

# A OFICINA DE JOÃO DE RUÃO: OS ESCULTORES, A RELAÇÃO OFICINAL E A GESTÃO DO TRABALHO.

**Carla Alexandra Gonçalves<sup>1</sup>**

UAb | CEAACP / FCT/ UCoimbra

## Resumo

Este artigo pretende estruturar o conhecimento sobre a *oficina de João de Ruão*, colocando em discussão o problema das relações oficinais, da gestão do trabalho e dos escultores que a historiografia artística tem associado ao Mestre normando.

Partindo da organização socio-laboral coimbrã, e inquirindo sobre qual seria o ambiente formativo deste artista na Normandia – um assunto tão inexplorado quanto difícil, pela parcimónia de dados –, que também terá moldado os seus hábitos de trabalho, revisitam-se criticamente os nomes dos artistas que, em Coimbra, têm vindo a associar-se ao estaleiro do Mestre, com o sentido de responder à pergunta sobre a dimensão humana e social daquela que tem vindo a considerar-se a maior e mais profícua oficina de escultura do século XVI.

Tentando dar resposta às questões colocadas têm, também, de averiguar-se os moldes de associação laboral, num quadro de relações que parte do aprendizado até à integração dos artistas no mercado, bem como as designações dos sujeitos envolvidos neste processo, nomeadamente a significação de *criado*, situada entre o apaniguado, ou protegido, o serviçal generalista e o aprendiz que pretende especializar-se num ofício.

**Palavras-chave:** escultura em pedra; século XVI; João de Ruão; oficina artística; Coimbra.

## Abstract

This article aims to structure the knowledge about *João de Ruão's workshop*, discussing the problem of workshop relationship, work management and who were the sculptors that the artistic historiography has associated with the Norman Master. Starting from Coimbra's social and labour organization, and inquiring about the formative environment of this artist in Normandy, which must also have shaped his work habits, we will revisit the names of the artists who, in Coimbra, have been associated to the Master's circle, in order to understand the human and social dimension of what has been considered the largest and most productive sculpture workshop of the Portuguese 16<sup>th</sup> century.

The attempt to explore these questions, will imply the approach to the patterns of labour association within a framework of relationships that go from the apprenticeship to the artist's integration in the market. At the same time, we will try to clarify the designations of those involved in these artistic circuits, such as the one of the *criado* (servant), defined somewhere between the protégé, the common servant, and the apprentice.

**Key-words:** stone sculpture; 16th century; João de Ruão; artistic workshop; Coimbra.

---

<sup>1</sup> [carla@uab.pt](mailto:carla@uab.pt)

Reflectir sobre a obra de João de Ruão é, também, investigar sobre o modo de organização do trabalho artístico em Coimbra durante o século XVI, equacionar como era gerido esse trabalho no interior de uma oficina (onde se produziam obras de arte com garantias de mercado), e estudar como eram criados e mantidos os laços de sociabilidade e de impregnação laboral dentro (e fora) dessas casas, no âmbito alargado da evolução das carreiras profissionais.

Esta temática, inscrita no dilatado corpo do estatuto social e laboral do artista, tem, necessariamente, de discutir-se à luz dos dados documentais, mas também das especificidades dos locais em inquérito, na medida em que a conjuntura cultural, mental, socioeconómica e administrativa portuguesa não era igual à de outros países da Europa, particularmente a que se vivia em Itália que, desde o século XV, vinha propagando o novo estatuto social e laboral do artista (visual), entendido como um intelectual, possuidor de engenho, de conhecimento científico e dominando as *artes liberais* (da aritmética e da geometria), colocando a perspectiva [ciência do visual, técnica de representação, filosofia natural, interpretação matemática da capacidade visual (Fudulache, 2016)] ao serviço da sua profissão. O artista, em contextos humanistas, seria o mesmo que o *artífex polytechnes*, perito em arquitectura, escultura e pintura, práticas que exercia de acordo com as suas necessidades, ou com as necessidades do mercado (Fudulache, 2018: 89).

Se o humanismo do século XII se caracteriza (para além de outras determinações) pelo nascimento do orgulho e da dignidade do Homem enquanto criador (*homo faber* que coopera com Deus na obra da *criação*), também o artista *constrói o mundo*, usando um ofício técnico

especializado e produzindo aquilo que a natureza não consegue oferecer-lhe. É durante o século XIII, e em contextos urbanos, que os ofícios se organizam, a par do florescimento das universidades. Este sincronismo não é de somenos porque, salvo as devidas diferenças, se nas universidades se reuniam intelectuais numa *corporação* relacionada com a ciência e com a transferência de saberes, as associações de mestres germinariam sob a mesma ideia.

Durante o século XIV, acentua-se o fosso entre a actividade intelectual, entendida como puramente científica, e o ofício mecânico, essencialmente técnico e manual, em parte devido a uma inadequada recuperação de algum pensamento Antigo<sup>2</sup>. Na realidade, os oleiros e os pintores assinavam os seus vasos desde c. 700 a.C.; conhecem-se assinaturas de escultores desde o século VI a.C.; alguns artistas foram agraciados com cargos públicos e outras honrarias e gozavam de consideração por parte da sociedade do seu tempo (Pereira, 1997: 31); uma boa parte dos pintores e dos escultores clássicos e helenísticos eram íntimos “dos grandes”, gozando de um estatuto socioprofissional elevado.

A assunção da dignidade do artista aconteceria a partir do século XV e, particularmente, durante o século XVI italiano, com fortes repercussões europeias. Este fenómeno também se comprova à medida das crescentes assinaturas de obra que traduzem o orgulho e a individualidade de cada artista, ainda que inscrito numa conjuntura corporativa que tende a diluí-la. Os casos dos escultores portugueses monografados Iº, P – ainda para o século XIV – (Barroca, 2000: 1125), dos monogramistas M, P, PA, MP, e dos escultores assinados, como o profícuo João Afonso e, depois Diogo Pires-o-Moço,

<sup>2</sup> Para este caso controverso, confira-se Pereira (1997: 23-37) e Wittkower (2006).

comprovam a afirmação destes artistas que autenticavam com exultação as suas obras, filhas do seu trabalho inventivo e singular, fugindo à regra da dissolução da individualidade artística ainda vigorante durante o século XV.

Neste encadeamento de ideias cabem as palavras avançadas que Diego de Sagredo [(1526), 1976] publicou em Toledo, sobre as artes mecânicas e liberais, que distinguem a pintura, a escultura e a arquitectura, como artes liberais, dirigidas à percepção e à interpretação, e ancestralmente estimadas:

«Aquellos se llamã oficiales mecanicos q trabajan con el ingenio y cõ las manos: como son los Canteros, Plateros, Carpêteros, Carrageros, Lãpaneros y otros oficiales q sus artes requieren mucho saber y ingenio. Pero liberales se llaman los q trabajan solamête con el espiritu y con el ingenio: como son los Gramaticos, Logicos, Retoricos, Aritmeticos, Musicos, Geometricos, Astrologos: con los qualles son numerados los Pintores y Escultores: cuyas artes son tã estimadas por los antiguos que aun no son por ellos acabadas de loar: dizêndo q no puede ser arte mas noble ni de mayor prerogativa q la pintura q nos pone ante los ojos las hystorias y hazañas delos passados: las q[ua]les q[ua]ndo leemos, o hazemos leer, nos q[ue]brãtan las cabeças y nos perturbã y fadigã la memoria. Has otrosi de saber q architetos es vocablo griego: quiere dezir principal fabricante: y assi los ordenadores de edificios se dizê propriamête architectos. Los q[ua]les segû parece por nuestro Vitruvio: son obligados a ser exercitados en las sciências de philosophia y artes liberales.[...]».

O escultor João de Ruão (c. 1500-05 a 1580), com actividade conhecida em Portugal entre 1528 e os finais da década de setenta do mesmo século, enquadra-se numa conjuntura particular. Se a prática artística se perfilava com uma atmosfera de necessário eruditismo, se os artistas trabalhavam de acordo com as regras científicas

da matemática, da geometria, da anatomia (etc.), aliadas à destreza técnica, estavam, contudo, sujeitos a um sistema laboral ainda muito tradicional. Todos os profissionais que se fixavam nas cidades, como aconteceu com João de Ruão que desde 1530 se segura em Coimbra, deviam trabalhar de acordo com os ditames impostos pelos Regimentos e pelas Posturas municipais (para além dos da encomenda) que prescreviam sobre a hierarquia das profissões (ou dos ofícios) e dos oficiais de um mesmo ofício no interior da sua oficina, controlando as formas de ensino, as exigências para a qualificação de um mestre, com a obtenção da sua carta de ofício, o modo de agir no mercado, acompanhando, depois, a qualidade dos trabalhos que eram sistematicamente avaliados por pares (Langhans, 1943; Loureiro, 1938-39; 1964; Gonçalves, 2001; 2005; 2018: 45-53).

De uma forma muito geral, saíam fora das teias deliberativas os artistas itinerantes (ainda que obrigados a apresentar a sua carta de ofício, como todos os estrangeiros, nos lugares onde pretendiam exercer a sua actividade), e os artistas privilegiados que usufruíam de um direito particular.

Para a época que agora importa, chame-se o caso conhecido do *imaginário de obra de pedraria* áulico Nicolau Chanterene, prestigiado Arauto Goa (plausivelmente) a partir de 1535, facto que ilustra o seu estatuto social como homem honrado e íntegro, para além de dar-nos a conhecer a estatura do seu ofício que não o fazia desmerecer. Ainda assim, conhece-se um aprendiz e o nome de um pedreiro, antigo criado de Nicolau Chanterene (facto que comprova o esquema de aprendizado e o ambiente ofical). O primeiro é João Luís, pedreiro, que entre 1532 e 1538 vira a mandrágora (mágica) que possuía o Mestre em Sintra, quando ainda era seu

aprendiz. O segundo é João Rombo, o pedreiro que em 1538 fez a denúncia à Inquisição da posse, por Nicolau Chanterene, da mesma mandrágora e de uma *bíblia* (“bryuia”) cheia de heresias, e que em 1532 seria um seu criado (Correia, 1922: 10-11). A denúncia não surtiria efeito, precisamente pelo prestígio que gozava este imaginário áulico e privilegiado, consagrado pela excepcionalidade do seu trabalho, digno e doutrinado, permitindo-lhe usar cota de armas e viver na corte e junto ao Rei (Grilo, 2013: 87-106)<sup>3</sup>. Mas este caso configura-se como um exemplo atípico na conjuntura nacional da época.

Conhecem-se, através da documentação mantida no Arquivo Histórico Municipal de Coimbra, alguns nomes de escultores coimbrãos que detinham privilégios idênticos aos dos Desembargadores, como o marceneiro imaginário Ascenso da Fonseca (1594) (*Livro do Registo*, 1591-1595: fls. 305-306 v.º) que exerceu o cargo de juiz examinador do ofício de escultura e imaginária em 1614 (*Livro do Registo*, 1613-15: fls. 161 v.º e 162) e em 1622 (*Livro do Registo*, 1621-23: fl. 270). O imaginário Francisco Lourenço conheceu os mesmos privilégios, também em 1594 (*Livro do Registo*, 1591-1595: fl. 318)<sup>4</sup>. O imaginário Pero de Frias, quando esteve a trabalhar em Coimbra, foi privilegiado pela Universidade em 1575 (*Livro do Registo*, 1571-1177: fls. 648 a 649)<sup>5</sup>, gozando de todas as regalias pertencentes aos seus estudantes, passando, em

c. 1577, a juiz do ofício de marcenaria. O marceneiro, e juiz examinador do ofício de marceneiro imaginário António Rodrigues, foi nomeado como Mamposteiro de Nossa Senhora da Graça, no decurso das obras que decorriam no Mosteiro de São Gonçalo de Amarante, em 1560 (*Livro do Registo*, 1558-1562: fl. 119). Estes exemplos, embora poucos, ilustram uma realidade especial: os *imaginários privilegiados* exerceram cargos de examinação de ofício ou seja, eram artistas que ajuizavam sobre a ascensão na carreira, permitindo aos novos artistas a obtenção do respectivo licenciamento para a abertura de uma oficina. Nesta medida, se estes escultores gozaram de alguma liberdade de acção, na relação com as normas profissionais impostas pela governança, acabaram por agir ao serviço dessas mesmas imposições regulamentares.

Para além destes casos, convém recordar que alguns cidadãos estrangeiros, particularmente flamengos e franceses, detinham privilégios (usar sedas, mulas e facas) e isenções (como o da aposentadoria e de alguns impostos), desde que fossem casados e com casa própria em Portugal (*Livro do Registo*, 1606-10: fls. 313 v.º-316 v.º), facto que se constituiria como um atractivo, ainda que nada se registre sobre o modo de exercício das suas profissões.

Não se conhece nenhuma carta de privilégio passada ao afamadíssimo João de Ruão. Ainda

<sup>3</sup> O pintor régio Jorge Afonso (entre outros) também beneficiava do cargo de Arauto Lisboa.

<sup>4</sup> Para além destes dois artistas, também o Conde de Tentúgal foi agraciado com o mesmo privilégio «dos desembargadores» [AHMC, *Livro do Registo*, 1595-97: fls. 165 v.º a 211 v.º (com cópia a fls. 213-17)]. Conhecem-se outros privilégios concedidos a determinados indivíduos da cidade, tais como as isenções oferecidas por alguns departamentos colegiais aos seus Procuradores nomeados, como por exemplo, o da nomeação do Cavaleiro Fidalgo António de Alpoim, como Procurador das obras do Colégio de S. Tomás em 1561 (AHMC, *Livro do Registo*, 1558-62: fls. 133 a 134).

<sup>5</sup> Refira-se ainda o privilégio da Universidade concedido ao ourives Pero Mendes, em 20 de Agosto de 1587, pela via do colégio da Santíssima Trindade (AHMC, *Livro do Registo*, 1585-88: fls. 189-190). De entre os privilégios concedidos pela cidade, exponha-se o de mamposteiro, ou recebedor de esmolos (dos cativos), concedido ao pedreiro João Pinto em 1594 (AHMC, *Livro do Registo*, 1591-95: fls. 367-367 v.º), da Santíssima Trindade, concedido ao carpinteiro António Fernandes em 1595 (AHMC, *Livro do Registo*, 1595-97: fls. 56 v.º-60) e a Diogo Fernandes, carpinteiro, em 1596 (AHMC, *Livro do Registo*, 1595-97: fls. 150-152 v.º); o privilégio de mamposteiro de obras, como as do convento de São Francisco de Coimbra, concedido ao marceneiro Domingos da Fonseca, em 1603 (AHMC, *Livro do Registo*, 1601-06: fls. 153 v.º -156), de mamposteiro dos cativos no colégio de Jesus ao carpinteiro de marcenaria Pero André em 1603 (AHMC, *Livro do Registo*, 1601-06: fls. 187 v.º -190). A Inquisição de Coimbra também concedia privilégios, como o que beneficiou o carpinteiro Pantalhão Fernandes em 1596, apresentado na Câmara a 1604 (AHMC, *Livro do Registo*, 1601-06: fls. 265 v.º -266).

que auferisse de avultadas concessões pelos (bons e constantes) serviços prestados à sua clientela, particularmente do Mosteiro de Santa Cruz e da Universidade, este artista manteve-se afastado de cargos (efectivos ou honoríficos), conhecendo-se apenas como confrade do Santíssimo Sacramento (Garcia, 1913: 234-235; Gonçalves, 1984: 207).

## Entre Ruão e Portugal

Sabe-se que João de Ruão terá nascido em Ruão nos primeiros anos do século XVI, época efervescente em construções arquitectónicas e escultóricas que se estenderiam até ao meado do século. No início dos anos 20 estaria João de Ruão apto para realizar trabalhos como artista já formado. Ainda que não se possa assegurar com quem terá João de Ruão aprendido o seu ofício, conhece-se o seu carácter híbrido, experimentado na arquitectura e na escultura, onde prefere a pedra, bem como o modo como encara e trabalha este material.

Recuando aos primeiros vinte anos do século XVI da cidade de Ruão, encontramos este mesmo sinal versátil na pessoa do mestre-de-obras da catedral de Ruão entre 1510 e 1526, Roulland le Roux (1465-1527) (Gonçalves, 2018: 93-102), o mesmo artista que teria gizado o túmulo dos cardeais d'Amboise (Deville, 1837: 94), entre tantas outras obras para a mesma igreja<sup>6</sup>. Mas relacionar João de Ruão com Roulland le Roux em Ruão, é relacioná-lo, também, com os escultores activos no mesmo estaleiro catedralício (portal, torre lanterna e

túmulo dos cardeais), especialmente com Pierre des Aubeaux (Vesly, 1902: 40-41) e a sua vasta equipa, documentada nos livros de contas da Sé (Deville, 1837: 96) a partir de 1508. Deve-se a Pierre des Aubeaux a chefia da vasta equipa que trabalhou na concretização dos túmulos dos cardeais (entre 1520 e 1521), auferindo remunerações superiores (c. 20 *sous* por dia) às dos restantes artistas (pagos a c. 6 *sous*) que o acompanharam no trabalho: Regnaud Therouyn, Jean Chaillon, André le Flament, Mathieu Laignel e Je(h)an de Rouen, este último na qualidade de executor de apenas uma escultura.

O escultor Pierre des Aubeaux, qualificado pela historiografia francesa como o *imaginário das Virgens* (Vesly, 1902: 35-45), ou da *pedra viva*, “hábil cinzelador do portal da Catedral, do túmulo dos Amboise e de tantas outras maravilhas” (Oubé, 1902: 33), realizou várias obras que, infelizmente, já se perderam [como o grupo da Morte da Virgem de Gisors – composto por doze ou catorze figuras maiores do que o natural e com expressões *remplies de vérité* (Millin *apud* Vesly, 1902: 38) –, realizado entre 1511 e 1513, e destruído em 1794, e a decoração da capela da confraria da Assunção na mesma igreja de Gisors, já muito depauperada e quase desaparecida, entre outras]. Diz-nos Vesly (1902: 38) que toda a ornamentação da capela da Assunção da igreja de Gisors é obra de des Ambeaux e dos artistas que trabalharam sob a sua orientação (*de ses varlets*, como refere o autor) contando-se, entre outros, Jehan de Rouen<sup>7</sup>, Mathurin de Lourme e Pierre Monnier (dito Fleurent)<sup>8</sup>, todos imaginários de Ruão.

<sup>6</sup> Importa nomear os planos para o novo portal central da fachada catedralícia [executado sob a sua alçada entre 1510 e 1512, com o trabalho escultórico de Pierre des Aubeaux e seus oficiais que realizaram um terço da obra escultórica, numa soma de 154 figuras pequenas e 7 grandes (Vesly: 1902: 39-40)], as obras na capela de Santo Estêvão, a reconstrução da torre lanterna com o seu enorme e afamado coruchéu (1516).

<sup>7</sup> Entre 1511 e 1513, João de Ruão estaria entre os 10 e os 14 anos, pelo que não seria, ainda, denominado como imaginário. É legítimo perguntar se este Jehan de Rouen poderia ser o seu pai (ou tio), activo na oficina de Pierre des Aubeaux.

<sup>8</sup> Pierre Monnier fixar-se-ia em Gisors.

Roulland le Roux largou o estaleiro da Sé em 1526, falecendo em 1527, e Pierre des Aubeaux desaparece da documentação em 1525. Três anos depois (1528) encontramos João de Ruão em Portugal, altura em que terminam as obras de reestruturação da igreja Matriz da Atalaia, trabalhos a cargo do arquitecto João de Castilho e João de Ruão sob a encomenda de D. Jorge de Meneses, 6º Senhor de Cantanhede. Por todos estes motivos nos cumpre considerar, como hipótese muito plausível, que João de Ruão trabalhou, na Normandia, sob a alçada, ou na companhia de Roulland le Roux e de Pierre des Aubeaux, para além do inevitável contacto com artistas italianos que trabalharam em Gaillon.

Convirá aferir sobre a possibilidade deste escultor ter chegado a Portugal ultrapassando os Pirenéus, como era corrente acontecer com os artistas nómadas que circulavam entre França e a Península Ibérica (Rodríguez Bote, 2016) passando, hipoteticamente, pela Biscaia, Palência, Zamora, Salamanca e Cáceres onde terá amadurecido, acompanhado alguns estaleiros e estabelecido contactos. Não é estranho imaginar que João de Ruão possa ter chegado a Portugal pela mão de João de Castilho, afamadíssimo arquitecto biscaíno com uma vastíssima clientela, cujos caminhos podem ter-se cruzado antes de 1527, repetindo-se depois e várias vezes (em Tomar, na Igreja de Santa Iria e Capela dos Vales, terminada em 1536, e, especialmente, em Coimbra), tal como viria a acontecer com Diogo de Castilho.

## Da oficina de João de Ruão em Coimbra

Interessa-nos, por agora, verificar um problema concreto, relacionado com a gestão do trabalho de João de Ruão, na medida em que tanto a sua formação, quanto a conjuntura portuguesa, permeavam o trabalho conjunto que podia assumir vários modelos: em modo oficial estabilizado (uma oficina estável, com seus *aprendizes, serviçais e oficiais*, com tarefas próprias), em estaleiro ocasional (a estruturação de equipas mais ou menos efémeras para a realização de determinadas obras) ou em parcerias eventuais (a associação de dois ou mais artistas especializados).

Na medida em que grande parte dos trabalhos escultóricos quinhentistas realizados em Coimbra têm sido confiados à (vasta) oficina liderada por João de Ruão, convém rever a documentação e reflectir sobre essa eventualidade atendendo, para já, aos nomes principais que a historiografia tem vindo a ligar ao Mestre. Pondere-se, por agora, sobre quem teriam sido, afinal, os aprendizes e os oficiais deste Mestre francês que consubstanciou um dos primeiros escultores quinhentistas que viria a fixar-se na cidade de Coimbra, logo a partir dos anos trinta, formando uma plêiade de homens (locais) que terão aprendido consigo, ou no seio da sua oficina (ainda que não sejam conhecidos quaisquer contratos de aprendizagem realizados entre este artista e os eventuais principiantes).

Sabe-se, em primeiro lugar, que para além da formação de artistas, uma oficina de escultura funcionava como um estaleiro onde decorria o processo criativo, a execução de desenhos, de modelos e maquetes e, depois, das várias peças que deviam entregar-se no lugar para onde tinham sido encomendadas, podendo terminar

-se no lugar com a ajuda de (outros) oficiais especializados<sup>9</sup>. Neste sentido, uma oficina seria um espaço criativo e um espaço de sociabilidade, para além de se constituir como um espaço de aprendizagem e de laboração, onde actuavam vários sujeitos, formando-se eventuais parcerias de artistas que levavam a cabo determinados trabalhos, distribuindo-se por tarefas.

Também se sabe, com o apoio dos registos documentais que nos chegaram, que João de Ruão ter-se-á relacionado directamente, ao longo dos tantos anos em que conservou aberta a sua *oficina de obras*, pelo menos com seis indivíduos. Eram eles o ainda muito ignorado Lucas Gonçalves que, em 1536, foi identificado como *criado* de João de Ruão e do seu sogro Pero Anes (Garcia, 1913: 23 a 25), facto que determinou a contingencial integração na sua *escola*; Bernardim Frade que, em 1543, *estava e trabalhava na casa de João de Ruão*, conforme escreveu Fr. Luis de Montoya no *Livro das Obras do Colégio da Graça de Coimbra*, guardado no Arquivo Distrital de Braga (ms. 1019: fl. 24 v.º); António Gomes que, em Março de 1566, também foi estimado, embora indirectamente, como *criado* de João de Ruão, no assento do seu casamento com Ana Ferreira de Mascarenhas (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*. Tomo I.º, C. 1558-1589: fl. 155; Garcia, 1913: 187)<sup>10</sup>; T(h)omé Velho, que João de Ruão associou ao desfecho das (longas) obras da igreja de São Salvador de Bouças em 1576 (Garcia, 1913); o enigmático Jacques Boucher, que o cronista Agostinho de Santa Maria relaciona com João de Ruão em trabalhos realizados para a igreja de Santa Maria do Castelo

de Pombal (Santa Maria, 1712: 473-446; Garcia, 1913: 198-200); o ainda tão desconhecido (e sem obra atribuída) Jacques Lochin († 1559), que Reinaldo dos Santos (1950) diz ter colaborado com Ruão nas obras de Santa Cruz.

Para além destes sujeitos, conhecem-se outros escultores que se relataram na companhia de João de Ruão, ainda que de outro modo, ou longe da coactividade. São eles Odarte e Francisco Lorete. O primeiro foi introduzido por Ruão em Santa Cruz, para a realização da Última Ceia em barro em 1530 (Garcia, 1913: 4-5), continuando a testemunhar naquele Mosteiro em 1534; o segundo foi contratado para a realização da caixa do órgão da igreja de Santa Cruz, em 26 de Outubro de 1532, e que Ruão afiança (Garcia, 1913: 142-144)<sup>11</sup>. Com actividade próxima devem ainda referir-se os nomes que surgem em obras tais como a fonte do Claustro da Manga, desenhada por João de Ruão, mas cuja construção, especialmente dos tanques, cubelos e arcos, se contratou com os pedreiros Pero de Évora, Diogo Fernandes e Fernão Luís, em 7 de Setembro de 1533 (Garcia, 1923: 87-89).

Por motivos vários, perscrutar-se-ão apenas as ligações entre João de Ruão e os seis primeiros nomes.

### Lucas Gonçalves

Escrutine-se, em primeiro lugar, a relação entre João de Ruão e o seu *criado* Lucas Gonçalves, narrada em 16 de Março de 1536, num documento que trata da renúncia de João de Ruão *a dois pedaços de terra* que o Mosteiro de

<sup>9</sup> Para o caso de obras complexas, como por exemplo uma capela ou retábulo, era necessário recorrer a ensambladores da pedra que realizavam o trabalho no lugar para onde se destinava a obra.

<sup>10</sup> Sobre esta nota documental, acreditamos que António Gomes possa ter ingressado na equipa de obras na capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra e que, por esse motivo, ditara ao escrivão a nota sobre a sua relação de criado do mestre em causa (Gonçalves, 2005).

<sup>11</sup> Esta natural proximidade entre artistas estrangeiros expressa uma relação especial, estimulada pela necessidade de criar suturas sociais protectoras que se traduzem, também, nos elos laborais.

Santa Cruz lhe tinha dado no limite de Poiares. Esta nota documental permite-nos saber que Ruão entregou os terrenos a Francisco Miguel, cunhado de Lucas Gonçalves, um seu *criado*, por não poder retirar o devido proveito dessas terras e, querendo «fazer prazer e boa obra a Luqas Glz seu criado e de seu sogro», disse que as dava ao lavrador Francisco Miguel e sua mulher Guiomar Afonso, irmã do dito criado, para que elas ficassem para sempre na família (Garcia, 1913: 23-25).

João de Ruão podia ter oferecido os terrenos a outro indivíduo, ou ter ficado com eles (mesmo sem lhes retirar o proveito), mas, ao invés, quis presentear e agradar ao seu *criado*, protegendo-o. O facto de Lucas Gonçalves ser, simultaneamente, um criado de João de Ruão e de Pero Anes, pode querer significar tratar-se de um servidor que desempenhava funções generalistas, ou pouco especializadas, ou seja, não se garante que este homem fosse um imaginário.

Por outro lado, Lucas Gonçalves pode ter sido um prestável e activo amigo do escultor João de Ruão e do mestre de carpintaria Pero Anes, habitando

na *casa(-oficina)* de um dos artistas que também eram parceiras no espaço. Para além deste donativo, registado documentalmente, não pode adiantar-se mais nada, já que Lucas Gonçalves desaparece da documentação sem se relacionar com as profissões de imaginário, escultor, marceneiro de pedraria, ensamblador, carpinteiro ou pedreiro, facto que não permite garantir que a ligação entre João de Ruão e Lucas Gonçalves se fundasse no trabalho artístico.

Na verdade, conhecem-se casos em que os aprendizes do ofício são conhecidos como *criados* (Ramos de Castro, 1991: 189). Exemplifica este facto o escultor coimbrão António Afonso, que surge designado documentalmente como como «*criado do mestre Jaqz Bunxel imaginario nesta cidade*» em 1574<sup>12</sup>, depois como «*ymaginario, criado de Jaques Bruxel*» em Abril<sup>13</sup>, como «*imaginario aprendiz*» em Maio<sup>14</sup>, em Junho<sup>15</sup>, Agosto<sup>16</sup>, em Setembro<sup>17</sup> e em Outubro<sup>18</sup> de 1575. Em Maio de 1578, António Afonso ainda se reconhece como *imaginario aprendiz* do mesmo Mestre<sup>19</sup>. Estas denominações podem ler-se como uma *certa* progressão na carreira, ou como outro caso, porque passar de *criado* a *imaginário aprendiz* pode significar o salto entre um serviçal

<sup>12</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1574: fls. 31-32 v.º

<sup>13</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575: fls. 19 v.º-21.

<sup>14</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575: fls. 39 v.º-41.

<sup>15</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575: fls. 88 v.º-90; fls. 47-48.

<sup>16</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575-1576: fls. 33 v.º-34.

<sup>17</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575-1576: fls. 65-65 v.º.

<sup>18</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575-1576: fls. 83 v.º-84.

<sup>19</sup> AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1578: fls. 34-35.

indeterminado a um formando num ofício específico. Certo é que António Afonso desaparece da documentação a partir de 1578<sup>20</sup> sem deixar outros sinais.

Existiam vários tipos de *criados*, durante os séculos XV e XVI<sup>21</sup>, facto que deve merecer algumas reservas quando os indícios são lacunares e subjectivos<sup>22</sup>. A parcimónia documental não permite assegurar que todos os criados de um determinado artista fossem o mesmo que *aprendizes* ou *oficiais* ou que passassem, todos, de criados a aprendizes. Sabe-se, por exemplo, que Joana Gonçalves fora *criada* de João de Ruão, conforme indica o seu registo de casamento lavrado poucos dias antes do falecimento do Mestre, em 3 de Janeiro de 1580 (Garcia, 1913: 189) e, decerto, não se constituiria como uma (futura) aprendiz de ofício.

Por todos os motivos, especialmente pela polissemia e fluidez da designação *criado*, é necessário enquadrar esta qualificação no seu contexto, procurando outros elementos confluentes que permitam determinar, com

segurança, o género de trabalho, ou de relação do sujeito assim nomeado, com o seu superior, ou empregador.

Nos contratos de ensino de ofício encontrados, equipara-se o aprendiz a um *moço que aprende*<sup>23</sup>, *obreiro*<sup>24</sup>, *serviçal*<sup>25</sup>, participando nas actividades laborais da oficina, ajudando o mestre no cumprimento das encomendas e auferindo de um salário pago em dinheiro ou em géneros (alimentação, casa e vestuário). Por todos estes motivos não se pode afirmar que todos e quaisquer *criados*, arrolados na documentação, se consubstanciem como *aprendizes* de um determinado ofício. Resta ainda entender, objectivamente, se um *criado* seria (sempre) o mesmo que um *servidor*<sup>26</sup>, com o sentido de *ajudante de obra* e actuando como um subalterno, trabalhando a mando do artista principal e integrado, ou não, na sua oficina. A ser, Lucas Gonçalves deveria ter surgido noutros espaços documentais, facto que ainda não foi apurado.

<sup>20</sup> Conhecemos um António Afonso denominado como pedreiro (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*. Tomo 1º, C. 1558-1589: fl. 165 v.º) para data anterior a Maio de 1578, facto que arreda a hipótese de tratar-se do mesmo homem.

<sup>21</sup> Para António Oliveira (1967: 78; –, 1971: 372), o nome *criado* nem sempre possuiu o significado que hoje lhe atribuímos. Um criado era, por vezes, uma espécie de *protegido* ou de *apaniguado* de um determinado indivíduo, como eram os dois criados do Doutor Luís Correia que, no seu testamento lavrado em Coimbra nos finais do século XVI, mandou dar 10 000 réis a cada um deles, caso não obtivessem os «benefícios» que lhes tinha procurado, por terem-no servido bem, e porque depois de os ter em casa, tratou-os sempre convenientemente, dando-lhes livros e tempo para estudar e o mais que pôde.

<sup>22</sup> O caso do imaginário Francisco Lourenço (morador na freguesia de São Tiago de Coimbra, reconhecido documentalmente entre 1586-1608, casado com Maria Gonçalves e de quem teve, pelo menos cinco filhos) ilustra esta disparidade de situações, bem como a qualidade incerta do nome *criado*, já que em 25 de Agosto de 1594 registou-se um privilégio que lhe tinha sido passado em 5 de Fevereiro de 1592, afirmando-se que este imaginário era *criado* de Francisca Lemos, a viúva do Desembargador Francisco Casado de Carvalho, durante seis ou sete anos. O privilégio em causa concedia todas as graças e mercês que pertenciam aos Desembargadores da Casa da Suplicação (AHMC, *Livro do Registo*, 1591-1595: fls. 318-318 v.º).

<sup>23</sup> Contrato de ensino do ofício de imaginário feito entre Domingos Luís, imaginário, e Jorge Martins e sua mulher, para a ensinança de Domingos Martins Peixoto, a 17 de Abril de 1623, em Braga (ADB, *Notas de Jerónimo Fernandes*, NTG 1, L.º 199: fls. 154 v.º -156; Serrão, II, 1992: 333; Castro, 1995: 116-117; Gonçalves, II, 2005, doc. 34).

<sup>24</sup> Confirma-se o contrato de aprendizado do ofício de sirgheiro realizado entre Francisco Simões e Baltazar Alvelo, Coimbra, 29 de Agosto de 1600 (AUC, *Tabelionato de Agostinho Maldonado*, L. 65: fls. 158 v.º - 159 v.º; Gonçalves, II, doc. 32).

<sup>25</sup> O contrato de servidão e ensino da arte de escultura realizado entre Gonçalo Rodrigues, imaginário, e o carpinteiro de Moura Manuel Vaz, pai do moço aprendiz, em 24 de Outubro de 1577 com o título: «Servidam, hobração Juse a Gonçalo Roiz» (ANTT, *Cartórios Notariais*, C-7-A, cx. 6; liv. n.º 4: fls. 67 v.º-68 v.º) regista que, durante o tempo do aprendizado, o moço deveria servir o mestre: «[...] em todas as cousas que a ele mandar que justas [e] onestas sejam e, no dito tempo ele, mestre, lhe dara de comer e beber, vistido, calcado, roupa lavada e cama em que durma, e dese bom tratamento de modo que o dito moço pase bem e não mall, e no cabo do tempo, hû vestido, ou tres mil rs [...]», ainda que não nunca se registre, no documento, o nome *criado*.

<sup>26</sup> Como se regista no contrato da Última Ceia para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, contratado com Odarte em 7 de Outubro de 1530 (Garcia, 1913: 4-5).

## Bernardim Frade

Bernardim Frade constituir-se-á como o único artista que assoma, documentalmente, na companhia laboral de Ruão para os anos entre 1543 e 1567<sup>27</sup>. Sabe-se que em 16 de Dezembro de 1543, o artista recebeu 2.100 réis por uns órgãos pequenos que vendeu aos padres do Colégio da Graça de Coimbra (ADB, *Livro das Obras do Colégio da Graça de Coimbra*, ms. 1019: fl. 24 v<sup>o</sup>). Esta referência de Fr. Luis de Montoya interessa sobretudo, porque regista que o artista «*esta y labora en casa de*» João de Ruão<sup>28</sup>, informando – caso o testemunho corresponda à verdade dos factos – que os dois artistas compartilhavam casa e oficina durante os anos quarenta do século, ainda que não consiga apurar-se se Bernardim Frade terá aprendido o ofício com João de Ruão, e se depois desempenhou o papel de serviçal, oficial ou companheiro.

Em 1567, Bernardim Frade regista-se, nos róis dos pagamentos da Sisa, contribuindo com 120 réis, estimado então como morador na freguesia de Santa Justa, na rua da Figueira Velha e arrolado como pedreiro (Silva, 1970: 26)<sup>29</sup>. Conclui-se que nesta data (c. de 24 anos depois) Bernardim Frade possuía uma actividade determinada e já não coabitava com Ruão, ainda que voltemos a encontrá-lo na sua proximidade laboral, pois que em 1 de Março se contrata, associado ao pedreiro António Fernandes, com

*Dioguo das Chagas, Reitor, e Eitor da Suplicaçam*, Almojarife do Hospital Real, para a construção de uma varanda em pedra de Ançã, no valor de 28.000 réis, materializando uma obra desenhada por João de Ruão para aquele espaço<sup>30</sup>. Este documento comprova que em 1567 Bernardim Frade<sup>31</sup> trabalhava perto (ou no círculo) do escultor e arquitecto normando, ainda que não possa saber-se se procedia como seu *oficial* ou como um profissional já autonomizado, e da confiança do mestre, depois dos anos de permanência em sua casa.

Em conclusão, Bernardim Frade pode ter aprendido o seu ofício com João de Ruão durante os finais dos anos 30, inícios da década seguinte do século XVI, realizando depois obras no seu círculo de actividade, designando-se como pedreiro (e não como escultor). Esta conclusão abre para outro problema relacionado com as actividades múltiplas que não eram incomuns.

## António Gomes

Sobre o ainda tão mal conhecido imaginário António Gomes, documentado entre 1566 e 1597, sabe-se que foi citado como *criado* de João de Ruão no assento do seu casamento com Ana Ferreira em 24 de Março de 1566:

«[...] receby Antonio Gomes maginario, criado de João de Ruão, com Ana Ferreira [...]; testemunhas

<sup>27</sup> Bernardim Frade surge na documentação coimbrã como pedreiro e imaginário entre 1543 e 1567. Era casado com Antónia Fernandes (pelo menos em 1567), morador na rua da Figueira Velha e manteve relações com o Colégio da Graça, com o Mosteiro de Santa Cruz (AUC, *Livro das Notas de Santa Cruz*, T. 14, L. 39: fls. 33-35 v.<sup>a</sup> e 126 v.<sup>o</sup>-129 v.<sup>o</sup>) e com o Hospital Real para onde fez, a partir de 1567, e segundo a traça de Ruão, uma varanda (AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1567: fls. 34 v.<sup>o</sup>-37 v.<sup>o</sup>). Sobre a biografia de Bernardim Frade leia-se Gonçalves (2005).

<sup>28</sup> «[...] bernaldin frade que esta y labora en casa de ju<sup>o</sup> de Ruã [...]» (ADB, *Livro das Obras do Colégio da Graça de Coimbra*, ms. 1019: fl. 24 v.<sup>o</sup>).

<sup>29</sup> Nos mesmos róis de 1657, encontramos João de Ruão a pagar 200 réis, listado como arquitecto e morador no Terreiro de Santa Cruz, freguesia de São João de Santa Cruz (da Silva, 1970: 36).

<sup>30</sup> O contrato (AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1567: fl. 34 v.<sup>o</sup>) estipula que : «[...] que elles hão de fazer hua varanda dentro, no dito Hospital, ao lomguo da Casa dos Males, onde, digo, que serve da Infermaria das molheres, a qual varanda chegara da varanda feita, ate o cunhal da dita Infirmaria, feita e acabada conforme a traça e debuxo que pera isso fez João de Ruão [...]».

<sup>31</sup> Voltamos a encontrar uma referência a Bernardim Frade datada de 9 de Outubro do mesmo ano de 1567, quando se celebra o contrato de emprazamento de umas casas na freguesia de Santa Cruz, nas Olarias, e Rua que antigamente se chamava dos Pintadores, com Antónia Fernandes, mulher de Bernardim Frade, pedreiro, e sobrinha de Mecia Fernandes, já defunta, a quem o Mosteiro tinha emprazado as ditas casas (AUC, *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 14, L. 39: fls. 126 v.<sup>o</sup>-129 v.<sup>o</sup>).

que forão presentes Symão Carvalho pedreiro, Symão Fernandes d'Ademea, Joane Anes o Rey barqueiro, Bastião Velho barbeiro, Antonio Duarte barqueiro, Pedr'Alvarez capateiro, Aleixo Fernandes iconimo da dita igreja [...]» (Garcia, 1913: 187).

Este documento abriu caminho à suposição de António Gomes se constituir como um artista activo no interior da oficina de João de Ruão. Ainda assim, estranha-se a ausência do Mestre como testemunha do referido casamento, ou mesmo como padrinho da primeira filha, baptizada no dia 1 de Fevereiro de 1567 (Garcia, 1923: 208), como era comum acontecer nas relações entre chefes de oficina e seus oficiais<sup>32</sup>. Por outro lado, António Gomes casou-se na freguesia de São Bartolomeu e viria a estabilizar a sua morada em Santa Clara. Este facto arreda o criado de João de Ruão da coabitação, colocando-o numa posição difícil de determinar.

Este escultor ressurgue em várias notas documentais alusivas à sua vida pessoal<sup>33</sup>,

importando agora um documento, datado de 28 de Junho de 1575, que regista a parceria entre o imaginário António Gomes e o carpinteiro de marcenaria Gaspar Henriques<sup>34</sup>, numa obra para a Misericórdia de Penela orçada em 100 cruzados. Tratar-se-ia, pelo valor do trabalho, de uma obra maior que o documento omite (AUC, *Tabelionado de António Martins*, 1575: fls. 124-126), ainda que o pagamento remeta para uma eventual reforma arquitectural e construção do retábulo-mor daquele espaço.

Conforme às referências que surgem nos registos paroquiais, conservados no Arquivo da Universidade de Coimbra, António Gomes foi designado como imaginário e como pedreiro<sup>35</sup>, especialmente entre os anos 1570-1571, confirmando-se a sua actividade híbrida que não era estranha à época (também porque um escultor podia denominar-se como um *marceneiro de pedraria*). No entanto, a partir de 1572 a segunda actividade não volta a aparecer associada ao seu nome, tirando o assento de

<sup>32</sup> Comparando este documento com o que regista o casamento do imaginário Pero de Araújo, datado de 20 de Outubro de 1604, e celebrado em Coimbra, na freguesia de Santa Justa de Coimbra, encontramos diferenças importantes: «[...] se recebeo [...] Pero d'Araújo maginario, morador nesta freguesia em casa de Gaspar Coelho, também maginario, com Maria Pinheira d'Aveyro, moradora tãbêm nesta freguesia é casa do dito Gaspar Coelho[...] estão presentes ho dito Gaspar Coelho e Leonardo Antonio e Inacio Antunes e outros muitos fregueses desta igreja L.<sup>do</sup> Antonio d'Orta de Caçeres p.<sup>or</sup> //.» (AUC, *Tomo 1º dos Mistos de Santa Justa*, C. 1583-1608: fl. 132 v.º; Garcia, 1923: 106, 207; Gonçalves, 2001; – 2005). A relação de Pero de Araujo com o imaginário Gaspar Coelho, presente como testemunha no casamento, é de grande intimidade, na medida em que se escreve que viviam todos na mesma casa, ao contrário do que nos indica o acento de casamento de António Gomes.

<sup>33</sup> Conhecem-se os baptismos de quatro filhos do escultor com a sua primeira mulher, Ana de Mascarenhas: Maria, em 1567; Antónia, em 1571; Manuel, em 1572 e António em 1575 (Cf. AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*. T 1º, B. 1558-1593: fls. 42 v.º, 60, 66 v.º e 71; Gonçalves, 2005). O escultor enviuvou em 1578 (Garcia, 1923: 101) e surge, em 1588, a residir em Pombal, casado com Ana Meira (Garcia, 1923: 345-346).

<sup>34</sup> Sobre este carpinteiro e marceneiro Gaspar Henriques pouco se sabe. Para além deste contrato, na parceria com António Gomes, para uma obra inominada na Misericórdia de Penela, sabemos que morava em Santa Clara, pertencendo, por isso, à freguesia de S. Bartolomeu. Era casado com Francisca Diaz e baptizou uma filha em 25 de Dezembro de 1559 (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, Livro 1º, B. 1558-1593: fl. 6). Em 21 de Fevereiro de 1562, o carpinteiro Gaspar Henriques, morador nos Paços de Santa Clara, baptiza o filho Baltazar, apadrinhado pelo Cónego da Sé Francisco Diaz e por Ana Ferreira (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu ...*, B. 1558-1593: fl. 19.). Em 30 de Abril de 1564, o carpinteiro Gaspar Henriques testemunha um casamento na freguesia de São Bartolomeu. Neste documento, Gaspar Henriques emparceira com os pedreiros Fabião Vaz e Francisco Diz que surgem tantas vezes juntos na documentação paroquial recenseada da freguesia de São Bartolomeu (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu ...*, Livro 1º, B. 1558-1593: fl. 152). Em 11 de Janeiro de 1565, Gaspar Henriques volta a baptizar um filho e foi madrinha «[...] Anna Ferreira, filha de Manoel Ferreira que Deos aja.» (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu ...*, Livro 1º, B. 1558-1593: fl. 32 v.º.). Por seu turno, Manuel Ferreira, o pai da madrinha, era irmão do cónego Paulo Ferreira de Vasconcelos e pai de Ana Ferreira que é madrinha de dois filhos de Gaspar Henriques, a mesma que, em 24 de Março de 1566, viria a casar-se com o imaginário António Gomes, usando o sobrenome materno: Mascarenhas. No dia 22 de Julho de 1567, baptizou-se Belchior, outro filho do referido carpinteiro. Foi padrinho «Fernão da Vila camtor do Bispo» (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*, B. 1558-1593: fl. 45 v.º.).

<sup>35</sup> António Gomes, pedreiro, apadrinha Maria, em 15 de Setembro de 1570 (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*, B. 1558-1593: fl. 58 v.º). António Gomes, pedreiro, e sua mãe, Joanna Diz, vendem uma casa térrea situada em Pé de Cão (AUC, *Tabelionado de António Martins*, 1570-1571: fls. 66-67). António Gomes, pedreiro, e sua mulher, Ana de Mascarenhas, batizam a sua filha Antónia em 27 de Março de 1571 (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*, B. 1558-1593: fl. 60). António Gomes, pedreiro, apadrinha Manuel, filho de um forneiro, em 1 de Agosto de 1571 (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*, B. 1558-1593: fl. 61 v.º).

casamento de Diogo Rodrigues, boieiro, com Catarina João Ana de Mascarenhas, apadrinhado pela mulher do *pedreiro* António Gomes, em Novembro de 1577 (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*, C. 1558-1589: fl. 165; Garcia, 1923: 278).

É o documento da encomenda retabular para a igreja matriz de São Martinho da Cortiça, datado de 16 de Maio de 1582, referido por António Nogueira Gonçalves (1975: 619-629; 1984: 219-231; Gonçalves, 2005) e descoberto por Vergílio Correia, que dá a conhecer o formato das esculturas de António Gomes (a menos que tenham sido executadas por *serviçais* sob a sua orientação), pois que dele restam as imagens, hoje soltas, de São Martinho, Santa Luzia e Santa Ágata. Partindo da observação destas peças, especialmente das femininas, antevê-se a mesma mão na realização de outras<sup>36</sup>, facto que permite avançar a hipótese de António Gomes ter aprendido com João de Ruão em anos anteriores ao do seu (primeiro) casamento.

Ainda assim, e se de facto todas estas peças sobrantes do retábulo pertencerem ao cinzel de António Gomes, imagina-se que, depois do seu hipotético aprendizado, não terá trabalhado em escultura juntamente com o Mestre normando, que teria escolhido outros oficiais para lavrar a pedra. Mas pesar de não ter emparceirado com João de Ruão na sua qualidade de imaginário, a hipótese de outros trabalhos conjuntos, na sua qualidade de *pedreiro*, não deve ser arredada,

pois no ano do seu casamento, em 1566, decorriam as pesadas obras da Capela do Santíssimo da Sé Velha de Coimbra. Terá António Gomes integrado a equipa de realização desta capela, camuflada a sua mão sob os tantos elementos pétreos (grotescos, cartelas, dos querubins, medalhões e grinaldas que recobrem a predela do retábulo, as pilastras, os frisos e os cartelões da alta cúpula) que configuram o espaço? O desenho arquitectónico desta *capela toda-a-pedra*, com as suas esculturas e motivos lavrados devem-se, sem dúvida, a João de Ruão, mas a sua materialização *in situ*, bem como as ensambladuras, terão ficado a cargo de um conjunto de sujeitos.

Recuando ao casamento de António Gomes, coevo às obras desta capela, assinalam-se as seguintes testemunhas: o *pedreiro* Simão Carvalho<sup>37</sup> e os barqueiros Joanes Anes e de António Duarte<sup>38</sup>. É legítimo perguntar se estes homens (um *pedreiro* e os barqueiros para o transporte da pedra) não terão sido companheiros de António Gomes (então *pedreiro*) durante o tempo em que, também hipoteticamente, trabalhara neste estaleiro da Sé sob a chefia de João de Ruão.

<sup>36</sup> Tais como a Virgem do Rosário da Matriz de Espinhel, o Santo Estêvão proveniente das Alhadas e pertencente ao Museu Municipal Santos Rocha [75-H-025], as esculturas de São Lourenço e de São Paio da Capela do Espírito Santo da Carapinheira, por exemplo.

<sup>37</sup> No Arquivo Histórico de Coimbra (*Livro do Registo*, T. 2, 1558-1562) encontrámos o *pedreiro* Simão Carvalho (também conhecido, a partir de 1570, como o *pedreiro de Santa Cruz*, conforme à documentação) a ajuizar os exames de vários candidatos a mestres de ofício, constando na carta de examinação passada a António Diz, *pedreiro*, a 12 de Janeiro de 1559 (fl. 240); na carta de examinação passada a Francisco Piz *pedreiro* de Celas para fazer alvenaria, portais e molduras em 9 de Fevereiro de 1559 (fl. 247 v.º); na carta de examinação passada a Bastião Nunes *pedreiro* de cantarias e alvenarias em 30 de Outubro de 1559 (fl. 250 v.º); na carta de examinação passada a Antonio Piz *pedreiro*, morador em Celas, no mesmo dia e ano (fl. 250 v.º); na carta de examinação passada a Domingos Heitor *pedreiro*, morador na Ventosa, em 3 de Janeiro de 1560 (fl. 253) e, pelo menos, na carta de examinação passada a Francisco Diz *pedreiro*, morador em Condeixa-a-Nova, em 30 de Setembro de 1560 (fl. 261 v.º). Para mais informações sobre este *pedreiro* leia-se Gonçalves, 2005.

<sup>38</sup> Teriam estes barqueiros alguma ligação com a complexa equipa construtiva da Capela do Santíssimo transportando a pedra entre as pedreiras e o lugar onde decorria o trabalho?

## T(h)omé Velho

Não é estranho pensar que o escultor e arquitecto Tomé Velho<sup>39</sup> tivesse aprendido na *escola-oficina* de João de Ruão<sup>40</sup>, tornando-se mais tarde um artista autónomo e com o direito de abrir uma oficina própria, com os seus discípulos e servidores<sup>41</sup>, conforme era admitido aos mestres de ofício.

João de Ruão associou Tomé Velho no terceiro contrato feito com a Universidade de Coimbra para o acabamento das famigeradas obras da igreja de São Salvador de Bouças (hoje Bom Jesus de Matosinhos), em Abril de 1576<sup>42</sup>. Na altura da redacção deste (terceiro) contrato regista-se que Tomé Velho morava na Lamarosa, ao contrário de Ruão, morador em Coimbra. Esta circunstância invalida a coabitação dos imaginários (pelo menos durante a segunda metade da década de setenta), revogando-se a ideia da persistência de trabalho oficial (se a houve) para além do aprendiz. Na verdade, João de Ruão chamou Tomé Velho para *associar-se* à empreitada de Bouças, facto que determina uma parceria laboral (eventual), ao invés de uma relação de dependência, ou de oficialato.

A data deste contrato é muito relevante. Porque Tomé Velho viria a falecer no ano de 1632 (47

anos depois de ter-se nominado como imaginário apto a trabalhar em parceria com João de Ruão, em 1576), pode supor-se que este escultor e arquitecto terá nascido por volta do meado da década de 50, aprendendo com o Mestre durante os anos 60 ou seja, precisamente no tempo em que decorriam as prolongadas obras da Igreja de São Salvador de Bouças, às quais João de Ruão já se dedicava pouco, entre tantas outras, como as da Capela do Tesoureiro, do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra e o início da Capela dos Reis Magos em São Marcos. Neste sentido, não será estranho imaginar que Tomé Velho possa ter integrado os estaleiros chefiados por Ruão a partir de c. 1565 como aprendiz. Dez anos volvidos, admite-se que Tomé Velho se constituísse como um imaginário examinado e encartado, permitindo-se à associação com João de Ruão para o desfecho da empreitada de Bouças. Terminada a obra, onde Tomé Velho deixa as esculturas da Virgem, São João, Nicodemos e Arimateira que pertenceram ao desmanchado retábulo, este artista da Lamarosa receberia outros encargos (como a capela de São Teotónio do Mosteiro de Santa Cruz, c. 1582, a capela do Mestre Escola Duarte de Melo para a Sé Velha de Coimbra, c. 1583, a igreja da Misericórdia de Tentúgal entre 1583 e 1600, um retábulo para a Matriz de Cantanhede de 1590)

<sup>39</sup> Para mais informações sobre este artista, confirmam-se os trabalhos de António Nogueira Gonçalves (1984: 191-218), Carla Alexandra Gonçalves (1992 e 2005) e Pedro Dias (1997).

<sup>40</sup> A ideia de que Tomé Velho terá aprendido na *fábrica* de João de Ruão fica a dever-se, entre outros motivos, às influências formais sofridas pelo escultor da Lamarosa, perfeitamente identificáveis nalgumas obras exemplares, como as esculturas de Nicodemos e Arimateira do antigo retábulo de Bouças, e as dos Evangelistas da capela de São Teotónio do Mosteiro de Santa Cruz, para referir os casos mais emblemáticos.

<sup>41</sup> Conhecemos alguns nomes de oficiais associados a Tomé Velho (Gonçalves, 1992) mas desconhecemos, até agora, quem terão sido os seus aprendizes.

<sup>42</sup> O primeiro registo documental íntegro que se conhece, referente a São Salvador de Bouças, data de 9 de Outubro de 1559 (Garcia, 1913: 93-94). Rente ao fim do prazo para o acabamento da igreja, em 16 de Junho de 1565, João de Ruão pede à Universidade que lhe seja paga a «3ª de sã Jª» para correr com as obras construtivas (Garcia, 1913: 102). Na verdade, entre esta data e 1576, a obra não chegou a terminar-se por vários motivos que João de Ruão foi alegando e que Prudêncio Quintino Garcia compilou. Foi em 28 de Abril de 1576 que se registou o contrato celebrado entre João de Ruão e Thomé Velho, imaginários, e que revia todas as convenções anteriores (desde 1559) feitas com a Universidade. Neste documento lê-se que no primeiro contrato se dispunha que João de Ruão haveria de construir a igreja de Bouças em quatro anos. O segundo contrato celebrara-se em 1572, sem que o trabalho estivesse concluído por haver necessidade constante de alterar o projecto. Avaliada a obra pelos oficiais competentes, em data indefinida, determina-se que ainda lhe faltava o devido lajeamento, guarnições interiores e outros acabamentos. Mais se acrescenta que, volvidos 17 anos, recebera João de Ruão, por pagamento, mais do que estava estipulado, enquanto o artista reclamava o contrário. Neste sentido, e porque a igreja estava por concluir, João de Ruão «tomava por companheiro para o ajudar e acabar a dita obra cõforme a seus cõtratos e apõtamentos acima postos e declarados ao dito tome velho e que a unyversdade lhe dese dozentos mijll rs.». (Garcia, 1913: 116). Concertaram-se os imaginários no sentido de terminarem a obra «ambos e cada hum delles» respeitando os contratos e apontamentos, até 1 de Novembro de 1576 (Garcia, 1913: 117).

na qualidade de chefe da sua própria oficina e como arquitecto, tracista de obra, imaginário e, em 1611 e 1621, como carpinteiro de marcenaria em Aveiro (Gonçalves, 1992; Dias, 1997).

Em conclusão, Tomé Velho constitui-se como artista multifacetado que terá aprendido com João de Ruão, herdando o seu espírito versátil. Passado o período de aprendizagem, Tomé Velho terá feito o seu exame, obtendo a licença para o exercício do seu ofício e abertura de tenda. Por tratar-se de um artista da sua confiança, João de Ruão entregou-se a obra de Bouças que teimava em não terminar. Tomé Velho, por seu turno, prosseguiu o seu caminho e ofício, usando os seus trabalhadores (fixos, ou eventuais e assalariados) e ensinando os seus discípulos até ao esgotamento do mercado que o terá empurrado para fora da cidade de Coimbra na primeira década do século XVII.

### O enigmático Jacques Boucher

A historiografia tem cruzado João de Ruão, também por via de Tomé Velho, com o ainda tão enigmático escultor Jacques Boucher<sup>43</sup>. A propósito da construção da capela de São Teotónio no Mosteiro crúzio de Coimbra, escreveu Reinaldo dos Santos (1950: 46-47), sem avançar mais do que os dados lançados pelos cronistas seiscentistas, que a

«capela [...] seria, segundo Viterbo [44], de 1582, e Nicolau de Santa Maria conta que foi Tomé Velho quem a fez, chamando-lhe famoso arquitecto daqueles tempos. Mas D. José de Cristo diz que a capela era de Jacques Buxé e que Tomé Velho, seu discípulo, fizera as imagens de São Teotónio e as outras. [...]».

Fernando Pamplona (1991: 255) regista que, para D. José de Cristo,

«Jacques de Bruxelas foi colaborador de João de Ruão, embora não o igualasse em mérito, e fez a Capela de S. Teotónio, em Coimbra, menos as respectivas imagens, da autoria do seu discípulo Tomé Velho».

Inviabiliza-se completamente esta possibilidade porque, mesmo que Tomé Velho tivesse sido discípulo de Boucher, nunca o poderia ser no avançado ano de 1582, como já se verificou através das cronologias da sua vida e obra.

Pedro Dias (1983: 13) registou, baseado nos autores que trataram este assunto, bem como nos escritos (duvidosos) de Frei Nicolau de Santa Maria, que

«Jacques Bucher devia ser um dos muitos auxiliares de João de Ruão, um dos seus criados, como ao tempo se dizia, que trabalhava na sua oficina, sob o seu controle e directa orientação, mas que, eventualmente, aceitava pequenas encomendas, sobretudo para fora da cidade, para povoações para onde se deslocava, pelo tempo necessário para lhes dar cumprimento».

Na verdade, é Frei Agostinho de Santa Maria (1712: 473-446) quem oferece dados sobre a (eventual) colaboração entre João de Ruão e Jacques Boucher, embora relativamente à igreja de Santa Maria do Castelo de Pombal. Das palavras do cronista depreende-se que as obras de igreja ficaram a dever-se à encomenda de Pedro de Sousa Ribeiro de Vasconcelos, alcaide-mor de Pombal no meado do século XVI com ligações à casa dos Lemos, Senhores da Trofa, por parte da sua mulher. Conta Agostinho de Santa Maria que viviam

<sup>43</sup> A grafia deste nome foi variando entre *Jache de Bruxel* (Carvalho, 1930-31: 23), *Boucher* (Correia, 1949: 301), *Jacques de Bruxelas* (Pamplona, 1991: 255) e *Jaques Booncher* (AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1578: fls. 36-37 v.º), conforme à assinatura de uma procuração coimbrã datada de 27 de Maio de 1578.

<sup>44</sup> Confirma-se Sousa Viterbo (1914).

«naquelas partes por este tempo huns insignes architectos, e escultores, juntamente de nação Francezes; chamava-se o primeyro Joaõ de Roant, e o segundo Jaques Bruche: eraõ casados e tinhaõ consigo as mulheres, que tambem eraõ Francezas. [...] A estes mestres entregou aquelle Fidalgo a sua obra, para que lhe fizessem com todo o primor, e elles a executáraõ com toda a perfeçãõ.» (Santa Maria, 1712: 473-474)<sup>45</sup>.

Atendendo a que estes artistas casaram em Portugal e com mulheres portuguesas – o primeiro com a conhecida Isabel Pirez e o segundo com a coimbrã Filipa Vicente<sup>46</sup> –, esta notícia falha em fidedignidade. Todavia, o facto de ter sido Pedro de Sousa Ribeiro a encomendar a igreja pode fazer acreditar que a tenha incumbido a João de Ruão, faltando ainda certificar a mesma atribuição para Jacques Boucher.

Sabendo-se tão pouco sobre este artista que morava em Coimbra, na freguesia de Santa Cruz, denominando-se como imaginário «estante nesta cidade» (Gonçalves, 2005), pode assegurar-se que possuía pelo menos um discípulo, de nome António Afonso, que surge na documentação primeiro como *criado* e depois como *imaginário aprendiz* de Jacques Boucher, pelo menos entre 1574 e 1578 (Gonçalves, 2005), como já foi referido. Por este motivo se conclui que Jacques Boucher detinha a sua oficina onde ensinava escultura, como acontecia com outros mestres de ofício.

Não sobraram informações, directas ou indirectas, sobre a data da sua chegada a Coimbra, ou sobre a aprendizagem deste imaginário flamengo. Todavia, grande parte

destes escultores estrangeiros chegariam a Portugal já formados, como acontecia em Espanha na mesma altura (Rodríguez Bote, 2016). Ainda que migrantes, estes artistas não procuravam formação inicial nas regiões onde viriam a fixar-se (podendo, todavia, laborar no interior de oficinas já assestadas), podendo trabalhar como assalariados ou como oficiais independentes, livres para estabelecer parcerias e acabando por ensinar a aprendizes locais (como sucedeu com João de Ruão).

Estabelecido na cidade e casado com Filipa Vicente, Jacques Boucher podia auferir dos estimulantes privilégios e isenções que descendiam de D. Afonso V, em 1452 (AHMC, *Livro do Registo*, 1606-10: fls. 313 v.º-316 v.º; Dias, 1998), como terá acontecido com tantos outros artistas franceses e flamengos activos em Portugal.

Assim, se Boucher colaborou com Ruão, tê-lo-á feito segundo o esquema de parceria eventual de trabalho, e não sob a sua dependência continuada, como alguns autores quiseram acreditar.

### Jacques Loquin

Apesar de a documentação confirmar a existência de um imaginário chamado Jacques Loquin, casado com Joana Vieira (AUC, *Tomo 1º dos Defuntos da Igreja de Santa Cruz*: fl. 73 v.º) ou Eira (Garcia, 1923: 96) e falecido em 1559 (Garcia, 1923: 95), na realidade ainda não se conhece nenhuma obra que possa ser-lhe atribuída com segurança.

<sup>45</sup> Mais acrescenta o autor que o retábulo-mor possuía uma imagem da Virgem com o Menino sentada, acompanhada pelo Baptista, tudo e em tamanho natural, ladeada pelas imagens de São Francisco e Santo António. No corpo da igreja achava-se uma capela do Sepulcro com uma Deposição. Sobram apenas as representações de Nicodemos e Arimateia, recentemente colocadas no altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Cardal, bem como algumas estruturas retabulares ali recolocadas e que perderam leitura.

<sup>46</sup> O nome da mulher deste artista surge num registo de baptismo datado de 26 de Setembro de 1551 (AUC, *Tomo 1º dos Baptizados na Igreja de Santa Cruz*, 1546-1568: fl. 22).

A historiografia também tem relacionado este nome com João de Ruão, porque o cronista Frei Nicolau de Santa Maria (1668) escreveu – intercalando o texto de 1540 feito por Francisco de Mendanha (Révah, 1958: 417-437) com novas informações –, que o portal da igreja do Mosteiro de Santa Cruz foi realizado pelo Mestre Nicolau Francês, trabalhando nele outros mestres, também franceses. Seriam eles João de Ruão, Jaques *Loguim* e Filipe Vdarte, que Dom Manuel terá mandado vir de França para que também fizessem os túmulos dos Reis para a mesma igreja (Santa Maria, 1668; Viterbo, 1914: 11). Apesar da fonte apócrifa do cronista de Santa Cruz, que se serviu da descrição de Francisco de Mendanha, acrescentando-a com *dados novos*, e dos restantes problemas que esta narrativa apresenta, salve-se o facto de apontar-se o nome Loquin, como um mestre ao serviço daquele Mosteiro.

Sobre os Túmulos dos Reis, Frei Nicolau de Santa Maria registou que foram lavrados por Nicolau Chanterene e pelos seus companheiros franceses João de Ruão e Jaques *Loguim*, que se esmeraram muito no trabalho (Santa Maria, 1668; Carvalho, 1930-31: 19). Sousa Viterbo (1914) critica esta atribuição, já que os registos do vedor Gregório Lourenço fazem menção, como se sabe, apenas a Nicolau Chanterene.

No capítulo intitulado “Os oficiais que fizeram as obras de Santa Cruz”, D. José de Cristo atribui a Jacques Loquin o púlpito, os baixos-relevos do claustro do Silêncio, os relevos do Jardim da Manga e as «*abóbadas das capelinhas da crasta*» (Carvalho, 1930-31: 23; Correia, 1953: 85). Estas atribuições, hoje arredadas, basearam-se na tradição oral e não em fontes documentais (talvez

porque inexistentes), mas possuem um certo interesse, pois foram feitas um século depois das referidas obras, numa data anterior a 1634, e porque estas memórias serviram de fonte a Nicolau de Santa Maria. O cronista revela, com as suas atribuições, que Loquin seria um artista afamado e tido como um mestre equiparável a João de Ruão e a Nicolau Chanterene. Por este motivo afirmou Reinaldo dos Santos (1950: 45-46) que Jacques Loquin teria sido um *colaborador* de Ruão, para depois rever esta teoria, mantendo, embora, a atribuição do púlpito de Santa Cruz ao mesmo artista (Santos, 1970: 334-35).

Data de 1959 a publicação do estudo de Luís Reis Santos sobre Jacques Loquin. Neste trabalho, o autor defende que este imaginário terá chegado a Coimbra a par dos restantes escultores franceses a mando de D. Manuel, conforme aos registos dos cronistas. Reis Santos atribui a este imaginário o púlpito de Santa Cruz, os relevos da Paixão do Claustro do Silêncio do Mosteiro de Santa Cruz, os retábulos da Manga (acreditando que aqui se revela um trabalho de parceria com João de Ruão), pedaços de uma predela retabular encontrada nas demolições da Misericórdia de Coimbra, datados de 1557 (que será obra saída das mãos de João de Ruão), para além de outros trabalhos em Cantanhede, S. Silvestre, S. Marcos, Tentúgal, Montemor-o-Velho, a capela do Tesoureiro e o retábulo da Varziela. Conforme sabemos hoje, nenhuma destas obras ficou a dever-se a Jacques Loquin.

Para além destas atribuições, Luís Reis Santos (1959: 13) publica um documento do arquivo de Córdoba, que lhe terá sido cedido por Matias S. Soria e encontrado por A. Rafael Aguilar, onde se

inscreve o nome Loquin associado à realização do retábulo de São Barnabé para uma capela da Catedral de Córdoba<sup>47</sup>. O autor não outorga o retábulo de Córdoba a Jacques Loquin sem reservas, dizendo que:

«esta obra [...] poderá ainda suscitar algumas dúvidas acerca da cronologia da sua actividade, em parte devido à expressão, diferente da dos trabalhos executados em Portugal, que a natureza do material nela empregado, lhe confere» (Santos, 1959: 13).

Felizmente, o referido retábulo ainda sobrevive naquela catedral. Atendendo ao seu formalismo, às datas e ao material, não pode comparar-se com nenhuma peça sobrevivente em Coimbra, pelo que deve entender-se que o imaginário *estante* em Córdoba em 1541 não seria o mesmo que vivia em Coimbra entre os anos 30 e 50 do século XVI.

Nogueira Gonçalves (1979: 258) respondeu à publicação do artigo de Luís Reis Santos dedicado a Jacques Loquin, afirmando que seria impossível tratar-se do mesmo homem que viveu em Coimbra e que morrera pobre. Apesar desta nota sobre a sua condição financeira, o assento do óbito deste escultor regista que:

«Aos 21 do mes de Outubro da dita era se finou Jazez Loçim maginario; jaz em São Johão debaixo dúa campaa grande junto da pia dauguo a benta por fazer, fez testamento, a molher por testamenteira».

(AUC, *Tomo 1º dos Defuntos da Igreja de Santa Cruz*, Livro 1º, 1558-1590: fl. 5).

O facto de Loquin deixar testamento não confirma a indigência deste artista e notifica sobre a sua eventual ligação a Santa Cruz.

Por todos estes motivos, decerto que Jacques Loquin deixou trabalhos em Coimbra (e no seu aro, ou até longe dele). Pode ter trabalhado na parceria com João de Ruão, ainda que se desconheça o modo como este par se estabeleceu. É pouco plausível que tenha feito o seu aprendizado com o Mestre normando, pelos motivos acima aduzidos relacionados com a itinerância de escultores estrangeiros que emigravam já formados.

## Conclusões

Cumprir concluir este exame assentando que João de Ruão viveu em Coimbra durante 50 anos, integrando-se no mercado através da família Castilho e, depois, por meio da sua própria família chegada (sogro e cunhado), criando obras de arquitectura e de escultura que rapidamente fizeram fortuna, irrompendo como um artista híbrido e erudito que gerou uma esteira de feitos arquitectónicos, retabulares e escultóricos inspiradores que se recopiarão até ao final do século.

Não sobraram documentos que fixem os nomes dos homens que terão aprendido no seu terreiro e oficina, mas é fácil imaginar que um número substancial de arquitectos-imaginários, activos entre os anos 30 e o século XVII em Coimbra e no seu aro de influência (conhecem-se c. de 40 nomes para estas datas), pode ter-se relacionado, directa ou indirectamente, com a sua *escola*. Se o Regimento dos ofícios determinava que cada mestre podia ensinar apenas dois aprendizes de cada vez, e se a média de anos para aprender variava entre os 4 e os 6 anos (Gonçalves, 2018), João de Ruão pode ter educado entre 16 e 25

<sup>47</sup> «1541. 26 Marzo, Cara de pago otorgada por Maestre Luquin imaginero, estante al presente em Cordoba, de haber recebido de don Diego Fernandez de Argote, prior e canonigo de la Santa Iglesia de Cordoba, ochenta ducados de oro que montam treinta mil cento ochenta y seis maravedis, a cuenta del retablo de alabastro com relives que hace para o dicho señor prior. no hay firma.» (Santos, 1959: 13).

jovens aspirantes à profissão. Já formados, estes novos artistas ensinariam outros, criando as posteriores gerações de artistas que trabalhavam segundo os seus modelos que, com o tempo, se vão esfumando.

Por outro lado, João de Ruão terá ensinado a escultores e a pedreiros, conforme se depreende através da leitura da documentação. Acresce ainda concluir que os artistas estrangeiros que trabalharam no seu círculo, ou como parceiros eventuais e detentores das suas próprias oficinas, não se formaram com ele.

Desconhece-se quem foram os artistas que permaneceram na oficina do Mestre como colaboradores por tempo longo depois de habilitados. A documentação escasseia no que diz respeito a este assunto que se mantém sombrio. Todavia, o carácter e a escala do seu trabalho implica o uso de uma vasta e heterogénea mão-de-obra que não consegue determinar-se. Restaram alguns nomes de artistas que trabalharam casualmente na sua *companhia*, como Bernardim Frade, António Gomes, Tomé Velho, Jacques Boucher e, possivelmente, Jacques Loquin, arredando-se deste cômputo o mal conhecido Lucas Gonçalves. Para além destes homens, muitos outros terão sido chamados a integrar os tantos estaleiros que João de Ruão coordenou nas várias fases da sua extensa carreira artística.

A cidade, e o fecundo mercado artístico de Coimbra durante o século XVI, assim como o perfil do seu *corpus* de obra, sugerem que João de Ruão não desfrutava de um amplo grupo de servidores permanentes requerendo, para cada obra (que podia sincronizar-se com outras), o exercício de determinados sujeitos especializados que cumpriam as suas tarefas numa relação de maior ou menor dependência do mestre que, por

vezes, se demorava nas obras, ou deixava os seus estaleiros quietos, com aconteceu com a capela do Tesoureiro, ou a construção da igreja de Bouças.

Postas estas considerações se diminui a extensão e a imutabilidade da *oficina de João de Ruão* que a historiografia tem caracterizado como um espaço onde actuavam vários homens em simultâneo, trabalhando por largos anos sob a alçada do mestre que, por seu turno, abarcava (quase) todas as encomendas. À medida que a investigação avança, relida a documentação e revistas as atribuições que lhe são feitas, acreditamos que João de Ruão desenhou incansavelmente e trabalhou directamente num vasto conjunto de obras que lhe estão adstritas, ao mesmo tempo que contratava vários artistas que geria consoante o curso dos trabalhos.

Na verdade, a cidade de Coimbra conheceu, durante os anos da sua actividade, um número considerável de artistas independentes, dedicados ao trabalho em pedra (escultores, pedreiros, ensambladores e entalhadores de pedraria), formados, licenciados e devidamente integrados no mercado. E esta ideia não retira as virtudes deste artista multifacetado que descerrou um audacioso caminho estético, em resposta às demandas das encomendas e de acordo com o seu corpo de erudição, introduzindo novos modelos respeitados e formas verdadeiramente impactantes. A fortuna do seu trabalho também se mede pelo facto de se lhe juntarem outros nomes de artistas, sempre que se queria garantir-lhes a qualidade e a perfeição.

A pesquisa sobre os primeiros anos de João de Ruão em França e sobre o modo de actuação entre França e Portugal impõe-se, também, porque este artista trouxe consigo a atmosfera, as

relações oficinais e a gestão do trabalho do lugar onde se formou e daqueles por onde passou.

## BIBLIOGRAFIA

BARROCA, M. J. (2000). *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, *Corpus Epigráfico Medieval Português*, vol. II, tomo I. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.

BORGES, N. C. (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: IHA-FLUC.

CARVALHO, T. (1930-31). História e Bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI, Primeiro Período (1541-1833). *Arte e Arqueologia - Revista do Conselho de Arte e Arqueologia da 2ª Circunscrição*, Ano I, N.º 1. Coimbra: Imprensa da Universidade.

CASTRO, M. J. (1995). *Escultura maneirista no Porto, 1576-1650*. Dissertação de Mestrado. Coimbra: FLUC.

CORREIA, V. (1922). *O imaginário francês Nicolau Chanterene na Inquisição (Uma Denúncia em 1538)*. Lisboa: Typografia do Anuário Comercial.

CORREIA, V. (1949). *Obras*. Vol. II. Coimbra: Universidade de Coimbra.

CORREIA, V. (1953). *Obras*, Vol. III. Coimbra, Universidade de Coimbra.

CRAVEIRO, M. L. (2001). O labirinto das formas e as marcas do poder na fachada de Santa Cruz. In *Igreja de Santa Cruz de Coimbra, história, conservação e restauro da fachada e arco triunfal*. Lisboa: IPPAR.

CRAVEIRO, M. L. (2002). *O Renascimento em Coimbra, Modelos e Programas arquitectónicos*. Vol. I. Dissertação de Doutoramento. Coimbra: FLUC.

DEVILLE, A. (1837). *Les tombeaux de la Cathédrale de Rouen*. Rouen: Imprimé chez Nicetas Pieriaux.

DIAS, J. J. A. (1998). A População. In J. Serrão, A. H. O. Marques (dir.). *Nova História de Portugal*. Vol. V. Lisboa: Presença.

DIAS, P. (1982). António Cordeiro e as obras na igreja de Condeixa-a-Nova nos finais do século XVI. *Mundo da Arte*, n.º 8-9: Coimbra.

- DIAS, P. (1983). A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos. *Mundo da Arte*, n.º 15: Coimbra.
- DIAS, P. (1996). A oficina de Tomé Velho construtor e escultor do maneirismo coimbrão. In M. L. Craveiro; D. Rodrigues *Oficinas Regionais, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Tomar: CEAAIPT, pp. 15-62.
- FUDULACHE, G. (2016). The social status of the artist in the fifteenth century; art and mathematics [online]. *Science & Philosophy - Journal of Epistemology, Science and Philosophy*, Vol 4, n.º 2. Accademia Piceno - Aprutina dei Velati in Teramo (A.P.A.V.):. 85-95. [Disponível em] <http://dx.doi.org/10.23756/sp.v4i2.291> [acedido em Julho 2018].
- GARCIA, P. Q. (1913). *João de Ruão, MD...-MDLXXX, documentos para a biographia de um artista* (com prefácio de Teixeira de Carvalho). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GARCIA, P. Q. (1923). *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra* (com prefácio de Vergílio Correia). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GRILO, F. (2013). Nicolau Chanterene, escultor e arauto de D. João III. *CLIO - Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*. N.º 9. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 87-106;
- GONÇALVES, A. N. (1975). António Gomes, imaginário da segunda metade do século XVI. *Biblios*. Coimbra: FLUC.
- GONÇALVES, A. N. (1984). Tomé Velho, artista coimbrão na passagem dos sécs. XVI-XVII. *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Livraria Estante Editora.
- GONÇALVES, C. A. (1992). Thomé Velho, escultor e arquitecto do maneirismo coimbrão. *Munda*, n.º 23. Coimbra: GAAC.
- GONÇALVES, C. A. (2001). *Gaspar Coelho, um escultor do Maneirismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GONÇALVES, C. A. (2005). *Os escultores e a escultura em Coimbra, uma viagem além do Renascimento*. Tese de Doutoramento. Coimbra: FLUC.
- GONÇALVES, C. A. (2018). “A formação e a organização do trabalho escultórico”. In M. L. Craveiro; J. Antunes; C. A. Gonçalves *No Rasto da Devoção, escultura em pedra no Convento de Cristo, séculos XIV-XVI*. Lisboa: Imprimatur, pp. 45-53.
- GONÇALVES, C. A. (2018). João de Ruão. In M. L. Craveiro; J. Antunes; C. A. Gonçalves *No Rasto da Devoção, escultura em pedra no Convento de Cristo, séculos XIV-XVI*. Lisboa: Imprimatur, pp. 93-102.
- LANGHANS, F-P. (1943). *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- LOUREIRO, J. P. (1938-39). Casa dos Vinte e Quatro de Coimbra, elementos para a sua história. *Arquivo Coimbrão*, Vol. IV. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- LOUREIRO, J. P. (1964). *Coimbra no Passado*. Vol. II. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- MENDANHA, F. de. [1958 (1541)]. *La “Descripçam e debuxo do Mosteyro de Santa Cruz de Coimbra, imprimée en 1541”*, com introdução de Révah, I.S.. In *Boletim da Biblioteca da Universidade*, Vol. XIII. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 417-437.
- OLIVEIRA, A. (1967). A livraria de um canonista do século XVI. (Sep. do) *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. XXVII. Coimbra.
- OLIVEIRA, A. (1971). *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*. Vol. I. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- OUBÉ, R. (1902). Rapport Anuel. *Les Amis des Monuments Ruennais*. Bulletin de 1900. Rouen: Imprime Julien Lecerf.
- PEREIRA, M. H. (2007). O estatuto social dos artistas gregos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 47. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.
- PAMPLONA, F. (1991). *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses*. Vol. I. Lisboa: Livraria Civilização Editora.

RAMOS DE CASTRO, G. (1991). La interrelación de los talleres regionales. In *Oficinas Regionais, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Tomar: CEEAAIPT.

RODRÍGUEZ BOTE, M. T. (2016). D'imagier à ymaginero: la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux xve-xvie siècles [online]. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA, 2016: pp. 1-15. [Disponível em]: <http://cem.revues.org/14535> [acedido em Abril de 2018].

SAGREDO, D. (1976). *Medidas del Romano* (Toledo, Remón de Petras, 1526). Reprodução em fac-símile por Luis Cervera Vera. Col. Juan de Herrera: Albatros Ediciones.

SANTA MARIA, Fr. A. (1712). *Santuário Mariano e História das imagens milagrosas de Nossa Senhora* [online] Tomo Quarto, Livro Primeiro. Lisboa: na officina de Antonio Pedrozo Galran, 700 pp. [Disponível em:] <https://archive.org/stream/santuariomariano04sant#page/472/mode/2up> [última leitura em Abril de 2018].

SANTA MARIA, Fr. N. (M. DC. LXVIII). *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha Agostinho, dividida em VI. Livros*. Em Lisboa Na Officina de Ioan da Costa;

SANTOS, L. R. (1959). Jacques Loquim, escultor francês do século XVI em Portugal. *Separata do Boletim de Belas Artes*, n.ºs 13-14. Lisboa.

SANTOS, R. (1950). *A escultura em Portugal, séculos XVI - XVIII*. Vol. 2. Lisboa: Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos) Lda.

SANTOS, R. (1970). *Oito séculos de Arte Portuguesa, História - Espírito*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade.

SERRÃO, V. (1998). *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri.

SILVA, A. C. (1945). "Finta para a vinda Del Rei". *Arquivo Coimbrão*, Vol. VIII. Coimbra: Biblioteca Municipal de Coimbra.

SILVA, A. C. (1970). "Sisa de 1567". *Arquivo Coimbrão*, Vol. XXV. Coimbra: Biblioteca Municipal de Coimbra.

SILVA, A. C. (1972-73). Sisa de 1599. *Arquivo Coimbrão*, Vol. XXVI. Coimbra: Biblioteca Municipal de Coimbra.

WITTKOWER, R. M. (2006). *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamento de los artistas desde la Alntugüedad hasta la revolucion francesa*. Madrid: Cátedra.

VESLY, L. (1902). Pierre des Aubeaux, scupteur-imagier du XVI<sup>e</sup> siècle. *Les Amis des Monuments Ruennais*. Bulletin de 1900. Rouen: Imprime Julien Lecerf, pp. 40-41.

VITERBO, S. (1914). *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, anotações e documentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

VITERBO, S. (1988). *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* (reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1899 da Biblioteca da INCM, prefaciado por P. Dias). Vol. I. Lisboa: INCM.

## DOCUMENTAÇÃO

### Arquivo Distrital de Braga (ADB)

*Livro das Obras do Colégio da Graça de Coimbra*, ms. 1019;

*Notas de Jerónimo Fernandes*, NTG 1, L.º 199, fls. 154 v.º a 156.

### Arquivo Histórico Municipal de Coimbra (AHMC)

*Livro do Registo*, Tomo 2, 1558-62 [B 54/2].

*Livro do Registo*, Tomo 3, 1571-77[B 54/].

*Livro do Registo*, Tomo 5, 1585-88[B 54/].

*Livro do Registo*, Tomo 7, 1591-95[B54/].

*Livro do Registo*, Tomo 8, 1595-97[B 54/].

*Livro do Registo*, Tomo 10, 1601-06[B 54/1].

*Livro do Registo*, Tomo 11, 1606-10[B 54/1].

*Livro do Registo*, Tomo 14, 1613-15[B 54/1].

*Livro do Registo*, Tomo 18, 1621-1623 (B 54/18).

### Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT)

*Cartórios Notariais*, C-7-A, cx. 6, Livro n.º 4.

### **Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC)**

#### Livros de Notas

*Livro das Notas de Santa Cruz*, Tomo 1, Livro n.º 2.

*Livro das Notas de Santa Cruz*, Tomo 5, Livro n.º 9.

*Livro das Notas de Santa Cruz*, Tomo 14, Livro n.º 39.

#### Registos Paroquiais

*Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, Tomo 1º, C. (1558-1589);

*Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, Tomo 1º, B. (1558-1593);

*Tomo 1º dos Baptizados na Igreja de Santa Cruz*, Livro 1º (1546-1568);

*Tomo 1º dos Defuntos da Igreja de Santa Cruz*, Livro 1º (1546-1568)

*Tomo 1º dos Defuntos da Igreja de Santa Cruz*, Livro 2º (1590-1626);

*Tomo 1º dos Mistos de Santa Justa*, C. (1583-1608);

*Livro de defuntos e recebimentos de Condeixa-a-Nova* (1546-1768).

#### Tabelionato

*Tabelionato de António Martins*, Livro n.º 41, 15 de Fevereiro de 1567 a 16 de Setembro de 1567 [V, I-Es, 9, 5, 41].

*Tabelionato de António Martins*, Livro n.º 47, 17 de Março de 1574 a 25 de Maio de 1574, fls. 31 a 32 v.º [V, I-Es, 9, 5, 47].

*Tabelionato de António Martins*, Livro n.º 44, 13 de Dezembro de 1570 a 10 de Fevereiro de 1571 [V, I-Es, 9, 5, 44].

*Tabelionato de António Martins*, Livro n.º 49, 12 de Abril de 1575 a 10 de Julho de 1575 [V, I-Es, 9, 5, 49].

*Tabelionato de António Martins*, Livro n.º 50, 11 de Julho de 1575 a 7 de Janeiro de 1576 [V, I-Es, 9, 5, 50].

*Tabelionato de António Martins*, Livro n.º 51, 9 de Abril a 21 de Junho de 1578, [V, I-Es, 9, 5, n.º 51].

*Tabelionato de Agostinho Maldonado*, Livro n.º 65, 13 de Março a 28 de Outubro de 1600 [V, I-Es, 9, 5, n.º 65].