste). La signature de ce dernier apparaît en bas du document, à côté de celle de Frei Brás de Braga ainsi que des paraphes du sculpteur et architecte João de Ruão, du peintre Cristóvão de Figueiredo ou de l'organiste «Mestre João», présents comme témoins à l'acte (Fig. 3a).

Des mentions de mestre Hodart se retrouvent ensuite dans trois documents ultérieurs, également conservés dans les *Livros das notas*. Il s'agit de trois contrats passés successivement le 31 octobre 1532, le 3 janvier 1533 et le 8 janvier 1534 et dans lesquels l'artiste apparaît simplement comme témoin (Garcia, 1923: 45-47 et 48-50. *Livro de Notas*, vol. 6, liv. 12, fl. 8v – AUC – III-I.^aD-10-2-6). Dans le premier de ces documents, l'auteur de l'acte, Henri de Parada, utilise une légère variante par rapport à l'acte de 1530 et désigne l'artiste comme «Duarte framces ymagina/dor». Ce dernier signe du seul nom de Hodart auquel il joint toutefois son seing (le P. faisant suite à ce dernier fonctionne avec le C. et le S. qui suivent et n'appartient pas à la signature de notre artiste) (Fig. 3b). Quelques mois plus tard, une nouvelle mention de l'artiste se rencontre alors que celui-ci apparaît en compagnie d'un certain Manuel da Costa comme témoin d'un acte dressé toujours par Henri de Parada, le 3 janvier 1533. Dans ce document, le notaire de Santa Cruz conserve la même graphie et le désigne comme «Duarte/framces ymagynario ystante no dito m^{to} (mosteiro)».

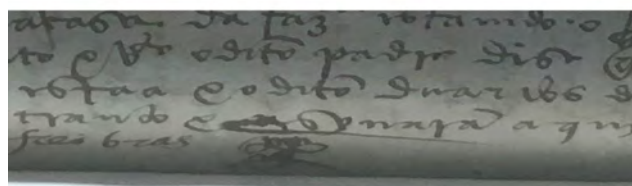
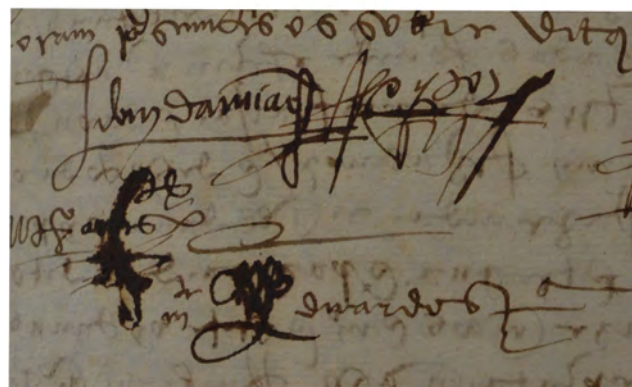
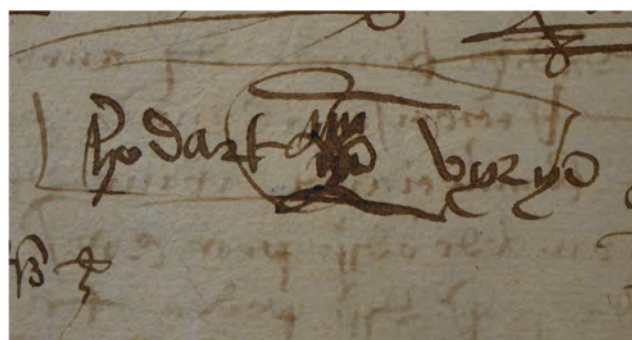
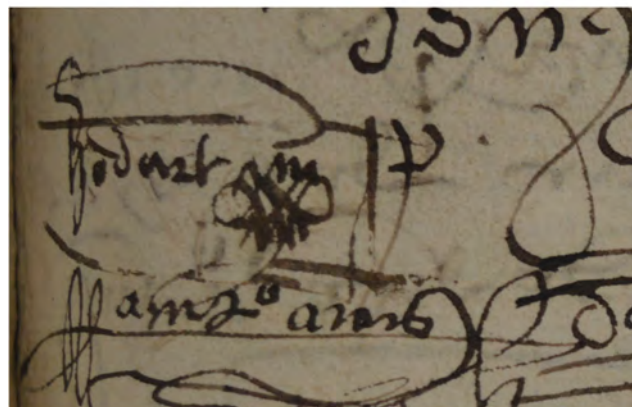
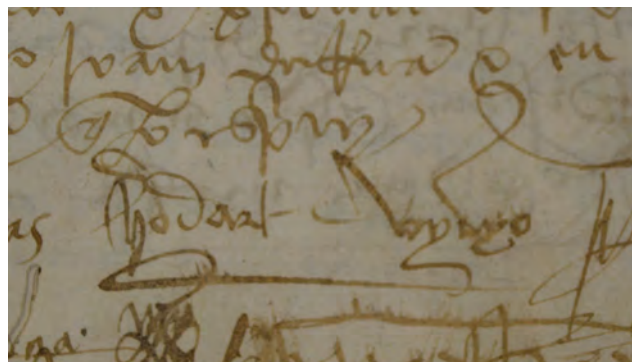


Fig. 3 - De haut en bas : a) signature au bas du contrat du 7 octobre 1530; b) signature au bas du contrat du 31 octobre 1532; c) signature au bas du contrat du 3 janvier 1533; d) signature au bas du contrat du 8 janvier 1534; e) sein apposé lors de la réception des travaux le 8 janvier 1533.

L'artiste signe cette fois-ci la pièce de son nom complet composé des deux mots «Hodart» et «Vyryo» entre lesquels il intercale le même seing que celui présent dans le contrat de 1532 (Fig. 3c). Le 8 janvier 1534, notre sculpteur apparaît encore dans les mêmes registres de Santa Cruz en tant que témoin à un autre contrat, entre les folios 163 et 164v du livre 12 du tome 6. Dans ce document, déjà repéré par Prudêncio Quintino Garcia (Garcia, 1923: 39-40), Henri de Parada désigne Hodart cette fois-ci comme «m^{re}/Duardo enmagynador». Parmi les signatures apparaissant au bas de l'acte, se reconnaît aisément le seing de l'artiste. Toutefois, les deux mentions qui l'encadrent ont été ajoutées non pas par Hodart mais très vraisemblablement par Henri de Parada: la mention «m^{re}» (mestre) à gauche et le nom «Duardos» à droite (Fig. 3d). Enfin, la dernière mention documentaire de Hodart doit être signalée ici qui se rencontre en revenant au document du contrat originel. Le 8 janvier 1534, c'est-à-dire à la même date que celle du document précédent, a été portée latéralement, dans la marge gauche du contrat de 1530, une mention attestant de la réception des travaux. Ces quelques lignes sont la dernière mention d'archive de Hodart et fournissent d'ailleurs un *terminus ante quem* fiable et certain pour la réalisation du groupe du réfectoire. Ici, le notaire de Santa Cruz se réfère à l'artiste comme «me Duarte» et ce dernier est parvenu à apposer son monogramme (identique aux deux précédents) au bas de cette mention, tout près de la reliure (Fig. 3e).

Sur la base de ces mentions rassemblées ici, relevées pour certaines dès le début du siècle par Prudêncio Quintino Garcia, publiées après sa mort puis reprises par Virgílio Correia, les ascendances et la formation septentrionales de ce

mystérieux maître Hodart ont été l'objet de nombreuses gloses de la part de la recherche portugaise. Les travaux sur Hodart n'ont toutefois peut-être pas tiré toutes les conclusions induites par l'affirmation claire et répétée de l'origine française de l'artiste. Certains chercheurs ont en effet insisté sur les sources nordiques de son art et, partant, en ont inféré une origine flamande de l'artiste. Pourtant, l'assignation géographique attestée à deux reprises dans la commande de 1530 et répétée dans les contrats de 1532 et 1533 («Duarte framces» et «*framces ymaginaryo*» en 1530; «Duarte framces» encore 1532; «*framces ymagynario*» en 1533) paraît avoir désigné des espaces bien déterminés dans l'esprit des scribes du début du XVI^e siècle.

Les cas documentaires sont assez nombreux ailleurs en Europe à cette époque pour pouvoir affirmer que les scribes et les signataires de notre contrat n'auraient pas manqué de qualifier différemment Hodart si ce dernier avait été originaire de territoires plus septentrionaux, picards, hennuyers, artésiens ou flamingants. Dans l'Italie du dernier quart du XV^e siècle les désignations telles que *Giovanni de Picardia de Tourne* (Jean de Picardie de Tournai, sur le chantier de Santa Maria di Castello à Gênes) ou *Johannes Felicis de Picardia* (Jean Leureux pour les ducs Sforza à Milan) témoignent de l'acuité de la perception des espaces politico-culturels par les acteurs de la fin du Moyen Âge. Dans la péninsule Ibérique, dès 1397, le sculpteur et architecte Père de Santjoan (Pierre de Saint-Jean) était identifié comme *Petro de Sancto Johanne, nacione de Picardie* (Dubois; Guillouët et Van den Bossche, 2014). Ainsi que l'a récemment souligné Léonard Dauphant, les ethnotypes mobilisés par les médiévaux l'ont été avec une certaine compétence qu'il convient de prendre au

sérieux (Dauphan, 2018). C'est donc dans ce qui est perçu, au début du XVI^e siècle, comme constituant le territoire de France qu'il faut chercher à situer l'origine de notre artiste; c'est-à-dire, outre l'Île-de-France et sa périphérie, cet espace de la France qu'on peut dire «moyenne» et atlantique, structurée par le Val de Loire et de Seine.

Les hésitations et les débats qui ont traversé l'historiographie à propos de la graphie exacte du nom de l'artiste sont l'une des conséquences les plus visibles de ces incertitudes géographiques. Dans le contrat de 1530, Henrique de Parada utilise, dans le corps du contrat, la graphie «Odarte» pour désigner l'artiste. Dans le contrat de 1532 comme dans celui de 1534, c'est la graphie «Duarte» qui est employée alors que, dans celui du 8 janvier 1534, c'est celle de «Duardo» qui est employée, toujours par le même Henrique de Parada. Dans l'acte de réception des travaux, dressé à cette même dernière date en marge du premier contrat, apparaît enfin la graphie «Duardos». En 1994, Pedro Dias prenait le parti de retenir comme valable la première de ces variantes («Odarte») mais en en retranchant le -e- terminal au motif qu'aucune des mentions autographes de 1530, 1532 ou 1533 ne le porte. La terminaison Odart paraît devoir être identifiée sans difficulté mais la ou les lettre(s) initiales posent plus de problèmes (Fig. 3). On a voulu y lire un H initial ou le Ph d'un «Philippe» abrégé. Le débat n'est pas que d'érudition car c'est sous l'une de ces formes (Odarte ou Olarte) que ce même nom apparaît dans les sources espagnoles contemporaines ou antérieures de Tolède et de Valladolid, mentions à partir desquelles a été reconstituée une partie du parcours du sculpteur dont nous reparlerons bientôt.

L'étude plus précise des trois mentions autographes, plus fiables donc car écrites directement par notre sculpteur, ne permet pas de suivre de dernier auteur et conduit à adopter une solution différente, sans toutefois malheureusement apporter de certitude.

Nous reconnaissons en effet, avec M. Marc Smith de l'École nationale des Chartes qui a accepté de se pencher sur le dossier, la graphie Hodart. La boucle ajoutée (pas très adroitement) à la hampe du H initial correspond à une pratique, alors assez partagée, consistant à combiner en monogramme l'initiale du prénom avec celle du patronyme. En ce cas, le prénom possible pourrait être tout aussi bien Pierre que Pasquier ou Philippe. Toutefois, un élément contredit l'hypothèse et oriente vers une autre piste. Ce sont les formules «maître Duarte» ou «Duarte sculpteur français» qui appellent au contraire à reconnaître dans Duarte un prénom et non un patronyme. Dans la France d'aujourd'hui, les deux graphies Houdart et Oudart coexistent encore et partagent les mêmes territoires de dispersion du nord de la France en général; du Valenciennois en particulier. Les variantes Houdard et Oudard (avec un d) se rencontrant aujourd'hui préférentiellement en Normandie et en Île-de-France. Il est à noter que, sollicité, Guy-Michel Leproux nous a dit n'avoir jamais croisé le nom de Hodart dans ses dépouillements exhaustifs des minutes notariales parisiennes du XVI^e siècle, que ce soit avant les années 1520 ou après la décennie 1540.

Signalons enfin que toutes les questions soulevées par les précédentes remarques passent sous silence le deuxième terme de la signature de l'artiste telle qu'elle apparaît dans des contrats de

1530 et de 1533. Depuis que Pedro Augusto de São Bartolomeu de Azevedo (1869-1928), premier conservateur des archives de Torre do Tombo, s'y était intéressé à la demande de Virgílio Correia en 1924, les historiens de l'art n'ont pas tenté de pénétrer la signification de ce «Vyrjo» dans laquelle il a seulement été proposé de reconnaître le nom français Viriot ou Voyot (Correia, 1924). Toutefois, le fait qu'il s'agisse d'un nom à éclipse (il est absent du contrat de 1532) plaide plutôt pour y reconnaître plus un accessoire de la signature qu'un patronyme. Une marque d'origine peut-être. Marc Smith souligne que l'on rencontre un certain nombre de localités en Virio en Lorraine au début du XVII^e siècle. Le toponyme Virieu peut se rencontrer lui dans le sud-est du royaume (notamment en Dauphiné). Soulevons enfin l'hypothèse d'un renvoi à la ville de Vire, dans le Calvados, loin d'être certaine et difficilement vérifiable mais méritant d'être évoquée ici. À ce stade, ces hypothèses n'apportent aucun véritable complément à notre connaissance du sculpteur car ce toponyme ou ce patronyme n'a pour l'instant – et en attente d'une reprise générale des sources – été repéré nulle part dans la documentation de la sculpture française du début du XVI^e siècle ou des décennies précédentes.

Le passage en Espagne et les migrations artistiques dans la péninsule Ibérique au xv^e siècle

Ces questions de transcription et d'identification patronymique ne doivent pas être considérées comme secondaires car elles conditionnent une grande partie de ce qu'il est possible de dire aujourd'hui des origines de cet artiste si singulier dont la culture visuelle n'était annoncée par rien dans la tradition artistique portugaise. Le

«mestre Odarte» mentionné dans les documents portugais a en effet été rapproché d'un autre personnage apparaissant dans les sources espagnoles quelques années plus tôt. Sur ce dossier pourtant central pour la connaissance du sculpteur de Santa Cruz, les historiens de l'art se sont essentiellement reposés sur des collectages documentaires anciens, remontant au début du XX^e siècle, puis mobilisés par V. Correia ou R. dos Santos. L'exactitude de ces sources et de leurs transcriptions revêt pourtant une importance cruciale pour reconstituer le parcours de notre sculpteur.

À la cathédrale de Santo Domingo de Calzada, les comptes de l'œuvre pour l'année 1523 portent ainsi l'attestation du versement de la somme importante de 15 547 maravédis à un certain «Olarte, *entallador en parte de pago de la obra que tiene hecho en el coro*», œuvre identifiée aux stalles du chœur. Cette mention, mobilisée par V. Correia qui utilise les compilations documentaires de Don José Martí y Monsó (1840-1912) (Monsó, 1898-1901; cité par Correia, 1924: 29-30), n'a toutefois pas fait l'objet d'investigations plus approfondies. La critique portugaise, dont Pedro Dias en dernier lieu, a toutefois exprimé des réticences à identifier ce personnage avec le sculpteur mentionné dans les sources portugaises (Dias, 1995c: 32). Plusieurs arguments pourraient en effet être élevés contre une telle hypothèse qu'il convient encore de passer au crible d'un examen historique et documentaire serré encore à mener dans les archives espagnoles (Azofra, 2009).

Il en va ainsi, des paiements concernant des œuvres que ce personnage fit à Santo Domingo de Calzada entre janvier 1522 et janvier 1526. Cet

Olarte (que la désignation d'*entallador* autorise à identifier à un sculpteur) avait rejoint les travaux dirigés par Andrés de Najera. Il se trouvait en compagnie de Lucas de Burgos, Francisco de San Gil, Juan de Castro el Borgoñon ou Santo et Ortega de Cordoba. Le contrat de cette entreprise dans le chœur de Santo Domingo de Calzada (vraisemblablement les stalles de l'édifice) avait été passé le 22 mars 1521 et les travaux étaient terminés vers 1526. Les sommes importantes versées à cet Olarte *entallador* lui laissent supposer une activité longue et riche mais aucune réalisation observable dans le chœur actuel ne paraît plus en témoigner. Peut-être cette absence est-elle à rapporter à un incendie du chœur mentionné en 1825, incendie qui a pu causer la perte des stalles ayant précédé les stalles actuelles (Monsó, 1898-1901: 94).

Parmi d'autres chercheurs portugais, Pedro Dias émet des réserves sur l'identité du Olarte *entallador* de Santo Domingo de Calzada avec notre artiste et, cela, en raison de la coïncidence chronologique avec un troisième ensemble de mentions d'archives. Entre 1522 et 1526, un «maestre Olarte imaginario» ou «Odarte ymaginario» (Sedano 1914; Zarco del Valle, 1916: 144-145; Correia, 1924: 29-30) apparaît en effet dans le chantier de la cathédrale de Tolède, en qui la recherche portugaise a presque unanimement reconnu l'artiste de Santa Cruz depuis que V. Correia en fit la proposition en 1924, à l'exception toutefois de Dagoberto Markl dans son volume sur la Renaissance des éditions *Alfa* dans lequel ce auteur propose de reconnaître l'existence de deux artistes distincts (Markl, 1986: 70-71) (sur la base toutefois d'un survol trop rapide des sources espagnoles publiées où le nom Odarte apparaît bien, avec un -d donc). Une critique attentive de ces archives espagnoles

comme des travaux concernés par ces mentions ainsi qu'un élargissement du panorama archivistique devrait à l'avenir permettre d'apporter un meilleur éclairage sur l'activité de cet Olarte/Odarte de Santo Domingo de Calzada et de Tolède.

Dans le cadre du présent texte et en attente de dépouillements extensifs, nous ne retiendrons que quelques bornes chronologiques utiles comme le paiement mentionné à la date du 21 août 1522 dans le registre des dépenses de la cathédrale de Tolède pour une «*ymagen que haze de la colupna*», œuvre qui a été identifiée à la figure du Christ à la colonne en marbre dit *Christ de l'Olvido*, aujourd'hui visible près du pilier de la porte des Écrivains (*Puerta de los Escribanos*) de l'édifice (Azcarate, 1958: 95-96; Zarco del Valle, 1916: 144, n° 133). Mais le recensement récent de Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo Cedillo et Matilde Revuelta Tubino se fait à son propos le relai d'une attribution vers 1558 au non moins mystérieux Cristóbal de Olarte (Cedillo *et al.*, 1991: n° 154, ill. 77).

Plusieurs autres mentions apparaissent par la suite jusqu'en décembre 1422 qui signalent des images de terre cuite sans qu'il soit possible de préciser lesquelles avec certitude. Une autre œuvre de cet Olarte de Tolède est toutefois clairement identifiée. Il s'agit du groupe en terre cuite du *Domine Quo Vadis?* qui orne aujourd'hui la grande niche surmontant la porte du trésor de la cathédrale de Tolède (Cedillo *et al.*, 1991: n° 152) (Fig. 4). Ces figures lui furent payées durant l'année 1523 la somme totale de 7 500 maravédís alors que 3 875 autres maravédís lui étaient versés pour le Christ à la colonne mentionné plus haut et la même somme pour une histoire

de saint Grégoire, également en terre cuite. Le rapprochement de ce groupe du *Domine Quo Vadis?* avec la source tolédane est à mettre au crédit de Virgílio Correia qui se basait sur l'opinion déjà avancée par Cean Bermudes dès 1800 pour faire le lien avec le sculpteur de Santa Cruz:

«Olarte (el maestro) escultor. Vivía en Toledo el año de 1523, y ejecutó en barro cocido las estatuas del tamaño del natural, que están en un nicho de la portada de la capilla de la torre de aquella catedral. Representan a Cristo abrazado con la cruz, y a san Pedro arrodillado a sus pies: aunque las figuras van por el gusto gótico, tienen buenos partidos de paños. (Archivo de la Catedral de Toledo. Tomo III, p. 247) (Bermúdez, 1800)».

Pourtant en 1921, Reynaldo dos Santos, qui s'était déplacé à Tolède alerté par les textes publiés la même année par J. M. Teixeira de Carvalho (Carvalho, 1921 cité dans Dias, 1995c: 33), affirmait n'y avoir rien reconnu qui pût être comparé à la manière de l'artiste des rivages du Mondego, opinion partagée par José de Bragança quelques années plus tard:

«... não encontrei vestigio algum quando ha um ano ali fui expressamente para os estudar e relacionar com o apostolado de Coimbra» (dos Santos, 1921: 128; Bragança 1930).

À l'appui de ces doutes, il est vrai que José Maria Azcárate avait voulu retenir le prénom de Cristóbal, reprenant en cela la proposition (fautive?) de Don José Amador de los Ríos (1818-1878) (Amador de los Ríos, 1845: 78). Pourtant, comme le rappelle Pedro Dias, cette lecture ne semble pas devoir correspondre aux documents qui avaient été rassemblés par Manuel Zarco del Valle (1833-1922) à partir des notes laissées par le chanoine Francisco Pérez Sedano au XVIII^e siècle, puis édités avec l'aide d'Elias Tormo y Monzó (1869-1957) en 1916 (Dias, 1995c: 33).



Fig. 4 - Groupe en terre cuite du *Domine Quo Vadis?*, cathédrale de Tolède, porte du trésor. © J.M. Maria Azcárate

Dans les registres des mois et des années qui suivent ces travaux, plusieurs mentions des archives tolédanes signalent d'autres commandes comme des modèles de terre cuite pour l'autel de saint Ildefonse et pour trois petits retables destinés au jubé, devant l'abside centrale (Zarco del Valle, 1916: 144-145, n° 134; Sedano, 1914: 45). En 1525, une mention du *livro de gastos* de la cathédrale ainsi qu'une seconde de janvier 1526 documentent également le paiement de trois retables «*para el trascoro del altar mayor*» sur le modèle du retable de saint Grégoire (s'agit-il là des images de saint Grégoire lui ayant été payées en 1523?) (Sedano, 1914: 46-47) et qu'il est possible d'identifier aux trois panneaux en relief de terre cuite placés dans les piliers jouxtant la croisée de la cathédrale (Zarco del Valle, 1916: n° 134).

Les débats d'identification et de patronymie signalés ici ne sont pas que des débats d'érudition car ils touchent directement au parcours et à la carrière de notre artiste, à ses origines françaises et à cette question si centrale de la migration d'une main d'œuvre septentrionale aux XV^e et XVI^e siècles dans toute la péninsule Ibérique.

Dans sa *Chronica da ordem dos Conegos regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, le frère Nicolau de Santa Maria affirmait en 1668 que «trois grands maîtres français, à savoir João de Ruão, Jacques Loquin et Filippe Uduarte (sic.)» avaient travaillé au côté de Nicolas Chanterenne sur le portail de Santa Cruz et sur les tombeaux des premiers rois portugais abrités dans le chœur de l'église. Une telle affirmation, donnée sans fondement et contredite par les données textuelles, ne paraît pas devoir être retenue ; pas plus que celle, tout aussi douteuse, selon laquelle ces artistes avaient été recrutés directement en France par le roi Manuel I^{er} (1495-1521):

«Este portal fez mestre Nicolau francez, e trabalharam nelle os três francezes também grandes mestres, a saber: João de Ruão, Jacques Loguim e Filippe Uduarte; que para esta obra e para as sepulturas dos primeiros reis d'este reino mandou vir de França o senhor rei D. Manuel de gloriosa memoria» (S. Maria, 1668; cité par Barbosa, 1886: 404).

Le souvenir de maître Hodart et de son activité de terracotiste paraît toutefois avoir été préservé à l'époque moderne puisqu'une note de 1622 laissée par José de Christo dans la Bibliothèque publique de Porto et publiée pour la première fois par J. M. Teixeira Carvalho le mentionne encore comme «*mui esmerado em obras de barro o qual fez a Ceia... Chamavasse Udarte em barro era official primo*» (Teixeira Carvalho, 1921: 425). En

outre, ce document se fait le relai d'une tradition selon laquelle

«...no tempo que França ardia cō guerras vieraõ a est rejno tres franceses, muyto grandes abelidades, e consigo traziaõ outros officias, quem na mesma arte se ajudavaõ, h?us faz?do lhes as ferragens ; todos estes fugiraõ de França por os naõ prenderem pera a guerra...» (Carvalho, 1921: 424).

Il n'est pourtant pas nécessaire de faire appel à une quelconque cause extérieure pour tenter d'expliquer la migration de maître Hodart depuis la France vers le royaume portugais.

L'activité de Hodart à Coimbra au début du XVI^e siècle s'inscrit en effet parfaitement dans un ensemble de parcours d'artistes septentrionaux, pour beaucoup picards ou normands, qui firent le voyage transpyrénéen jusque dans les royaumes ibériques à la fin du Moyen Âge et, cela, dès le XIV^e siècle. Parmi les exemples les mieux documentés de ces migrations nord-sud de ces personnels artisanaux, il convient de rappeler le périple de long cours suivi par les ateliers de tailleurs de pierre rassemblés autour de maîtres picards et normands qui, venus de différentes localités de Normandie ou de Picardie, participèrent au renouvellement des formes et des pratiques constructives en Aragon et en Navarre à partir du début du XV^e siècle depuis Perpignan, Olite, Lleida ou Barcelone jusqu'à Tolède ou Séville vers la fin du XV^e siècle (Fernández, 2011). Cette géographie des circulations artistiques et des déplacements nord-sud des acteurs est l'objet d'une interrogation croissante de la part des historiens de l'art, depuis les travaux sur l'atelier d'imagiers accompagnant le Picard Pierre de Saint-Jean dans la péninsule Ibérique jusqu'aux travaux en cours de María Teresa Rodríguez Bote à l'université de Salamanque à propos des

tailleurs et imagiers d'Europe septentrionale et centrale actifs dans la Séville de la Renaissance (1490-1580) (Rodríguez Bote, 2015 et Rodríguez Bote, 2016). À ce titre donc, le parcours de Hodart que le rassemblement de la documentation laisse entrevoir, depuis la France septentrionale jusqu'au Portugal en passant par les royaumes espagnols du premier tiers du XVI^e siècle, s'inscrit dans un ensemble de circulations dont de nombreux autres témoignages sont conservés.

Regard sur les processus: une technique septentrionale?

Au-delà de ce dernier constat, si la documentation n'apporte pas plus de certitudes quant aux origines et la formation septentrionales de Hodart, des aspects plus pratiques et techniques de ses œuvres permettraient-ils d'apporter des éclairages complémentaires à cette enquête et de prétendre reconstituer des pistes sur la formation du sculpteur? Les travaux de restauration dernièrement conduits sur ces sculptures dans la perspective de leur présentation actuelle ont permis de rassembler plusieurs observations sur les processus de modelage comme de cuisson de ces figures (Alarcão, 2009a; Alarcão, 2009b). Quelques précieuses informations techniques ont été obtenues par une opération de thermo-fluorescence et diffraction aux rayons X menée sur ces pièces. Il a ainsi été mis en évidence que la composition de l'argile employée, c'est-à-dire sa teneur en quartz, en feldspath ou en muscovite peut être rapprochée des ressources géologiques à disposition dans les environs de Coimbra. Ce constat laisse dès lors supposer une provenance locale de la terre ayant servi à la

confection des sculptures de Santa Cruz (Alarcão, 2009b: 25).

À partir de cette argile locale, les figures furent modelées par Hodart en suivant un *modus operandi* sur lequel nous ne sommes malheureusement pas directement renseignés. Catarina Gersão de Alarcão, qui a œuvré à l'étude préalable à la restauration du groupe, propose toutefois d'en reconstituer les étapes à partir d'observations matérielles ainsi qu'avec l'éclairage du texte d'Ignacio da Piedade Vasconcellos, bien plus tardif toutefois (Vasconcellos, 1733). La taille des personnages interdit bien sûr d'imaginer que ces sculptures furent modelées puis cuites d'un seul tenant. La réalisation d'une structure interne, conçue à partir du schéma général de la forme attendue pour la figure et destinée à soutenir la terre, paraît donc avoir précédé toute opération de modelage. La description d'une telle procédure se rencontre chez Vasconcellos mais, en l'absence de tout indice supplémentaire, il paraît difficile d'utiliser sans précaution ce témoignage pour le plaquer sur le groupe de Santa Cruz. Diogo de Macedo et Reynaldo dos Santos évoquent l'un et l'autre la trace possible d'un autre intervenant dans ces procédures en la personne d'un serrurier du nom de Gabriel Belém, chargé, en janvier 1535, de forger «uns ferros que fez para as imagens que fez duardo para os estudos» (Santos, 1950: 33; Macedo, 1956: 18; Alarcão, 2009b: 26). La critique historique de cette mention n'a pas encore été menée, non plus que celle de sa signification exacte. Il convient en effet d'y reconnaître plutôt, à cette date de janvier 1535, la commande d'un système d'accrochage des pièces qui venaient alors d'être achevées et non pas celle d'une quelconque structure interne aux figures.

Surtout, les opérations de restauration conduites ces dernières années ont mis à jour une particularité de structure relativement atypique et qui ne correspond pas aux procédures décrites par Vasconcellos. La solidité et le maintien des bustes des personnages sont en effet assurés par un renfort intérieur constitué d'une croisée d'argile joignant les parois. Un tel dispositif n'est nullement contradictoire avec la présence additionnelle d'une structure en bois et en métal (dont les traces ne sont toutefois pas claires). Il conduit surtout à interroger la documentation technique des ensembles de terre cuite antérieurs ou contemporains afin de tenter d'en retrouver l'usage ailleurs. Ainsi, si différents chercheurs ont déjà évoqué l'écho des terracottistes émiiliens de la génération précédente à propos de l'œuvre de Hodart et, singulièrement, de Guido Mazzoni (1450-1518), dans l'œuvre de ce dernier toutefois, comme dans celle d'Alfonso Lombardi (1497-1537) ou d'Antonio Begarelli (1499-1565), il ne paraît pas devoir se rencontrer de structure de renforcement interne pouvant être comparée à celle de Coimbra. Le fait par exemple qu'un tel dispositif ne paraît pas avoir été employé par Guido Mazzoni tend à relativiser la portée de ces rapprochements (Lugli, 1990; Vaccari, 2009; Tranchina, 1996). Du moins sont-ce là quelques premières conclusions qu'il est possible de tirer d'un travail conduit par l'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro de Florence sur les techniques de réalisation et de conservation des terres-cuites, pour une chronologie proche (Bensi *et al.*, 1996).

Un collectage systématique des données matérielles et techniques des terre-cuites du premier tiers du XVI^e siècle permettra de

confirmer ou non la singularité de ce dispositif de renfort intérieur utilisé par Hodart pour le montage de des sculptures. En outre, l'examen des pratiques d'assemblage, de cuisson et de découpe est susceptible d'apporter des conclusions utiles. À Coimbra et ainsi que l'attestent les traces d'assemblage, les orifices et les tenons aujourd'hui observables, les visages, certains avant-bras ou d'autres éléments saillants furent modelés à part avant d'être rapportés sur des figures montées par étapes et certainement maintenues dans un état suffisamment ductile entre chaque session de travail par l'apposition de tissus humides (Alarcão, 2009b) (Fig. 5). Les parties inférieures des figures et leurs amples drapés furent peut-être parmi les derniers éléments à avoir été mis en place, tout comme les différentes pièces d'ornement rapportées sur les vêtements et dont les surfaces furent traitées



Fig. 5 - Christ de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët



Fig. 6 - Détail d'un apôtre de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët



Fig. 7 - Détail d'un apôtre de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

avec différents outils afin d'obtenir des effets de matière, parfois du plus bel effet (Fig. 6). On peut en juger par la manière fine dont est rendu le tissu de la casquette au dessin réticulé portée par un apôtre (Fig. 7), et dont on retrouve exactement le même modèle porté par le porteur de gauche (Nicodème?) de la Mise au tombeau réalisée dans les mêmes années pour le monastère par João de Ruão et aujourd'hui présentée dans le Musée Machado de Castro (Borges, 1980). La plus grande attention technique fut enfin accordée aux visages et, plus généralement, à l'ensemble des carnations des personnages qui furent revêtues d'un engobe visant à atténuer les imperfections et à leur conférer l'aspect plus lisse aux surfaces.

La polychromie de l'ensemble constitue un problème en soi qu'il convient d'examiner à la fois à la lumière des traces aujourd'hui visibles sur les fragments et à celle des usages alors partagés au Portugal et en Europe. Des vestiges de peinture sont visibles dans les zones les plus protégées des sculptures telles que l'intérieur des plis sous les bras. Les analyses au microscope optique ont montré qu'une couche rouge marron avait été posée directement sur le support argileux puis recouverte par une couche de préparation blanche, sur laquelle les peintures elles-mêmes furent appliquées (Carvalho *et al.*, 2009: 27). D'autres couches sont perceptibles qui correspondent aux travaux de restauration de la polychromie, conduit notamment dès 1568 ainsi que l'avait relevé Mário Brandão (Brandão, 1946). Le rôle accordé à la peinture apposée pour rendre les détails les plus étroits des figures paraît avoir été variable. Ainsi, les apôtres, quoi qu'ils doivent être appariés car ils partagent un même modèle physiognomique (cf. *infra*), se différencient par le traitement des pupilles,

rendues par une incision et un creux pour l'un et par la seule peinture dont subsiste la trace circulaire pour l'autre.

Les modalités de l'assemblage des pièces entre-elles comme la qualité de leurs coupes (généralement verticales dans les parties supérieures du corps comme dans les bras et le plus souvent horizontales dans les parties inférieures) constituent enfin autant d'éléments devant être mobilisés à propos des aspects techniques de ce groupe afin d'en comprendre au mieux les modalités de réalisation et de replacer celles-ci dans le panorama des usages alors partagés en Europe. Ainsi, des «fenêtres» ont été percées à l'arrière de certaines figures, certainement pour faciliter leur évidement et, conséquemment, leur séchage (Fig. 8). Différents événements sont enfin également visibles çà et là, qui ont été ménagés par Hodart afin d'éviter les fractures de l'argile en facilitant l'évacuation des vapeurs d'eau durant la cuisson.

Des coupes d'assemblages similaires à celles de notre groupe se rencontrent aussi, mais avec une science nettement moins poussée dans le choix de leurs emplacements comme dans la protection de leurs arêtes, dans le groupe des célèbres «Momies des comtes de Toulouse», ces statues en terre cuite commandées en avril 1523 par la confrérie des Corps Saints de la ville au sculpteur Jean Bauduy pour décorer le déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse (Fig. 9). C'est entre ce dernier ensemble et la Cène de Santa Cruz que Pascal Julien a dernièrement voulu établir un rapprochement stylistique en évoquant



Fig. 8 - Apôtre de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët



Fig. 9 - Prophètes en terre cuite provenant de Saint-Sernin, Jean Bauduy, Toulouse, Musée des Augustins. © D. Trente Huittessan

«nombre de ressemblances» (Julien, 2000: 340). Peut-être cette comparaison est-elle à l'origine de l'affirmation bien hardie de Maria Helena Henriques Batata qui affirme que Hodart était originaire de Toulouse (Batata, 2012: 41). En attente d'examen rapprochés comparatifs des statues de Toulouse, nous ne prétendons pas entrer pour l'instant dans la critique de ces propositions, mais nous choisissons plutôt pour ces présentes lignes d'avancer les hypothèses touchant à deux dernières catégories de questions devant encore être soulevées à propos du groupe de Coimbra, celles de ses sources stylistiques et formelles comme de ses finalités iconographiques et dévotionnelles.

Une révision stylistique et formelle

Si la proposition contenue dans le texte de P. Julien que nous venons d'évoquer appelle quelques réserves, elle présente le mérite d'avoir été posée dans des termes d'histoire des formes. Les traits de la sculpture du réfectoire de Coimbra ont depuis fort longtemps marqué les commentateurs et les historiens de l'art, qui ont voulu en faire une sorte d'anticipation sinon d'inspiration de la sculpture baroque portugaise, sinon même l'une des expressions les plus hautes de l'idée d'une sorte de baroque atlantique défendu par Reynaldo dos Santos en 1958 (Santos, 1958: 3-5). Cette perspective critique trouve bien sûr sa source dans la gestuelle véhémement sinon dramatique des figures, dans la véracité physionomique et expressive des personnages ainsi que dans les stratégies visuelles de théâtralisation que signalent les variations subtiles de la taille des personnages. Ces variations n'ont d'ailleurs pas été encore mises en correspondance précise avec les effets de la scénographie des personnages sculptés

disposés sur l'estrade, autour de la table de l'Eucharistie. Dans le contrat de 1530, on trouve d'ailleurs mention de cette table qui devra être dressée avec son agneau et tous ses accessoires («*cõ seu cordeyro e todas as cousas necessarias*»), précision qui atteste de ce souci de théâtraliser la représentation. Les travaux du projet Santa Cruz conduit actuellement par Rui Lobo à l'université de Coimbra devraient aussi permettre d'apporter un éclairage nouveau sur la scénographie de ce groupe au sein de l'ancien réfectoire du monastère, actuelle «Sala da cidade» de la mairie de Coimbra.

Ces traits et l'excellence technique que nous avons soulignée dans la réalisation de ces sculptures conduisent à regarder dans le panorama artistique européens des terracotistes de la génération précédente pour y rencontrer les possibles sources d'inspiration de cet artiste unique et alors totalement atypique dans le paysage portugais de la fin du Moyen Âge. S'agissant de ces figures de terre cuite à taille humaine exprimant une large gamme de sentiments véhéments et théâtraux, le souvenir de la tradition de la terre cuite milanaise et émilienne a depuis longtemps été convoqué par la recherche portugaise. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, il a depuis longtemps été proposé de reconnaître à Coimbra pour partie l'ultra-réalisme et l'intense expressivité des personnages qui caractérise l'œuvre de Guido Mazzoni (ca 1450-1518) à l'ourlet des XV^e et XVI^e siècles, en Lombardie, en Émilie comme à Naples puis à la cour de France. C'est aussi cette ascendance italienne que Pascal Julien a voulu pour partie reconnaître dans le travail d'Étienne Bauduy à Toulouse, artiste qu'il propose d'identifier au Maître de Biron (Julien, 2000). À l'appui de cette dernière hypothèse il est vrai, vient le fait que Guido Mazzoni avait été présent en France de 1495 à 1518 et qu'une rencontre de Mazzoni avec

l'«ymaginayre» toulousain d'origine bordelaise avait pu se tenir sur le chantier d'Amboise en 1496 (Roudié, 1954; Lesueur, 1939). Dans le contexte de la péninsule Ibérique de la fin du Moyen Âge, il convient aussi d'insister sur le fait que la réception de Mazzoni n'est pas celle d'un artiste italien mais d'un artiste auréolé du prestige de la cour aragonaise pour laquelle il avait œuvré à Naples.

Toutefois, ces rapprochements et comparaisons ne permettent pas de cerner vraiment les sources stylistiques des

sculptures portugaises dans lesquelles se perçoit une main à l'esprit et à la formation distinctes de celles de Mazzoni comme de Bauduy. Les visages des figures de Toulouse présentent un fort caractère d'étrangeté produit par leur

physionomie émaciée qui a conduit la tradition à les désigner sous l'appellation parlante de «momies de comtes de Toulouse». Pour ces raisons, l'hypothèse de moulages réalisés directement sur les dépouilles mortelles d'habitants de la ville a longtemps été discutée et ne saurait peut-être être aussi facilement balayée tant la pratique, anciennement attestée, pourrait éclairer ces faciès inquiétants, à la rigidité quelque peu cadavérique (dents et langues pouvant avoir été rapportées aisément dans un second temps).

Le traitement des visages de la Cène de Santa Cruz est toutefois fort différent et témoigne d'une science bien plus maîtrisée du rendu physiognomique en sculpture. L'artiste que ces figures révèlent possède une personnalité artistique propre, libérée des schémas relativement conventionnels d'Étienne Bauduy mais émancipée du rendu paroxystique des émotions privilégié par Guido Mazzoni (Fig. 10). L'indéniable maîtrise technique du sculpteur de Coimbra lui permet en effet de conférer un très grand vérisme à ses figures qui, s'il peut trouver des sources dans la tradition émilienne et



Fig. 10 - Guido Mazzoni, Modène, église Saint-Jean-Baptiste, Déploration, 1477-1479 (détail). © Wikimedia Commons

milanaise, en adoucit les effets pour toucher à une véracité physiognomique inédite (Fig. 11). Cette dernière constitue un trait suffisamment saillant de l'œuvre pour avoir joué un rôle manifeste dans la déconsidération qui a affecté le groupe durant une partie de l'époque moderne jusqu'au XIX^e siècle encore. Déconsidération qui fut d'ailleurs en partie responsable de son démantèlement, lorsque fut aménagée la salle de lecture et de réunion de l'Association des Artistes de Coimbra à laquelle le réfectoire avait été affecté par les autorités en 1865, puis de sa dispersion avant son sauvetage partiel par

António Augusto Gonçalves après 1890
(Carvalho, 1921: 86; Carvalho, 1925: 90).

La vraisemblance physionomique qui caractérise les apôtres de Santa Cruz a en effet été occasionnellement reçue comme triviale sinon même vulgaire par une critique encore relativement prisonnière du classicisme esthétique. L'effet de vie des figures de Santa Cruz parut en tous cas suffisamment saisissant pour que plusieurs commentateurs aient émis l'hypothèse – difficilement vérifiable – que maître Hodart avait pris modèle sur ses camarades et confrères du chantier de Santa Cruz pour concevoir les visages de ses figures. En 1959, Fernando Pamplona se faire même le relai de l'opinion très tranchée de Diogo de Macedo qui voulait reconnaître dans ces visages si particularisés ceux de «mendiants, de brigands et de marchands avec lesquels l'artiste frayait en dehors du chantier» (Vitry, 1933: 13; Pamplona, 1957-1959: 230).

S'il semble difficilement possible d'envisager apporter un jour des certitudes sur ce point, un regard attentif permet de mieux cerner les procédés adoptés par l'artiste dans la réalisation de ses visages. On constate en effet qu'il a utilisé un panel de quatre types physiques, réutilisés et combinés en différentes variantes. Dans des attitudes distinctes et pourvus d'attributs légèrement différents (vêtements, coiffure et pilosités...), trois ou quatre types physiques peuvent être identifiés qui forment le répertoire physionomique à partir duquel l'artiste travailla. On s'accordera aisément à isoler le premier d'entre eux dans les apôtres de la Fig. 12. Ses

cheveux sont lisses et tombent droit en bol, jusqu'à la base des oreilles sur le côté; son nez relativement fort prolonge deux arcades sourcilières protégeant des yeux relativement globuleux dont la paupière inférieure est marquée d'un léger plis. Les pommettes assez hautes et saillantes viennent enfin compléter une physionomie bien reconnaissable. Une seconde

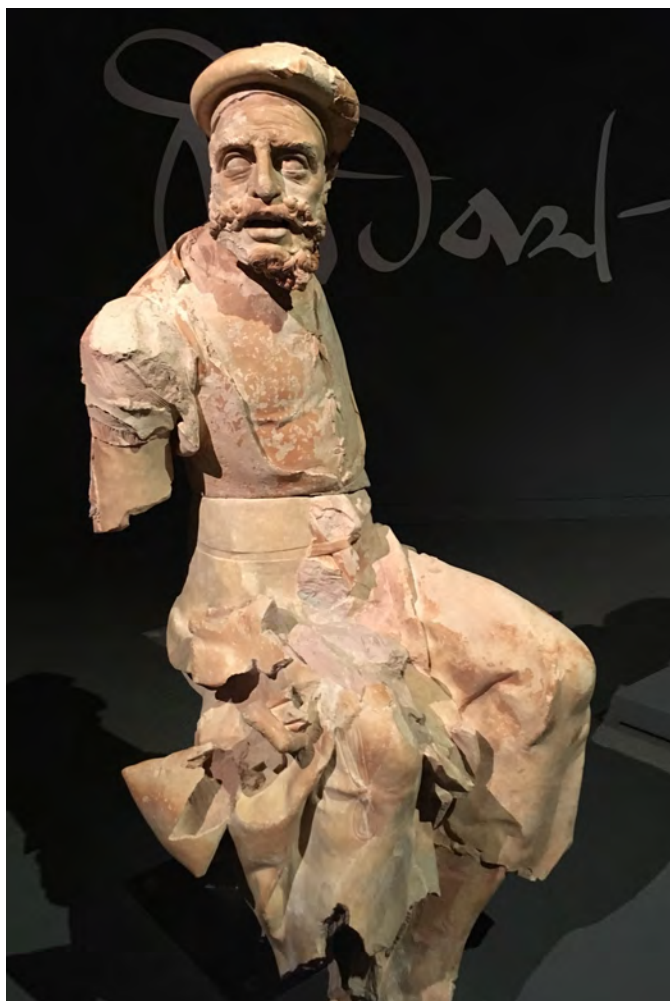


Fig. 11 - Apôtre de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

physionomie peut être isolée qui a été utilisée pour les deux autres apôtres (Fig. 13). Le nez nettement busqué se dégage sous un froncement identique alors que les yeux dessinent des amandes très semblables. Les joues creusées et les lèvres assez fines trahissent aisément un même modèle, chauve ici et chevelu là. Deux autres apôtres se rejoignent par l'emploi d'une

bouche entr'ouverte à la lèvre inférieure tombante (Fig. 14) et d'une moustache aux épis remontant, conférant à la figure une même expression, dont le sentiment de fragilité est encore accentué par de nombreuses rides. C'est ce même modèle physiognomique qui se trouve avoir été utilisé pour la célèbre tête de l'apôtre (Fig. 15), dont la bouche ouverte et la lèvre inférieure tombante et lippue sont bien caractéristiques. Une physiognomie un peu différente s'observe aussi dans d'autres figures, caractérisées par un visage plus plein et un nez en trompette, sensiblement distinct. Signalons aussi l'usage d'un visage moins marqué et sinon même presque juvénile pour au moins saint Jean (Fig. 16). Les traits du Christ lui-même, les yeux tournés vers le ciel alors qu'il prononce les paroles instituant l'Eucharistie montrent un même souci de véracité physiognomique, particulièrement sensible dans les contours osseux des pommettes ou de la mâchoire (Fig. 5).



Fig. 12 - Visages de deux apôtres de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

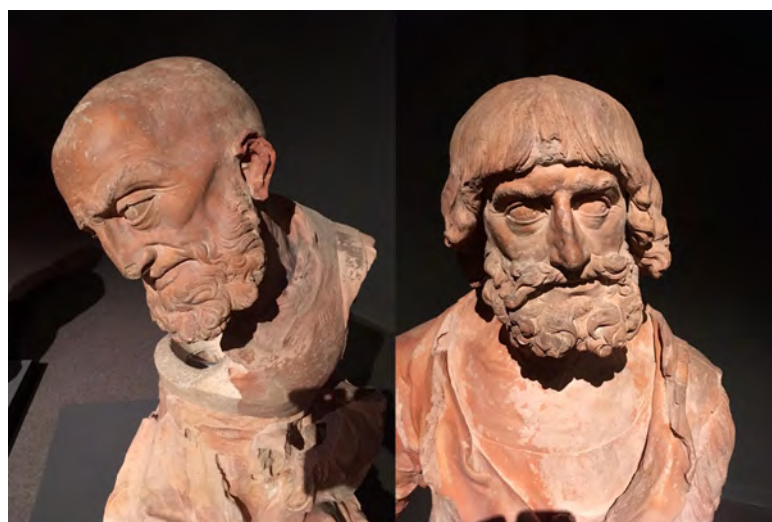


Fig. 13 - Visages de deux apôtres de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

Il est possible que l'usage de poncifs physiques ait eu pour conséquence de faciliter le travail de conception des figures par Hodart et donc de raccourcir les délais de leur confection. Le 8 janvier 1534, le groupe était achevé et mis en place dans le réfectoire du monastère, soit trois ans et trois mois après la signature du contrat initial du 7 octobre 1530. Ces deux terminus permettent de déduire que l'artiste dut consacrer un peu plus



Fig. 14 - Visages de deux apôtres de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët



Fig. 15 - Visage d'un apôtre de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët



Fig. 16 - L'apôtre saint Jean de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

de trois mois à chacune des figures du groupe (en comptant avec celles-ci la table de la Cène, de son plat d'agneau et de «toutes les choses nécessaires») (Carvalho *et al.*, 2009: 26). Dans ces délais, il faut bien aussi compter le mois de séchage qui devait précéder approximativement la cuisson des pièces. Le contrat de 1530 précise que l'artiste put bénéficier de l'aide d'un assistant pendant trente jours («*E bem asy lhe dara trimta/ dias hum seruidor quem serva em a dita obra em o quem elle/ mestre ho mandar*») mais cette mention semble ne devoir correspondre qu'à un serviteur de labour, chargé des travaux les plus simples et non pas à un artisan capable d'aider le maître dans la réalisation des figures.

Davantage qu'une comparaison avec les possibles modèles antérieurs de Guido Mazzoni à Naples ou Milan ou d'Étienne Bauduy à Toulouse ou Bordeaux, c'est un rapprochement avec le style d'un autre protagoniste célèbre de la sculpture du début du XVI^e siècle qui mérite d'être finalement proposé ici en guise de piste de recherche sur la carrière et la formation de maître Hodart, ainsi que l'avait suggéré très rapidement Reynaldo dos Santos dès 1921 (Santos, 1921: 127).

Antoine Juste ou Antonio di Giusti, né dans la décennie 1480 à San Martino a Mensola, à quelques kilomètres au nord-est de Florence, joua comme on sait un rôle important, en compagnie de ses frères Giovanni et Andrea ainsi que de son fils Juste, dans l'introduction de la Renaissance italienne dans le royaume de France à la fin du XV^e siècle. Ils furent vraisemblablement appelés dans le royaume par Jérôme Pacherot (Girolamo Paciarotto), l'un des deux «tailleurs de massonerie entique italiens»

documentés sur le chantier du tombeau de François II et Marguerite de Foix par Michel Colombe entre 1499 et 1507 (Bardatti *et al.*, 2011; Bardatti *et al.*, 2012). Leur intégration dans le paysage artistique français se fit à travers les travaux d'Amboise et de Gaillon ou les nombreux chantiers de Tours, pour un temps «capitale des arts» dans le royaume (Chancel-Bardelot *et al.*, 2012). C'est grâce à leur insertion dans les réseaux les plus éminents de la commande artistique dès les années 1500 qu'ils purent bénéficier de lettre de naturalité en 1514.

La carrière d'Antoine, âgé de 24 ans en 1505, est relativement bien connue jusqu'à sa mort en 1518. La recherche a notamment étudié son passage sur le célèbre chantier du château de Gaillon, résidence du cardinal Georges Ier d'Amboise en Normandie, où le sculpteur apparaît dans les comptes d'octobre 1508 à octobre 1509. De manière significative pour nous, il y réalisa un collège apostolique en terre cuite de taille humaine. De cet ensemble, destiné à la chapelle haute de la résidence épiscopale, ne subsistent que quelques vestiges: le Christ et saint Jacques aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale de Gaillon et la tête (probablement de saint Pierre) conservée au musée du Louvre (Inv.

R.F. 2574). La comparaison de cette dernière pièce avec des éléments de notre groupe de la Cène de Santa Cruz conforte la conviction qu'une communauté d'esprit les relie. On retrouve en effet une structure du visage très voisine de celle adoptée pour l'une des physionomies de Coimbra. Une vue comparative de profil convainc de la parenté dans la conception générale de la physionomie comme dans le traitement des détails (Fig. 17). Le nez sensiblement busqué prend naissance sous un froncement marqué de sourcils assez broussailleux. Dans les deux cas, les paupières sont fort épaisses et laissent voir les atteintes du temps, notamment pour la paupière inférieure, vieillissante et ridée. À Paris et à Coimbra, la pupille est rendue de manière similaire par de légères incisions. Un examen de profil rend la relation entre les deux terres-cuites plus frappante encore. On y retrouve la même forme générale comme la même science dans le rendu des accidents de la structure osseuse ou de la surface du visage. Les rides comme les veines montrent un souci très voisin. Il en va de même du traitement de la barbe qui s'organise en mèches assez voisines, quoique plus détaillées à Gaillon. Il n'est pas jusqu'à la structure et le traitement des oreilles qui ne signale une parenté d'esprit entre ces œuvres.

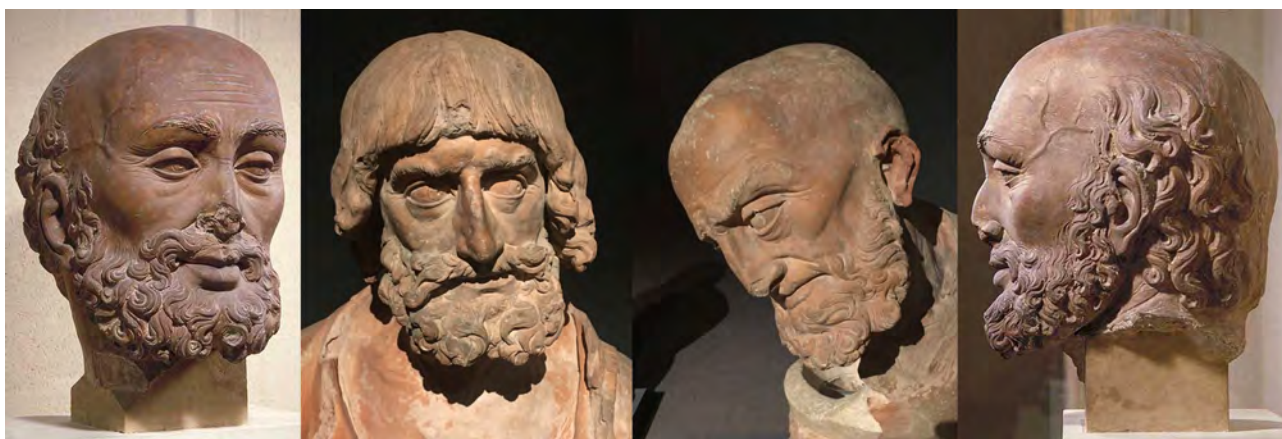


Fig. 17 - Visages de deux apôtres de la Cène du Musée Machado de Castro et du visage de saint Pierre (?) du Musée du Louvre d'Antoine Juste. © Jean-Marie Guillouët et Wikimedia Commons

Outre que, en dépit de ces similitudes notables, des différences peuvent être pointées entre ces figures qui conduisent à y reconnaître le travail de deux mains distinctes, la biographie d'Antoine Juste, mort en 1518, interdit bien sûr de lui attribuer la paternité du groupe de Santa Cruz. Des comparaisons faites ci-dessous, il est pourtant possible de tirer la conviction que maître Hodart a fréquenté l'atelier d'Antoine Juste où il put même peut-être faire son apprentissage. Le lien stylistique étroit qu'il nous paraît possible d'établir entre ces sculptures laisse en effet entrevoir un lien historique et matériel entre les acteurs.

Fort malheureusement, la *Vierge à l'Enfant* pour laquelle Hodarte fut payé en même temps que pour d'autres œuvres qu'il fit pour le monastère en juin 1535 ont aujourd'hui disparu, ce qui ne permet plus d'étayer le dossier de ces comparaisons stylistiques (dos Santos, 1950: 33). Néanmoins, depuis V. Correia, la recherche portugaise a voulu combler le silence de la documentation en lui attribuant les statues orantes du tombeau de D. Luís da Silveira à Góis, commandé en 1529, et de D. Duarte de Lemos à Trofa de Vouga, peut-être vers 1538 (Correia, 1921; Lacerda, 1928). Les statues ornant la façade de la *Capela dos Coimbras* à Braga ont aussi souvent été évoquées au titre des possibles œuvres réalisées par Hodarte après son départ du chantier de Santa Cruz (Carvalho *et al.*, 2009: 61). Aucune documentation textuelle ne vient toutefois étayer ces hypothèses qui ne reposent que sur une relative parenté formelle et un contexte chronologique proche. Ces attributions, d'abord proposées par V. Correia dès 1921 puis développées par Reynaldo dos Santos en 1950, n'ont pas fait l'objet d'un travail approfondi depuis et doivent encore être passées au crible

d'une analyse actualisée (Correia, 1921; Santos, 1950: 33-34). Cette démarche est notamment nécessaire à propos du rôle de Diogo de Torralva ou Diogo de Castilho dans le choix des ymagiers du chantier. La postérité artistique de maître Hodart attend également une réévaluation, à mener à la lumière des travaux récents sur le XVI^e siècle portugais et européen. Les cas de la figure orante de Frei Cristóvão de Cernache à Leça do Bailio évoqué plus haut ou du groupe de la *Lamentation sur le Christ mort* conservé à la Quinta da Piedade à Santa Iria de Vila Franca de Xira, au nord de Lisbonne (Pereira, 2005: 430), ne constituent en effet que quelques éléments d'un panorama plus large, encore à retracer.

Le sens dévotionnel de la commande

Le contexte dévotionnel de la commande de cette sculpture ainsi que les conditions de la réception de cette dernière constituent enfin – sinon d'abord – un élément essentiel nécessaire à sa pleine compréhension. À ce titre, il convient de regarder avec attention l'ambiance spirituelle et culturelle régnant à Santa Cruz au début du XVI^e siècle. Celle-ci est en effet à même d'apporter un éclairage utile et nouveau sur ces travaux, sur les significations pouvant leur avoir été assigné et sur les valeurs leur ayant été associées.

Le monastère de Santa Cruz connut en effet à ce moment une période d'importantes et drastiques réformes, matérielles autant que spirituelles visant à rétablir une observance rigoureuse et définissant une partie de l'identité dévotionnelle de l'institution dans le premier tiers du XVI^e siècle (voir «As reformas renascentistas do Mosteiro de Santa Cruz», Pinho, 2010: 142-145;

surtout Gomes, 2004). C'est à l'occasion de son voyage sur le chemin de Compostelle en 1502 que le roi Manuel I eut l'occasion de regretter l'absence de sépultures dignes de ses prédécesseurs, les illustres fondateurs de la dynastie royale portugaise, D. Afonso Henriques et D. Sancho. Il engagea dès lors un cycle de transformations ambitieuses du monastère qui comprit tout autant la reconstruction physique du chœur et d'autres bâtiments de l'église que la réforme de son fonctionnement administratif ou spirituel. Le mandat de D. Pedro Gavião, de 1507 à 1527, constitua une première étape de cette transformation qui prit toutefois sa véritable ampleur avec l'arrivée de Frei Brás de Braga (ou Frei Brás Barros) à la tête du monastère.

Ce personnage, formé aux universités de Paris et Louvain, bénéficia à partir de 1527 du plein soutien royal pour engager une réforme visant à redonner à l'institution tout son lustre, temporel comme spirituel, ce qu'illustre par exemple la fermeture en 1534 du monastère féminin de S. João das Donas qui jouxtait alors le monastère sur son flanc sud (à l'emplacement de l'actuel café Santa Cruz) (Carvalho, 1948: II, 32). Manuel I puis João III jouèrent en effet un rôle essentiel dans ce temps de réformes, qui soutinrent la transformation des structures de l'enseignement de la ville, en encourageant notamment le rôle pris par les chanoines de Santa Cruz dans le transfert de l'université à Coimbra en 1537. Il est vrai que, comme le souligne Maria de Lurdes Craveiro, ils pouvaient faciliter cette installation et son enrichissement grâce aux terrains et de la main d'œuvre nécessaires dont ils disposaient (Craveiro, 2002: 185). Il paraît aujourd'hui évident que la formation intellectuelle, les orientations spirituelles défendues de Frei Brás de Braga comme les liens qu'il paraît avoir

maintenus, à l'échelle européenne, avec de nombreux interlocuteurs laïcs ou religieux ne peut qu'avoir joué un rôle majeur dans le choix d'une telle décoration pour le réfectoire de l'institution et, plus encore, dans celui d'en confier la réalisation à une personnalité aussi singulière que celle de maître Hodart (Santos, 1991).

Ce contexte particulier de réforme religieuse locale, portée par une volonté politique forte, paraît être un élément fondamental pour comprendre la réception de ce groupe sculpté aux dispositions si étrangères à la culture visuelle du royaume portugais. Ce n'est ainsi peut-être pas un hasard si l'une des voix contemporaines faisant l'éloge du groupe du réfectoire fut celle de Francisco de Mendanha († 1561), chanoine de Santa Cruz, grande personnalité humaniste de la première modernité portugaise et ardent soutien de la politique d'observance promue dans le monastère par Frei Brás de Braga, de telle sorte que ce dernier lui confia la responsabilité de mener la réforme du couvent royal de S. Vincente de Fora de Lisbonne en 1537. Dans la «*Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*» qu'il fit paraître en 1541, Mendanha loue emphatiquement le groupe du réfectoire qu'il décrit comme «des images de terre cuite très divines, et qui apparaissent être de grande valeur» («*imagens de barro cozido divinissimas, & que parcem de grande valor*») (Révah, 1958 cité par Serrão, 2001: 153). Cet accueil d'une œuvre aux dispositions pourtant si étrangères à la tradition artistique portugaise paraît devoir être relié à la réception précoce de la Renaissance par les chanoines augustiniens du royaume, fort proches en cela des communautés Hiéronymites, ainsi que le souligne Joaquim de Carvalho (Carvalho, 1948 : II, 116).

Surtout, dans le réfectoire de Santa Cruz de Coimbra, l'«effet de réel», ainsi que l'a qualifié Roland Barthes dans un article resté célèbre (Barthes, 1968), paraît avoir été indissociable de la politique active de retour à l'observance animant l'institution et ses commanditaires. Dans le contexte portugais du premier tiers du XVI^e siècle, comme à d'autres moments cruciaux de l'histoire des formes, le groupe en terre cuite de la Cène de ce mystérieux maître Hodart devrait obliger à interroger avec soin les liens existant entre politique de réforme dévotionnelle et arbitrages esthétiques.

Bibliographie

- AIRES-BARROS, L. (2001). *As rochas dos monumentos portugueses. Tipologia e patologias*. Lisboa: IPPAR.
- AIRES-BARROS, L.; NETO, M.-J. and MOURA SOARES, C. (1998). As pedreiras exploradas para a construção e para os restauros do Mosteiro da Batalha. In: *Comunicações. Actas do V Congresso Nacional de Geologia*. 84/2. Lisboa: Instituto Geológico e Mineiro, pp. 174-177
- ALARCÃO, C. G. (2009). Conhecendo Hodart e a sua Obra. In: A. C. Antunes, and A. V. Remígio (eds.) *A Prática da Teoria. Tratamentos de Conservação e Restauro*. Lisboa: ARP, pp. 25-32.
- ALARCÃO, C. G. (2009). Knowing Hodart and his work: the conservation-restoration of the Last Supper [online]. *e_conservation*, 11, p. 55-66 [available at: <http://www.e-conservationline.com/content/view/795/257/>]
- AMADOR DE LOS RÍOS, D. J. (1845). *Toledo Pintoresca, ó descripción de sus mas célebres monumentos*. Madrid: [s.n.].
- CEDILLO, J. L. A.; TOLEDO, A. (1991). *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- AUERBACH, E. (1946). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke (trad. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1969).
- AZOFRA, A. E. (ed.) (2009). *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Santo Domingo de la Calzada: Instituto de Estudios Riojanos.
- BARBOSA, I. V. (1886). *Monumentos de Portugal. Historicos, Artisticos e Archéologicos*. Lisbonne: Castro Irmão.
- BARDATI, F. and MOZZATI, T. (2011). Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille. In: M. Boudon-Machuel (dir.) *La sculpture française au XVI^e siècle. Études et recherches*. Marseille: Le bec en l'air Éditions, pp. 166-181.
- BARDATI, F. and MOZZATI, T. (2012). Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France. *Studiolo*, 9, pp. 208-254.
- BARTHES, R. (1968). L'effet de réel. *Communications. Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 11, pp. 84-89.
- BATATA, M. H. (2012). *A escultura barroca em terracota de Santarém*. Diss. Mestr., Universidade de Lisboa.
- BORGES, N. C. (1980). *João de Ruão. Escultor da renascença Coimbrã*. Coimbra: Instituto de História da Arte.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (2000). Georges Ier d'Amboise et les artistes italiens. *Cahier des Annales de Normandie (Les Italiens en Normandie, de l'étranger à l'immigré: Actes du colloque de Cerisy-la-Salle)*, 29, pp. 143-162.
- BRAGANÇA, J. (1930). Un grand sculpteur français inconnu du XVI^e siècle. *L'illustration. Journal Universel*, 4546, pp. 499-500.

- BRANDÃO, M. (1946). *Actas dos capítulos do mosteiro de Santa Cruz*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CARNEIRO, J. A. (1899). *Resenha histórica e archeologica do Mosteiro de Lessa do Bailio: com notas biográficas e genealogicas*. Porto: José Lopes da Silva.
- CARVALHO, J. (1948). *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*, 2 vols. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- CARVALHO, J. M. T. (1921). *Cerâmica Coimbrã no séc. XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CARVALHO, J. M. T. (1925). *Museus Provinciais. Arte e Arqueologia*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 83-91.
- CARVALHO, J. M. T. (1930). História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI. *Arte e Arqueologia*, 1, Coimbra: Imprensa da universidade de Coimbra.
- CARVALHO, M. J. V. and CORREIA, M. J. P. (2009). *A escultura no séculos XV a XVII, Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*, vol. 7. Vila Nova de Gaia: Fubu.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.
- CHANCEL-BARDELOT, B.; CHARRON, P.; GIRAULT, P.-G. and GUILLOUËT, J.-M. (2012). *Tours 1500. Capitale des arts*. Paris: Somogy éditions d'art.
- CORREIA, V. (1921). *Um túmulo renascença. A sepultura de D. Luís da Silverira em Góis*. Coimbra: Imprensa da universidade.
- CORREIA, V. (1924). Hodart. *Terra Portuguesa*, 38, pp. 22-32.
- CORREIA, V. (1930). *Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CORREIA, V. (1953). Hodart. In: *Obras. Estudos de História da Arte. Escultura e Pintura*, vol. III. Coimbra: impr. Universidade de Coimbra, pp. 101-113.
- CRAVEIRO, M. L. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, PhD, Universidade de Coimbra.
- CRUZ, A. (1963-64). Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média. In: *Bibliotheca Portucalensis*, 5-6, pp. 248-273.
- DAUPHAN, L. (2018). *Géographies: ce qu'ils savaient de la France, 1100-1600*. Clamecy: Laballery.
- DAWSON, A. E. (1984). Learning process: the workshop education off the sculptor. In: D. Winton (ed.) *Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth century*. Providence: Brown University.
- DEVILLE, A. (1850). *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise*. Paris: Imprimerie nationale.
- DIAS, P. (1995). *A escultura maneirista portuguesa: subsídios para uma síntese*. Coimbra: Minerva.
- DIAS, P. (1995). Odart Françes Ymaginario : dúvidas e certezas acerca de um escultor do Renascimento Ibérico. In: *Actas do VII Simpósio hispano-português de História da Arte*. Cáceres: CEXECCI, pp. 31-41.
- DIAS, P. (1995). Odart, um escultor francês do Renascimento, em Espanha e Portugal. In: *A viagem das formas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- DIAS, P. (1996). *O Fydias peregrino: Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História da Arte.
- DIAS, P. (2003) (dir.). *A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal.
- DUBOIS, Jacques; GUILLOUËT, Jean-Marie et VAN DEN BOSSCHE, Benoît (dir.) (2014). *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique (XII^e-XVI^e siècle). Repenser les circulations des hommes, des oeuvres, des savoir-faire et des modèles*. Paris: Picard.
- Exposição Temporária de Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes: Roteiro (1942)*. Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade.
- GENTILI, G. (dir.) (2000). *Ai confini della terra. Scultura e arte in Portigallo 1300-1500*. Milano: Electa.
- FONTES, L. (2005). *São Martinho de Tibães: um sítio onde se fez um mosteiro. Ensaio em arqueologia da paisagem e da arquitectura*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.

- FONTES, L. (2010). Mosteiro de São Martinho de Tibães: o contributo da Arqueologia [online]. *Congresso Património* [available at:] https://www.academia.edu/5486219/Mosteiro_de_Tib%C3%A7es_Arqueologia
- FRIEDENSOHN, E. (1988). Inventing Hodart: an american artist's view of a very modern XVIth century sculptor. *Biblos*, 62, pp. 497-517.
- GARCIA, P. Q. (1913). *João de Ruão MD... MDLXXX: documentos para a biographia de um artista*. Coimbra: Imp. da Universidade.
- GARCIA, P. Q. (1923). *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra: [s.n.].
- GOMES, S. A. (2004). Os Cónegos regrantes de Santo Agostinho em tempo de Reforma: 1500-1530. In: *Actas do III Congresso Histórico de Guimarães*, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, pp. 255-281.
- GONÇALVES, A. N. (1981). Prováveis origens da Arte de João de Ruão. In: *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur.
- GONÇALVES, A. N. (1984). *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto: Paisagem.
- GONÇALVES, F. (1972). A Virgem e o Menino. *O Observador*, 58.
- GOUVEIA, A. (1952). *Subsídio para o estudo da igreja do antigo Mosteiro de Leça do Bailio*. Graduate diss. Universidade de Lisboa.
- HOLLANDA, F. de (1896). *Quatro diálogos da pintura antiga : Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, interlocutores em Roma* [original ed. 1548]. Porto: Publica Joaquim de Vasconcellos.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2011). Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del xv secolo. *Lexicon*, 12, pp. 27-44.
- LACERDA, A. de (1928). *O panteom dos Lemos na Trofa do Vouga*. Porto: Tipografia da companhia Portuguesa Editora, Lda.
- LESUEUR, P. (1939). Études et documents sur le séjour de Guido Mazzone en France. *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, pp. 103-163.
- LIMA, F. C. P. (dir.) (1967). *A Virgem e Portugal*, Vol. II, Porto: Edições Ouro.
- LUGLI, A. (1990). *Guido Mazzone e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*. Torino: Allemandi.
- MACEDO, D. (1940). *Em Redor dos Presépios Portugueses*. Lisboa : [s.n.].
- MACEDO, D. (1956). *Phelippe Hodart*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- MANGUCCI, C. (1998). *Quinta de Nossa Senhora da Piedade: história do seu palácio, jardins e azulejos*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal.
- MARIA AZCÁRATE, J. M. (1958). *Escultura del Siglo XVI, «Ars Hispaniae» Historia universal del arte Hispánico*, 13. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- MARKL, D. (1986). *O Renascimento. História da Arte em Portugal*, 6. Lisboa : Alfa.
- MONSÓ, J. M. (1898-1901). *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid: L. Miñon.
- MORENO, Pablo Gutiérrez (1929). La Capilla sevillana de la Quinta Angustia. *Archivo español de arte y arqueología*, 5, pp. 233-245.
- MOURA, A. C.; GRADE, J.; RAMOS, J. F. and PEREIRA, N. (1995). Aspectos metodológicos e caracterização de maciços graníticos tendo em vista a sua exploração para produção de rochas ornamentais e industriais. *Boletim das Minas*, 32/1, pp. 15-22.
- Museu de Antiguidades do Instituto de Coimbra* (1911). Coimbra: Tipografia Auxiliar de Escritório.
- PAIS, A. N. and GONZÁLES-PACHECO, A. (2007). *Cerâmica de Coimbra: do século XVI-XX*. Lisboa: INAPA.
- PAMPLONA, F. (1957-59). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 4 vols. Lisboa : [s.n.].
- PASCAL, J. (2000). De l'imagier Jean Bauduy au Maître de Biron: Les «momies des comtes de Toulouse», Statues en terre cuite de 1523. *Bulletin Monumental*, 158/4, pp. 323-340.
- PEREIRA, F. A. B. and SOBRAL, C. (1996). A quinta da Piedade entre o Manuelino e o Renascimento. *Circa. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira*, 1996.
- PEREIRA, J. F. (2005). *Dicionário de escultura portuguesa*. Lisboa: Caminho.

- PINHO, J. (2010). *Freguesia de Santa Cruz. História, memória e monumentalidade*. Coimbra: Junta de Freguesia de Santa Cruz.
- RAJÃO, C. A. (2003). *A escultura em barro no Mosteiro de Alcobaça: séculos XVII e XVIII*. Master Diss. Universidade de Lisboa.
- RÉVAH, I. S. (1958). La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541. *Boletim da Biblioteca da Universidade*, 13, pp. 417-437.
- RODRÍGUEZ BOTE, M. T. (2015). La corriente escultórica nórdica en la España del XVI. *Yakk. Revista de estudios yeclanos*, 10, pp. 173-188.
- RODRÍGUEZ BOTE, M. T. (2016). D'imager à ymaginero: la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles [online]. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, 20.2 [available at:] <https://journals.openedition.org/cem/14535>
- ROUDIÉ, P. (1954). Documents sur quatre maîtres maçons bordelais au début du XVI^e siècle. *Revue Historique de Bordeaux*, 1954, pp. 278-284
- SANTA MARIA, N. de (1668). *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho: primeira [segunda] parte : dividida em VI. livros / pello P. Dom Nicolao de S. Maria, natural de Lisboa, Conego Regrante, & Chronista da Congregação de S. Cruz de Coimbra*. Lisboa: Joam da Costa.
- SANTOS, C. (1991). De reformador dos estudos a bispo de Leiria ou o itinerário de um contemplativo: D. Frei Brás de Braga. *Revista da universidade de Coimbra*, 36, pp. 317-326.
- SANTOS, R. (1921). Os escultores franceses e a Renascença em Portugal. *Seara Nova*, 24, pp. 126-128.
- SANTOS, R. (1950). *A Escultura em Portugal*, Vol.II, Séculos XVI a XVIII. Lisboa: ANBA.
- SANTOS, R. (1958). Hodart, precursor de la escultura barroca en Portugal. *Goya*, 25, pp. 2-6.
- SEDANO, F. P. (1914). *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano*. Madrid: [s.n.]
- SERRÃO, V. (1998). O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no norte de Portugal. *Revista Museu*, IV, 7, pp. 137-173.
- SERRÃO, V. (2001). *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (150-1620)*. Lisboa: Presença.
- SMITH, R. (1968). *Art of Portugal 1500-1800*. New York: Meredith Press.
- TRANCHINA, P. (1996). I gruppi scultori di Guido Mazzoni: osservazione sulla tecnica. In: P. Bensi and M. G. Vaccari (eds.) *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*. Firenze: Centro Di, pp. 209-216.
- TRANCHINA, P. (2008). Scultura in terracotta. Trattamenti superficiali di finitura. In: *Materiali e strutture. Problemi di conservazione/ Sulla Scultura*. 11-12, pp. 34-57.
- VACCARI, M. G.; BENSI, P. (eds.) (1996). *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*. Firenze: Centro Di.
- VACCARI, M. G. (2009). Guido Mazzoni e Antonio Begarelli. Due maestri della terracotta tra tecnica e problemi di conservazione. In: G. Bonsanti and F. Piccinini (eds.) *Emozioni in terracotta*. Modena: Panini, pp. 85-90.
- VASCONCELLOS, I. (1733). *Artefactos symmetricos, e geometricos: advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura...* Lisboa Occidental: Na officina de Joseph Antonio da Sylva.
- VITRY, P. (1933). *Essai sur l'œuvre des sculpteurs français au Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ZARCO DEL VALLE, M. R. (1916). *Documentos de la catedral de Toledo, colección formada en las ciños 1869-74 y donade al centro en 1914 por D. Manuel R. Zarco del Valle*. Madrid: impr. Clásica Española.