



dar

queologia
chaeology

ig
it
al

q
u
i
t
e
c
t
u
r
a

c
h
i
t
e
c
t
u
r
e

t
e
s

t
s

Título	digitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes digitAR - Digital Journal of Archaeology, Architecture and Arts	Title
Número	6	Number
Editora	Imprensa da Universidade de Coimbra	Publisher
Local de Edição	Coimbra (Portugal)	Place of Publication
Data de Edição	Dezembro, 2019 December, 2019	Date of Publication
Periodicidade	Anual Annual	Publication Frequency
Directora	Maria da Conceição Lopes	Director
Gestor Editorial	Joana Alves-Ferreira João Muralha Cardoso	Editorial Manager
Paginação e Formatação	Joana Alves-Ferreira	Pagination and Typesetting
Capa e Design Gráfico	revistadigital@gmail.com (+)351 239 851 600	Cover and Graphic Design
Contactos	Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património	Contact Information
Propriedade	Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património -	Property
Endereço Postal	FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA: Largo da Porta Férrea, 3004-530, Coimbra, Portugal	Postal Address
Website	http://impactum-journals.uc.pt/digital	Website
Conteúdos	Arqueologia, Artes Património Archaeology Arts, Heritage	Contents
Índices Bibliográficos	Web of Science A&HCI (<i>em avaliação undergoing evaluation</i>)	Bibliographic Indexes
e-ISSN	2182-844X	e-ISSN
DOI	https://doi.org/10.14195/2182-844X_6	DOI

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

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



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



Comissão Científica | Scientific Comission

António José Nunes Pinto

António Manuel Faustino de Carvalho

António Manuel Filipe Rocha Pimentel

António Pedro Batarda Fernandes

Armando José Redentor

Asmae Bouaouinate

Bráis Currás Refojos

Carla Alexandra Pedrosa Gonçalves

Carlos Alberto Etchevarne

Carlos Alberto Santos Costa

Cláudio Figueiredo Torres

Cristina Alexandra Tété Garcia

Essami Abdelmjid

Fernando Vitor Félix Ribeiro

Francisco José Pires Pato de Macedo

Helena Maria Gomes Catarino

Inmaculada Martin Portugues

Joana Filipa Fonseca Antunes

João António Ferreira Marques

João Carlos Muralha Cardoso

João Pedro Pereira da Costa Bernardes

Jorge Nogueira Lobo de Alarcão e Silva

José Manuel Santos Encarnação

Lara Beirão Amaral Bacerlar Alves

Leonor Maria Pereira Rocha

Lourdes Girón Anguiozar

Maria Da Conceição Lopes

Maria da Conceição Lopes Aleixo Fernandes

Maria Dalila Aguiar Rodrigues

Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro

Maria Inês Correia de Barros Vaz Pinto

Maria João de Sá Viana Sampaio e Melo Valente

Maria José Goulão Machado

Miguel Reimão Lopes da Costa

Patricia Delayti Telles

Paulo Manuel Quintas de Almeida Fernandes

Pedro Jorge Cardoso de Carvalho

Raquel Maria Rosa Vilaça

Ricardo Jorge Costeira da Silva

Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha
e Quadros

Santiago Augusto Ferreira Macias

Sérgio Alexandre da Rocha Gomes

Susana Gómez Martínez

Susana Maria Soares Rodrigues Lopes

Virgílio António Martins Lopes

Wellington Lage

JOÃO DE RUÃO

ARQUITETO E ESCULTOR DO RENASCIMENTO EUROPEU

Maria de Lurdes Craveiro

Carla Alexandra Gonçalves

Joana Antunes

(Coords.)

EM ASSOCIAÇÃO COM

In association with



École Pratique
des Hautes Études



APOIO | FINANCIAMENTO

Support | Funding



Centro de Estudos
em Arqueologia,
Artes
e Ciências do Património



PROJETO
SANTA
CRUZ



Centro de Estudos Sociais
Universidade de Coimbra



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA



- Este trabalho foi financiado por FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional através do COMPETE 2020 - Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto SANTACRUZ com a referência POCI-01-0145-FEDER-030704 - PTDC/ART-DAQ/30704/2017

Comissão Científica do Volume | Conselho de Redação

ANA GOY DIZ – Centro de Estudios de Historia de la Ciudad | Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Compostela

ANTONIO CASASECA CASASECA – Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL – CEAACP-GEMA | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

CARLA ALEXANDRA GONÇALVES – CEAACP-GEMA | Universidade Aberta

DALILA RODRIGUES – CEAACP-GEMA | Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

FRANCISCO PATO DE MACEDO – CEAACP-GEMA | Universidade de Coimbra

FRÉDÉRIC COUSINIÉ – Groupe de Recherche Historiques | Université de Rouen

JOANA ANTUNES – CEAACP-GEMA | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

LUÍSA TRINDADE – CES | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

MARIA DE LURDES CRAVEIRO – CEAACP-GEMA | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

MARIA JOSÉ GOULÃO – CEAACP-GEMA | Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

SABINE FROMMEL – HISTARA | École Pratique des Hautes Études (Sorbonne)

SANDRA COSTA SALDANHA – CEAACP-GEMA | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

APRESENTAÇÃO	4
Maria de Lurdes Craveiro Carla A. Gonçalves Joana Antunes	
INTRODUCTION	8
Sabine Frommel	
PEINDRE À ROUEN AU XVI ^E SIÈCLE: QUELQUES RÉSULTATS.	12
Frédéric Elsig	
MAÇONS, IMAGIERS, MAÇONS-IMAGIERS, QUELQUES EXEMPLES NORMANDS DE POLYVALENCE AU XVI ^E SIÈCLE	20
Marion Seure	
LA DERNIÈRE CÈNE DU RÉFECTOIRE DU MONASTÈRE DE SANTA CRUZ DE COIMBRA PAR MAÎTRE HODART. CONSIDÉRATIONS PRÉALABLES SUR LA PLACE D'UNE ŒUVRE SINGULIÈRE	34
Jean-Marie Guillouët	
JEAN DE ROUEN ET L'ARCHITECTURE MILITAIRE	61
Rafael Moreira	
JEAN DE ROUEN ARCHITECT. THE DOME AS REASON AND SCIENCE IN DEVOTIONAL CONSTRUCTION	69
Maria de Lurdes Craveiro	
FROM SCULPTURE TO ARCHITECTURE. JEAN DE ROUEN AT THE MONASTERY OF SANTA CRUZ OF COIMBRA (CA 1528-1535)	84
Rui Lobo	
THE ENTOMBMENT OF CHRIST BY JEAN DE ROUEN, A MYSTERIOUS WORK AND A CASE OF FORMAL TRANSMIGRATION	108
Carla Alexandra Gonçalves	
JEHAN DE ROUEN ET L'ORNEMENT	125
Jean Beuvier	
FROM PLEASURE TO DISGUST. THE GROTESQUE IN THE OEUVRE OF JOÃO DE RUÃO.	137
Joana Antunes	

APRESENTAÇÃO

O volume que agora se apresenta, João de Ruão, arquiteto e escultor do Renascimento Europeu, divulga alguns dos trabalhos apresentados no segundo Colóquio Internacional dedicado ao artista normando, como resultado das parcerias estabelecidas entre a Universidade de Coimbra e diversas instituições francesas. A partir do primeiro encontro científico Internacional dedicado a João de Ruão e à análise da sua produção, ocorrido em Coimbra, em Abril de 2018 – A Europa (quase) toda em Coimbra – regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão –, organizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte (GEMA) do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade de Coimbra, fundaram-se as condições para a realização de um novo colóquio, desta vez na (sua) cidade-berço de Rouen. Organizado pela École Pratique des Hautes Études-PSL (Paris) e a equipa Histara EA 7347, a Université de Rouen-Normandie (Groupe de Recherche Historiques, Prof. Frédéric Cousinié), o Musée des Antiquités de Rouen e também pelo Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra (Portugal), ocorreu em Junho de 2019 e expandiu a investigação a uma escala europeia que permitiu, não apenas uma abordagem renovada e centrada na obra multifacetada do artista, mas também o reforço de uma consciência de mobilidade e transferência, ativas em todo o espaço culto do Renascimento europeu.

As quatro secções temáticas que enquadram este volume sinalizam as diferentes dimensões da obra de João de Ruão, colocando-o numa rede laboral de contornos únicos no Portugal do século XVI e

clarificam os fluxos estéticos e artísticos que fazem estilizar as fronteiras nacionais.

No cruzamento das interferências ditadas por uma rota que parte da Normandia e chega a Portugal, o artigo de Frédéric Elsig avança, através do exame da pintura do Renascimento normando do primeiro quartel do século XVI, para a compreensão do contexto formativo de João de Ruão. Os resultados do projeto *Peindre en France à la Renaissance* permitem, assim, a interpretação de uma produção pictórica que conjuga a tradição local de Ruão com o sentido flamengo ativo nesta região.

Marion Seure centra-se também na Normandia, e particularmente na reconstrução da igreja de Saint-Gervais-Saint-Protais em Gisors, ocorrida entre finais do século XV e meados do século XVI, para encontrar aqui afinidades com a lógica operativa montada nos estaleiros onde participa João de Ruão em Portugal. Nos dois circuitos laborais pactua-se com a dualidade de um reconhecimento estatutário que identifica Jean Grappin (o responsável pela reconstrução da igreja de Gisors dos meados do século XVI até à sua morte em 1580 – em mais uma coincidência com o normando ativo em Portugal) e João de Ruão como pedreiros-imaginários, dentro de uma conotação ambígua que mais não faz do que traduzir uma realidade concreta e extensível ao espaço europeu.

A Última Ceia, do refeitório do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, realizada por Hodart, foi a escolha de Jean-Marie Guillouët para estabelecer importante ligação entre a paisagem cultural e artística coimbrã e francesa, especialmente italianizada. Exemplo disso serão os trabalhos realizados pelos Giusti (os irmãos Antonio, Giovanni e Andrea, tal como Juste, o filho de Antonio), com particular incidência em Gaillon, nos alvares do século XVI, que abrem caminho aos confrontos com a obra de Hodart e permitem

fortalecer vários eixos relacionais entre diferentes capítulos nos domínios da encomenda devocional.

João de Ruão, arquiteto é o tema que sonda o compromisso do artista com a área da arquitetura, num alinhamento nem sempre explorado pela historiografia.

Rafael Moreira procurou explicar como João de Ruão se fixou em Coimbra, relacionando as suas obras de arquitetura com outros momentos construtivos além-fronteiras e considerando a operacionalidade profícua de uma rede familiar nos mesmos circuitos que têm em Vitruvius e na arquitetura militar a sua principal energia. O alegado sentido evergético que acompanha a vida e o trabalho de João de Ruão, em contexto sondado na bondade dos seus projetos utilitários, serve, em suma, ao autor para a atribuição da obra quinhentista do aqueduto de Coimbra ao artista normando.

Dentro da mesma área temática, Maria de Lurdes Craveiro traz à discussão a pertinência da utilização da cúpula como remate credenciado para os espaços devocionais. Em contexto retabular ou como cobertura das capelas que servem a igreja, a cúpula assume em João de Ruão uma dimensão filosófica e científica que se reporta à cultura clássica, ao pensamento cristão ou à tratadística. A solidez destes pressupostos projetaria a solução da cúpula (à maneira ruanesca e revestida de fortes componentes simbólicas) pela vasta região do Baixo-Mondego, infiltrando sempre os valores humanistas no processo da Reforma Católica.

A produção escultórica de João de Ruão é o que tem, sobretudo, alimentado a fortuna crítica do artista normando, enquadrado no período mais fértil do Renascimento português. Justifica-se ainda, portanto, o caudal de indagações que, dentro desta seção, avança com interpretações novas e cimentadas no

cotejo plástico e estético com uma realidade além-fronteiras.

Partindo da análise da obra arquitetónica de João de Ruão no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra durante os primeiros anos da sua carreira em Portugal, o texto de Rui Lobo certifica a importância do artista no desenvolvimento da arquitetura renascentista no centro e no norte de Portugal, atestando a dualidade expressiva e indissociável do binómio arquitetura/escultura. Este percurso permitir-lhe-á (no âmbito da divulgação de projeto científico financiado: POCI-01-0145-FEDER-030704 - PTDC/ART-DAQ/30704/2017) a reconstituição da capela da Ceia no mosteiro crúzio, com a respetiva ordenação e disposição do grupo escultórico realizado por Hodart (alvo de outro texto neste volume).

Nos inícios dos anos 40 de Quinhentos, João de Ruão esculpiu a notável Deposição no Túmulo que se supõe ter pertencido à Capela do Santo Sepulcro da igreja monástica de Santa Cruz de Coimbra (actualmente no Museu Nacional de Machado de Castro), apesar de os testemunhos históricos omitirem a sua presença naquele espaço. Carla Alexandra Gonçalves compara este conjunto escultórico com algumas obras semelhantes, e anteriores, realizadas em território francês, confronta-o com outras fontes visuais e verifica a sua fortuna histórica.

A quarta e última seção deste volume – João de Ruão, ornamentista – vai ao encontro do perfil porventura mais reconhecido do artista que chega a Portugal apetrechado com todo o universo ornamental “ao romano”, disseminando-o em larguíssima escala e transformando esta prática decorativa em requisito qualitativo da arquitetura e da escultura do Renascimento português. Do atribuído projeto do portal da igreja da Atalaia (1528) à última obra que lhe anda associada, a capela dos Reis Magos do Mosteiro de S. Marcos em Tentúgal (c. 1574), João de Ruão

nunca abdicou deste intenso caudal imaginativo e credenciado pela literatura e pela gravura, congregando motivos religiosos com heranças clássicas e pagãs, o real com o híbrido e o monstruoso, o equilíbrio com a perturbação. Não por acaso, esta mesma moldura ornamental alimentaria o curso das artes plásticas na região de Coimbra para além da sua morte em 1580 e projetar-se-ia pelo século XVII.

Em exercício comparativo, o artigo de Jean Beuvier analisa o reportório ornamental usado por João de Ruão que, por sua vez, sugere relações e trocas entre o escultor e a comunidade artística francesa, bem como o conhecimento da decoração “ao romano” presente em Gaillon, em Ruão e na região do Loire até 1520. Elementos como as fiadas com os emblemas da Paixão de Cristo traduzem, para o autor, uma influência florentina quatrocentista, facto que o leva a conjecturar a possibilidade de uma viagem de João de Ruão a Itália.

A partir da obra direta ou indiretamente associada à oficina de João de Ruão em Coimbra, Joana Antunes procura explorar uma outra vertente desta decoração “ao romano”, a partir da conciliação entre grutesco e grotesco. Para lá das referências eruditas do ornamento de matriz romana – embora nunca verdadeiramente deslaçadas da sua força referencial –, a monstruosidade e comicidade das gárgulas e dos mascarões, a fealdade física e moral dos carrascos dos santos mártires ou a bestialidade grotesca do próprio demónio, revelam abordagens de marcado experimentalismo plástico e de interessante potencial iconológico, sublinhando a resposta atualizada e individualizada de João de Ruão aos modelos de circulação internacional.

A vários níveis e nos diferentes domínios da produção escultórica e arquitetónica de João de Ruão, este volume constitui um passo fundamental na

investigação que lhe diz respeito, mas importa sobretudo reter o seu carácter inovador pelo esforço de articulação com o horizonte francês e normando. Mais do que no primeiro volume saído do colóquio de Coimbra, em 2018, aqui se expõe um conjunto de possibilidades relacionais quer no campo das interferências, das heranças ou da transferência de modelos culturais que circulam abundantemente na Europa do século XVI.

Se é adequado pensar a formação de João de Ruão nos círculos de Ruão e Gaillon, em torno dos grandes estaleiros montados para a catedral e para a construção do castelo de George d'Amboise, é na Normandia e nos contributos dados pelas regiões francesas (e espanholas ou, em última instância, a Itália) que orientaram o caminho de João de Ruão em direção a Portugal que tem de ser encontrado o fio condutor que clarifica a maturidade com que o encontramos na igreja da Atalaia em 1528. O mesmo é dizer que, se a sua formação pode ter decorrido entre as complexas oficinas de Roulland le Roux e de Pierre des Aubeaux em Ruão, não se esgotam as possibilidades de um contacto profícuo com outras regiões e outros círculos oficinais como a Bretanha ou, especialmente, Tours e o vale do Loire (onde sobressai a atividade de Guillaume Regnault, discípulo de Michel Colombe). O território francês, então contaminado pela influência italiana, funciona assim para João de Ruão como o grande laboratório de uma aprendizagem estética e científica (já consolidada em 1528) que não esgota outros contributos. Quer por via da sua eventual passagem a outras regiões, quer pelas ligações familiares que lhe permitiram outros contactos, quer pela colagem a uma encomenda forte e poderosa (com o destaque para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra), quer pela atualização face às correntes estéticas em voga ou pelo acesso às fontes literárias, desenhadas ou gravadas, o homem que morreu em 1580 era já outro,

que assumia então um perfil de maior densidade e maior complexidade.

Este volume funciona, assim, como momento inaugural de uma trajetória historiográfica que é urgente percorrer para a descodificação de um dos artistas mais emblemáticos do Renascimento português e europeu. Mas o conhecimento em rede que agora foi possível alcançar, em perspetiva de continuidade firmada pela adesão entusiástica dos historiadores da arte europeus e pela sua entrega à descoberta de uma produção artística aparentemente periférica, transforma João de Ruão em inesgotável filão de inteligibilidade que garante o acesso às dinâmicas culturais e artísticas que mobilizam a Europa do século XVI.

Maria de Lurdes Craveiro
Carla Alexandra Gonçalves
Joana Antunes

INTRODUCTION

Jean de Rouen, French sculptor and architect, constitutes an exciting phenomenon of European artistic migration during the 16th century. He left an impressive oeuvre: buildings, statues, altars, tombs and reliefs, however his life and his career remain yet uncertain. After an apprenticeship in Normandy, he arrived, probably at the end of the third decade, at Coimbra, where his more important artistic testimonies can be found. His work reveals heterogeneous sources, which makes its analysis extremely complicated and asks for an interdisciplinary approach and the collaboration of an international and pluridisciplinary group of scholars. Once in Portugal, he continued to take his inspiration from models he had seen during his youth in the building sites of the French Northern cathedrals of the late gothic period, and in private and public buildings, and combined them with classical patterns in hybrid compositions, resulting in a style that wasn't very different from that which was being developed in France before he left. Skilfully and swiftly, the master seems to have adopted and integrated local iconographic and technical traditions and succeeded to satisfy his Portuguese patrons, in particular the religious orders. His language incorporated also influences from Spain and Italy. According to the custom of the most ambitious artists of the Cinquecento he probably visited Italy, perhaps before arriving in Portugal. The second register of the Porta Especiosa of the cathedral of Coimbra - attributed to the Rouennais - is an original mixture of late gothic and classic vocabulary, and suggests that he knew Jules' II loggia of Castel Sant'Angelo in Rome. Additionally, the French artist could have studied Italian prototypes through prints, and undoubtedly in architectural treatises such as Sebastiano Serlio's

Fourth Book (Venise, 1575) from which he accurately adopted several details. The Frenchman shared the European Renaissance's interest for centralized organisms, as can be seen in his complex fountain in the Manga Garden in Coimbra; and he uses very à l'antique coffers to decorate the hemispherical cupolas in the chapels of the Sacramento in the cathedral of Coimbra and in the chapel of the Three Kings in the church of San Marcos. If his name belongs to those of the artists who were active in the Monastery of Serra do Pilar - a fascinating building which combines the model of the Collegio di Spagna in Bologna from 1564, marked by a symmetry dominating the whole building, and the circular courtyard of the palace of Charles V in Granada - this would reveal the large network of prototypes that he was accustomed with.

The astonishing remains of the unfinished chapel for the Treasurer in S. Domingos (today in the Museu Nacional de Machado de Castro in Coimbra) differ strongly from Jehan de Rouen's language: they are stricter in following the Vitruvian rules, as the Ionic capital of the giant orders proves, and the play of light is much more contrasted than usual, placing a smooth shafted pilaster next to a fluted one.

So, the work that is ascribed to his corpus is rather heterogeneous, and the chronology lacks precision, as a result it is not easy to place it in the complex evolution of European history of art, where it certainly deserves a place. Probably this is due to the fact that he collaborated with many assistants and pupils, creating an important school, and ingenious followers. But we have also to take in consideration the hypothesis of the existence of two homonymous artists, suggested by the length of the activity that is attributed to "Jehan de Rouen" and the obvious differences of style and of calligraphy.

The meeting in Coimbra of 2018 was a first and important step to open a new international debate around this key personality of the Portuguese Renaissance. The analysis of dialogue between Jehan de Rouen and his patrons allows us to evaluate the political and religious iconographic strategies and the correlated inclination for patterns all'antica. The seminar in Rouen in 2019 intended to investigate the roots of the artistic education of Jehan and, in the absence of written documents, to try to reconstruct the first steps of the young artist. In order to throw new light on his oeuvre it is necessary to explore again the archives and define an accurate catalogue of his artworks on which to draw so as to understand the evolution of his artistic language. Consequently, artworks undertaken by other artists will emerge and reveal the *Nachleben* of his works, but such a listing can contribute moreover to compare his work with that of architects-sculptors, active during the same decades in Europe first of all Michelangelo, but also Bartolomeo Ammannati, the team Pierre Lescot and Jean Goujon, Diego Siloe or Andres del Vandelvira.

The contributions of this volume set off a new thought-provoking horizon of topics to explore. Frédéric Elsig presents the synthesis of his and Carmen Deo Teodorescu's research on painting in Rouen at the beginning of the 16th century, giving us a perspective on the cultural and artistic context in which the French artist developed. It is focussed on major the personality of Arnoult de Nijmegen and underlines the importance of the collections of Italian painting that the Cardinal d'Amboise had gathered in his archiepiscopal castle of Gaillon. Marion Seure centres her study on the well documented construction sites in Normandy in the first half of the 16th century and singles out the specific functions of masons, stonemasons, sculptors and *tailleurs d'images*, characterized by a polyvalent profile that

influenced the nature of their creations. Valuable information on the Last Supper in terracotta, realized by « Mestre Odart », a French sculptor probably native of the northern half of the kingdom is provided by Jean-Marie Guillaouët. The works of this artist are here, for the first time, examined alongside the contemporary sculptures of the Giusti brothers in France. Rafael Moreira studies the civil and military architecture attributed to master and his followers, insisting on his interest in urban-planning. Maria de Lurdes Craveiro demonstrates that he emphasized the importance of covering sacred buildings with a dome in Portugal, reconciling the legacy of ancient architecture and neo-Platonic philosophy. By analysing Jehan de Rouen's statuary, Rui Robo shows how gradually he became an architect and in which way he assimilated the architectural language of modernity based on the principles of antiquity. Carla Alexandra Gonçalves thanks to the analysis of the spectacular *Depositio* carved by Jehan de Rouen for the Conventual Church of the Sepulcher of Coimbra, explores how the sculptor introduced to Portugal an iconographic theme dear to French spirituality and based on the liturgical plays which were performed during the Holy Week, comparing the monumental group from Coimbra with some similar works built in French territory between the end of the 15th century and the first half of the 16th. Founded on the analyse of the decoration of portals, tombs and altarpieces sculpted by Jehan de Rouen in Portugal between 1528 et 1570, Jean Beuvier aims to determine their place within the artistic transfer of Italy, France, Spain and Portugal and to identify the genius inventions. In fine, Joana Antunes raises questions about how Jehan de Rouen, alias João de Ruão's, used the grotesque decorations, linking them to ugliness, monstrosity and hybridism, comparing this to similar phenomena in sculpture, painting or other media. An analysis that reveals how even these small details offer insight into

Jehan de Rouen's knowledge of the main all'antica themes of the Italian Renaissance.

This dialogue between France and Portugal will unfold and lead not only to a better understanding of the works of this artist but also provide the means to insert them in the European evolution of architecture and sculpture. We are delighted that a stimulating dialogue has been initiated between scholars coming from different traditions and schools and look forward to further fertile debates around this important protagonist of circulation and transmission of forms and traditions between France, Italy, Portugal and Spain during the Cinquecento.

Sabine Frommel

| École Pratique des Hautes Études, PSL |

| página intencionalmente deixada em branco |

PEINDRE À ROUEN AU XVI^e SIÈCLE: QUELQUES RÉSULTATS.

Frédéric Elsig¹

Université de Genève

Résumé

L'article présente quelques résultats du programme Peindre en France à la Renaissance, débuté à l'Université de Genève en 2010, et en particulier du sixième volume de la série: *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*. En vue de comprendre le contexte de la formation du sculpteur Jean de Rouen, il se focalise sur la production du premier tiers du XVI^e siècle à travers deux phénomènes: d'une part, la tradition locale, illustrée par la famille Le Vieil; d'autre part, le courant néerlandais, représenté par Arnoult de Nimègue.

Mots-clé: Le Vieil; Arnoult de Nimègue; vitrail; éclairant; Gaillon

Abstract

The paper presents some results of the program Peindre en France à la Renaissance begun at the University of Geneva since 2010 and, particularly, the 6th volume of the series: *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*. In order to understand the context of the formation of the sculptor Jean de Rouen, it focuses on the production during the first quarter of the 16th century through two phenomenons: on one hand, the local tradition, illustrated by the Le Vieil family; on the other, the Netherlandish strand, represented by Arnoult de Nimègue.

Key-words: Le Vieil; Arnoult de Nimègue; stained-glas window; illuminating; Gaillon.

¹ frederic.Elsig@unige.ch

Amorcé à l'Université de Genève en 2010, le programme Peindre en France à la Renaissance vise à reconstruire la dynamique de la peinture produite dans le royaume de France aux XV^e et XVI^e siècles, en tenant compte de toutes les techniques impliquées par le métier du peintre. Fondé sur le *connoisseurship*, il cherche à valoriser et enrichir le patrimoine français, en cherchant à préciser l'identité des œuvres et des artistes. Soutenu notamment par le Fonds national suisse pour la recherche scientifique, il a déjà généré neuf volumes formant collection. Les deux premiers (2011 et 2012) ont fixé le cadre méthodologique. Les suivants se focalisent, chacun, sur un foyer artistique: Lyon (2014), Troyes (2015), Dijon (2016), Rouen (2017), Bourges (2018), Avignon (2019) et Toulouse (2020). Nous nous proposons ici de relever quelques résultats du sixième volume, en nous concentrant sur le premier quart du XVI^e siècle et distinguant deux phénomènes: d'une part, la tradition locale; d'autre part, le courant néerlandais (Elsig, 2017).

La tradition locale

Parmi les très rares témoignages de la peinture de chevalet, une Mise au tombeau (Fig. 1) a été versée au dossier rouennais par Carmen Decu Teodorescu (Decu Teodorescu, 2017: 142-149). Vendue à Paris comme «atelier de Cornelis Engebrechtsz» (Drouot, 17 mars 1989, lot 13) et actuellement dans une collection particulière, elle provient d'un oratoire de Saint-Etienne-du-Rouvray près de

Rouen. Elle nous est parvenue dans un cadre renaissant d'une grande qualité, qui présuppose un savoir-faire italien, lié sans doute au chantier de Gaillon. Par sa frontalité, elle évoque toute une série de dérivations issues de la composition gravée de Martin Schongauer. Mais elle interprète son modèle à travers un italianisme qui donne une emphase aux figures, comme celle de la Madeleine, dont la pose agenouillée et vue de profil dérive de la figure au premier plan de la Transfiguration de Raphaël, connue sans doute à travers une estampe. Son langage, que l'on peut situer durant les années 1520, trahit la main d'un peintre local qui interprète les modèles picards dans une écriture sèche (proche d'autres exemples conservés le long de la Seine, comme le retable de Vétheuil) et assimile la leçon italienne à travers des peintres tels que le Piémontais Gerolamo Tornielli, présent sur le chantier de Gaillon de 1502 à 1510 (Natale, 2013: 209-222).



Fig. 1 - *Mise au tombeau*, vers 1525-1530. Collection particulière.

Carmen Decu Teodorescu a rapproché la Mise au tombeau de certains vitraux de l'église Saint-Vincent (aujourd'hui remontés dans l'église Sainte-Jeanne-d'Arc), en particulier ceux que l'on doit au peintre et verrier Jean Le Vieil. Ce dernier, attesté au château de Gaillon en 1507, mène une activité intense à Rouen jusqu'en 1546, date à laquelle son fils Richard, reprend l'atelier familial, avant de mourir en 1555. Durant les années 1520, il signe «LEVIEIL» la verrière de sainte Anne dans l'église Saint-Vincent, dont les types morphologiques (notamment les visages marqués par de grandes poches sous les yeux) et les costumes fantaisistes trouvent des équivalents dans la Mise au tombeau, laquelle semble bien sortir de son atelier. Sur la base de ces observations, Carmen Decu Teodorescu propose de l'identifier à l'enlumineur rouennais le plus prolifique de la période, qui partage les mêmes caractéristiques: le Maître de Jean Ango (Figs. 2-4) (Decu Teodorescu, 2017: 146, 149, note 13). L'auteur a développé l'hypothèse dans une conférence de Philadelphie (Schoenberg Symposium, 15-17 novembre 2018).



Fig. 2 - *Mise au tombeau* (détail), vers 1525-1530. Collection particulière.



Fig. 3 - Jean Le Vieil, vitrail de *L'Arbre de sainte Anne* (détail), vers 1525-1530.



Fig. 4 - Registre des rentes de la confrérie Notre-Dame de la cathédrale, Vierge à l'Enfant (détail), vers 1525-1530. Rouen, Archives départementales de la Seine-Maritime, J. 1226. Rouen, église Sainte-Jeanne-d'Arc.

Le Maître de Jean Ango, dont les rapports avec le Maître de Girard Acarie restent encore à préciser (selon Carmen Decu Teodorescu, le premier serait le père du second, lequel devrait alors être identifié à Richard Le Vieil) se caractérise précisément par un langage ancré dans la tradition locale mais qui avoue une connaissance directe des modèles italiens, sculptés ou peints, du château de Gaillon et du palais archiépiscopal de Rouen. En témoigne un livre de prières (Paris, Petit Palais, Dutuit 1149) produit au début des années 1520 et dont le folio 17v reproduit avec précision une Déploration du Christ du Pérugin, plus précisément (à en juger par la position de la Madeleine qui regarde la tête du Christ et non ses pieds, contrairement à l'exemplaire des Offices) la version de la National Gallery of Ireland à Dublin (Figs. 5-6). Celle-ci, réalisée vers 1495-1500, porte les armes de Claude Gouffier qui aurait pu l'acheter autour de 1540, de seconde main, à Georges II d'Amboise. Elle pourrait en effet correspondre à un tableau acheté par Georges I d'Amboise, signalé dans un inventaire du palais archiépiscopal de Rouen établi peu avant 1508 («Ung beau tableau où il y a une Nostre Dame de pitié paincte à plate peinture de la main de Perusin») (Deville, 1850: 487) et qui disparaît de l'inventaire de 1550 (Villa, 2017: 505-527). Notons que la même composition se retrouve, inversée, dans une tapisserie produite à Bruxelles vers 1515 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), mais il s'agit cette fois de la version des Offices ou d'une réplique exacte (Delmarcel, 1999: 68-69). Quoi qu'il en soit, il convient de souligner le rôle de relais qu'ont joué Rouen et le chantier de Gaillon dans la transmission des



Fig. 5 - Pérugin, *Déploration du Christ*, vers 1495-1500. Dublin, National Gallery of Ireland.



Fig. 6 - *Déploration du Christ*, vers 1520-1525. Paris, Petit Palais, Dutuit 1149, fol. 17v.

modèles italiens vers les anciens Pays-Bas et, plus encore, des modèles néerlandais vers le Midi.

Le courant néerlandais

Dans cette dynamique, il convient d'opérer une distinction (pas toujours claire) entre l'importation des œuvres et celle des artistes issus des anciens Pays-Bas. Plusieurs peintures isolées paraissent relever de la première catégorie, même si l'on ne peut pas exclure un séjour bref de leurs auteurs à Rouen et dans la région. C'est le cas du remarquable triptyque commandé vers 1497 par Jean de Vieuville pour l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors et dû de toute évidence à un peintre bruxellois ou picard, dont l'écriture véhémement rappelle certains tableaux de l'oratoire d'Isabelle la Catholique peints vers 1500 par Felipe Morros (c'est-à-dire le picard Philippon Mauroux, documenté à Marseille de 1494 à 1497) (Elsig, 2017: 38-41; Weniger, 2011: 428-444). C'est aussi le cas de deux volets double-face (Rouen, musée des Beaux-Arts) qui, signés par Jan II van Coninxloo (lequel a indiqué son lieu de résidence, Bruxelles) et peints vers 1515 (plutôt que vers 1525 comme on le suppose généralement), pourraient bien provenir d'une église rouennaise (la cathédrale ?) (Elsig, 2017: 40-42).

A la seconde catégorie appartient le peintre et verrier Arnoult de Nimègue (Aert van Ortkens en néerlandais) qui séjourne durablement à Rouen et dont l'impact est décisif sur la production locale. Actif sur le chantier de la cathédrale de Tournai, il est sans doute recruté vers 1500 ou peu avant par Antoine Bohier qui l'emmène à Rouen et le fait travailler aux

vitraux de l'église Saint-Ouen. En 1506, il signe, dans l'église Saint-Godard, le vitrail de l'Arbre de Jessé, qui constitue un tournant stylistique vers un italianisme emprunté aux modèles observés notamment sur le chantier de Gaillon et au palais archiépiscopal, comme l'illustre le vitrail des Toustain de Frontebosc dans l'église Sainte-Foy de Conches-en-Ouche, réalisé vers 1508-1509. Connu jusqu'à présent que pour sa production de verrier, nous avons proposé de lui attribuer les panneaux fragmentaires d'un retable dans l'église de Sainte-Marguerite-de-l'Autel (Elsig, 2017: 120-131). Ceux-ci, peints vers 1505-1510, montrent au revers une série de six saints dans des niches. A l'avant, ils mettent en scène d'une part une scène de baptême, dont l'invention revient à Gauthier de Campes (qu'Arnoult de Nimègue a connu à Tournai), d'autre part une



Fig. 7 - Arnoult de Nimègue, *Vitrail des Trois Marie* (détail), vers 1510-1515. Louviers, église Notre-Dame.

Pêche miraculeuse, dont l'invention et l'exécution pourrait revenir à l'atelier d'Arnoult de Nimègue, comme le suggère la comparaison avec certains vitraux.

Attesté à Anvers en 1513, Arnoult de Nimègue a dû quitter Rouen dès 1512, date à laquelle Cardin Jouyse est chargé de fournir le patron pour l'Arbre de Jessé sculpté par Pierre des Aubeaux au tympan du portail principal de la cathédrale. On n'aurait en effet pas manqué de lui passer cette commande, s'il avait été encore présent dans la ville à ce moment-là. Car Arnoult de Nimègue entretient une relation très étroite avec les sculpteurs et plus particulièrement avec Pierre des Aubeaux qui réalise vers 1508-1509, d'après ses patrons, les figures des voussures du même portail. Il a alors probablement conçu d'autres statues de la façade occidentale, comme



Fig. 8 - Sculpteur rouennais (Pierre des Aubeaux?) d'après un dessin d'Arnoult de Nimègue? Archange Gabriel (détail), vers 1510-1515. Rouen, cathédrale.

en témoignent l'Annonciation et quatre Prophètes, qui trouvent des parallèles très précis dans les vitraux (Figs. 7-8).

C'est dans ce contexte que doit être replacé le spectaculaire dessin (parchemin, 335,3 × 65,4 cm) acquis en 2018 par le Museum of Fine Arts de Houston. Il montre le projet d'une tour que Costanza Beltrami identifie au patron dessiné par Rouland Le Roux en mars 1516 pour la tour de la cathédrale (le «protactum per eum factum cum pictura») (Beltrami, 2016) mais qu'Etienne Hamon considère, au niveau de l'architecture, comme un projet plus ancien pour la Tour de Beurre (Hamon, 2017: 48-71). Ajoutées avec une encre différente, les figures qui l'ornent paraissent se situer autour de 1515. Par leurs attitudes, elles évoquent certaines idées d'Arnoult de Nimègue. Mais elles se caractérisent par une écriture sèche, une certaine rigidité et des types morphologiques assez grossiers qui évoquent certaines figures de l'Arbre de Jessé sculpté par Pierre des Aubeaux (Figs. 9-10). Sur cette base, nous proposons d'en attribuer la paternité au peintre Cardin Jouyse.

Conclusions

Ces quelques exemples mettent en évidence d'une part la place primordiale des peintres dans le domaine de la sculpture, ce qui peut sensiblement compliquer la question des attributions, d'autre part le rôle du chantier de Gaillon et du palais archiépiscopal de Rouen comme creuset où se cristallise, de manière précoce, un italianisme néerlandais dont Arnoult de Nimègue est le meilleur interprète. C'est dans ce contexte qu'il convient de replacer les premiers pas du sculpteur Jean de Rouen.



Fig. 9 - *Dessin d'une tour* (détail). Houston, Museum of Fine Arts.



Fig. 10 - Pierre des Aubeaux d'après un dessin de Cardin Jouyse, *Arbre de Jessé* (détail), 1512. Rouen, cathédrale.

Bibliography

BELTRAMI, C. (2016). *Building a Crossing Tower: a Design for Rouen Cathedral of 1516*. Londres.

DECU TEODORESCU, C. (2017). Un courant vernaculaire: deux peintres rouennais des années 1520. In: *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 142-149.

DELMARCEL, G. (1999). *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*. Tielt.

DEVILLE, A. (1850). *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*. Paris.

ELSIG, F. (éd. de) (2017). *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

HAMON, E. (2017). *Gectz, patrons et pourtaictz*: le dessin d'architecture à Rouen vers 1500 à la lumière des sources et d'un chef-d'œuvre récemment dévoilé. In: *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 48-71.

NATALE, V. (2013). Un hommage aux Amboise à Gaglianico (Biella). Les fresques de la chapelle du château et autres commandes de Sebastiano Ferrero, général des finances du duché de Milan. In: *Georges I^{er} d'Amboise, 1460-1510: une figure plurielle de la Renaissance*. Actes de colloque (Université de Liège, 2-3 décembre 2010). Rennes: éd. J. Dumont et L. Fagnart, pp. 209-222.

VILLA, R. (2017). Jean Poyer et la fortune du Pérugin en France. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXIX-3. Genève: Librairie Droz S.A., pp. 505-527.

WENIGER, M. (2011). *Sittow, Morros, Juan de Flandes: drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel.

MAÇONS, IMAGIERS, MAÇONS-IMAGIERS, QUELQUES EXEMPLES NORMANDS DE POLYVALENCE AU XVI^e SIÈCLE

Marion Seure¹

Université de Tours - CESR | Université de Lille - IRHiS

Résumé

L'étude des productions de Jean de Rouen, tantôt qualifié d'«ymaginador», tantôt d'«architecto», révèle que sculpture et architecture sont indissociables dans son œuvre. Pour éclairer la manière dont il a exercé ces deux talents sur les chantiers qu'il a dirigés ou auxquels il a participé, cet article propose un examen des constructions normandes de la première moitié du XVI^e siècle les mieux documentées. En effet, les archives étudiées éclaircissent la répartition des rôles entre maçons, tailleurs de pierre ou tailleurs d'images, tout en révélant la polyvalence de certains artistes. Cette polyvalence, caractérisant Jean de Rouen comme d'autres maître maçons directeurs de chantiers, semble directement influencer sur le type d'œuvre produite, où l'architecture n'est plus un simple écrin à la sculpture, mais où un art ne peut être pensé sans l'autre.

Mots-clé: archives; architecture; la Normandie; construction religieuse; sculpture

Abstract

Jean de Rouen, sometimes named «ymaginador», sometimes «architecto», produced works where sculpture and architecture are inextricably tied together. In this study we will analyze some of the well known Norman constructions during the first half of the 16th century, in order to put forward how he used both of these skills on the construction works he led or he took part in. Archives can indeed enlighten the distribution of the tasks between stonemasons and sculptors, as well reveal polyvalent artists. These skills, specific to Jean de Rouen and other stonemasons and construction leaders, seem to influence their work, where architecture is not only a frame for sculpture but where both sculpture and architecture can't be conceived independently.

Key-words: archives; architecture; Normandy; religious construction; sculpture.

¹ marion.seure@wanadoo.fr

L'œuvre sculptée de Jean de Rouen qui nous est parvenue est toujours attachée à une architecture, que ce soit celle de portails d'églises et de cathédrale, de retables ou de chapelles. Inversement, ses œuvres architecturales laissent une place de choix à la sculpture. À l'examen du portail de l'église d'Atalaia (1528), première production portugaise attribuée à Jean de Rouen, où deux figures de saints en haut relief émergent des pilastres latéraux et des médaillons à l'antique de ses écoinçons, on comprend d'emblée que l'on est confronté à l'œuvre d'un artiste polyvalent, que l'on ne peut saisir sans envisager toutes les facettes de son art. De fait, les textes le qualifient tantôt d'imagier («*imaginario*», le 4 avril 1530; «*ymaginador*», le 13 février 1531; «*maginario*», le 20 juin 1562...), tantôt d'«*architecto*» (à partir de 1566 et jusqu'à sa disparition en 1580) (Garcia, 1913). Pour dépasser la vision d'un génie demiurge (Borges, 1980), il paraît utile d'envisager la question du mode de formation de cet artiste et de la place qu'il a pu occuper dans le milieu foisonnant des chantiers religieux de son temps. S'il apparaît impossible de répondre de manière certaine, du moins le contexte dans lequel Jean de Rouen a évolué à ses débuts apporte de nombreux éléments qui éclairent cette figure polymorphe. Pour ce faire, il faut revenir à la Normandie du début du XVI^e siècle, sa contrée d'origine supposée. Certains chantiers bien documentés peuvent servir de base à la réflexion, en particulier celui de la reconstruction de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, qui se déroula entre la fin du XV^e siècle et le milieu du XVI^e siècle environ (Hamon, 2008). L'abondance des archives conservées, qui peuvent être confrontées aux œuvres encore en place, constitue une aide précieuse dans la compréhension de la répartition des tâches entre artistes sur un chantier religieux (Archives

Départementales de l'Eure, G 2017-2020). En effet, pendant toute cette période sont successivement ou concomitamment intervenus des imagiers employés ponctuellement, d'autres durablement installés dans la ville, des maîtres-maçons en charge de la conduite des travaux, ainsi que toute une galerie de maçons.

Dans un premier temps, l'étude des termes employés dans les textes pour désigner artistes et artisans permet de se faire une idée de la pluralité des intervenants qui est à l'œuvre au sein même d'une organisation d'apparence aussi homogène que la loge des maçons, réunissant les ouvriers travaillant la pierre de manière régulière pour la fabrique. Par exemple, en 1540 apparaît dans les comptes de la fabrique de Gisors la fonction d'«*asseilleur*», avec l'arrivée d'un nommé Jacques Josset, désigné comme tel. La différence dans les salaires est notable avec les autres maçons: en 1549, il touchait 5 s. par jour alors qu'un maçon ordinaire ne touchait que 4 s., bien que pouvant être actif depuis bien plus longtemps sur le chantier. De fait, les *asseilleurs* jouaient un rôle important dans la réception et le choix des pierres. Il semblerait donc que cette désignation sanctionne un savoir-faire supérieur, lié à la mise en œuvre de la pierre. L'apparition de ce terme dans les comptes de la fabrique peut d'ailleurs être mise en lien avec l'introduction de joints vifs dans la construction, qui commencent à être appréciés dans ces années 1540.

Une autre des expressions employées, celle de «*tailleur de pierre*», présente plus d'ambiguïtés. Jusqu'aux années 1530, à Gisors, elle n'est employée qu'en dehors du cadre de la loge des maçons. Elle s'applique à des artistes dont on sait qu'ils exerçaient des fonctions d'architecte comme Guillaume le Maistre en 1516-1517 ou à

des artistes qui effectuaient des tâches d'imagiers comme Pierre des Aubeaux en 1510-1511 (Hamon, 2008: 312). Dans la conclusion d'un marché passé avec la confrérie Notre-Dame de l'Assomption, ce dernier est qualifié de tailleur de pierre par le trésorier. Le scribe connaissait-il mal les œuvres de cet étranger ou bien son travail contemporain lié aux travaux d'architecture de la cathédrale de Rouen (il réalisait alors l'*Arbre de Jessé* du portail Saint-Romain) est-il la cause de cette dénomination? L'année d'après, il est désigné comme «tailleur d'ymages». Malgré l'intérêt de l'enquête lexicographique, il faut considérer avec prudence la terminologie de scribes peu au fait des subtilités professionnelles de cette première moitié du XVI^e siècle et évaluer les compétences des artistes en fonction de leurs productions, quand elles sont connues, plutôt qu'en fonction de leur dénomination.

L'ambiguïté du terme «tailleur» se retrouve dans le rôle des maîtres maçons, figures angulaires de ces chantiers. Pierre Gosse et Robert Jumel, les deux maîtres maçons présents au début de la reconstruction, de 1492 à 1505, sont intervenus à chacune des phases de la construction, du gros œuvre au décor ornemental. À partir de 1523, Robert Grappin, individualisé par son titre de maître et son salaire plus élevé, commença à diriger seul la loge. Il est parfois qualifié de «conducteur de l'œuvre de lad. esglise», expression associant directement sa personne au chantier qu'il dirigeait, comme cela se fait couramment au début du XVI^e siècle. Faute d'intervenant extérieur à la loge, qui le cas échéant ne manquerait pas d'être cité dans les comptes, on peut attribuer au maître maçon la conception de l'ensemble du programme

architectural, mais aussi du programme sculpté qui y est associé, bien qu'aucune mention de «pourtrait» ne soit faite dans le cas de Gisors. Le portail nord de Saint-Gervais-Saint-Protais, édifié sous la houlette de Robert Grappin, ne laisse pas de doute sur l'habileté à user du ciseau tant du maître que de ses maçons: les daïs, les voussoirs et le réseau flamboyant du gâble dénotent une importante virtuosité technique et le grand nombre de niches offrent une place importante aux statues (Fig. 1).



Fig. 1 - Portail nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, Robert Grappin (1523)

Cet exemple d'un maître maçon concevant une architecture intégrant la sculpture peut être élargi à la plupart des grands chantiers flamboyants, à l'instar du portail nord de la cathédrale de Beauvais et de ceux des cathédrales de Bourges et de Rouen (Hamon, 2002). Le tombeau des cardinaux d'Amboise, situé dans

cette dernière, est particulièrement représentatif de la polyvalence de ces grandes figures de maîtres maçons (Fig. 2 et 3). Sa construction nous est connue grâce à des cahiers placés en fin des comptes de l'archevêque, qui renseignent sur un certain nombre des prérogatives du maître maçon Roullant le Roux (Archives Départementales Seine-Maritime, G 96-109; Meunier, 2007). Il dirigea le chantier à partir de 1516 et est alors qualifié de «machon ayant la charge de l'ouvrage de lad. sepulture». Dès cette année, Roullant le Roux fut employé par le trésorier de l'archevêque pour fournir des «pourtraits», ainsi que pour rémunérer des maçons et des imagiers restés anonymes, ce qui laisse à penser qu'il s'est lui-même chargé de leur recrutement. À partir de 1517, il fut aidé dans cette tâche par un nommé Folleville. Ce fonctionnement semble effectif jusqu'en 1520, année où le trésorier Nicolas Georget reprit la main sur le paiement des différents ouvriers et où Roullant le Roux disparut des comptes. L'échelle du tombeau est certes sans commune mesure avec la reconstruction complète d'une église, toutefois, le fonctionnement de ce chantier présente de nombreuses similitudes avec les constructions religieuses contemporaines, celle de Gisors comprise. Bien que des imagiers aient été employés à la réalisation des sculptures, c'est au maître maçon conducteur du chantier que l'on doit le plan d'ensemble intégrant figures, scènes historiées et ornements. Dès lors, le talent des imagiers ayant œuvré au tombeau, plus souvent mis en avant dans l'historiographie, ne doit pas éclipser la capacité du maître maçon à composer une œuvre complexe où la sculpture a autant, voire plus de place que l'architecture.

S'il ne fait donc plus aucun doute que ces maîtres maçons de la première moitié du XVI^e siècle avaient une bonne connaissance de l'art du



Fig. 2 - Tombeau du cardinal Georges d'Amboise (1516-1522) (cliché : JB)



Fig. 3 - Tombeau du cardinal Georges d'Amboise, détail de la Justice et d'un pleurant (cliché : JB)

sculpteur, certains d'entre eux ont franchi le pas séparant la conception de la pratique. Cela est explicitement mentionné pour la construction de la façade nord du transept de Saint-Gervais-Saint-Protas de Gisors: entre 1522 et 1525, Robert Grappin, alors conducteur du chantier, réalisa par marché «tous les ymaiges qui conviendra faire» dans les parties hautes de la façade et reçut pour cela une rétribution de 40 l. (Fig. 1). De même, en 1530, Pierre Chambiges et Jean Dizieult furent chargés de sculpter les statues de la façade méridionale du transept de la cathédrale de Senlis, dont ils assuraient également la maîtrise d'œuvre (Hamon, 2008: 269). Il est ici intéressant de noter que dans ces cas de figures, des artistes qui sont par ailleurs payés à la journée, sont ici rétribués à la pièce. En revanche, jamais Robert Grappin n'est qualifié de «tailleur d'images», ni même de «tailleur de pierre», l'appellation de maître maçon se substituant à toute autre dénomination. Sans doute la polyvalence était-elle une caractéristique que l'on attachait implicitement à ce terme.

Cela pose inévitablement la question de la formation et du parcours de ces artistes avant leur accession au statut de directeurs de chantier. La figure de Jean Grappin, à la tête du chantier de Saint-Gervais-Saint-Protas de 1548 à 1550, puis de 1558 jusqu'à son décès en 1580, apporte quelques éclaircissements. Issu d'une famille de maçons (son père Robert Grappin a lui-même été maître maçon, son frère Jean était apprenti dans la loge alors qu'il entamait sa carrière de maître maçon, un Jacques Grappin travaillait également à la loge), c'est naturellement dans le milieu des chantiers qu'il s'est formé. Alors qu'il était encore jeune, il œuvra comme assistant de son père de 1536 à 1538 avant de prendre son indépendance. Il n'est plus mentionné

qu'occasionnellement sur le chantier, à chaque fois pour des travaux de sculpture et non de maçonnerie. Il fut employé 47 jours en 1538-1539 avec Nicolas Couille; on lui paya une *Notre Dame* et un *Saint Michel*, ainsi que des petites images pour le grand portail ouest en 1539-1540 et d'autres encore dont la nature n'est pas spécifiée en 1542. Ces tâches somme toute peu nombreuses lui ont sans doute laissé le loisir de participer à divers chantiers en tant que maçon tailleur de pierre itinérant ou bien de recevoir différentes commandes de sculptures, avant sa désignation comme maître maçon en 1550. Si Jean Grappin a forcément connu et fréquenté le milieu de la loge des maçons par sa famille, c'est pour des travaux de sculpture que la fabrique l'emploie et pour lesquels il semble reconnu. Il est d'ailleurs à deux reprises appelé «maçon et ymaginier».

Comment ne pas faire ici un parallèle avec Jean de Rouen, mentionné dans les textes d'abord comme imagier, puis comme «architecte et ymaginier» à partir de 1566... Ne peut-on pas penser que, pour accéder au poste de maître maçon, être doté d'un talent de sculpteur, en plus de la connaissance de l'art du trait, pouvait constituer un sérieux avantage?

Néanmoins, en dépit de la polyvalence des maître maçons, des artistes uniquement spécialisés dans la sculpture, que l'on nomme dans les documents «imagiers» ou «tailleurs d'images» au cours de la première moitié du XVI^e siècle, ont également été appelés sur les chantiers. Dès lors, la question de la répartition des tâches entre tous ces artistes aptes à manier le ciseau mérite d'être réfléchie.



Fig. 4 - Dormition de la Vierge, abbatale de la Trinité de Fécamp (vers 1500).



Fig. 5 - Vue générale de la chapelle Notre-Dame de l'Assomption, église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1513)



Fig. 6 - Détail des anges du larmier de la chapelle Notre-Dame de l'Assomption, église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1513)

À Gisors, la première occurrence d'«ymaginaires» désigne des artistes rouennais, Pierre des Aubeaux, Jean de Rouen², Mathurin de Lourme et Pierre Monnier, à qui la confrérie Notre-Dame-de-l'Assomption, commanda une *Dormition de la Vierge* en 1511. Ce groupe monumental était constitué d'une douzaine de personnages grandeur nature, qui tous ont disparu, et était surmonté de reliefs illustrant les litanies de la Vierge, encore en place mais restaurés et complétés au XIX^e siècle. Les grandes figures de la *Dormition de la Vierge* ont très certainement été réalisées sur le modèle du groupe de la Trinité de Fécamp (Fig. 4), comme le laisse penser le voyage qu'ont fait les trésoriers de la confrérie, accompagnés de Pierre des Aubeaux, pour aller voir cette œuvre. Au moment où les sculptures furent installées, en 1512-1513, deux des artistes, Jean de Rouen et Mathurin Delorme furent payés par les trésoriers de la confrérie pour réaliser les anges du larmier toujours en place dans la chapelle (Fig. 5 et 6). Cette commande, singulière comparée aux travaux de taille de pierre effectués à la même époque à Gisors, implique que l'on fasse appel à d'habiles sculpteurs, spécifiquement pour leur art. Cette démarche de la confrérie Notre-Dame-de-l'Assomption, et le prix qu'elle est capable de payer pour cette œuvre (200 l.), prouve bien tout le prestige de cette organisation, qui regroupe l'élite de la ville, ainsi que de grandes familles nobles. Sans doute, ne se trouvait-il pas à ce moment à Gisors d'artistes capables d'une telle réalisation. Les restes d'un autre groupe, une *Mise au Tombeau*, également réalisé par un artiste exogène, corroborent ce fait (Hamon *et al.*, 2012). En outre, l'indépendance structurelle de la *Dormition* avec l'architecture ôte toute

² Le Jean de Rouen dont il est question ici ne peut être la même personne que le Jean de Rouen actif au Portugal à partir de 1528, en raison de la durée de sa carrière. En outre, un Jean de Rouen œuvre encore en Normandie en 1531-1532, année où il effectue la visite des travaux du jubé de l'église Saint-Laurent (AD Seine-Maritime, G 6800).

nécessité de faire appel à un maçon. Une distinction peut ici être introduite entre d'une part une sculpture narrative, nécessitant une capacité à suggérer des émotions, des mouvements, une mise en scène, et donc, à organiser une histoire, comme cela est observable sur le groupe de Fécamp encore conservé, et d'autre part une sculpture spécifiquement liée à l'architecture, qui ne demande pas tant de spécialisation.



Fig. 7 - Anges ornant les culots de la chapelle Notre-Dame de l'Assomption, église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors

Toutefois, l'architecture religieuse flamboyante étant généralement accompagnée d'un riche décor sculpté, il est attendu que les maçons puissent parfois exercer des fonctions de tailleur d'images. Ainsi, le détail des figures ornant les culots de cette même chapelle Notre-Dame-de-l'Assomption n'étant pas explicitement mentionné dans les comptes, il est probable qu'ils furent réalisés par les maîtres maçons et maçons de la loge (Fig. 7). En comparant les anges de ces culots avec ceux du larmier du groupe sculpté, on observe que les expressions et les positions des anges du larmier sont plus variées, les visages moins stéréotypés et les ailes présentent une plus grande finesse de détails. Bien que les personnages des culots ne soient pas non plus dénués de qualité plastique, leurs doigts sont raides et leurs expressions

approchent par moments la caricature. Les anges du larmier, visuellement en lien avec la scène de la *Dormition*, sont donc confiés à des imagiers spécialisés, alors que les anges des culots des piliers sont laissés aux maçons et maîtres maçons.



Fig. 8 - Tour nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1532-1537)

La venue de Pierre des Aubaux à Gisors ne resta pas sans conséquence puisque l'un de ses serviteurs, Pierre Monnier, s'y fixa. Le chantier de reconstruction, et la réinstallation progressive des confréries dans les bas-côtés de la nef, suscita sans doute de grands besoins en termes de sculpture. L'«ymaginier» Nicolas Couille prit sa relève et intervint de façon significative sur la tour nord, mise en chantier à partir de 1532, et qui porte un important décor sculpté (Fig. 8). Il n'y travailla qu'à partir de 1536, année où l'on commença la construction du niveau supérieur, plus riche en sculpture que les niveaux inférieurs. Il fut alors payé pour «douze images

en façon d'apôtres», pour la somme de 4 l. 10 s. pièce, ainsi que pour la façon de sept saints et de sept vertus (Fig. 9). Les douze apôtres et les sept saints ne sont pas tous conservés, mais leur nombre correspond à celui des niches qui se trouvent à l'avant-dernier niveau de la tour nord. Ce paiement à la pièce à un artiste spécialisé rejoint le mode de fonctionnement évoqué précédemment pour le portail nord. L'imagier Nicolas Couille, bien que rémunéré à la pièce, travailla en étroite collaboration avec le maître maçon Robert Grappin concepteur du projet, comme cela s'observe couramment sur les chantiers de ce type. Dans ce cas, cela est perceptible par le fait que la taille des statues, en ronde-bosse, correspond parfaitement aux niches. En outre, l'une d'elles, située dans une niche d'angle, s'insère parfaitement à cet emplacement sans avoir été retaillée.

Ce paiement à la tâche se combine avec un salaire à la journée des travaux de sculpture. En 1536, Nicolas Couille fut payé 18 jours pour faire les médailles de la tour (Fig. 10). Il fut encore employé 54 jours en 1537, puis 20 jours en 1538. Cette dernière année, il œuvra avec Jean Grappin, qualifié pour sa part de «maçon et ymaginier», et payé pour 47 jours de travail. Toutes ces journées concernent la sculpture des médailles à l'antique, ronde bosses insérées dans des médaillons circulaires, dont certains personnages sont vêtus à l'antique et d'autre à la moderne, ainsi que les sculptures du couronnement.

Or, pour les niveaux inférieurs, qui comportent également un décor sculpté, ici en faible relief, on ne fit pas appel à ces imagiers indépendants. Selon toute logique, ce sont donc les maçons de la loge qui les réalisèrent, utilisant les mêmes références antiques que les sculpteurs ayant œuvré aux niveaux supérieurs. Les profils



Fig. 9 - Statues de saints ornant le niveau supérieur de la tour nord



Fig. 10 - Médaille de la tour nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (cliché : Service de l'Inventaire Normandie)

d'empereurs sont bien moins expressifs que les grands bustes des niveaux supérieurs, ce qui confirme la différence de mains suggérée par les archives (Fig. 11). Pour expliquer le choix d'artistes différents pour les ornements du bas et les sculptures du haut de la tour, on doit avoir recours à la distinction entre sculpture narrative et sculpture architecturale, mais cela ne suffit pas. De fait, un des traits propres de l'art du sculpteur ressort ici avec d'autant plus de force lorsque l'on compare la qualité d'exécution des traits des figures sur ces différentes parties: les artistes des sculptures supérieures ont une parfaite maîtrise des expressions, chaque personnage est individualisé dans ses traits et dans son attitude. Ainsi, si les maçons et maîtres maçons sont capables de faire œuvre de sculpture, il semble donc nécessaire de faire appel à des imagiers dès que la commande concerne la figure humaine.



Fig. 11 - Bustes d'empereurs en bas-relief, tour nord de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors

Cette dichotomie entre maçons ornementalistes et sculpteurs a été relevée sur d'autres chantiers, comme dans celui de Gaillon, bien connu grâce à la publication des comptes de construction de Deville, et analysé par Sarah Munoz dans sa thèse portant sur les médaillons sculptés (Munoz, 2016). En avril 1507, le «tailleur» Michellet Loir fut rémunéré pour «le tour des medailles qu'il fait pour asseoir sur la tarasse», puis pour «avoir assiz sur la tarasse IX medailles» le 31 mai 1508, médailles réalisées par le sculpteur italien Guido Mazzoni. Le maçon Pierre Delorme fut pour sa part rémunéré pour «faire et tailler à l'entique et a la mode françoise de pierre de Vernon les entrepiez qu'il faut a asseoir les médailles soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel» le 25 août 1509 (Deville, 1850: 405). Si cet exemple prestigieux a permis de souligner le cas exceptionnel de médaillons importés d'Italie, il témoigne d'un principe fréquent: les figures humaines sont sculptées par un spécialiste de l'image; les ornements sont taillés par un maçon capable dans le domaine, sans pour autant être qualifié d'imagier. Au sein de la loge de Gisors, certains ouvriers (Geoffroy Le Tellier en 1573-1573) étaient appelés «tailleurs de pierre» et recevaient une rémunération plus importante que leurs confrères à un moment où les réalisations architecturales sont particulièrement ornées. Cette appellation se retrouve dans certains marchés, dont celui transcrit par Catherine Grodecki concernant le paiement en 1555 au tailleur de pierre Louis Dupuis pour deux portes faites aux nouvelles écuries de l'hôtel des Tournelles, à Paris. L'ornement commandé y est spécifié et son abondance et sa complexité justifient le recours à un artiste spécialisé: deux pilastres surmontés de rouleaux portant des consoles et une corniche ornée de motifs suivant un modèle préalablement établi (Grodecki, 2000: 34).

Ces exemples documentés conduisent à remettre en perspective la réalisation du tombeau de Georges d'Amboise à Rouen. Cette œuvre monumentale est entièrement couverte d'un ornement en faible relief, figuré ou non, qui occupe une place presque aussi grande que les figures sculptées (Fig. 12). En lisant attentivement les comptes, on observe que le nombre de maçons présents sur le chantier était bien plus important que celui des imagiers. En 1517-1518, sept maçons en moyenne étaient payés, alors que seulement deux imagiers étaient mentionnés et pour un nombre de jours travaillés bien moindre: Mathieu Lagnel, qui commença à «besongner» aux images de la sépulture, et Jean de Rouen, qui fût payé pour avoir «esbauché un des pleurants». En 1518-1519, on comptait en moyenne quatorze maçons pour quatre imagiers, en 1521, dix-huit maçons pour huit imagiers. C'est seulement à partir de 1522 que les imagiers furent payés sans les maçons, à un moment où ils travaillaient au priant de Georges d'Amboise (Lanfry *et al.*, 1959: 19). Dans les années précédentes, si un grand nombre de ces maçons est occupé à des travaux de taille de pierre ordinaires, d'autres ont sans doute contribué à la sculpture des ornements, bien que le terme générique de «maçon» soit systématiquement utilisé et que les intéressés soient tous rétribués de la même manière. C'est d'ailleurs le maître maçon, Symon Vitecoq, qualifié de «tailleur et masson», qui en 1535, à l'occasion de réparations effectuées au tombeau, fut chargé de parfaire les épitaphes et les «entrepieds» qui portent les anges de la sépulture.

Il est donc certain que le terme de tailleur de pierre désigne une catégorie d'artistes qui manient le ciseau sans pour autant être

considérés comme des imagiers. De fait, contrairement à ces derniers qui sont dans la plupart des cas payés à la tâche, les tailleurs de pierre, comme les autres maçons, sont majoritairement payés à la journée. Ces différents exemples montrent que la frontière entre maîtres maçons, imagiers et tailleurs de pierre est poreuse du fait de la polyvalence des



Fig. 12 - Détail d'un candélabre du tombeau de Georges d'Amboise (cliché : JB)

artistes, mais l'analyse plus précise de certains chantiers révèle une organisation très poussée en fonction des spécialités et des capacités de chacun. Dans les cas étudiés, il semblerait que l'ornement en faible relief soit fréquemment réalisé par des maçons-tailleurs de pierre, alors que reviennent aux imagiers la figure humaine et les scènes narratives.

Dans le cas des œuvres attribuées à Jean de Rouen, faute de précisions dans la documentation, c'est la façon et le style qu'il faut analyser. La chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (1566) nous offre l'exemple d'une œuvre où la sculpture et l'architecture dépendent l'une de l'autre (Fig. 13). Pour autant, si l'ensemble des figures répond aux mêmes canons et possède un esprit similaire, l'observation de détails permet d'avancer que Jean de Rouen n'est pas le seul artiste à y avoir œuvré. Les traits des personnages des médaillons des caissons de la voûtes (Fig. 14), altiers et doux, rappellent fortement ceux des bustes de profil des médaillons du soubassement, jusque dans le nœud de la toge (Fig. 15). Ils n'ont en revanche que peu à voir avec ceux des statues (Fig. 16) ou encore des personnages de la frise du registre supérieur du



Fig. 13 - Chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (1566) (cliché : JB)



Fig. 14 - Médaillon d'un des caissons de la voûte de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (cliché : JB)



Fig. 15 - Médaillon du soubassement du retable de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (cliché : JB)



Fig. 16 - Statues d'apôtres de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (cliché : JB)

retable (Fig. 17). Cela peut autant être dû à la différence d'échelle et de relief de ces œuvres qu'à une très certaine division des tâches au sein du chantier, même s'il est ici impossible de restituer avec exactitude la part de travail de chacun des spécialistes, faute de document précis.



Fig. 17 - Détail de la frise du registre supérieur de la chapelle du Saint-Sacrement de la Sé Velha de Coimbra (cliché : JB)

Outre cette partition de la taille des pierres, la chapelle du Saint-Sacrement nous montre à quel point la polyvalence de cet artiste a influé sur sa production architecturale. À la date où il l'achève, Jean de Rouen est qualifié dans les textes d'«*architecto*» (Garcia, 1913), et pourtant, la structure de cette chapelle semble pensée pour et par la sculpture. Sa structure hémicirculaire permet aux saints sculptés en ronde-bosse de dialoguer entre eux par un jeu de regards et les ouvertures qui y sont ménagées apportent un éclairage dramatique à la scène. L'architecture n'a pas pour unique fonction de mettre en avant les statues, mais est elle-même porteuse de figures, déclinées en médaillons, masques ou putti.

Cette fusion entre les deux arts est également observable à Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, où Jean Grappin, dont nous avons déjà

évoqué les années de formations, dirige le chantier durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Plusieurs œuvres importantes peuvent lui être attribuées, qui toutes mêlent étroitement la sculpture à l'architecture. Parmi elles, le portail occidental (1560-1566) représente une belle démonstration de l'évolution des rapports entre les deux techniques à cette période:

contrairement aux portails cités précédemment, la sculpture n'est plus réservée aux niches et voussures mais s'est complètement fondue au sein de l'œuvre architecturale (Fig. 18). Les personnages barbus des écoinçons et les anges du tympan supérieur ne sont plus limités par le cadre d'un médaillon, dans une disposition qui n'est pas sans rappeler les parties supérieures de l'aile Henri II du Louvre (Fig. 19). Mais contrairement à cet exemple illustre, que Jean Grappin a dû observer pendant ses années



Fig. 18 - Façade occidentale de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors

d'absence de Gisors, les rôles de sculpteur et d'architecte sont concentrés dans les mains de la même personne. De fait, du vivant de Jean Grappin, la fabrique n'employa aucun imagier extérieur à la loge des maçons comme cela se faisait précédemment. Les restes du jubé, réalisé sous sa direction et sans doute en partie par lui-même en 1570, sont une preuve supplémentaire de sa double compétence: l'expressivité des protagonistes et l'invention des scènes, qui ne reprennent aucun modèle connu, démontrent un talent d'imagier incontestable (Fig. 20).



Fig. 19 - Détail des voûtes et des tympanes de la façade occidentale de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors.

Jean de Rouen et Jean Grappin furent donc plus que de simples tailleurs de pierre et directeurs de chantier. Leur formation en tant que sculpteur et leur aptitude à concevoir une architecture fait d'eux des artistes complets, capables d'imaginer des œuvres totales. En effet, on peut supposer que ce sont les capacités de Jean Grappin, maçon et imagier, qui ont déterminé le dessin du portail occidental des années 1560, de la même manière, c'est le parcours de Jean de Rouen, imagier et architecte, qui aurait déterminé ses réalisations. Dès lors, la capacité de ces artistes à créer des œuvres totales a dû rendre leurs services hautement recherchés par les commanditaires d'édifices religieux, où la structure et le message véhiculé importent autant l'un que l'autre.



Fig. 20 - Fragment du jubé de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors : scène de l'Apocalypse (1570).

Bibliographie

BORGES, N. C. (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã/Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coïmbre*. Translated by A. Barral. Coimbra: Instituto de História da Arte.

DEVILLE, A. (1850). *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, publiés d'après les registres des trésoriers du Cardinal d'Amboise*. Paris: Hachette BnF.

GARCIA, P. Q. (1913). *Joao De Ruao. MD...MDLXXX [15..-1580]. Documentos para a biographia de um artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

GRODECKI, C. (2000). *Les travaux de Philibert de l'Orme pour Henri II et son entourage, 1547-1566: documents inédits recueillis dans les actes de notaires parisiens, 1547-1566*. Lormaye: Librairie des arts et métiers-J. Laget.

HAMON, E. (2002-4). La cathédrale de Bourges: bâtir un portail sculpté à l'époque flamboyante. *Revue de l'art*, 138, pp. 19-30.

HAMON, E. (2008). *Un chantier flamboyant et son rayonnement: Gisors et le Vexin français*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

HAMON, E.; ISELIN, C.; METHIVIER, A. and PAYRE, M. (2012). Une mise au tombeau partiellement reconstituée: Gisors et la statue de Joseph d'Arimathie du musée Vivenel de Compiègne. *Bulletin Monumental*, 170-4, pp. 334-337.

LANFRY, G.; CHIROL, E. and BAILLY, J. (1959). *Le Tombeau des cardinaux d'Amboise* (col. Les Cahiers de la cathédrale de Rouen). Rouen: Imp. Lecerf.

MEUNIR, F. (2007). Deux architectes entre gothique et Renaissance, Roullant le Roux et Pierre Chambiges. In: M. Chatenet (dir.) *Le gothique de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 173-186.

MUNOZ, S. (2016). *Célébrer et paraître: les têtes en médaillon sculptées dans l'architecture de la Renaissance en France*. PhD. Université de Toulouse Jean-Jaurès.

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 jmguilouet@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 National 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 apostollos e Xpo*». Ces figures devaient être «*tudo de barro*» et «*de gramdura 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).

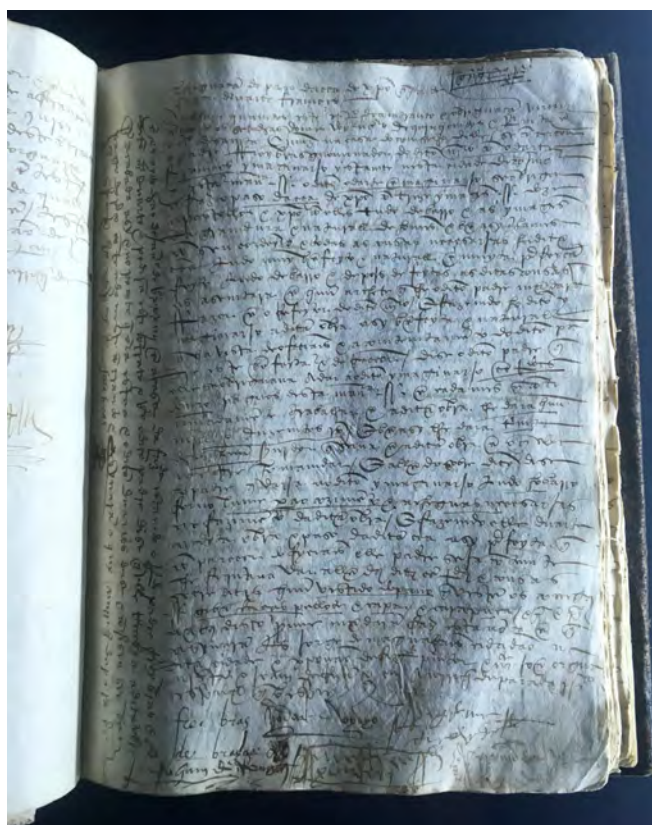


Fig. 2 - Arquivo da Universidade de Coimbra III-1.^aD-10-2-5, *Livros de notas*. Contrat du 7 octobre 1530.

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^{ro} (mosteiro)».

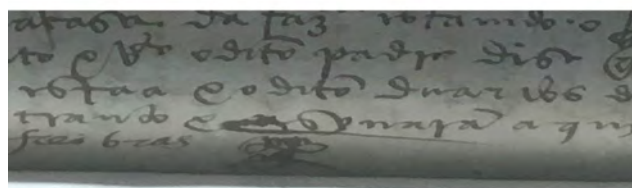
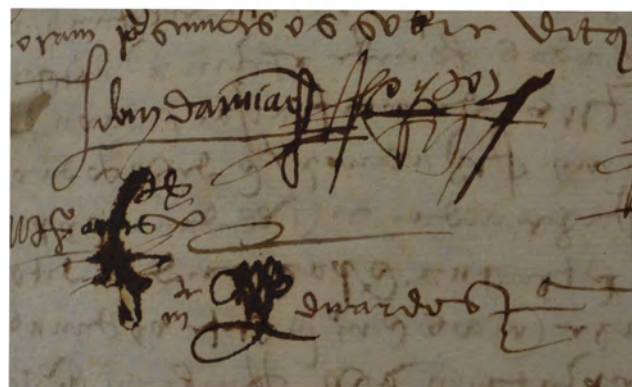
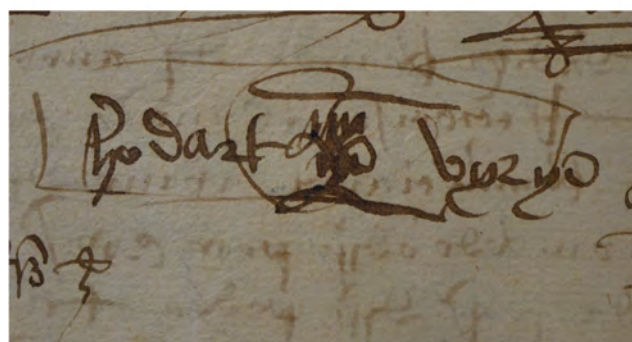
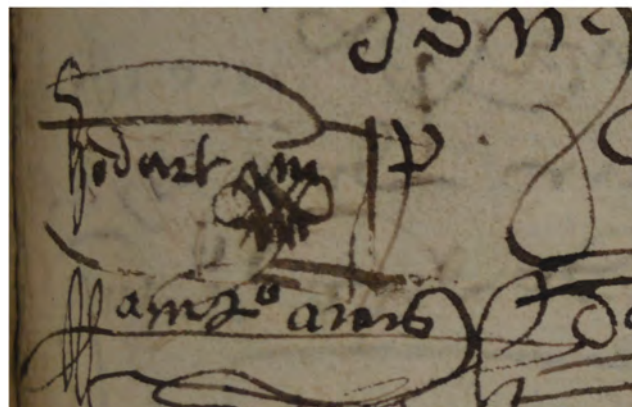
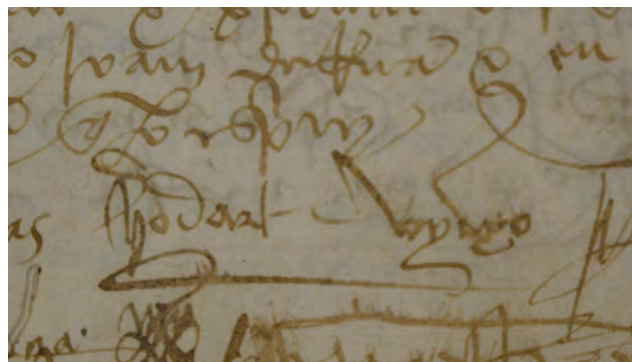


Fig. 3 - De haut en bas : a) signature au bas du contrat du 7 octobre 1530; b) signature au bas du contrat du 31 octobre 1532; c) signature au bas du contrat du 3 janvier 1533; d) signature au bas du contrat du 8 janvier 1534; e) sein apposé lors de la réception des travaux le 8 janvier 1533.

L'artiste signe cette fois-ci la pièce de son nom complet composé des deux mots «Hodart» et «Vryyo» 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 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 «Vyrro» 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 (Azcárate, 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 regantes 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 Filipe 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 Filipe 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 Udate 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 ajudauaõ, 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 éмилиens 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 terres-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 Guillaouët



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

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'examens 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 haute 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 véhémence 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 (*«cô seu cordeyro e todas as cousas necesarias»*), 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 adoucissant 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

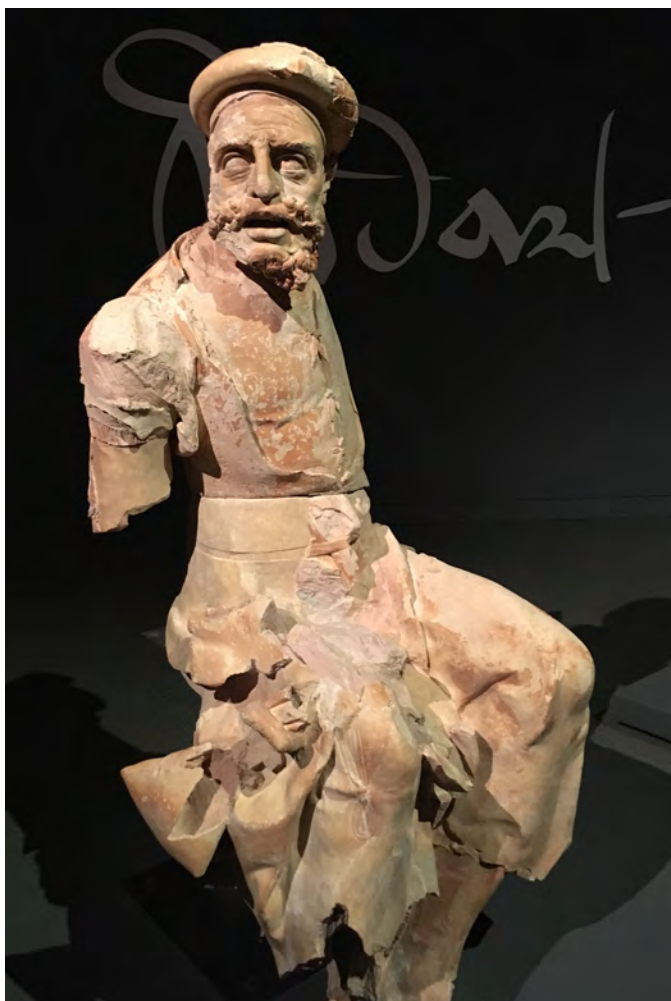


Fig. 11 - Apôtre de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

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

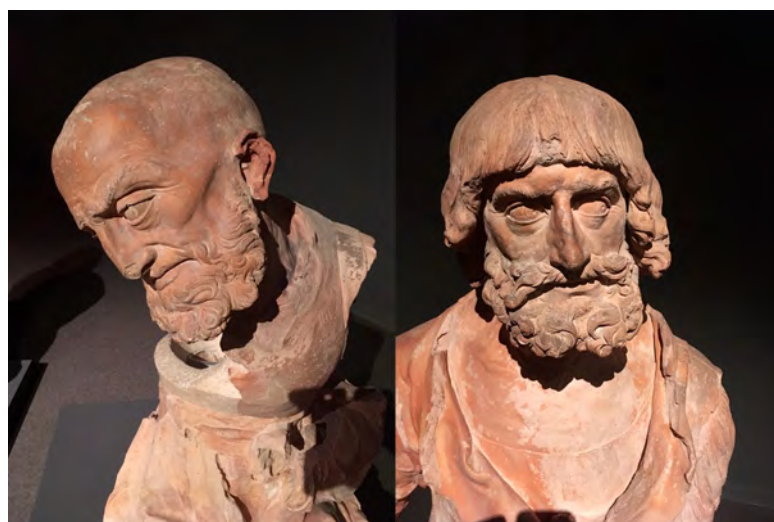


Fig. 13 - Visages de deux apôtres de la Cène du Musée Machado de Castro, Coimbra. © Jean-Marie Guillouët

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 labeur, chargé des travaux les plus simples et non pas à un artisan capable d'aider le maître dans la réalisation des figures.

D'avantage 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 connu 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 Mendaña († 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, Mendaña 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 augustinien 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 descripcion 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 Framçes Ymaginario : dúvidas e certezas acerca de um escultor do Renascimento Ibérico. In: *Actas do VII Simpósio hispano-português de História da Arte*. Cáceres: CEXECL, 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 regentes 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 Mazzoni 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 Mazzoni e la rinascita della terracota 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'imagerie 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 symmetriacos, 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.

JEAN DE ROUEN ET L'ARCHITECTURE MILITAIRE

Rafael Moreira¹

CHAM - Centro de Humanidades | Universidade Nova de Lisboa

Résumé

Cet article cherche à expliquer comment Jean de Rouen est venu s'établir à Coimbra aussi bien qu'à réviser sa 'seconde période', point comme une phase de décadence stylistique mais plutôt comme un plus grand intérêt aux aspects sociaux de l' "architectura" vitruvienne: les bonnes oeuvres ('évergétisme') ainsi qu'un projet utilitaire, au lieu de la recherche de la grâce et la Beauté. L'aqueduc de Coimbra lui y est attribué.

Mots-clé: Coimbra; Vitruve; Isidoro de Almeida; aqueduc; utilité

Resumo

Este texto procura explicar como João de Ruão veio fixar-se em Coimbra e rever o seu 'segundo período', não como uma época de decadência estilística mas antes como um maior compromisso com os aspectos sociais da "architectura" de Vitruvius: as boas obras ('evergetismo') e um projecto utilitário, em lugar da busca da graça e do Belo. O aqueduto de Coimbra aí é-lhe atribuído.

Palavras-chave: Coimbra; Vitruvius; Isidoro de Almeida; aqueduto; utilidade

¹ rfdmoreira@gmail.com

Jean de Rouen est le meilleur sculpteur de la Renaissance portugaise, en originalité et niveau de qualité, après son contemporain et compatriote Nicolas Chanterene: l'un né à Rouen, tel que son nom même l'indique, l'autre très probablement à Cherbourg, comme nous l'avons montré dès 1991. Fils d'un autre 'Jehan de Rouen' duquel on sait peu de choses – qu'il a été l'aide de Michel Colombe, travailla (1517-9) au tombeau du Cardinal d'Amboise derrière le choeur de la Cathédrale de Rouen², après la chapelle des Bourbon de la cathédrale St-Jean à Lyon (finie le 1508), puis Brou et Gisors en 1511-3 –, notre Jean de Rouen doit être né peu après 1500 (il meurt à Coimbra en bon portugais, en 1580), y a reçu la formation en sculpture avec son père et peut-être le florentin Antonio di Giusto (à Gaillon de 1507 à 1509)³, et très jeune ... a émigré.

D'abord en Val de Loire sans doute (Tours, Blois, Amboise, Chambord...) dont l'empreinte marquera son style pour toujours, même si son nom n'y paraît nulle part. On le retrouve au contraire – si c'est le même –, en 1523 à Vitoria/Gasteiz de son nom basque, en Espagne et sans aucune indication de ses sources (Vandevivere, 1985: 527), de passage par cette ville alors navarraise, capitale de la province basque d'Álava: fertile région de cathédrales et églises de pèlerinage. Mais, faute de documents, cette identification nous paraît de plus en plus douteuse⁴.

Il pourrait être venu de là – par le 'chemin français' de la route de Saint-Jacques ? –, de Santo Domingo de la Calzada et Burgos jusqu'à Santiago, et puis par mer à Coimbra, alors un des plus prometteurs centres artistiques du royaume du Portugal, où était déjà très actif et connu le normand Chanterene, son aîné d'une vingtaine d'années, qui l'a sans doute introduit dans le meilleur cercle de commande de la ville: le vieil monastère augustinien de Sainte-Croix (*Santa Cruz*), là où étaient les dépouilles des deux premiers rois portugais, le bourguignon D. Afonso Henriques (m. 1185) et son fils D. Sancho Ier (m. 1212). C'est l'hypothèse établie par l'érudition du XIX^e siècle.

Mais on peut penser à quelque chose de mieux. Plutôt que d'imaginer tout ce pèlerinage, le plus plausible est, pour nous, croire que Jean de Rouen fut amené directement de Rouen à Coimbra en 1525 par Chanterene lors du voyage qu'il fit cette année en Normandie pour recevoir et payer le retable flamand venu d'Anvers, commandé par le Roi pour le monastère de Celas, où il travaillait encore en 1526 (Bilou, 2019: 151 et suiv.). C'est la possibilité qui nous semble la plus simple et raisonnable.

Tout y est, en effet, assez peu clair. Le premier fait certain est son travail à Coimbra.

Le 10 juillet 1527 faisaient l'entrée solennelle dans la ville le nouveau roi D. João III (Le roi y

² Selon le plus grand historien d'art portugais du XX^e siècle Reynaldo dos Santos (1880-1964), venu en chirurgien à Rouen à l'hôpital anglais de campagne (1916-18) pour éclaircir ce mystère: son premier travail d'Histoire de l'Art a été justement: Santos, 1921.

³ Après les récents articles de Flaminia Bardati (en ligne in "Academia.edu"), il faut repenser l'idée du Père Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1981: 13-22) et remplacer un apprentissage chez Juste plutôt par l'atelier de Michel Colombe.

⁴ Il n'est pas cité par Maria José Redondo Cantera dans son étude des presque 50 sculpteurs français documentés en Espagne au XVI^e siècle: Redondo Cantera, 2012: 138-149.

était depuis 1526, car Gil Vicente a représenté pour lui l'*Auto dos Almocreves* e la farce *Clérigo da Beira*) avec sa jeune femme Catarina d'Habsbourg, soeur cadette de l'empereur Charles Quint: le nouvel artiste fut chargé d'édifier l'arc triomphal d'entrée dans la Cathédrale romane du XII^e siècle; ce dont il se débarrassa de la façon la plus spectaculaire, en faisant sur la porte du transept une double arche à la romaine inspirée de la 'Porte de Gênes' de Gaillon – donc, du portail d'Alfonse d'Aragon au Castel Nuovo de Naples, et surtout de la 'facciata dei Torricini' du Palazzo Ducale d'Urbino, de l'architecte militaire Francesco di Giorgio Martini. L'évêque, D. Jorge de Almeida, en fut tant enthousiasmé qu'il lui ordonna de passer en pierre cette structure éphémère en bois et toile peinte (Moreira, 1981: 298-301): l'actuelle *Porta Especiosa* (vers 1530), chef-d'oeuvre très endommagé à cause du calcaire poreux qu'il y utilisa.

C'était la première fois où Jean de Rouen prenait l'inspiration dans des modèles militaires, avec des merlons (aujourd'hui disparus) et guérites cylindriques. Les commandes qui suivirent – de D. Jorge de Meneses, seigneur de Cantanhede/Tancos, pour l'église d'Atalaia (1528) et la charmante chapelle funéraire de Varziela (1529-30); à Tomar le délicat tombeau de D. Diogo Pinheiro (1528), évêque du plus grand diocèse au monde – de Funchal à Malaca –, et la chapelle de Miguel do Vale trésorier de Goa en Inde (v.1530) – furent religieuses, ainsi que les statues pour le monastère royal de Celas à Coimbra: la 'Vierge et l'Enfant' (v.1530-35).

Mais il retourne en 1532-33 aux châteaux de la Loire et son art militaire, en faisant pour le

Monastère de Santa Cruz – qui lui avait donné une maison avec atelier dès le 4 avril 1530, lorsqu'il mariait la fille du 'maître de maçonnerie du roi Pero Anes, en entrant ainsi dans une importante famille d'artistes – la belle fontaine du Cloître "da Manga" (bande de terrain), dont le symbolisme et l'iconographie ont tant attiré d'attention (Kubler, 1972: 7-14; Sebastián, 1985; Abreu, 2011: 33-52; Barreira, 2010: 369-393). On peut retrouver là à nouveau les *cubelos* ou petites tours cylindriques aux ponts-levis, tournées en oratoires pour méditation et flagellation, et d'arc-boutants lancés sur des lacs aussi larges que des douves, mais qui sont les Quatre Fleuves du Paradis...

Les suggestions militaires se spiritualisaient en rappels mystiques, la vie dédiée à la religion, au sacrifice et à la prière. Jean de Rouen – qui depuis 1531, intégré dans une des plus importantes familles d'artistes du pays, signe *Joham de Ruam* à la portugaise – ne pouvait trahir la confiance des moines qui l'avaient tant protégé, et qui pour élever leur l'école monastique en Université passaient par de profondes réformes humanistes. Mais, dès le milieu du XVI^e siècle – sa "2^e époque" – l'artiste semble engoué de la véritable passion qui engage toute la société portugaise (et européenne aussi) vers le penchant des valeurs et savoirs plus actifs: le militarisme et l'architecture militaire (Roberts, 1956; Hespanha, 2004; Sousa, 2016 – entre beaucoup d'autres).

Coimbra n'était point un milieu belliciste (dépourvue des vieilles murailles, son ancien château, adapté en palais royal depuis le XV^e siècle, avait été cédé pour le fonctionnement de l'Université): mais il y avait en ville des experts

en armes et génie militaire, tel Isidoro de Almeida, qui avait combattu dans les Guerres d'Italie et Allemagne et, revenu avant 1550 sous l'appel du Roi pour bâtir la première forteresse bastionnée aux Açores et traduire le *De Urbibus et Arcibus Condendis* d'Albrecht Dürer (allemand.: Nuremberg, 1527; trad. lat.: Paris 1535), auquel il travaillait en 1552, vivait alors – aux années 50 – à Coimbra occupé dans le projet et la construction de la nouvelle église dominicaine (aujourd'hui un centre commercial): l'une des plus grandes églises Renaissance de la ville qui n'a jamais été achevée.

João de Ruão y a travaillé beaucoup: non seulement il a fait sa chaire (1564/5, disparue), mais il a contracté toute la chapelle d'Évangile avec son retable (1558-65: seul celui-ci se conserve, un peu endommagé, remonté dans la cour du Musée Machado de Castro sous le nom de 'Capela do Tesoureiro'). Isidoro de Almeida ayant été nommé 'Contraminador-mor do Reino' peu après 1560 et envoyé au Maroc, où il sauvera la place de Mazagan du siège de 1562 à la grande admiration des techniciens italiens présents; et les premiers contacts de Ruão avec les dominicains reculant à 1553, on peut dire que pendant toute cette décennie – ou même avant – les deux artistes se sont fréquentés de près et ont échangé des idées et informations: des amis, sans doute.

Les études préparatoires de l'Aqueduc de Coimbra, bâti en 1569-70 sur les assises d'un autre romain, n'auront-elles pas été faites par le duo Ruão-Almeida? Et le petit *tempietto* si 'rouanesque' sur l'Arc d'Honneur central un hommage au Gros Horloge de Rouen, qui vaut par une signature ?... À mon avis, aucun doute.

L'arcade utilitaire – plutôt que militaire – des arches de Coimbra est bien l'oeuvre de João de Ruão: ça c'est sûr. On ne saurait dire combien il a profité de l'amitié du grand ingénieur Isidoro de Almeida pendant cette dizaine d'années.

Le résultat se vérifie sur sa descendance. Des 5 fils hommes de João de Ruão arrivés à l'âge adulte – si l'on exclut les deux filles: **Maria**, mariée aux libraires Henri de Cologne d'abord, et au flamand François Graphaeus ensuite, et **Helena**, restée célibataire, vivant avec les parents jusqu'à leur mort –, sauf l'aîné **João**, docteur en Droit et professeur à l'Université, et **Cosme** (ou Cósimo) lui aussi gradué en Lois mais entré dans un couvent à Coimbra, tous les autres ont suivi la profession d'architectes militaires. **Jerónimo**, le puis-né (vers 1530), a été un notable architecte de cour à la carrière faite à Lisbonne sous protection de la princesse D. Maria, dernière fille du roi Manuel, et de la reine D. Catarina, qui l'a nommé maître-d'oeuvres du Monastère de Belém où il a fini ses jours, un des seuls laïcs à être inhumé dans le cloître (1601). À la fin de sa période d'apprentissage avec le grand Miguel de Arruda, alors qu'il travaillait au palais royal aux alentours de la capitale (resté inachevé), il est envoyé par le Roi au sud du pays, en Algarve,

'que tirase mudellos dos lugares e visse os portos em que se poderião fazer fortificações' ["relever les lieux et voir les ports où l'on pourrait faire des fortifications"], en septembre 1559 (Moreira, 1981: 285).

Son frère **Simão**, qui faisait un voyage formatif par l'Italie en 1566 et partait en septembre en Allemagne, a été le vrai ingénieur militaire de la famille – et des meilleurs du pays. Jouissant de l'instruction reçue d'Isidoro de Almeida et des

lectures en italien et allemand qu'il lui fournissait, le régent Cardinal-Infant D. Henrique l'envoyait en octobre 1567 à Porto pour faire les plans d'une forteresse (qu'en 1571 Francisco de Holanda appelait ironiquement *fraqueleza*) juste à l'embouchure de la rivière Douro (dont les travaux n'ont commencé qu'en 1570) (Moreira, 1981: 285; 304); et le prince D. Duarte, duc de Guimarães, le pria d'aller étudier la défense des côtes du duché, les ports de Vila do Conde et Viana do Lima, ainsi que de sa capitale, Guimarães, où il s'est attardé jusqu'à novembre 1568, malgré avoir été nommé par le roi D. Sebastião *engenheiro* du nouveau vice-roi des Indes D. Luís de Ataíde (parti dès avril) (Moreira, 1994: 152-153). Libéré des affaires qui l'attachaient au Portugal, il s'embarqua pour Goa, où il a vécu une vie pleine d'aventures et réussites, s'est marié – probablement à une native – et eut un fils, Júlio Simão. Après des études en Espagne – et sûrement en Italie aussi –, celui-ci est devenu le plus long et actif *Engenheiro-mor da Índia* (1596-1632?), signant 'Simon' en hommage à ses ancêtres français. (Moreira, 1995b: 184; 197).

Simão de Ruão a sa place dans l'histoire de l'architecture militaire du Portugal en tant que l'auteur des plus anciens plans de villes, conservés dans la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro: il s'agit des plans, très élaborés à l'échelle et coloriés, de Vila do Conde et Guimarães, que j'ai pu dater de 1568 (Moreira, 1994: 152 et suiv.; Faria, 2003: 229-236; Faria, 2005), celui de Viana n'existant plus parce que, son projet de forteresse ayant été retenu, il a été utilisé dans la construction dirigée par le juge local, qui n'était autre que le Dr. João de Ruão fils (Moreira, 1995: 110). Presque un monopole de famille, semble-t-il.

Enfin, le dernier à être connu: **Damião**, le cadet tardif et cajolé... Inconnu de nos archives, il fut trouvé dans des lettres gardées à Parme, Florence, Naples et Turin par l'ami Giuseppe Bertini (2020), où il est nommé "*Damiano di Ruano*". Après avoir été sans doute l'aide de Simão dans ses relevés, dessins et projets de fortification des ports du Nord du Portugal au service de D. Duarte, il a demandé l'appui de ce prince pour aller pratiquer ses connaissances en Italie. Le duc de Guimarães était le frère de D. Maria, duchesse de Parme-Plaisance (femme d'Alessandro Farnese), à qui il a écrit en présentant le jeune portugais, qui fut placé auprès du grand Ferrante Vitelli qui dirigeait alors les énormes fortifications modernes de Turin entreprises par le duc Emmanuel-Philibert, qui était aussi le fils d'une autre princesse portugaise, D. Beatriz.

Mais le jeune homme, dans sa formation provinciale de Coimbra, la tête pleine des éloges qu'il entendait de tous, câliné par le vieil père et la famille, rempli d'orgueil, ne sut se mettre à sa place et s'est mit à critiquer les oeuvres de Vitelli, et l'homme lui-même... Les choses arrivèrent au point d'écrire en 1575 un rapport avec d'observations très critiques – soufflés par un ingénieur local plein d'envie – sur le Fort *Pastiss*: la gigantesque casemate à contrescarpes et contremines attachée en 1571-77 à la Citadelle de Turin (qu'avait fait en 1564 Francesco Paciotto, neveu de Raphael), en ignorant que ces plans avaient été établis par ...le duc Emmanuel-Philibert lui-même! (Après des fouilles, elle est aujourd'hui ouverte comme musée militaire). Dans sa défense au Duc, le 24 février 1575, Ferrante Vitelli le dit *uomo di mala natura* (Bertini, 2020: 241) - signe qu'il n'était plus un jeune - et demande que D. Duarte soit prévenu

du comportement de son protégé, ce qui fut fait d'immédiat.

Bien sûr, le pauvre 'Damiano' fut très vite renvoyé à sa protectrice duchesse de Parme, qui l'a aussitôt expédié auprès de l'ambassadeur portugais à Rome, sans savoir que faire de lui (fin mars 1575). Les documents s'arrêtent là: mais l'histoire a sans doute eu sa continuation, et une fin. On a beaucoup discuté quel peut bien avoir été le destin final de ce Rouen.

Bref, on ne sait rien. Peut-être qu'un jour quelque document paraîtra pour nous dire quelque chose. Ce qu'on peut dire c'est que le vieil père, déjà âgé (dans ses 70 ans), n'a rien changé dans son parcours déclinant de fin de vie: appuyé de plus en plus au travail de ses disciples et aides d'atelier – tel Tomé Velho, de qui il est impossible dire ce qui appartient à sa main ou à celle, déjà tremblante, du maître – et finissant dans un certain désarroi professionnel et financier. Dédié désormais à l'architecture plutôt qu'à la sculpture, sa dernière grande commande (l'église de Bouças, à côté de Porto), contractée en 1559 et re-contractée en 1572 à cause des retards, était mise sous séquestre par l'évêque de Porto et finie par Tomé Velho en 1576. Deux ans après, ne travaillant plus, sa maison et atelier – dans un local privilégié de Coimbra – étaient reprises par le monastère de Sainte Croix pour y bâtir le Collège St. Augustin (1593, par l'ingénieur bolonais Filippo Terzi: actuelle Faculté de Psychologie).

L'Université reconnaissait sa mauvaise situation financière en déduisant de moitié une dette *por esmola* ("par aumône"), en décembre 1579. Et le

28 janvier 1580 – presque le même jour que le Cardinal D. Henrique (le dernier roi avant la prise du trône par l'Habsbourg espagnol Philippe II), mort le 31 janvier – mourrait à Coimbra le grand artiste João de Ruão, suivi de près de sa femme (Borges, 1980: 30-32). On ne peut qu'être frappé de ces coïncidences, qui nous disent du désenchantement du sculpteur avec le cours de la politique de son temps (tel Camões ou Francisco de Holanda) – et avec les guerres.

Il faut, pourtant, qu'on dise la vérité sur sa "seconde époque": période vieillissante bien sûr, mais pas du tout décadente du point de vue esthétique. Sans rien perdre de *firmitas* de la tripartition vitruvienne (pour employer le mot précis de Françoise Choay), le sculpteur-architecte a délaissé la *venustas* – recherche de beauté gracieuse, délicate: le 'style suave' dont parlait le Prof. Nogueira Gonçalves – par l'*utilitas*, l'ambition à faire du travail utile à portée sociale, soit de défense soit à combattre maladies et soif. Un cas très net d'évergétisme (Veyne, 1976) ou bienfaisance d'inspiration classique, de conscience sociale pour les 'grands ouvrages' de la plus stricte sobriété et austérité de formes, non d'une baisse de qualité en style d'atelier motivée par une clientèle plus populaire, comme on a toujours l'habitude de dire.

On peut, dans notre opinion, ajouter un nouveau chapitre à l'oeuvre de Jean de Rouen: celui de l'*architecte-évergète* qui a inversé ses priorités artistiques, passant de la recherche de la Beauté à celle de l'Utile. Ainsi on le voit, dans sa soixantaine, préoccupé surtout du bien-être de ses chers concitoyens, construire en 1561 la tour d'horloge à l'Université (Pimentel, 2006), en gradins tel le Phare – en répétant l'exploit de son

prédécesseur romain de la Coimbra du I^{er} siècle de notre ère, Caius Sevius Lupus, architecte du phare de La Coruña⁵; faire en 1567 le projet pour le balcon de l'Hôpital de la Praça Velha de la ville pour que les malades puissent prendre du soleil; établir le projet de la grande église de pèlerinage de Bouças, restée inachevée; et en 1569-70 édifier les 'arches du roi D. Sebastião' sur les supposés vestiges d'un autre romain, ayant pour but l'hygiène, la salubrité et la santé de tous: trace typique non pas d'un mécénat de riche, comme Paul Veyne l'a étudié, mais du plus pur et désintéressé évergétisme.

Les textes n'en parlent pas, et les archives n'en disent point: il nous faut chercher les données partout, comme une véritable chasse. La raison est que, tel les femmes ou enfants, les pauvres et minorités, des vieillards ne s'occupe pas l'Histoire. Mais à sa mort il a sans doute reçu les honneurs d'une ville en masse...

Bibliographie

ABREU, Susana Matos (2011). A Fonte do Claustro da Manga, 'espelho de perfeçãam': uma leitura iconológica da sua arquitectura. In: *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vols. 7-8, Porto: FLUP, pp. 33-52.

ABREU, S. M.; BARREIRA, Catarina (2010). Influências franciscanas no programa pedagógico quincentista da Fonte da Manga (Coimbra). In: *Actas del III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica: El Viaje de San Francisco por la Península Ibérica (1214-2014)*. Córdoba: Ediciones El Almendro, pp. 369-393.

ALARCÃO, Jorge (1973). *Portugal Romano*. Lisboa: Ed. Verbo.

BERTINI, Giuseppe (2020). "Damiano di Ruan" architetto portoghese in Italia e la casamatta di Torino. In: *A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão. DigitAr, Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, número especial, 2, Março de 2020, pp. 228-243.

BILOU, Francisco (2019). *Nicolau Chanterene: um insigne escultor em Évora, 1532-1542*. Lisboa.

BORGES, Nelson Correia (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã/Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coimbra*. Coimbra: IHA/Universidade de Coimbra.

FARIA, Maria Dulce de (2003). A planta de Guimarães no atlas factício de Diogo Barbosa Machado. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. vol. 123, Rio de Janeiro, pp. 229-236.

FARIA, Maria Dulce de (2005). Maps of Portugal Empire from the Barbosa Machado Collection. In: *21th International Conference on the History of Cartography*. Budapest.

GONÇALVES, António Nogueira (1981). Prováveis origens da arte de João de Ruão. In: *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur, pp. 13-22.

HAUSCHILD, Th. (1991). *El Faro Romano de La Coruña*. La Coruña: Ediciós do Castro.

⁵ L'inscription dans l'édifice l'appelle C. SEVIVS LVPVS ARCHITECTUS AEMINIENSIS LVSITANVS (Hauschild, 1991: 25). *Aeminum* était, comme l'on sait, le nom romain de Coimbra, remplacé par *Conimbriga* au VI^e siècle (Alarcão, 1973: 90).

HESPAÑA, A. M. (coord.) (2004). A Guerra Moderna (Sécs. XVI a XVIII). In: *Nova História Militar de Portugal*, v. 2, Lisboa: Círculo de Leitores.

KUBLER, George (1972). The Claustal 'Fons Vitae' in Spain and Portugal. In: *Traza y Basa*, 2. Valencia, pp. 7-14.

MOREIRA, Rafael (1981). A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal. In: *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur, pp. 281-305.

MOREIRA, Rafael (org.) (1994). *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*. Porto: CNCDP.

MOREIRA, Rafael (1995a). A imagem da cidade, II. A defesa da barra. In: *Viana e o mar*. Viana do Castelo: Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, pp. 101-123.

MOREIRA, Rafael (1995b). Goa em 1535: uma cidade manuelina. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*, 8. Lisboa: UNL, pp. 177-221.

PIMENTEL, António Filipe (2006). *A Morada da Sabedoria - I. O Paço Real de Coimbra: das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra: Almedina.

REDONDO CANTERA, Maria José (2012). L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexion sur le style et les matériaux. In: *La Sculpture Française du XVI^e Siècle. Études et recherches*. Paris : INHA, pp. 138-149.

ROBERTS, M. (1956). *The military revolution, 1560-1660*. Belfast.

SANTOS, Reynaldo dos (1921). João de Ruão em França. In: *Boletim de Arte e Arqueologia*, I. Lisboa.

SEBASTIÁN, Santiago (1985). La versión iconográfica del paraíso en el Patio de los Evangelistas. In: *Fragmentos*, 4-5. Madrid : Siruela.

SOUSA, Luís Costa e (2016). *Construir e Desconstruir a Guerra em Portugal (1568-1598)*. Porto.

VANDEVIVERE, Ignace (1985). *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*. Europalia España 85, vol. II, Bruxelles-Madrid.

VEYNE, Paul (1976). *Le Pain et le Cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris: Seuil.

JEAN DE ROUEN ARCHITECT.

THE DOME AS REASON AND SCIENCE IN DEVOTIONAL CONSTRUCTION

Maria de Lurdes Craveiro^{1 2}

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra |
Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património

Abstract

The covering of devotional space with the dome option is a strategy of the architectural design affirmed in Coimbra and Portugal with the arrival of Jean de Rouen. A theme originated from classical culture and always associated with the centralization of plans, it would be up to Jean de Rouen to introduce it to the altarpiece plasticity that organizes the devotional world of the Christian church of the 16th century. But, at the same time that the cosmic dimension contained there captures the scientific nature of discourse, it also goes beyond the "two-dimensional" boundary of the altarpiece as well. Quickly, the solution of the dome would integrate a harmonic set between the created space and the forms; and between the elements of architecture, ornament and decoration.

With particular focus on the central region of Portugal and the area of activity of Jean de Rouen, the new chapels to be built would often adopt a system of coverage from which it is possible to recognize the French artist. It also identifies an erudite character based on his presumable formation in Normandy and in all the contributions provided by the Italian Renaissance and the architectural treatises. More than a sculptor, Jean de Rouen is perhaps more concerned with the definition of space and with issues related to proportion and balance in the use of such space.

Key-words: Architecture, sculpture, Jean de Rouen, dome, Renaissance.

Resumo

A cobertura do espaço devocional com a opção da cúpula constitui uma estratégia do desenho arquitetónico que se afirma em Coimbra e em Portugal com a chegada de Jean de Rouen. Tema oriundo da cultura clássica e sempre conotado com a centralização dos planos, caberia a Jean de Rouen introduzi-lo na plasticidade retabular que organiza o mundo devocional na igreja cristã do século XVI. Mas, ao mesmo tempo que a dimensão cósmica aí instalada capta a natureza científica do discurso, ultrapassa também a fronteira "bidimensional" do retábulo. Rapidamente, a solução da cúpula passaria a integrar um conjunto harmónico entre o espaço criado e as formas e entre os elementos de arquitetura e o ornamento e a decoração.

Com particular incidência na região centro de Portugal e na área de atuação de Jean de Rouen, as novas capelas erguidas passariam frequentemente a adotar um sistema de cobertura a partir do qual se reconhece a marca do artista francês. Identifica-se também um carácter erudito e apoiado na sua presumível formação na Normandia e em todos os contributos fornecidos pela Itália do Renascimento e pela tratadística. Mais do que um mero escultor de figura avulsa ou retabular, Jean de Rouen está talvez mais preocupado com a definição do espaço e com as questões relacionadas com a proporção e o equilíbrio no usufruto do espaço.

Palavras-chave: Arquitetura, escultura, João de Ruão, cúpula, Renascimento.

¹ mlacraveiro@gmail.com

² I would like to thank Myrna del Carmen Cañuelas Pereira for the revision of the text in English.

Respecting to the dome that encloses the architectural space, this text will face three fundamental problems regarding to what Jean de Rouen's production tells us. The first will deal with:

I. The difficulty of placing Jean de Rouen as architect or sculptor, while, at the same time, understanding up to what point is legit and historiographically appropriate to limit him to just one of these disciplinary areas.

From the first time (approximately 1528) it is possible to detect his presence in Portugal, exactly in the portal of the church of Atalaia (Fig. 1), we can verify the confluence of both areas, architecture and sculpture. In the likeness to an "arch of triumph" framing the facade, respecting the basilar ingredients of classic architecture, or in the sculptural work of the sparse figure and the representation in relief, the result is always the perception of the familiarity of the artist with the most beloved procedures of the Renaissance culture.

The constant presence of ornamentation will be the most distinctive mark of his work and, precisely, the one that the artistic historiography highlighted the most. That is perhaps the clearest indication of his provenance. Had he arrived from Italy, where, in the first quarter of the 16th century, was already emerging a different understanding of form passing through the containment in the relation of forces between space and ornament, and I believe his production would have been completely different.

It was in the circles of Gaillon and Rouen, related with the lessons and the decorative

practices coming mostly from Lombardy and Northern Italy, that Jean de Rouen acquired his initial training. It was around the big ateliers under the sponsorship of Cardinal George d'Amboise or the works happening in the first quarter of 16th century in Rouen, including the big endeavor of the Cardinal's tomb, that Jean de Rouen familiarized himself with Italian sensibility and understood the eloquent force of ornaments (Calame-Levert *et al.*, 2017). We just need to think about the castle of Gaillon to find one of the most generous sources of his balanced work between sculpture and architecture. With an Italian decoration and elevated in three overlapping registers, the "Door of Genoa" (Pierre Fain, 1506-1508), to which António Justi should make the golden bronze plates (Bardati *et al.*, 2003: 15-16), offers maybe the most evident parallel to the Especiosa Door



Fig.1 - Portal of the church of Atalaia, Jean de Rouen, c. 1528. @ Maria de Lurdes Craveiro

(Fig. 2, 3) in the Old Cathedral in Coimbra, even if both revolve around the door of the castle in Naples.

If Jean de Rouen arrived in Coimbra attracted by the stone of Ançã, the regional soft limestone, we would have to deduce his main motive was sculpture. If, on the other hand, what took him to Portugal and Coimbra formed part of a bigger and more complex process integrating the working relations between Portugal and Northern Europe and the common displacement of artists searching for better working opportunities, then Jean de Rouen could be claimed by the areas of sculpture and architecture. Or, as it was a common occurrence in those days, he could have practiced both skills simultaneously, similar to what was happening in Italy in the 15th and 16th centuries.

Nicolau Chanterene or Francisco Lorete are precisely two of the more emblematic names of the Renaissance artistic culture in Portugal. They are both Frenchmen who knew and worked with Jean de Rouen, both arrived in Portugal under unknown circumstances, both worked in Coimbra and both moved around in the sculpture and architecture domains. Chanterene was always linked to stone, Francisco Lorete, was linked to wood and stone, and by chance, born (just like his brother Pedro Lorete, also architect in Portugal) in the village of “*mirepues... a desaseys legoas de paris*” (Bilou, 2016: 171). If Francisco also passed in “*mirepues*” (Mirepoix – Ariège, in the area of Toulouse), learning with the sculptor Jean Rancy – Feuillet (just like, maybe, his brother Pedro), it is yet to prove (Bilou, 2017: 55-56) and remains still possible that its origins were not far from those of Chanterene and Jean

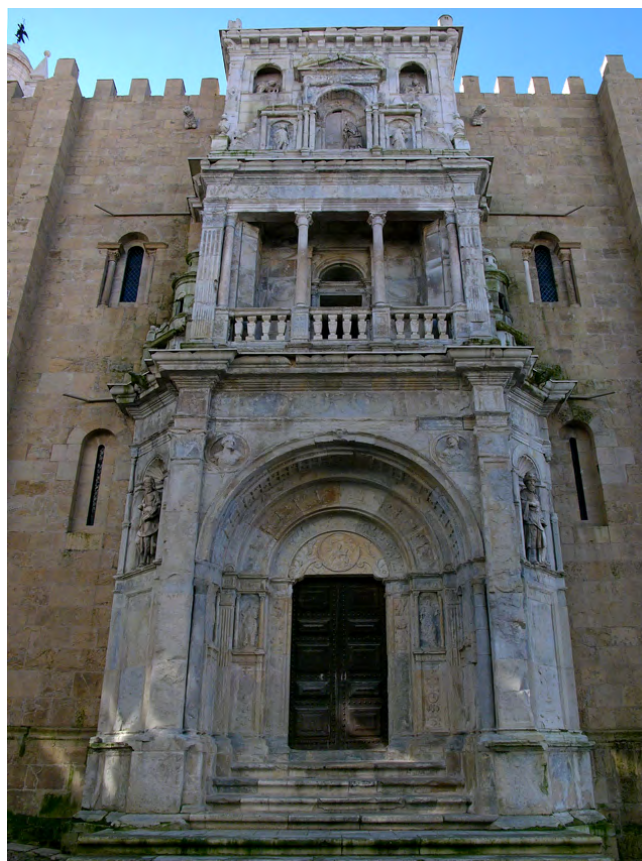


Fig. 2 - Espéciosa Door, Old Cathedral, Coimbra, Jean de Rouen, 1535-1540. @ Pedro Medeiros



Fig. 3 - Door of Genoa, Castle of Gaillon, 1506-1508. @ Maria de Lurdes Craveiro

de Rouen. On the other hand, if the union between sculpture and architecture is a known exercise with Chanterene (as it would be the case with Jean de Rouen), to Francisco Lorete would fall the responsibility of the enlargement of the chairs for the high chorus of the Santa Cruz church (Coimbra) in their new space, a woodwork executed in 1531 (Garcia, 1923: 24), as well as the responsibility of the portal of the church of Arronches (c. 1540) and the construction of the Chapel of Our Lady of Light, also in Arronches (1539) (Flor, 2004: 131-151; Bilou, 2016: 165-188). If not before, his link, as “*carpinteiro de marcenaria*”, with Jean de Rouen, designated as “*pedreiro de marcenaria*”, began in 1532 when Rouen showed up as guarantor in the contract where Francisco Lorete commits himself to make the organ box for the church of the Monastery of Santa Cruz (Garcia, 1913: 249-251).

The Santa Cruz Monastery in Coimbra (Fig. 4) is therefore the place where all these men met and the key that allows us to understand the relationship between them all. The reformation of the monastic structure began in 1507 under the authority of King Manuel I, and it was where the big reshaping of spaces began. After 1527 it would go through the spiritual reform that embraced the modern plasticity of Jean de Rouen and of so many French, Spaniards, Italians, Flemish or German artists. In the 1520s, the great stone-works in the Jerónimos Monastery in Lisbon were mostly finished; Évora had not yet began the great investment to coincide with the presence of King João III and the Convent of Christ in Tomar was waiting for a new interventive breath, after having closed the campaign for the construction of the new church transforming the templar church into the main chapel.

Indeed, the Santa Cruz Monastery in Coimbra was in the 1520s the most interesting structure in Portugal for the expectations of foreign artists. The probable personal links of the members of this religious order to an educated Europe, able to stimulate the movements of suitable workers to the demands of a modern sensibility, and, on the other hand, their submission to the royal authority, must be considered in this process. These conditions promoted a central operative works, lasting until 1543 due to the loss of a big part of their patrimony and a major concentration by the king to the space and performance of the University.

In 1530 Jean de Rouen had already much and good work done at the monastery, which indicates his arrival prior to this date. Documentation offers many indicators of



Fig. 4 - Church of the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, 12th century-16th century. @ Pedro Medeiros

multiple professional statuses and of his responsibility at different levels. In 1540 Jean de Rouen is designated in a document as a contractor building a barn for the Clerisy of Coimbra (Garcia, 1913: 144-146), and for the first time as an architect in 1566 (Garcia, 1913: 32-35). In 1549 he has work done in the church of Mercy in Coimbra, which implies the commitment to sculpture and architecture (altarpieces, chapels and a balcony) (Garcia, 1913: 196-197). In 1565 he had finished the chapel and altarpiece in the chapel of Tesoureiro for the church of S. Domingos (Garcia, 1913: 75-85) and in 1566 concludes the Sacramento chapel in Coimbra's Old Cathedral, also joining sculpture and architecture. The construction of the church of Salvador de Bouças in Matosinhos (1559-1576) (Garcia, 1913: 93-121) ended up being a painful endeavor that was only completed with the assistance of his partner Tomé Velho (also an architect and sculptor). In 1580, the year of his death, the bricklayer Gaspar da Fonseca was named master of works in the Cathedral of Coimbra, replacing Jean de Rouen in that position (Garcia, 1913: 179-180).

The architectural works attributed to Jean de Rouen integrate even more, like the small temple and balcony before the new cloister of the Entrance of the monastery of Santa Cruz, the idea for the definition of space and the decoration of the Fountain of Manga' cloister, the projection of the centralized system built in the augustine monastery of Serra do Pilar at Gaia, a verified participation in the important structure of the College of Arts in Coimbra and the chapel of the Three Kings in the hieronymite monastery of S. Marcos (c. 1574) in Tentúgal. More than enough reasons to think of Jean de Rouen as an architect in a cultural environment that always

knew how to combine the ornament with the projection of space.

In a previous place (Craveiro, 2020: 215-218) I already defended an architect profile for Jean de Rouen. Integrated in a context already dominated by the architect Diogo de Castilho, he found it more difficult to position himself as a candidate for the works at Santa Cruz or for the giant operation generated by the university colleges, after 1537. Truth be told, Jean de Rouen was a sculptor and an architect at the same time, as most great contemporary artists admittedly did at the time.

The second issue on this, goes through the approach to:

II. Formal, spatial and decorative criteria in the architecture of Jean de Rouen.

Jean de Rouen is undoubtedly one of the biggest heirs of an aesthetical vision that reconciles Classic Antiquity with a Neoplatonic philosophy, conceiving an image of the universe as a harmonic construction where men and the arts are the reflection of a superior cosmic order. For that reason, his artistic production will always include the principles of regulation, harmony, proportion or perfection. It includes the scientific spheres of geometry and mathematics, stereotomy or a philosophy with Christian origins that also integrates the intellectuals of Antiquity. In short, Jean de Rouen is, and as all his works prove, an artist who dominates the knowledge through a practice exercised, first in France, and a theoretical sense consolidated mostly in Coimbra. His involvement with Santa

Cruz Monastery and his continued connection to the monastic structures and the University, would allow him easy access to information on the artistic world from abroad and to all the updated literature that filled the libraries of monasteries and university colleges. A clear example that proves his constant connection to the external universe of representation comes from the medallion alluding to *Opportunity* at the National Museum Machado de Castro (Fig. 5). Set with the shape of *tondo* and with the border filled with foliage and fruit motifs is a consequence of the production of the Florentine workshop of the della Robbia, as well as the *Emblems* disclosed by Alciato (1531) (Fig. 6) that, at various occasions, would have expression in the accompaniment of several books published in Europe (Dias, 1995: 62-63). His contacts at the highest level or his family relations, including his son-in-law Henrique from Köln, librarian (married to his daughter Maria de Ruão, deceased in 1559) (Garcia, 1913: 122-127) empowered him to obtain a degree of update knowledge that never eradicated his Norman heritage. His entire sculpture and architecture production vouch for it.



Fig. 5 - *The Opportunity*, Jean de Rouen, c. 1545: MNMC, Coimbra. @ Maria de Lurdes Craveiro.



Fig. 6 - *In Occasionem* (Emblema CXXI). In: Sebastián, Santiago (1993). Alciato. *Emblemas*. Madrid: Ed. Akal, p. 160.

In this confluence of procedures, what emerges from his architecture is the leaning on centralized plans, always accompanied by the decorative profusion justified by the keeping with the humanist values around the Santa Cruz

Monastery and the University. The *tempietto* of the new cloister of the Entrance in

the Santa Cruz Monastery, inscribed in the great reform after 1527, and only known by the drawing of 18th century (Fig. 7), shows how from very early and since his arrival at Coimbra, Jean de Rouen knew how to complexify the surfaces on the walls, giving them an added value around the idea of perfection. The small tower which still remains today

(after its recovery on the 20th century) in the

facade of apparatus of the

building that was, beginning in 1515, the Parliament of Normandy (and today the Palace of Justice) underlines the importance of the facade (as it happened with several cylindrical structures in other palatial works in Normandy), following or not an internal progression and finishing the gothic cycle in Rouen (Fig. 8). The building, which was part of the Royal Palace, was

fundamentally finished in 1526. It remains to be seen how far Jean de Rouen brought its memory to Coimbra; not the formal design, but the idea of the volume on the facade.

Still in that reformist process that adapted spaces to the new spiritual discipline for the canons of Santa Cruz, the Fountain of Manga (Fig. 9) is an important moment of creative freedom, submitted to a culture that integrates the values of *devotio moderna*. Widely referred to throughout all bibliography dealing with Renaissance architecture in Portugal, and with a symbolic sense agreeing with Christian humanism (Abreu, 1999: 64-68), for the Fountain of Manga, in addition to other participants³, is to Friar Brás de Barros and Jean de Rouen⁴ that we have to credit for the idea of this complex central plan that in 1540 left Francisco Mendanha seriously embarrassed while describing it⁵, and in 1589 still amazed Jerónimo Roman⁶.

Virgílio Correia vaguely proved the inspiration for the layout of Manga in the building of Villa Adriana in Tivoli (Correia, 1946: 267). The recent reconstitutions of the designated *Maritime Theater*, which was serving as a rest house for the emperor, showed some proximity to the Fountain of Manga, especially regarding the crossing between the two geometrical shapes of circle and square (Adembri *et al.*, 2017: 599-604), without dismissing other possibilities, always searching for the cosmic perfection. It is in the broad universe of references supporting this model that can be found a formal proximity, translated, for example, in the text and drawings of Filarete (Fig. 10). Not that it had arrived to Portugal by then. It is more like the expression of an idea abundantly

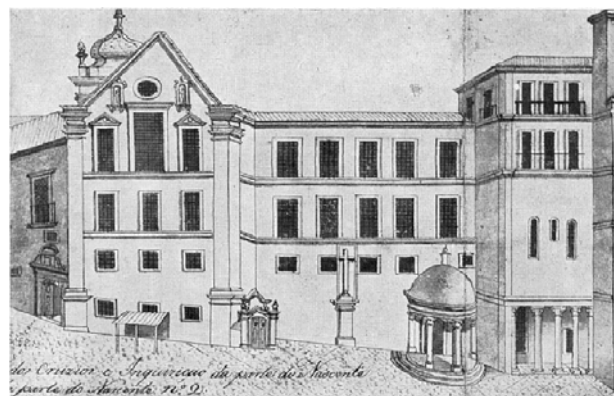


Fig. 7 - Drawing of the facade of the monastery of Santa Cruz (detail), José Carlos Magne, 1796: MNMC, Coimbra, Inv. nº 2941; DA133.



Fig. 8 - Palace of Justice, Rouen, first decades of the 16th century. @ Maria de Lurdes Craveiro



Fig. 9 - Fountain of Manga Cloister, Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Jean de Rouen and others, 1533. @ Pedro Medeiros

³ Historiography had no doubts in attributing to Pero de Évora, Diogo Fernandes and Fernão Luís the work of the tanks, the four small towers and the arches regarding to masonry, to Jerónimo Afonso the role of the stonework and to Jean de Rouen the altarpieces and other imaginary: Correia, 1946: 270; Gonçalves, 1947: 56-57; Dias, 1988: 208-210.

⁴ The monastery Note Books record the payment of “*seys colunas que estam nos cubelos da claustra nova scilicet a duzentos reais cada hua*”, to “*Joham de Ruão e a Jheronymo Aº cento e setenta e seis mill e seiscentos rreais por a obra que fizeram dos cubelos na crasta terceira da pedraria lavrada somente scilicet a Joham de Ruão cento e corenta mill e seyscentos rreais e a Jheronimo Aº trinta e seis myll reais*”: Coelho, 1984: 409, 420.

⁵ “*Em o meyo do ceo desta claustra, ou todo o ceo de hua fonte de agoa muy clara, limpa & saborosa feyta per tam estranha maneyra que inda he mais do que se pode encarecer, nem se pode pintar, nem dizer de seus primores que nõ seia menos do que he na verdade, enfim que podemos dizer que he hua das quatro maravilhas do mundo*”: Révah, 1958: s/p.

⁶ “*Ay pues aqui una fuente en medio de este patio de el claustro trazada para ponerse de tan estraña manera, q nó sabria yo pintarla como ella es*”: Correia, 1946: 230.

circulating in the erudite circles of European Renaissance and finding here significance through the augustine theory of the two worlds, the inferior and the superior. Among the many possible references, another likely influence for the Manga's design was Francesco di Giorgio Martini:

“torreões circulares de telhados cónicos como os das ermidas da fonte, detalhes construtivos de fossos e tanques como os usados no jardim, engenhos vários para pontes levadiças de fortalezas como os dos acessos móveis que terão existido nas ermidas, ou rebuscados mecanismos hidráulicos como aqueles que faziam brotar miraculosamente a água da fonte central” (Abreu, 1999: 157).

We go back to Gaillon: observing the famous drawing of Jacques Androuet Du Cerceau (Fig. 11, 12), there is a structure (maybe in stone and wood) in the middle of the garden with, in fact, the same ingredients of the Fountain of Manga. Without surprises, the gardeners at Gaillon were also Italians who may have designed this centralized volume with four wings (Smith, 2003: 45-49). In addition to all other references, Jean de Rouen could go back home to rescue a familiar model.

Just as it happens with the strategy at Manga and in the adoption of models with architraves sustained by columns (as recommended by Alberti) (Alberti, 2011: 496), the monastery of Serra do Pilar (1536), with the involvement of the trio operating in Santa Cruz (Friar Brás de Barros, Jean de Rouen and Diogo de Castilho), subscribed itself in the same logic

of redemption already rehearsed in Manga.

Though the current church is from a later period, the plan recovers the circular definition of the first one and integrates a round cloister (Abreu, 1999: 69-80), as

“alegoria às esferas terrestre e celeste e também uma alegoria da cidade Santa de Jerusalém ... um organismo pontuado por dois grandes monumentos redondos: o templo da Rocha ou de Salomão – de facto, a Mesquita de Omar – e a basílica do Santo Sepulcro, ela própria formada pelo encontro de dois organismos circulares”,

as Paulo Varela Gomes already said (Gomes, 2001: 84).

The several chapels with centralized plan, where he was involved or being attributed to him, develop a mystic significance tied to a production which integrates mathematics and geometry, but also a set of classical references that can be

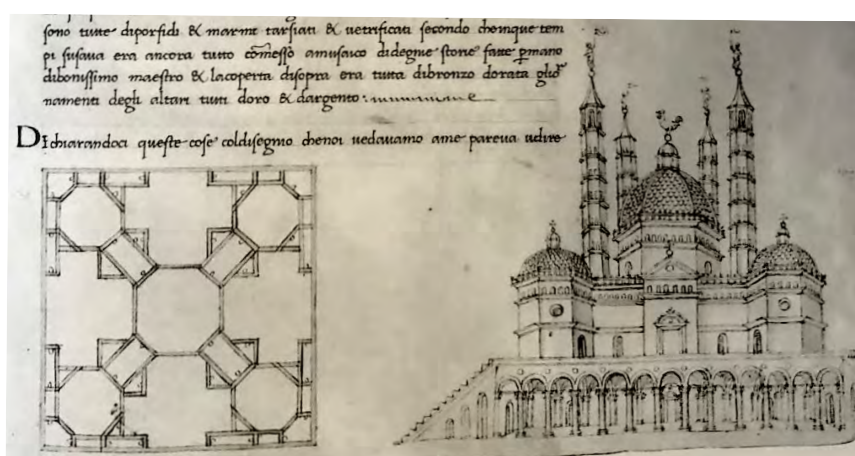


Fig. 10 - Drawing of a church: Filarete. *Trattato di Architettura*, fl. 108.

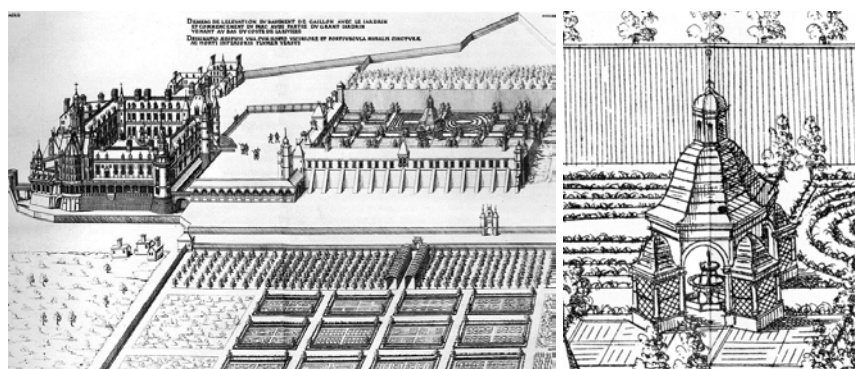


Fig. 11 [on the left]; Fig. 12 [on the right - detail] - Engraving of Gaillon, Du Cerceau, Jacques Androuet (1576). *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*. Paris.

observed in the following norms of the treatise as well as in the architectural practices of early Renaissance, at the beginning of the 16th century, starting with the main example of Bramante. The circle and the square became a kind of obsession in the painted architecture of the period, as so many examples can show.

The observation of the works of Jean de Rouen and Diogo de Castilho, the architect that stands out the most in 16th century in Coimbra, clarifies the differences between them. Castilho would not allowed himself to be seduced by the centralization of plans, nor the decoration nor the sculptural strand in architecture. His options were specially the use of vaulted arches and the following programs that were functional, sober and repetitive. The identifying factor for Jean de Rouen will be, all through his life, the obstinate presence of ornamentation in a succession organized by space that, as much as possible, inscribe a symbolic sense to representation.

This question will assist in the understanding of the third issue:

III. The meaning of the dome in the works of Jean de Rouen.

No doubt that the covering of a space with the dome is a formal option inherited from Classic Antiquity. It is also understandable that the medieval covers, more concerned with a definition of space favoring the longitudinal sense of the composition, did not invest as much on the dome solution, which favors the reinforcement of the centralized plan. Even so, the registers of the legacy remaining from the old

Roman Empire of the Orient, the Romanesque culture or an Islamic medieval tradition mark a permanence of the idea of cosmic perfection that arrived at the Renaissance period.

With Jean de Rouen and in the relation with his architectural background, it is not unusual to find the presence of small domes or temples that complete, balance and dignify the sculptural and architectural blocks. The most evident cases are located in altarpieces (Fig. 13, 14) where the



Fig. 13 - Altarpiece of the church of Mercy of Pinhel, Jean de Rouen, 1537. Museu Municipal de Pinhel. @ Maria de Lurdes Craveiro



Fig. 14 - Altarpiece of the church of Verride, Montemor-o-Velho, Jean de Rouen, 1543. @ Maria de Lurdes Craveiro

tabernacles assume a typified shape surmounted by a small templet, but they are also spread out over other retable structures and framing architectural systems such as the Coimbra Especiosa Door. Francisco de Holanda, the nearest artist with Italian culture in the 1540s, elevated the centralized plan to an official advertising statute that, finally, praised the *idea* at the expense of practical execution (Deswarte, 1992: 131-139). And if, for Alberti,

“o cubo é, de todas as figuras, o único perfeitamente estável, constante e inabalável em qualquer das faces”
(Alberti, 2011: 603),

the dome is the natural solution finishing the cubic structures that, in most cases, associates or coexists with the church's nave.

Recovering and overcoming the sense of Saint Augustine's philosophy, Luca Pacioli would affirm (in *The Divine Proportion* published in Venice in 1509) (Fig. 15) that everything distributed across the inferior and superior universe is necessarily reduced to number, weight and measure (M. González, 1991: 33), actually quoting the biblical texts (Wisdom, 11:20) and providing the indications of proportion between a sphere and a cube (M. González, 1991: 64-65). With the dome divided into twelve segments, the Chapel of the Three Kings (c. 1574) in S. Marcos (Tentúgal) (Fig. 16) provides the combined harmony between geometry, numerical science, and the iconography related to the representation of paradise. And twelve is

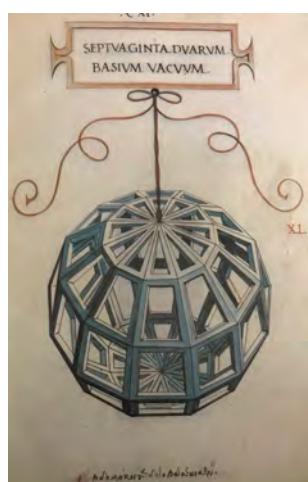


Fig. 15 - M. González, Antonio (Intr. of) (1991). Luca Pacioli. *La Divina Proportione*, Madrid: Ed. Akal, XL.

also the number of the apostles, in a numerical expression that immediately finds a parallel with the Florentine works of Filippo Brunelleschi, namely in the domes of the Old Sacristy of the church of St. Lawrence (1422-1428) and in the Pazzi chapel (1430-1444).

With a stronger certainty, the only chapel that survived and can be attributed to Jean de Rouen is the Sacramento chapel in Coimbra's Old Cathedral (Fig. 17). It shows a dome divided into



Fig. 16 - Chapel of the Three Kings, Monastery of St. Marcos, Tentúgal, Jean de Rouen (at. to), c. 1574. @ Lieve De Boeck

eight segments, in a balance of powers where the numbers, just like for Alberti,

“fazem com que os olhos e o espírito se encham de um prazer maravilhoso...[and] Está à vista que o octonário desempenha um papel importante na natureza” (Alberti, 2011: 596-597).

This model would be so strong in the Coimbra region that by the end of the 16th century (and no longer attributable to the direct responsibility of Jean de Rouen) the chapel in the church of Cumeeira (Penela) (Fig. 18) or both chapels in the church of Espinhal (Penela) (Fig. 19), among many others, still repeated the same formulas in the formal organization of the dome.

By the same late periods, in the lateral chapels of the churches of Ega (Condeixa-a-Nova) (Fig. 20) or of Sebal (Condeixa-a-Nova) (Fig. 21), the dome is redefined by the construction of a downed cover with the same solution of concentric rings, always with the division in eight segments and always relying on the strong relation between the square and the circle.

Nullified the final tempietto, the closure of the composition offers an alternative floral motive which is also associated with the atmosphere created around the idea of paradise.

The entrance to these chapels (within a territory under the administration of the Order of Christ) is organized in the architraved system and framed by pilasters and baluster columns, from



Fig. 17 - Chapel of the Sacrament, Old Cathedral, Coimbra, Jean de Rouen, 1566. @ Pedro Medeiros



Fig. 18 - Chapel of the church of Cumeeira, Penela, late 16th century. @ Maria de Lurdes Craveiro

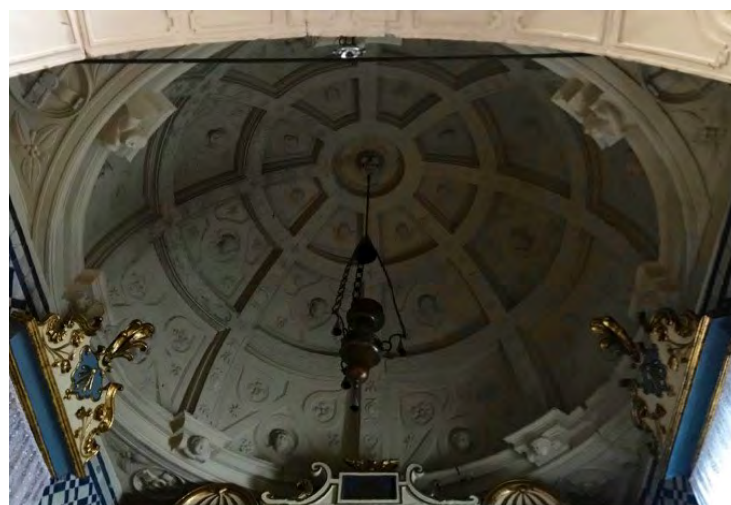


Fig. 19 - Chapel of the church of Espinhal, Penela, late 16th century. @ Maria de Lurdes Craveiro



Fig. 20 - Chapel of the church of Ega, Condeixa-a-Nova, late 16th century. @ Maria de Lurdes Craveiro

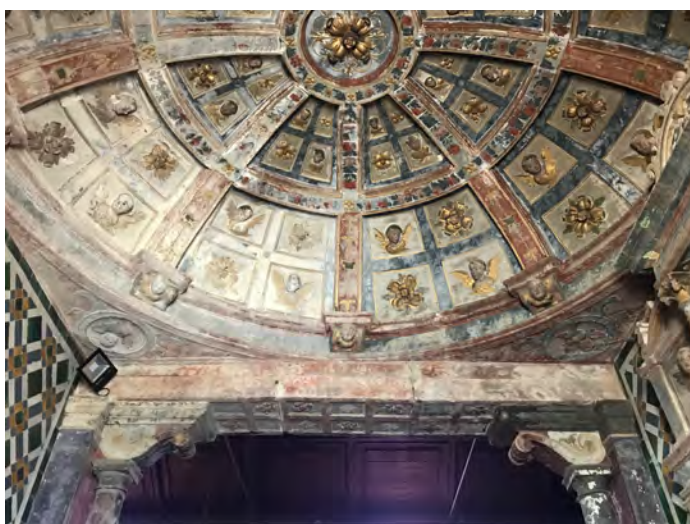


Fig. 21 - Chapel of the church of Sebal, Condeixa-a-Nova, late 16th century. @ Maria de



Fig. 22 - Cloister of Saint Barbara, Convent of Christ, Tomar, João de Castilho, 1533. @ Rui Ferreira

where the developed corbels sustaining the frieze are projected. A model widely used in Spain and that, understandably, can also be found in the cloister of Saint Barbra in the Convent of Christ in Tomar (Fig. 22), headquarter of the Order of Christ, which in Portugal substituted the Order of the Knight Templars. It might not have been by chance that the dominican church of Our Lady of Consolation, in the border city of Elvas (c. 1540-1557) and substituting an old templar chapel, came close to the model of Tomar and applied, in support of the dome, the unusual corbels distancing itself totally from the orthodoxy of the architectural orders. In the case of Tomar, the architect is the Spanish João de Castilho, the architect (still unknown) of the church of Elvas could also be Spanish.

Therefore, the inspiration for these chapels organized around Coimbra and where ornamentation plays such an important role, came from diverse sources. Through the presence of angels, many times accompanied with masks shown in so many engravings intensely circulating in Portugal (Fig. 23), the dome comes to be, not a motive for closure, but material for renovation and salvation. For Nicolau de Cusa,

“Tu, Deus, és a própria infinidade ... tu és princípio sem fim e fim sem fim” (Cusa, 1988: 195).

And,

“aquilo que [one] vê no espelho da eternidade não é a representação, mas a verdade ... Por isso, a representação em ti, Deus meu, é a verdade e o modelo de tudo e de cada coisa que é ou pode ser” (Cusa, 1988: 190).

That's also why, the dome is a mirror of perfection and truth. The text *Espelho de Perfeçam*, by the Franciscan Hendrik Herp (c. 1400-1477), was translated and published in Coimbra in 1533 (Fig. 24) and, from that moment on, literary sources made the ideals transported to sculpture and architecture much more consistent (Abreu, 2011: 33-52; Abreu *et al.*, 2010: 369-393; Barreira, 2012: 231-239).

Treating sculpture and architecture with an overview, Coimbra is insisting in the ornament and in the presence of motives such as the grotesque (going over to the 17th century) and Portuguese historiography has justified the long permanence of this humanistic sense in the arts through the action of Jean de Rouen who, during 50 years, instructed many dozens of stonemasons. It has been more neglected the role of crucial institutions in the city, such as Santa Cruz Monastery and the University, and their capacity of forming a group of intellectuals able of keeping alive the Italian humanist ideal of the last years of the 15th century. Coimbra could also maintain the flame of the group

“inquieto y controvertido en materia de religión [fitting] Policiano, Marsilio Ficino, Cristoforo Landino y Pico della Mirandola, caracterizado por una curiosidad omnívora de signo más abierto que el propio erasmismo” (Tarrío, 2010: 1724).

In the last years in Portugal there are being recovered the great mentors able to stimulate that creative energy as an alternative to the decorum of the Catholic Reformation. In that place was also, and completely, Jean de Rouen.



Fig. 23 - Chapel of the Three Kings (detail), Monastery of S. Marcos, Tentúgal, Jean de Rouen (at. to), c. 1574. @ Gabriel Pereira



Fig. 24 - Herp, Hendrik (1533). *Espelho de perfeçam em lingua portuguesa*. Coimbra: Tip. do mosteiro de Santa Cruz: BGUC, VT-18-8-2.

BIBLIOGRAPHY

ALBERTI, Leon Battista (2011). *Da arte edificatória*. Lisboa: FCG.

ABREU, Susana Matos (1999). *A Docta Pietas ou a arquitectura do Mosteiro de S. Salvador, também chamado Santo Agostinho da Serra (1537-1692). Conteúdos, formas, métodos conceptuais*. Dissertação de Mestrado polic., Porto: FLUP.

ABREU, Susana Matos (2011). A Fonte do Claustro da Manga, «espelho de perfeçam»: uma leitura iconológica da sua arquitectura. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. I Série, vol. VII-VIII, Porto: FLUP, pp. 33-52.

ABREU, Susana Matos; BARREIRA, Catarina Fernandes (2010). Influências franciscanas no programa pedagógico quinhentista da Fonte da Manga (Coimbra). In: Pelaez Rosal, Manuel (ed.) *Actas III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica: El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014)*. Córdoba: Ediciones El Almendro, pp. 369-393.

ADEMBRI, B.; CIPRIANI, L.; BERTACCHI, G. (2017). Guidelines for a digital reinterpretations of architectural restoration work: reality-based models and reverse modelling techniques applied to the architectural decoration of the Teatro Maritimo, Villa Adriana. In: *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume XLII-5/W1, 2017 GEOMATICS & RESTORATION – Conservation of Cultural Heritage in the Digital Era. Florence, Italy, pp. 599-606. [available at:] <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-5-W1/599/2017/isprs-archives-XLII-5-W1-599-2017.pdf>

BARDATI, F.; CHATENET, M.; THOMAS, É. (2003). Le château de Georges Ier d'Amboise à Gaillon. In: B. Beck; P. Bouet; C. Étienne; I. Lettéron (ed.) *L'architecture de la Renaissance en Normandie. Voyage à travers la Normandie du XVIe siècle*, vol. II. Caen: Éditions Charles Corlet/Presses Universitaires de Caen, pp. 13-29.

BARREIRA, Catarina (2012). Contributos para o estudo das fontes clássicas na produção de gárgulas em contexto quinhentista em Portugal. *Espaços e Paisagens: Antiguidade Clássica e Heranças*

contemporâneas, vol. III. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 231-239. [available at:] <http://hdl.handle.net/10316.2/31564>

BILOU, Francisco (2016). *Património artístico no Alentejo Central. Obras, Mestres e Mecenas, 1516-1604*. Lisboa: Ed. Colibri.

BILOU, Francisco (2017). O Renascimento em Arronches na obra dos pedreiros-imaginários Francisco de Loreto e Pero Gomes. *ARTIS. Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 2ª Série, nº 5, Lisboa: Caleidoscópio, pp. 52-59.

CALAME-LEVERT, Florence; HERMANT, Maxence; TOSCANO, Gennaro (dir. of) (2017). *Une Renaissance en Normandie. Le Cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène*. Évreux: Éd. Gourcuff Gradenigo.

COELHO, Maria Helena da Cruz (1984). Receitas e despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI. Coimbra: Imprensa de Coimbra, pp. 375-459.

CORREIA, Vergílio (1946). O Claustro da Manga. In: *Obras*, vol. I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 263-274.

CORREIA, Vergílio (1946). Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz. In: *Obras*, vol. I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 209-237.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2020). Geometria, perspectiva e representação em João de Ruão [online]. *A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão*, DigitAr - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes, número especial, 2, Março de 2020, pp. 211-227. [available at:] https://impactum-journals.uc.pt/digitar/article/view/_EX2_13/6151

CUSA, Nicolau de (1988). *A visão de Deus*. Lisboa: FCG.

DIAS, Pedro (1988). Jerónimo Afonso, construtor coimbrão do séc. XVI. In: *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*. Coimbra: FLUC, pp. 185-239.

DIAS, Pedro (1995). *A escultura maneirista portuguesa. Subsídios para uma síntese*. Coimbra: Minerva Editora.

DESWARTE, Sylvie (1992). *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel.

FLOR, Pedro (2004). O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento em Portugal. In: *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*. Lisboa: FLUL, pp. 131-151.

GARCIA, P. Quintino (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Imp. da Universidade.

GARCIA, P. Quintino (1923). *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

GOMES, Paulo Varela (2001). *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: A planta centralizada*. Porto: Publ. da FAUP.

GONÇALVES, António Nogueira (1947). *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

M. GONZÁLEZ, Antonio (Intr. of) (1991). *Luca Pacioli. La Divina Proporción*. Madrid: Ed. Akal.

RÉVAH, I. S. (1958). La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra.

SMITH, Marc H. (2003). Rouen – Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise. In: B. Beck; P. Bouet; C. Étienne; I. Lettéron (ed.) *L'architecture de la Renaissance en Normandie. Voyage à travers la Normandie du XVI^e siècle*, vol. I. Caen: Éditions Charles Corlet/Presses Universitaires de Caen, pp. 41-58.

TARRÍO, Ana María S. (2010). Notas sobre literatura perdida: Humanismo, disidencia y nobleza libertina a la luz de la Contrarreforma en Portugal. In: *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval, In Memoriam Alan Deyermond*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid, pp. 1713-1728.

FROM SCULPTURE TO ARCHITECTURE: JEAN DE ROUEN AT THE MONASTERY OF SANTA CRUZ OF COIMBRA (c^a 1528-1535)

Rui Lobo^{1 2}

University of Coimbra | Centre for Social Studies - Department of Architecture³

Abstract

Upon his arrival in Coimbra, in about 1528, Jean de Rouen immediately started working for the Monastery of Santa Cruz, of the Canons Regular of St. Augustine. The house was undergoing a spiritual and physical reformation ordered by John III, with the Hieronymite Friar Brás de Braga in charge. Jean de Rouen, sculptor, or “imagineer”, was commissioned with some ornamental architectural pieces, such as arches and doorways, where he applied the new language of the Renaissance – as, for example, the arch of the high choir of the church, framed by a classic composition of pilasters, entablature and a pair of *tondi*. Simultaneously, he also became responsible for those space-containing architectural structures such as a small chapel amongst the Silence cloister, or the Manga cloister fountain *tempietto*. In this paper we aim to analyse Jean de Rouen’s work at Santa Cruz, during the first phase of his Portuguese career, and the growing scope of his artistic activity from the scale of sculpture to that of architecture.

Key-words: Jean de Rouen, Monastery of Santa Cruz, Silence cloister, coffered vaults, Manga fountain

Resumo

À sua chegada a Coimbra, por volta de 1528, João de Ruão começou imediatamente a trabalhar para o Mosteiro de Santa Cruz, dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. A casa passava então por uma reforma espiritual e física ordenada por D. João III, a cargo do jerónimo Frei Brás de Braga. João de Ruão, escultor ou “imaginário”, foi contratado para realizar algumas peças arquitetónicas ornamentais, como arcos e portas, onde aplicou a nova linguagem do Renascimento – como, por exemplo, no arco do coro alto da igreja, enquadrado por uma composição clássica de pilastras e entablamento e por um par de *tondi*. Simultaneamente, também se tornou responsável por algumas estruturas arquitetónicas contentoras de espaço, casos da pequena capela na ala norte do claustro do Silêncio ou da *fonte-tempietto* do claustro da Manga. Neste artigo pretendemos analisar a obra de João de Ruão no Mosteiro de Santa Cruz, durante a primeira fase da sua carreira portuguesa, e o âmbito crescente da sua atividade artística, desde a escala da escultura à da arquitetura.

Palavras-chave: João de Ruão, Mosteiro de Santa Cruz, Claustro do Silêncio, abóbadas de caixotões, Fonte da Manga

¹rlobo@uc.pt.

² We would like to thank the collaboration of Prof. Mauro Costa Couceiro and of Archs. Antonio Monteiro and Miguel Alberto Pedrosa. The revision of English was done by Richard Birkby.

³ This work was financed by *FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional* funds through the COMPETE 2020 - Operacional Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), and by Portuguese funds through *FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia* within the framework of the SANTACRUZ project with reference POCI-01-0145-FEDER-030704 - PTDC/ART-DAQ/30704/2017.

I. The Monastery of Santa Cruz, Coimbra

The Monastery of Santa Cruz in Coimbra, of the Canons Regular of St. Augustine, was the see of the order in Portugal and one of the main religious houses in the country. It was founded in 1131 by the archdeacon Telo, the school master João Peculiar and the future Saint Theotonius (Gonçalves, 1938: 21, 26) and came under the direct support of the first King of Portugal, Afonso Henriques (1109-1143-1185), who made Coimbra Portugal's first capital city. Afonso and his son Sancho I are both entombed in the church. The monastery was set outside the city walls, to the North, over an old water course that flowed from the Santa Cruz valley to the nearby *Mondego*. It had its own circuit of walls and it has been suggested that the former Romanesque church, finished around 1150, had a pillared narthex before the nave (Gonçalves, 1942; Real, 1974: II, 212; Rossa, 2001: 349; Alarcão, 2008: 154-167; and 2013: 27-31).

Santa Cruz was extensively reformed in its architecture during the first years of the 16th century. In 1502, King Manuel (1469-1495-1521) passed through Coimbra on a journey to Santiago de Compostela and was able to observe the poor state of the monastic building, by then already three hundred years old. However, the decision to intervene in the monastery only occurred when Pope Julius II attempted to nominate his nephew Galliotto Franciotto Della Rovere as the new prior, to succeed the deceased João de Noronha (1505), in order for him to receive the monastery's extensive incomes. King Manuel warned the Pope not to expect any money since it was needed for the total reconstruction of the religious house. With this

show of resistance, the kings of Portugal eventually obtained the right to appoint the new priors, as the Pope gave up on the idea of diverting the wealthy revenues to one of his own family (Dias, 1982: 105-106).

Hence, during the priorship of Pedro Gavião (1507-1516), a new church was erected over the original one, in the late-Gothic *Manueline* style, under the direction of master Jacques Boytac, a chief architect of French origin who was also conducting the works at the *Jerónimos* monastery in Lisbon. Boytac was responsible for dismantling the Romanesque church, for restructuring the façade (in order to top the two lateral towers with octagonal pyramids, Fig. 1a) and for erecting and vaulting the new nave (Fig. 1b) and chancel.



Fig. 1 [a; b; c] - The *Manueline* works at the Monastery of Santa Cruz: church (Jacques Boytac: 1507-14) and cloister (Marcos Pires, 1517-21). Photos by the author.

A second phase, under local master Marcos Pires (between 1517 and 1522), saw the building of the late-Gothic Silence cloister (Fig.1c), which also replaced a former Romanesque structure (Correia and Gonçalves, 1947: 41; Dias, 1982: 136-138).

Inside the nave of the church, elaborate new ornamental structures were executed for the royal tombs, between 1518 and 1522 (Gonçalves, 1975; Craveiro, 2002: 63). These new structures were not originally placed inside the chancel (where they can be seen today) but rather against each lateral wall of the nave, just before the main chapel. They were probably designed by João de Castilho, master and architect of Spanish origin (who was in charge of the *Jerónimos* monastery in Lisbon, having succeeded Boytac) and executed by his half-brother Diogo de Castilho (Fig.2a), who had settled in Coimbra (Dias, 1982: 141-144). The resemblance of these structures to the south portal of the *Jerónimos* church is suggestive. Finally, master builder Diogo de Castilho was responsible for the church's main portal,

executed between 1523 and 1525, in the soft white limestone of *Ançã* (Dias, 1982: 148-149).

It was also in this timeline that another important character came onto the scene, the French sculptor Nicholas Chanterene, who played a pivotal role in introducing Coimbra to the Renaissance. He executed the church's pulpit (before 1521, Fig.2b), the recumbent royal figures for the tombs and also four Renaissance reliefs for the new cloister, representing stages of the "Passion of Christ" (Fig.2c), directly inspired by engravings by Albrecht Dürer and Martin Schongauer (Moreira, 1991: 314; Gonçalves, 2007: 182; Craveiro, 2011a: 131). During his stay in Coimbra, Chanterene, who had also worked at the *Jerónimos* monastery in Lisbon, completed the magnificent altarpiece for the Hieronymite monastic church of *São Marcos*, in the city outskirts, in 1523. Here, directly above the central scene of Christ's descent from the cross, we can observe what Rafael Moreira called the "*The first coffered barrel vault of Portuguese Art*" (Moreira, 1991: 276).



Fig. 2 - Architectural and sculptural elements at Santa Cruz: [2a] tomb of King Sancho I (church chancel, attributed to João and Diogo de Castilho, 1518-22), [2b] pulpit (church nave, Nicholas Chanterene) and [2c] relief of "Christ carrying the cross" (cloister, Nicholas Chanterene, c.1522). Photos by the author.

At Santa Cruz, the new church altarpiece (commissioned in 1522) included a set of paintings by Cristóvão de Figueiredo, also embedded in the new aesthetic of the Renaissance. The altarpiece no longer exists but some of the paintings still survive today (Craveiro, 2011a: 30-32).

In 1527, the new King John III (*D. João III*, 1502-1521-1557) stayed for six months in Coimbra in order to avoid Lisbon, which had been affected by the plague. Regarding Santa Cruz, the King decided to apply the generous monastic revenues to yet another architectural transformation of the house. This would go along with a decisive spiritual reformation of the Canons Regular, imposing order and discipline (until then somewhat relaxed) on the brothers. The decision went hand in hand with the reformation of other main religious houses in Portugal, part of a general policy of moralization of the regular clergy, an initial widespread reaction against Protestantism (Silva Dias, 1960: 93).

To put his plan into action, the monarch designated the Hieronymite Friar Brás de Braga (also known as Friar Brás de Barros, c^a1500-1561), who had studied Philosophy in Paris and Theology in Leuven, as the new Prior in charge. Friar Brás entered the house on 13th October 1527 (Silva Dias, 1960: 107). An enlarged monastic environment would compensate for the new and more rigorous way of life, where enclosure would become strict, as a set of new Constitutions was put forward (Silva Dias, 1960: 111).

In this sense, a new cloister – the Porter’s cloister – was planned as a western extension, alongside the church of Santa Cruz, in place of the former female monastery of *São João das Donas*, which was closed down⁴. A third cloister was planned in the other direction, towards the east, as we will see. An extensive new dormitory of individual cells, a new refectory and a new library were also planned, as well as a new parish church of St. John, to the south of the monastic church.

II. Jean de Rouen’s first years in Portugal

Even today, we still do not know the exact succession of events which brought Jean de Rouen from his native France to central Portugal. His training background remains also undocumented, although almost all studies on his life and work agree that he came from Rouen, Normandy, and from the local Renaissance milieu shaped in the early 16th century by Cardinal Georges d’Amboise (Gonçalves, 1981). His route through Spain, in his way to Portugal, also remains unclear.

The first document where his name appears puts him in Coimbra on 4th April 1530 (Garcia, 1913: 1-4)⁵. However, he almost certainly arrived a couple of years earlier, for by this date he was already married to Isabel Pires and was designated as “a friend and server” of the Monastery of Santa Cruz. He was given a plot of land within the city walls to build a couple of

⁴ It was dissolved in mid-1529 (Dias, 1982: 160).

⁵ Contract for the assignment of a plot belonging to the Monastery of Santa Cruz near *Porta Nova*, to Jean de Rouen and his wife in order for them to build a pair of houses.

houses, as a reward for his “many and good works” for the brothers. It was António Nogueira Gonçalves in 1974 (following a hint by Vergílio Correia) who tracked down Jean de Rouen’s “hand” in a group of works commissioned by Jorge de Menezes (1490-1536), 5th Count of Cantanhede (Gonçalves, 1974). The first of them may be seen in his domain of Tancos, in central Portugal, near the Tagus river. There, Rouen most likely designed the main portal of the church of the village of Atalaia, c^a 1528 (Fig.3), leaving his personal mark and proving, from the very first, his mastery of the Classical manner. The portal consists of a typical composition of a Roman arch, flanked by a pair of *tondi* showing the heads of human figures, and framed by a couple of pilasters supporting a Classical entablature.

Another work attributed to Rouen is the simple mortuary chapel of Varziela, which he most probably designed for the Count in his main domains of Cantanhede, only 30 km northwest of Coimbra. Here the main feature is the magnificent altarpiece of Our Lady of the Mantle that shows the skill of the artist in the first phase of his Portuguese career. It is probable that by this time, around 1528 or 1529, he had already started working at the Monastery of Santa Cruz, as we have seen.

While starting work at Santa Cruz, Jean de Rouen continued to receive orders to work outside the monastery and outside Coimbra. Circa 1529 he was commissioned by Luís da Silveira, Lord of Góis and Sortelha, former ambassador of King Manuel to the Emperor Charles V, to execute an entombment lateral

arch on the chancel of the church of Góis, a little town 50 km to the east of Coimbra. The chancel’s late-gothic vault was being built by another man from Santa Cruz, Diogo de Castilho (Correia, 1921: 11). Work was finished in 1531. Both Castilho and Rouen would repeat their partnership in executing the Lemos pantheon, for Diogo de Lemos, cousin of Luís da Silveira, in the Church of Trofa do Vouga (50 km to the north of Coimbra) completed in 1534. Castilho executed the late-Gothic rib vault and Jean de Rouen designed the Renaissance pairs of entombment arches, at each side of the main chapel. In both tombs, Góis and Trofa do Vouga, the kneeling effigies of the nobles have been attributed to Jean de Rouen (Borges, 2004: 43-44) or even to another character connected with Santa Cruz, the French figure sculptor Hodart (Gonçalves, 1974: 14-17).



Fig. 3 - The portal of the church of Atalaia (attributed to Jean de Rouen, 1528). Photo by the author.

III. The first works of Jean de Rouen at Santa Cruz: 1528-1535

At Santa Cruz the shape of the new monastic building was being prepared. After his first years as the monarch, John III decided to do away with the *Manueline* late Gothic style of his fathers' reign, taking interest in the new *formulae* of the Renaissance. However, by 1527, the main Renaissance artist that had been working at Santa Cruz was leaving – Nicholas Chanterene was commissioned to go to Sintra, near Lisbon, to work for the Hieronymite Convent of Pena, where he designed yet another remarkable altarpiece which can still be seen today. In the meantime, he had travelled to Zaragoza (in 1527-1528) to personally overview the acquisition of alabaster for this new masterpiece (Grilo, 2000: 727-801). The absence of Chanterene means, we must assume as a strong possibility, that Jean de Rouen was summoned to Coimbra to serve as a competent substitute for his French forerunner. As we have said, no documents survive to this day relating to Jean de Rouen's coming to Coimbra, or to his former career and training in France, presumably in Normandy.

III.1. Archways at the church of Santa Cruz

One of Jean de Rouen's first attributed tasks at the Monastery of Santa Cruz (Dias, 1982: 170) was to collaborate in the refurbishment of the monastic church, which was undergoing yet another major transformation, just a few years after it had been totally reconstructed by Boytac, as we have seen. This new modification comprised the erection of a new high choir over the entrance, the vault of which was executed by Diogo de Castilho, again using the Gothic

structural system. The chancel stalls, made by Olivier de Gand during King Manuel's reformation (Antunes, *et al.*, 2014), were transferred to this new high choir by François Loiret (or Francisco Lorete) another French artist working in Coimbra, who also added a new set of stalls to the older ones.

Jean de Rouen has been credited with executing the slender Roman arch that separates the high choir from the nave (Dias, 1982: 170), with no less than 33 coffers, the age of Christ's sacrifice (Fig.4a). On each side of the arch, Classical *tondi* with human figures appear, while Corinthian pilasters support the architrave and cornice, over which the high choir's balustrade stands. The high choir and arch were ready by 1531 (Dias,



Fig. 4 [a; b; c] - The high choir of the church of Santa Cruz, 1531 (vault by Diogo de Castilho, arch and supports by Jean de Rouen). Photos by the author.

1982: 165). Jean de Rouen should also be credited with the decoration of the vault's structural supports (Dias, 1982: 170), including the amalgamation of Renaissance pillars and columns (which support both the high choir vault and arch) in the hinge between the church's sub-choir and the nave (Fig.4b) and the high choir's angular vault supports, on the inside of the church's façade (Fig.4c). It is interesting to note the resemblance of some of the motifs, namely the banister-columns, with those of the *Medidas del Romano*, the popular architectural treatise of Diego de Sagredo (Toledo, May 1526, the first treatise of ancient architecture published in vernacular language outside Italy) which may suggest that Jean de Rouen had brought a copy with him when he passed through Spain in 1526 or 1527⁶.



Fig.5 - Lateral chapel arch, church of Santa Cruz. The original nave-flanking arches (attributed to Jean de Rouen, c^a 1531) were apparently substituted by the current ones in the 18th century. Photo by the author.

The new high choir gave way to the transfer of the royal tombs and of their imposing decorative structures, from the end of the nave lateral walls to the now stall-free chancel. Hence, in the walls of the nave, Jean de Rouen would have designed the Roman arches that open to the church's lateral chapels, two arches at either side (Dias, 1982: 169). However, the current ones (Fig.5) seem to be the result of an 18th century intervention. Apparently (and like in the high choir) the original arches may have been inserted into Classical framings with entablatures, pilasters and human-figured *tondi* (Teixeira de Carvalho, 1932: 70).

III.2. The architectural setting for Hodart's "Last Supper" in the monastic refectory and the Silence cloister chapels.

On 5th March 1528 Bartolomeu de Paiva, one of the King's councillors, celebrated a contract with master Diogo de Castilho for the erection of the new monastic dependencies (Garcia, 1923: 176-189; Dias, 1982: 156-159). New structures were planned, such as a new refectory, a new kitchen, a new library, a new infirmary and a new Porter's cloister to the west. Unifying these new facilities, on an added upper level, was to be the new dormitory, consisting of two perpendicular wings of individual cells along central corridors. One of these wings was to be prolonged to the east, suggesting that a third cloister in that direction was already under consideration (Lobo, 2006: 42-45).

⁶ The book came to be published in French in Paris c^a 1537 and in 1539, and had two editions in Lisbon (in Spanish) in 1541 and 1542. See Bustamante and Mariás: 1986; COAM, *Las Medidas del Romano de Diego de Sagredo*. Online in: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/muestras-fondos/docs/muestra-las-edidas-del-romano.pdf>

Works, however, had to start at ground level. The north wing of the already existent Silence cloister was rebuilt to accommodate the new refectory. It substituted the former refectory which had been placed along the east wing of the same quadrangle. Diogo de Castilho finished the new structure in a little more than two years, executing the majestic late-Gothic vault that covers its elongated space (Fig.6). For the refectory, a special feature was commissioned – a human-size sculptural ensemble of the “Last Supper” of Christ and the Apostles, in terracotta, to be placed over the refectory’s top east wall. It was ordered in 7th October 1530 (Garcia, 1913: 4-5) from yet another French artist, the enigmatic Hodart Vyrio. He would finish all the statues by the end of 1533 (Garcia, 1913: 6)⁷.

During the late nineteenth century, following the 1834 suppression of the Religious Orders in Portugal, part of the monastic north wing was torn to the ground (in 1888) just east of the refectory. The “Last Supper” figures were taken out, carried from place to place, and significantly damaged in the process. It was only quite recently that they were partially

recovered and put together, although arms and legs are still missing, one of the apostles is headless, and only the head remains of yet another disciple. They are now on display in a room dedicated to them at the Machado de Castro National Museum, in Coimbra (Fig.7).



Fig. 6 - Santa Cruz refectory (1528-1530). Vault by Diogo de Castilho. East end classical structures attributed to Jean de Rouen. Photo by the author.



Fig. 7 - Six figures of Hodart's “Last Supper” (1530-33). Machado de Castro National Museum. Photo by António Monteiro.

⁷ He received the final payment on 8th January 1534 (Garcia, 1913: 6). In the same period, and as we have mentioned before, Hodart may have worked on the kneeling statues of Luis da Silveira and Diogo de Lemos (for Góis and Trofa) which have been attributed to him. Nevertheless, Nelson Correia Borges attributes the kneeling figures to Jean de Rouen himself (Borges, 2014: 43-44).

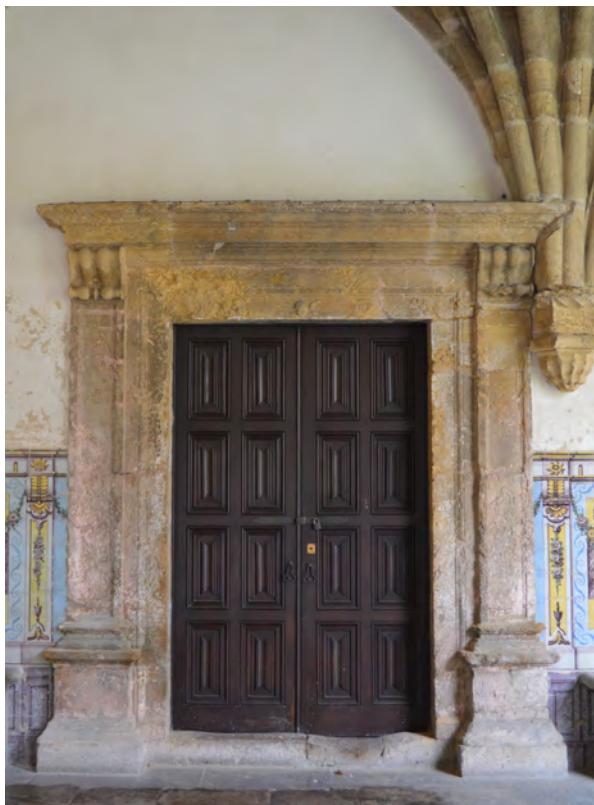


Fig. 8 - Refectory door (attributed to Jean de Rouen, c^a.1530). Photo by the author.



Fig. 9 - Silence cloister north wing chapel, with coffered vault (Jean de Rouen, c^a.1530). Photo by the author.

The Last Supper's original space no longer exists. The Classical opening to this elevated open room at the refectory's east end (which we can almost certainly attribute to Jean de Rouen) has been walled, while the opening itself has been partially destroyed. We think that Jean de Rouen also designed the two missing pulpits on either side of the "Last Supper", and the corresponding canopies, which, since the destruction of the pulpits, have been left hanging on the upper part of the wall. He also likely designed the arched doorways that gave access to the pulpits under each of them. The refectory, today a Municipal exhibition hall, had six tables on each side along the lateral walls. According to the description by Francisco de Mendaña, from 1540⁸, a thirteenth table was placed in front of the elevated "Last Supper" so that the Prior could sit down with the sculptural ensemble visible over and behind him and his fellow table companions (Révah, 1957).

For our Research Project "Santa Cruz" we are trying to recreate the original disposition of the figures in the Last Supper. We have also attempted to reconstitute the complete design of the scene opening and of the missing pulpits. For the first of these pieces, we can make a comparison with the design of other doorways and archways which we think Jean de Rouen designed during the same years along the Silence cloister:

- The refectory's main door (Fig.8);
- The suspended double archway which opens to a chapel on the north wing of the cloister, a chapel covered with a Classical vault (Fig. 9).

⁸ The "description and drawing" of the Monastery of Santa Cruz (*Descripçam e debuxo do mosteyro de Santa Cruz de Coimbra*) was originally written in Italian (Sampayo Ribeiro, 1958: 28-36) by the Prior of the Monastery of St. Vincent of Lisbon for the Cardinal Antonio Pucci in Rome, Protector of the Canons Regular. It was translated into Portuguese by Friar Veríssimo for a very rare edition, printed at Santa Cruz in 1541. A copy from the Newberry Library of Chicago was facsimiled by Israel Salvator Révah (Révah, 1957).

In our opinion, the designer of this last chapel must be the same one responsible for the “Last Supper’s” opening (and the totality of the refectory’s east end, including pulpits, canopies and archways). The pilaster bases of this chapel’s frontispiece are exactly the same, with the same detailing (Fig.10). In 1530, when the opening was almost certainly made, Jean de Rouen was the only artist at Santa Cruz which would have been able to elaborate such a design⁹.

Concerning the design of the upper part of the opening, which is missing, we opted for a scheme with Corinthian pilasters (instead of the solution with ancones, that can be seen both in the refectory’s main door and in the cloister chapel’s frontispiece) on the outside of the opening’s central frame, supporting an entablature similar to that of the pulpit canopies, with a central suspended bracket (Fig.11). This option also gives credit to Jean de Rouen’s extraordinary inventiveness, since he never repeated the same integral solution from one design to the other.

Another important aspect, of course, is the configuration of the space in which the “Last Supper” stood, just behind the opening. Remnants of the end parts of the stone bench blocks, where the apostles sat, still exist associated with the pilaster bases. They are at an angle of 30 degrees relative to the refectory wall.

This is not the occasion to elaborate on the disposition of the figures, which we are still working upon. Nonetheless, we know, through Francisco de Mendanha’s description, that Judas (a terracotta figure that has been identified carrying a small money bag at his waist) would have been sitting on the far left. Additionally, Christ (also identified) would be at the centre, with Saint Peter to his right (left, to the observer) and St. John (the only beardless figure) to his left (Révah, 1957).



Fig. 10 - Comparison between pilaster bases: Silence cloister chapel frontispiece and opening for the “Last Supper”. Photos by the author.



Fig. 11 - The opening for the “Last Supper”, at the refectory’s east end. Current situation (photo by the author) and conjectural reconstitution of the original design (attributed to Jean de Rouen, 1530) by the author and António Monteiro.

⁹ Perhaps with the sole exception of another French artist, François Loiret (or Francisco Lorete), who did design classical portals in stone later in his career (like in the church of Arronches of 1539-42, although with a different, more canonical style). Nevertheless, at Santa Cruz c^a 1530, Loiret was asked to work in wood and was occupied with refitting and completing the stalls of the new high choir. See, on this subject, Serrão, 2015: 18-24. Nicholas Chanterene, the other obvious hypothetical author, had already left Coimbra by this time.

Independently of the layout of the long stone bench where the apostles sat, we think that the table would have had a rectangular shape. The compartment where the “Last Supper” was set would have been about 4.8 metres in depth by about 4.2 metres wide. This width can be inferred, since the compartment and respective walls needed to allow space for the corridors that gave access to the pulpits’ stairways, to one side and the other. Inside the “Last Supper” compartment, there would have been a minimal space for a person to manoeuvre around the terracotta figures for the purposes of maintenance. We know that the figures were repainted at least once, in 1568 (Cristo, c^a 1622: 569).

An important question related to the “Last Supper” is how the space was covered. Our hypothesis is that it was covered by a coffered wooden barrel vault, beneath a stone or brick barrel vault (at a somewhat higher level) that would have defined the dormitory floor. We think this type of solution would have made more sense than a Gothic rib vault, as the whole east end of the refectory was designed in the Classical manner (and also because a Gothic rib vault would probably have lasted to the present day). Relating to the coffer design, we considered a simple grid of square coffers (Fig.12) as in the vault of the chapel of the Silence cloister, given the similarities between the pilasters of both frontispieces (of the “Last Supper” scene and of the cloister chapel) and the resemblance to the coffered vault sections of both pulpit canopies that still exist today. Indeed, our hypothesis is that it was Jean de Rouen who designed this conjectural coffered wooden barrel vault over the “Last Supper”.

Regarding the virtual reconstitution of the pulpits, and considering no pulpit by Jean de Rouen still remains today (and also considering Nicholas Chanterene’s church pulpit at Santa Cruz to be too elaborate), we put forward a schematic version (Fig.13) based on the three-sided pulpits executed by João de Castilho at the refectory of the Convent of Christ in Tomar, around 1535. Finally, we can observe how the frontispiece of another chapel of the Silence cloister (in the south wing) includes a design of diamonds and circles along the frontispiece pilasters and arch, which bears an obvious

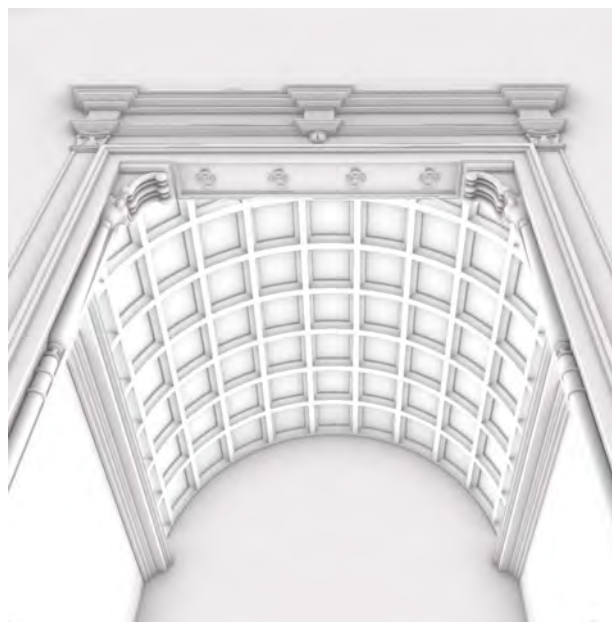


Fig. 12 - Conjectural reconstitution of the wooden coffered vault over the “Last Supper” (attributed to Jean de Rouen, 1530) by the author and António Monteiro.



Fig. 13 - Conjectural reconstitution of the refectory's east end classical structures (attributed to Jean de Rouen, 1530) by the author and António Monteiro.

resemblance to the refectory's arched doorways that give access to the pulpits (Fig.14). This allows us to attribute this chapel to Jean de Rouen and to a time around 1530 or even before. It may be that the Silence cloister chapels referred to above, and the refectory's main entrance doorway, were some of the "many and good works" that Jean de Rouen had made for the monastery, according to the document (mentioned earlier) of April 1530. In our opinion, these are, most probably, Jean de Rouen's first works at Santa Cruz, since the church archways were only executed around 1531.

III.3. The new monastic dormitory

The monastic main dormitory would eventually be built along a sole east-west wing over the new refectory and kitchen, as a contract of 26th September 1530 clearly demonstrates (Garcia, 1913: 253-260; Dias, 1982: 161-164). According to this document, signed between Bartolomeu de Paiva and carpenter Pero Anes, cells were to be built along both sides of a central corridor, 128 meters long, which encompassed the renovated monastery's three cloisters, including the two new ones, to the east and west (Lobo, 2006: 50-54; Couto, 2014: 90-112, 135-137). Large windows were to be placed at each end of the central corridor. Pairs of these large windows were also to be placed on each side of three transverse intervals that crossed the corridor, in order to give further illumination.



Fig. 14 - Comparison between frontispiece of Silence cloister south wing chapel (attributed to Jean de Rouen, c.º.1530) and one of the refectory pulpit's doorway. Photos by the author.

Almost the totality of this dormitory wing (110 metres) was constructed during this campaign (the west end would only be finished in the mid-seventeenth century; Santa Maria, 1668: II, 95). Today, only a short sector survives. The original corridor was covered by a coffered wooden barrel vault, which no longer exists but can still be seen in old photographs (Fig.15). We have reasons to believe this was the original corridor's superstructure, of around 1531 (although the contract stipulated a different type of wooden casing, composed of three articulated panels in each section).

Similar coffered wooden barrel vaults can still be seen today in the Convent of Christ in Tomar, another of the main Portuguese religious houses that underwent spiritual and physical reform, under John III, during the 1530's (Moreira, 1991: 476-533). In our view, it is highly improbable that the wooden vaulting in both Coimbra and Tomar



Fig. 15 - Dormitory corridor, with coffered wooden barrel vault (possibly by Jean de Rouen and Pero Anes, c^a 1531). Photograph of the beginning of the 20th century - SIPA/DGEMN.

was refurbished in similar fashion in another, more recent, era. Curiously, the carpenter who signed the 1530 contract, Pero Anes, was none other than Jean de Rouen's father-in-law. Hence, it is entirely possible that Pero Anes executed the coffered barrel vault to Jean de Rouen's design, an idea we should keep in mind.

III.4. The Manga fountain *tempietto*

An architectonic piece that art historians have attributed to Jean de Rouen is the Manga Fountain *tempietto*, constructed between 1533 and

1535. The story goes, based on Mendanha, that this architectural element was designed upon the king's sleeve ("*manga*" in Portuguese) when he was discussing the monastery's transformation with his collaborators, *in situ*, in late 1527. Some trustworthy authors have accepted this possibility (Sampayo Ribeiro, 1958: 1-19) although we have argued more recently that it would have been more likely that what the king (or someone else) designed on the royal garment was the general layout of a new monastic cloister to the east – or, to be precise, the Manga cloister (Lobo, 2006: 53-54) which would give name to the *tempietto* that stood in its centre, a few years later (Fig. 16).

On 7th September 1533 Friar Brás de Braga signed a contract with three master masons to build the water tanks and the four round turrets of the *tempietto* (Garcia, 1913: 87-89; Dias, 1982: 172). We also know that in 1535 a payment was made to Jean de Rouen (and also to Jerónimo Afonso) on the execution of the stone work and the alter pieces for the four turret cells (Correia, 1930: 110-111; Dias, 1982: 172). No reference has been found to the execution of the eight columns, stairs, fountain and cupola of the *tempietto* proper, but it has been assumed that Jean de Rouen was the architect of the piece as a whole (Kubler, 1972: 9¹⁰; Dias, 1982: 173¹¹).

Independently of the architectural design, the moral author of the composition is to be found in the reformer Friar Brás de Braga. Susana Matos

¹⁰ "Jean de Rouen may have been the designer".

¹¹ "All that remained to say was to whom the project belonged. We believe that it was to Jean de Rouen, although the orientation of Frei Brás de Braga should not be discounted. However, it would not go so far as to outline the plan, elevations, etc..." (our *free translation* into English).

Abreu (Abreu, 2009) has demonstrated the symbolic resemblance of the fountain's structure to the precepts of the book by the Flemish Franciscan mystic Hendrick Herp (c. 1470-1478) *Ein Spiegel der Volcomenheit*, or "A Mirror of Perfection", written in the 1460's and which had a first Latin translation in Cologne, in 1509¹². Curiously, as Susana Abreu has pointed out, the Portuguese translation of Herp's work was done by Friar Brás de Braga himself. It was also one of the first three books to be published at the newly established Santa Cruz printing house (Herp, 1533), the others being the *Memorial de Confessores*, of 1531, and the new Constitutions of the Portuguese Order of the Canons Regular, of 1532 (Abreu, 2009: 36).

The architectural piece was set in a square precinct – the cloister itself – and is composed of one central circle (the dome over the "fountain of life", or *Fons Vitae*)¹³ and four peripheral circles, the turrets. The square and the circle, as in neo-Platonic convention, point to the earthly and heavenly worlds. The cloister assumes the role of a terrestrial Eden, in the tradition of the cloistral *Hortus Conclusus* (Abreu, 2009: 40). The four water tanks represent the four rivers of the *Genesis*, as Francisco de Mendanha relates in his description (Révah, 1957).

In his book, Herp suggests a method of inner recollection to reach communion with God (in the wake of the *Devotio Moderna*, of the Bretheren of Common Life), a connection which, as Susana Matos Abreu points out, relies on a progression in height. A similar progression is needed to reach the fountain – which also has a symbolical link with the blood of Christ (Abreu, 2009: 43)¹⁴ – under the central dome. Hence the monastic ground level is the level of earthly concerns (of "perfect active life", according to the second chapter of Herp's book), while a "contemplative and spiritual" level (third chapter)



Fig. 16 - Manga cloister and *tempietto* (c^a.1880) before the demolitions. Photo by José Sartoris (Alexandre Ramires collection)

would be attained through the stairways at the end of each corridor, beginning at the four cardinal points. These sets of steps are guarded by stone dogs and parrots, representing recurrence of sin and the luxury of "too much talking", obstacles which must be avoided to prepare for higher thoughts and aspirations (Abreu, 2009: 42). According to Friar Brás de

¹² Published under the title *Directorium aureum contemplativorum*.

¹³ Although the fountain, which has a circular base, stands upon an octagonal platform.

¹⁴ "In effect, this central *tempietto* houses and dignifies these pure waters that cleanse of all sin, the source from which the blood of Christ springs, shed in remission from the sins of the world, under the pagan architectural sacredness of the tholos".

Braga's translation of Herp's book, each step of the stairway (today six but originally seven) represents the gifts of the Holy Ghost¹⁵, which have to be attained in order to access the spiritual level represented by the fountain, under the dome of sanctity (Abreu, 2009: 41).

Finally, the four circular turrets, set to the diagonals, functioned as hermit's cells, designed as pieces of military architecture – like the French *donjons* of the time, implanted over water (Abreu, 2009: 45) – as true fortresses of the spirit. Access was originally through wooden drawbridges (not extant) that the brothers could pull up towards themselves, shutting the door to the cells and keeping themselves in isolation. The turrets have no windows, only elevated slots for light to enter. Inside them Jean de Rouen executed a series of retables (one for each turret) evoking saints who were examples of solitary life¹⁶. Hence, as the brothers were in mystical contemplation (to reach the “over-essential and contemplative life”, the fourth and final chapter of Herp's book), the only bond that was established outside was with God himself, symbolized by the flying buttresses that connect the small domes of the turrets with the central celestial dome of the fountain.

Therefore, the Manga fountain and *tempietto* stands as a permanent reminder of moral obligation and ideal attitude, passed down by Friar Brás to the canons through the re-foundation of the house (Abreu, 2009: 40). Jean de Rouen was the artist behind the reformer's vision, the man capable of executing the classical dome supported by eight Corinthian columns and of coordinating the whole design (Fig.17).



Fig. 17 - Manga tempietto (Jean de Rouen, 1533). Photo by the author.

Besides the substitution of the original wooden drawbridges by the current wedged stone slabs (Fig.18a), another visible alteration was the opening of passages through the stone bases (in the shape of quarter circles) that unified each pair of Corinthian columns (Fig.18b). These passages originally did not exist – the stone bases have clearly been cut through. Therefore, physical access to the drawbridges was not straight forward (it may have been assisted by a stone square platform where the wooden drawbridges would land, Fig.18c). This reinforces, in our view, the required metaphysical

¹⁵ Fear, pity, science, fortitude, advice, understanding and knowledge.

¹⁶ Saint Hieronymus, Saint Anthony the Great, Saint John the Baptist and Saint Paul the Anchorite.

process of passing from the “spiritual life”, represented by the octagonal platform of the fountain, to the “over-essential and contemplative life” – of which no physical remnants subsisted, when the brother was enclosed in his turret-cell for “over-essential contemplation” (Fig.18d).



Fig. 18 [a; b; c; d] - Details of the *Manga tempietto* and conjectural reconstitution of the drawbridges, by Miguel Alberto Pedrosa.

It is not known when these alterations were produced. We can observe, by enlarging the famous photograph of the Manga cloister of c^a 1880 (again, Fig.16), that the stone benches had already been cut through and that the wooden drawbridges had already been replaced by the stone slabs. Perhaps this was done after the dissolution of the religious orders of 1834, or perhaps the brothers themselves altered the design sometime during the 17th or 18th centuries, forgetful of its original symbolism.

III.5. The new monastic façade

The monastic façade of Santa Cruz no longer exists, as well as the Porter’s cloister that was

built in the place of the old female monastery of *São João das Donas*¹⁷. The whole western section of the monastery, to the north of the Santa Cruz church façade, was demolished to give way to the new town hall building, erected between 1876 and 1879, under a design by the municipal engineer Alexandre da Conceição.

The Porter’s cloister, also built during the early years of Friar Brás de Braga’s reformation, was most probably executed in the Classical manner, since it had four stone arches supported by columns along each side, as both Francisco de Mendanha (in 1540, Révah, 1957) and José de Cristo describe (Cristo, c^a 1622: 537v^o)¹⁸. In addition, a Classical chapel was erected on the cloister’s east side, the Chapel of the Holy Ghost (also referred to as St. Vincent’s), covered by a wooden coffered vault (Révah, 1957) and

where one would enter through a double Roman arch with a central column (Cristo, c^a 1622:537v^o). In this chapel, which gave access to the monastic council hall, hung the magnificent painting of the “Pentecost” executed by the Portuguese Renaissance artist Vasco Fernandes (still at Santa Cruz today). Of course, Jean de Rouen’s hand can easily be imagined in the making of some of these architectural structures.

Some old photographs show what the monastic façade looked like, although the best testimony we have (before important changes took place) is the drawing by José Carlos Magne realized in 1796 (Fig.19). Here, the most striking element appears: a half *tempietto*, just like the central piece of the Manga fountain, which stood over

¹⁷ See above, footnote 3.

¹⁸ Various monastic dependencies were organized along the cloister’s top floor.



Fig. 19 - Monastery of Santa Cruz façade, 1796. Drawing by José Carlos Magne (detail), Machado de Castro National Museum.

the monastery's main entrance door. However, it is possible that this element does not correspond to the original entrance structure. Indeed, if we read Francisco de Mendanha (Révah, 1957) we can conclude that the structure that is described is somewhat different. It had four pillars (and not columns) organized along a square plan, supporting an architrave from which a dome was set covering the space in front of the monastic door¹⁹. This way we can assume an alteration was made some time between 1540 and 1796. The half *tempietto* we can see in Magne's drawing, executed as a probable replica of the dome of the Manga *tempietto*, was probably not the original entrance piece. Nevertheless, this original architectural element, akin to a series of similar structures that exist in central crossroads of various localities around Coimbra, should also be credited, in our opinion, to Jean de Rouen²⁰.

We can also note in Magne's illustration an architrave sustained by three Tuscan columns and two half-columns. This structure defined the main entrance space to one of the new colleges of Santa Cruz (that of St. Augustine) established by Friar Brás to prepare for the transfer of the

University, which took place in 1537. This architrave is similar to the one over the balcony of *Porta Especiosa*, the famous Renaissance lateral door of Coimbra's Cathedral (Fig.20). No documents subsist relating to the construction of this magnificent architectural structure (Gonçalves, 1974: 26; Craveiro, 2011b: 78), which was made under the bishopric of Jorge de Almeida (1482-1543). Art Historians have credited it to Jean de Rouen (Gonçalves, 1974: 29; Dias, 1982: 206) an attribution with which we agree. We also agree with its timing being around 1535, when his main works at Santa Cruz were already finished. This resemblance also leads us to admit that the Frenchman is the probable sculptor of the architrave portico alongside the monastic church of Santa Cruz. Finally, on the far right of Magne's picture, we can still see the parish church of St. John, which replaced the feminine monastic church of *São João das Donas*, and which is today a famous café. Inside, the majestic rib vault by Diogo de Castilho, of around 1531, still remains.

¹⁹ "Sta ante esta porta hu deambulatório pequeno quadrado com um semicírculo de graos de pedraria que tem o ponto em o meio do portal. Sobre estes graos se armam umas collunas estriadas e quadradas com suas bases e capitees romanos, sobre as quaes vay hua alqtrava com sua frisa e cornela de pedraria lavrada de romano & com sua cimalha rica & muyto ao proposito. Desta sae abobeda a maneyra de cibório com hua lanterna que tem o remate. Debayxo desta abobeda sta o porta de pedraria com algua obra custosa."

²⁰ This type of classical structure over the monastic entrance was soon to be copied and systematized by a new religious congregation that would make its appearance in the following few years. In fact, the Jesuits would replicate this type of element in the entrance of almost all of their houses and colleges in Portugal.



Fig. 20 - *Porta Especiosa* (attributed to Jean de Rouen, c.^a1535), Coimbra cathedral. Photo by the author.

III.6. The infirmary chapel

To conclude the story of the group of works executed by Jean de Rouen at Santa Cruz, during the first phase of his Portuguese career, we should make reference to a small space-containing original structure that no longer exists. The infirmary chapel was set at the southern end of an elongated room, which ran along the upper floor of the Manga cloister's east wing. The cloister, and surrounding dependencies, would have been finished around 1533 (the year when the *tempietto* was commissioned). Francisco de Mendanha's description, written seven years later, is quite clear: *"At the end [of the infirmary] stands a small chapel with its musical arch and wooden vault, in*

Roman style" (Révah, 1957)²¹. This wooden vault would have been a similar coffered structure to the one we have placed over the reconstitution of the "Last Supper". Naturally, the design of this architectonic element must be credited, again, to Jean de Rouen.

IV. Transmission / repercussion

The transformation of the Monastery of Santa Cruz in the late 1520's and early 1530's constituted a major source for the spread of the Renaissance in Portugal. Practically at the same time John III also ordered the reformation of the Convent of Christ, in Tomar, 80 km to the south of Coimbra, along the road to Lisbon.

As at Santa Cruz a Hieronymite friar, Friar António de Lisboa, was put in charge. The existing convent was also much enlarged to enforce the enclosure of the friars. A large square-planned edifice was added to the west, comprising four ample cloisters and the smaller cloister of Saint Barbara, which articulated the old and new convent. The architect in charge was João de Castilho (c.1470-1552), who had been responsible for the magnificent rib vaulting of the *Jerónimos* monastery church in Lisbon. As we have seen, the design of the royal tombs at the church of Santa Cruz has also been attributed to him. At Tomar, Castilho would display his enormous capacity for adaptation (see Moreira, 1991: 406-475). While responsible for the design of the Saint Barbara and main cloisters, which were already in a proto-Renaissance style (the latter replaced by the existing main cloister of the 1560's), he would execute two outstanding

²¹ "Em fim da qual sta huã capella pequena com seu arco musico & abobada de madeyra ao romano".

coffered Classical vaults over the refectory²² and over the crossing chapel of the upper floor dormitory (see Pereira, 2017) both built around 1533 (Fig.21). After the chapel of the Santa Cruz main cloister, these are the earliest space-covering coffered classical vaults, made of stone, in Portuguese architecture. In addition, the long “T” shape dormitory corridor would be covered with coffered classical wooden vaults (like the one in Santa Cruz), assuming, that is, that the ones which still exist today are the original ones.

For his part, Jean de Rouen has been connected with the design of the unique *Serra do Pilar* monastery, also of the Canons Regular, on the south bank of the Douro, facing the city of Oporto. The first stone was laid down on 6th December 1537, in the presence of the local Bishop and of both Jean de Rouen and Diogo de Castilho (Abreu, 1999: 21). The scheme, under the supervision of Friar Brás de Braga, comprised a round church and a round cloister. Friar Brás referred to *Serra do Pilar* as the “king of monasteries” (Brandão, 1937: 178)²³. An original round church, probably designed by Jean de Rouen, was finished in 1544 (Abreu, 1999: 24, 164-166). It no longer survives, since it was replaced by a new rotunda started in 1579 (but only finished in 1672, Abreu, 1999: 28-31). The cloister was built mainly between 1575 and 1583, under master mason Jerónimo Luís (Abreu, 1999: 27) almost four decades after the original

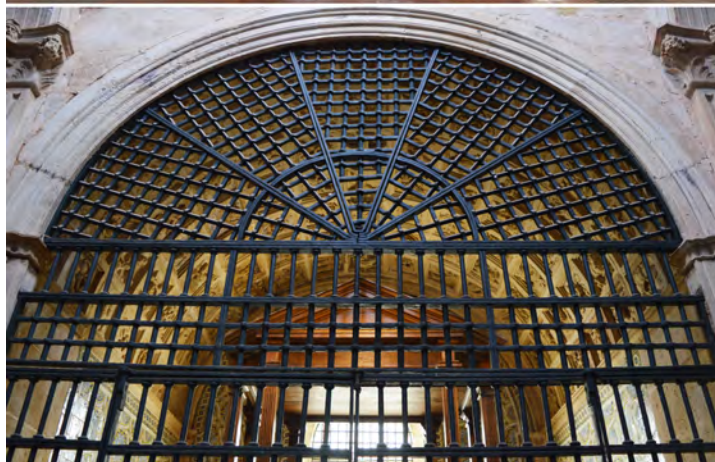


Fig. 21 - Convent of Christ, Tomar. Refectory and dormitory crossing chapel (João de Castilho, 1533). Photos by the author.



Fig. 22 - Monastery of Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia (Jerónimo Luís, 1575-83). Photo Manuelvbotelho, Wikimedia Commons.

²² It is interesting to compare it with the Santa Cruz refectory in Coimbra, covered by the late-Gothic rib vault by Diogo de Castilho, João's younger half-brother.

²³ “*Rey dos Moesteyros*”. Letter of Friar Bras de Braga to John III, 25th November 1541.

foundations were laid. The gallery is covered by a continuous coffered barrel vault (Fig.22), but it is doubtful that Jean de Rouen would have designed anything more than the structure's original general layout²⁴.

Nevertheless, there was a reaction to Jean de Rouen's use of Classical style, and to the coffered vaulting he established in his first years at Santa Cruz, in Coimbra itself. Jean de Rouen continued using this type of covering in new stone structures, like the beautiful Sacramento chapel at Cantanhede (of 1547, Fig.23) or the Treasurer's chapel of *São Domingos* church (1558-1565)²⁵. But it would be in the new university colleges that

this type of vaulting would stand out (even though through the hands of other masters and architects), applied both to the galleries of the cloisters and to the colleges' public churches. The church of the college of Graça, of 1548-55 (Fig. 24), built by Diogo de Castilho, on *Rua de Santa Sofia* (the newly opened street of the University colleges), was one of the first churches in Portugal covered by a coffered stone vault, indeed probably the very first. This configuration literally set in stone the extraordinary success of this type of classical vaulting in the subsequent college churches of Coimbra: *São Jerónimo* (started 1565, disappeared), *São Bento* (started 1576, also disappeared), Carmo (c^a 1576-1600) and the church of the Jesuit Jesus college, of 1598-1698.



Fig. 23 - Chapel of Sacramento (Jean de Rouen, 1547), parish church of Cantanhede. Photo by the author.



Fig. 24 - Church of the college of Graça (Diogo de Castilho, 1548-55). Photo by the author.

²⁴ The cloister was moved several metres to the east, in 1690-92, to make way for the new rotunda's chancel. It was probably reduced in the process (Abreu, 1999: 41-42, 81-89).

²⁵ Here, the design of the chapel vault can be alternatively (or jointly) attributed to the church's architect, Isidoro de Almeida.

V. Conclusions

Although in his time Jean de Rouen was normally referred to as an “imagineer”²⁶ he was also considered, more rarely, to be an “architect” – at least a couple of times, the first in a contract of 1566 (Garcia, 1913: 32; Gonçalves, 2005: 290). Modern scholars have also acknowledged this latter activity (Dias, 1982: 163, 462; Abreu, 1999: 163-166; Lobo, 2006: 180; Gonçalves, 2011: 119; Craveiro, 2013: 15) although others have highlighted Jean de Rouen mainly as an artist and sculptor (Borges, 1980; 1981) who was capable of elaborating such refined pieces as altarpieces, sculptural compositions, tumular arches, and portals and doorways, more than buildings themselves. Some of his earliest works in Portugal belong to these varied categories, such as the Atalaia church portal, the Varziela altarpiece, the tumular structures at Góis and Trofa do Vouga, the sculptures he carved for the church portal of Santa Cruz, or the beautiful “Entombment of Christ” (of c^a 1540, Fig.25) also made for the Monastery of Santa Cruz.

Nevertheless, as we have tried to point out, the first phase of Jean de Rouen’s work at the Monastery of Santa Cruz was of the utmost importance for the implementation of Renaissance forms over a wide span of artistic endeavours, including architecture. In this sense, three major conclusions can be reached:

- 1) Jean de Rouen’s first period at the Santa Cruz monastery (1528-1535), in the wake of Nicholas Chanterene’s activity, was decisive in the employment of Renaissance forms in Coimbra, through the design of sculptural figures and compositions but also of architectonic elements such as arches and doorways. The assignment of works such as the cathedral’s *Porta Especiosa* of c^a 1535 is a testimony of how his work was architecturally perceived.



Fig. 25 - Entombment of Christ” (Jean de Rouen, c^a1540), Machado de Castro National Museum. Photo Manuelvotelho, Wikimedia Commons.

- 2) His influence also extended to the conformation of architectural space, mainly through the design of space-containing coffered classical vaults. This specific influence would have a strong and lasting impact in Coimbra and elsewhere, as we have seen. Jean de Rouen also introduced spherical domes as in the Manga *tempietto*.
- 3) The first seven years of Jean de Rouen’s activity at Santa Cruz were decisive to the development of Renaissance architecture

²⁶ “Imaginário” or “Imaginador”.

in Coimbra and in central and northern Portugal. Hence, Jean de Rouen has to be considered a key figure in the development of Portuguese Renaissance architecture (and not only of Portuguese Renaissance sculpture, as has normally been the case).

Following these first few years, Jean de Rouen's activity in the architectural field must be highlighted in such works as the abovementioned Monastery of *Serra do Pilar* or the Sacramento chapel in Cantanhede, or further still in his design of the church of *São Salvador de Bouças* (begun c^a 1559 and later demolished and rebuilt) in Matosinhos, near Oporto. The contract to finish the altarpiece, choir and nave, signed in June 1572 (Garcia, 1913: 108), clearly states: “Y^o de Ruã arquiteto” – a totally deserved account, as we have just seen.

Bibliography

- ABREU, S.M. (1999). *A ‘Docta Pietas’ ou a arquitectura do Mosteiro de S. Salvador, também chamado Santo Agostinho da Serra (1537-1692): conteúdos, formas, métodos conceptuais*. Master thesis. Porto: FLUP.
- ABREU, S.M. (2009). “A Fonte do Claustro da Manga, “espelho de perfeçam”: uma leitura iconológica da sua arquitectura”. *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, Porto, I série, vol. VII-VIII, pp. 33-52.
- ALARCÃO, J. (2008). *Coimbra. A montagem do cenário urbano*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ALARCÃO, J. (2013). *A judiaria velha de Coimbra e as torres sineiras de Santa Cruz*. Coimbra: CEAUCP.
- ANTUNES, J.; CAETANO, J. O., CARVALHO, M. J. V. (2014). “Novos dados sobre Olivier de Gand”, *Invenire*, n.º 8, pp. 14-21.
- BORGES, N.C. (1980). *João de Ruão escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: IHA-FLUC.
- BORGES, N.C. (1981). “Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão”. In *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: IHA-FLUC, pp.23-53.
- BORGES, N. C. (2004). “Revisitar João de Ruão: temas e formas. Os túmulos de Góis e Trofa do Vouga”. *III Congresso Histórico de Guimarães – D. Manuel e a sua época*. Guimarães: CMG, vol. IV, pp. 35-44.
- BRANDÃO, M. (1937). “Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XIII, pp. 1-214.
- Cristo, J. (c^a.1622). *Memórias várias*. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 175.
- CORREIA, V. (1921). *Um túmulo Renascença. A sepultura de D. Luís da Silveira, em Góis*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CORREIA, V. (1930). “O livro de receita e despesa de Santa Cruz de 1534 a 1535”. In *Arte e Arqueologia*, n.º 2, pp. 109-113.
- CORREIA, V. and GONÇALVES, A.N. (1947). *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*. Lisbon: Academia Nacional de Belas Artes.

- COUTO, F. (2014). *Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Análise e reconstituição*. Degree thesis. Coimbra: FCTUC.
- CRAVEIRO, M.L. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitetónicos*. PhD thesis. Coimbra: FLUC.
- CRAVEIRO, M.L. (2011a). *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: DRCC.
- CRAVEIRO, M.L. (2001b). *A Sé Velha de Coimbra*. Coimbra: DRCC.
- CRAVEIRO, M.L. (2013). “D. Jorge de Almeida (1482-1543). Renovação espiritual e reconstrução da Antiguidade na diocese de Coimbra”. *Invenire*, n° 6, pp. 6-19.
- DIAS, P. (1982). *A arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*. Coimbra: Epartur.
- GARCIA, P.Q. (1913). *João de Ruão, Documentos para a biographia de um artista da Renascença*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GARCIA, P.Q. (1923). *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- GONÇALVES, A.N. (1938). *Novas hipóteses acerca da arquitectura românica de Coimbra*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- GONÇALVES, A.N. (1942). *O narthex românico de Santa Cruz de Coimbra*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- GONÇALVES, A.N. (1974). *A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão*. Coimbra: FLUC.
- GONÇALVES, A.N. (1975). *O mestre do túmulo dos reis* (booklet from *Revista Portuguesa de História*, vol. XIV). Coimbra: FLUC.
- GONÇALVES, A.N. (1981). “Prováveis origens da arte de João de Ruão”. In *A Introdução da arte da renascença na Península Ibérica. Actas do Simpósio Internacional*. Coimbra: IHA-FLUC, pp. 13-22.
- GONÇALVES, C.A. (2005). *Os escultores e a escultura em Coimbra, uma viagem além do Renascimento*. PhD thesis. Coimbra: FLUC (2 vols).
- GONÇALVES, C.A. (2007). “Da Silésia a Portugal, uma viagem feita de imagens durante o Renascimento”. In *Diálogos com a Lusofonia*. Warsaw: Uniwersytet Warszawski, pp. 173-193.
- GONÇALVES, C.A. (2011). “A obra multiforme de João de Ruão no ‘século de ouro’ coimbrão”. In *A Escultura em Portugal, da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património. Actas do Colóquio Internacional de História da Arte*. Lisbon, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 117 - 140;
- GRILLO, F. (2000). *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*. PhD thesis. Lisbon: FLUL (2 vols.).
- HERP, H. (1533). *Espelho de Perfeycam em linguaoa português*. Coimbra: Mosteiro de Santa Cruz.
- KUBLER G. (1972). *Portuguese plain architecture. Between spices and diamonds (1521-1706)*. Middletown: Wesleyan University Press.
- LOBO, R. (2006). *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitetura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: Edarq.
- MARIAS, F. and BUSTAMANTE, A (1986). “Introducción a la edición facsímil de Sagredo, Medidas del Romano (Toledo, 1549)”. Madrid: COAM.
- MOREIRA, R. (1991). *A arquitectura do Renascimento no sul de Portugal*, PhD thesis. Lisbon: FSCH-UNL.
- PEDROSA, M. A. (2020), *Ferramentas Digitais Contemporâneas na Investigação em História da Arquitetura: Reconstituição Digital do Desaparecido Claustro da Manga e do Projeto Não Realizado de Álvaro Siza para um Motel em Coimbra*. Master thesis. Coimbra: DARQ-FCTUC.
- PEREIRA, G. (2017). *A capela do cruzeiro do dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem*. Master thesis. Coimbra: FLUC.
- REAL, M. (1974). *A arte românica de Coimbra (novos dados – novas hipóteses)*. Degree thesis. Porto: FLUP.
- RÉVAH, I.S. (1957). “La ‘Descrição e debuxo do mosteyro de Santa Cruz de Coimbra’, imprimé en 1541”. *Boletim da Biblioteca da Universidade*, vol. XXIII, pp. 417-436.
- ROSSA, W. (2001). *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*. PhD thesis. Coimbra: FCTUC.

SAGREDO, Diego de (1541), *Medidas del Romano*, Lisbon, Luis Rodriguez.

SAMPAYO RIBEIRO, M. de (1958). *El-Rei D. João III e o Claustro da Manga do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (booklet from Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol.XXIV). Coimbra: BGUC.

SANTA MARIA, N. de (1668), *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*. Lisbon, João da Costa (2 vols).

SERRÃO, V. (2015). “A fachada do Paço Ducal de Vila Viçosa e os seus arquitectos Nicolau de Frias e Pero Vaz Pereira: uma nebulosa que se esclarece”, *Callipole - Revista de Cultura*, nº 22, pp. 13-45.

SILVA DIAS, J.S. (1960). *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal*, Tomo I, Vol. I, Coimbra, Universidade de Coimbra.

TEIXEIRA DE CARVALHO, J. (1932). “História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI”. In *Arte e Arqueologia*, nº1, pp.10-28, pp.68-82.

THE ENTOMBMENT OF CHRIST BY JEAN DE ROUEN, A MYSTERIOUS WORK AND A CASE OF FORMAL TRANSMIGRATION

Carla Alexandra Gonçalves^{1 2}

CEAACP | FCT | UC; Universidade Aberta

Abstract

In the early forties, Jean de Rouen sculpted a spectacular *Depositio* in the city of Coimbra. Even if the recent historiography claims to integrate this artwork in the Chapel of the Holy Sepulchre from the monastic church of Santa Cruz (currently in the Museu Nacional de Machado de Castro — MNMC, no E 109), the historical testimonies neglect this presence. In fact, since 1540, until the last years of the 19th century, there are no references to the monumental Entombment in Santa Cruz. These gaps have provoked my concern, and made me attempt to find more information about the historical fortune of this artwork.

My goal is to compare the monumental group from Coimbra with some similar works built in French territory between the end of the 15th century and the first half of the 16th, and confront it with other sources of visual influence, as the *tableaux vivant* created in the (liturgical) theatres of the mysteries (common in Normandy at that time), and verify the historical fortune of this particular sculptural group.

Key-words: João de Ruão, The Entombment of Christ, sculpture, Machado de Castro National Museum

Resumo

No início dos anos 40, João de Ruão esculpiu, em Coimbra, uma espectacular *Deposição no Túmulo*. A historiografia artística tem vindo a integrar esta obra na Capela do Santo Sepulcro da igreja monástica de Santa Cruz (atualmente no Museu Nacional de Machado de Castro — MNMC, n.º E 109), mas os testemunhos históricos omitem esta presença. Entre 1540 e os últimos anos do século XIX, não existem referências à monumental Deposição em Santa Cruz, facto que instigou a aprofundar a pesquisa sobre a fortuna histórica desta obra de arte.

O objectivo deste artigo é confrontar este conjunto escultórico monumental de Coimbra com outras fontes de influência visual, como os *tableaux vivant* criados nos teatros (litúrgicos) dos mistérios (comuns na Normandia naquela época), compará-lo com algumas obras semelhantes construídas em território francês entre finais do século XV e primeira metade do século XVI, e verificar a sua fortuna histórica.

Palavras-chave: João de Ruão, Deposição no Túmulo, escultura, Museu Nacional de Machado de Castro

¹carla@uab.pt

² I would like to express my gratitude to Alexandre Ramires and Sandra Costa Saldanha. The text was proofread by Victor Ferreira.

A short-lived devotion

In Portugal, there were no abundant monumental (or real-size) entombments made in stone. It was in France, particularly from the second quarter of the 15th century — the *inaugural* entombment in France (Langres Cathedral) dates from 1420 (Karsallah, 2006: 2016) —, that these representations flourished (Karsallah informs that in France there were nearly 460 specimens), showing the tragedy of Christ's death and his burial, when his sacred body was enclosed in the (holy) tomb.

Still, the large-scale sculptural representations of the Entombment were not long-lasting, even in France, where they began to disappear at the end of the 16th century, because, supposedly, they went out of fashion.

If the French sensitivity was quite brief (despite the impact of these works), its length in Portugal was even briefer. The reasons that lie behind the ephemerality of such an emotive, lively and powerful stone picture are still to be clarified, in the context of liturgical or devotional alterations. We can still imagine other explanatory hypotheses for this circumstance, tied to the relationship between the sculptural Entombments and other sources of visual influence, as the *tableaux vivant* created in the *theatres of mysteries* (Fig. 1). In fact, these theatres began to weaken in the late 16th century, more or less at the same time as the sculptural representations of the *Depositio* lost strength.

The late medieval sculptural representation of the *Depositio Christi*, which stimulated devotion



Fig. 1 - Jean Fouquet, «La Mise au Tombeau», *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, c. 1452-1456, Ms. 71, fl. 88. Musée Condé. Chantilly. ©Public Domain. Note: In this illumination, we can see groups of citizens that can be the representation of a liturgical theater.



Fig. 2 - Jean Fouquet, «Martyre de Sainte Apolline», *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, c. 1452-1456, Ms. 71. Musée Condé. Chantilly. ©Public Domain. Note: This illumination shows groups of people watching the scene. It can be the representation of a theater.

and empathy in the devotees, goes hand in hand with the representations of the *Passion* in the religious theatres, specifically inscribed in the medieval "Théâtre des Mystères", with an undeniable success in regard to the perceptive and emotional responses of the spectators (Fig. 2).



Fig. 3 - Unknown artist, Panel painting with scenes of Passion of the Christ, St. James Church, Toruń (Poland), c. 1480-90. ©Public Domain. Note: organization of scenic space scenic: Théâtre Rond.



Fig. 4 - La Passion et Résurrection de nostre saulveur et redempteur Jhesu Crist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547, par grace demaistre Nicaise Chamart, seigneur de Alsebergue, alors prevost de la ville... Paris: Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits. Français 12536, fl. 239v-240r. © <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q>

The first great (and luxurious) show of the *Mystery of the Passion of Our Lord Jesus Christ* in Rouen in the 16th century dates from 1502. A series of vicissitudes did not allow the presentation of the previously projected theatrical

pieces dedicated to the *Passion* (except the *Mystère* played in the *Dominican cemetery* in 1452), although others occurred, under further invocations, during the 15th century. As part of Francis I solemn entrance to Rouen, in 1517, the *Mysteries* were represented in the cathedral square — like in 1508, when the entrance of Louis XII — and despite the works that were taking place in the church portal (Gosselin, 1868).

These public performative representations (first within the churches and then on the street) were experienced by the common people who joined the mysteries through the perception and with their own bodies. The public took part in these theatres, performances or games (*ludus*), sharing the stage, and surrendering themselves, with their physiques and souls, to the mystery that, therefore, is humanized and materialized. These performances promote empathic responses (*I am here*) and made possible the sharing of knowledge through sensations, emotions and feelings, in a time of marked illiteracy.

The *Theatres of Mysteries*, of *Miracles*, *Lauds*, and other performative representations, functioned as a sort of *tableaux vivant*, (Fig. 3) and acted as visual mnemonics that, in space, through the actions and the actors, ensured the stabilization and memorization of the contents, as well as the incorporation of commotion and, therefore, the expanding of the dramatic effects of the players.

The late medieval theatres (Fig. 4) were very expressive in France, particularly between the early 15th and the mid-16th centuries (the Parisian parliament banned liturgical theatres in 1548,

although this determination did not have the required effects). These theatres also took place in Portugal, as Rebello describes, referring a dialogued text of a *Depositio Christi* that appears in a missal from Braga, dating from 1558. The author says that:

what is certain is that such a ceremony has been known for over a century, as can be seen from a reference that King D. Duarte makes to it in the *Leal Conselheiro* (chapter 97) and is confirmed at the end of *Auto da Alma*, the play from Gil Vicente that was performed at Paços da Ribeira, in Lisbon, on Maundy Thursday Eve in 1518. And we also have to go back to the first half of the 15th century to find direct traces of one of the most frequent dramatic compositions in medieval liturgy: the *Planctus*, or Our Lady's Tears, which in the beginning was autonomous, but later became part of the 'mysteries' on the Passion of Christ³. (Rebello, 1977: 35)

In fact, these performances helped to install and improve a visual culture that was required by the populations, hungry for images and attracted by the spectacle. At the same time, these staged representations produced living pictures, which educated and help to create visual and iconographical references that could be used by

other artists who needed to materialize them [Figs. 5 a); 5 b)].

According to Laura Weigert, these theatres cross with visual or plastic arts. If the visual arts influenced the theatres, the theatres also influenced visual arts, increasing the difficulty to separate their creative practices from the spectacle and psychological responses (Mâle, 1915; Kemodle, 1944; Weigert, 2015). So, designers, painters, illuminators and sculptors assumed the images created by theatre makers in their performances, and the acting directors also appropriated the visual sources produced by those visual artists [Figs. 6 a); 6 b)].



Fig. 5a - La Passion de Valenchiennes, 1547.



Fig. 5b - João de Ruão, main altarpiece from Guarda Cathedral (detail), Portugal, c. 1552. © Public Domain

³ Original in Portuguese: 'certo é que tal cerimónia há mais de um século era conhecida entre nós, como se depreende de uma alusão que o rei D. Duarte lhe faz no *Leal Conselheiro* (capítulo 97) e permite confirmá-lo o remate do *Auto da Alma* vicentino, representado nos Paços da Ribeira, em Lisboa, na noite de endoenças do ano de 1518. E haverá também que retroceder à primeira metade do século XV para encontrar vestígios directos de uma das composições dramáticas mais frequentes na liturgia medieval: o *Planctus*, ou Pranto de Nossa Senhora, que, dotado inicialmente de autonomia, passou mais tarde a integrar-se nos "mistérios" sobre a Paixão de Cristo'.



Fig. 6a - Jean Fouquet, «La Mise au Tombeau», *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, c. 1452-1456, Ms. 71, fl. 88. Musée Condé, Chantilly. ©Public Domain.



Fig. 6b - Michel Colombe (?), *The Entombment of Christ*, Abbey church of Saint-Pierre de Solesmes (Sarthe), after 1496. ©Public Domain

This way, I believe that both arts can construct a whole: *les performance des images*. Therefore, theatre, sculpture, painting (and so on) were so inextricably intertwined that one has to envisage it in order to comprehend the whole visual and cultural atmosphere.

The theatres of passion, like the sculpture, are inscribed in a close multi-sensorial and appealing environment that blends the visible with the invisible and, fundamentally, appeals to the physical presence and humanity of the invisibility. The theatres overflowed (Fig. 7), enlaced with other visual arts in an interrelation of continuous contagion. Revealing themselves through the art of illumination, tapestry, painting, and sculpture, those theatres, like other visual arts, were spectacular events that fulfilled the human needs of contact with the invisible and symbolic world.



Fig. 7 - Unknown artist, *The Entombment of Christ*, Saint-Jean-Baptiste de Chaumont Church (Chaumont, Haute-Marne), 15th century. ©Public Domain

Through this way of thinking, the sources used by the plastic artists transcend the drawings, the engravings, the contagions between artists and visual arts to cover other cultural and perceptive events that created fascinations and answers, translated in the *impetus* of recreation.

The large sculptures representing the burial of Christ have this performative tone, setting a devotional step in the (real sized) stone that opened to the most diverse and personal sensations and emotions. In fact, these burials

could promote a spiritual (or interior) pilgrimage to Jerusalem, like Karsallah (2016: 418) considers.

Facing Christ's death, through monumental sculpture or theatre, makes viewers feel, with the entire body, that, if Jesus died, no man can survive. In the presence of the dramatic scenes of the Passion, the devotees imagine their own death and experience several strong emotions ranging from pain, commiseration and terror. Still, after all the pain, the glorious resurrection will come. The burial of Christ holds a commemorative (redemptive) and collective value.

the performances into profane scenes. It is interesting to verify that this alteration occurred at the same time as the gradual decrease of the sculptural production devoted to the *Depositio*.

The Entombment of Christ by Jean de Rouen

The sculpture room of the Machado de Castro National Museum in Coimbra exhibits the sculptural group of the *Depositio* (nº E 109), made of limestone, with residual polychromies in some less exposed areas (Fig. 8). The group measures 222 cm by 225,5 cm.



Fig. 8 - João de Ruão, *The Entombment of Christ*, Museu Nacional de Machado de Castro, nº E 109, c. 1540-1545. ©Manuel V. Botelho (Public Domain)

The work is attributed to Jean de Rouen and there is no doubt about it since the composition, the anatomy of the figures, the details, the way of sculpting the stone, among other elements, corroborate the attribution (Figs. 9a); 9b). The comparison with similar French works of the early 16th century also allows determining that this *Entombment* was done by an artist who knew those works at close range and was influenced by them.

From the mid-16th century, especially at the end, the *Théâtre des Mystères* declines. The primeval (medieval) pedagogical and moral intents of those happenings were gradually disrupted with the introduction of satirical and licentious elements that radically transform the character of

This *Entombment* reveals seven characters. From left to right, we can see the figure of Joseph of Arimathea holding the shroud and St. John and the Virgin at the head of Christ, two Holy Women (Mary Cleopas and Mary Salome), Magdalene and Nicodemus at the feet of Christ.

Included in this set is an embossed panel with two theatrical angels holding the empty shroud at the top bottom.



Fig. 9a - João de Ruão, *The Entombment of Christ* (details), Museu Nacional de Machado de Castro, nº E 109, c. 1540-1545. ©Carla Alexandra Gonçalves

The disposition of the characters, with John holding the Virgin at the head of Christ, followed by the holy women and Magdalene at his feet, corresponds to a particular order of the monumental entombments held in France in the early 16th century, like the (Normand) *Mise au Tombeau* from Notre-Dame of Louviers (Eure, Normandie), dated from 1500–1506. Until then, and mostly, the Virgin could be

found at the centre of the group, standing out as a *centripetal persona*, supported by Saint John and reclined, or not, in the way of the deposed Son. In these cases, the role of the Virgin is always very relevant and tends to be the principal visual focus, as happens in the Entombments of the Old Convent of the Annonciade (Bordeaux, 15th

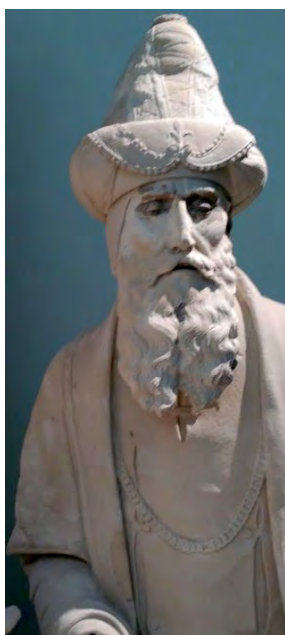


Fig. 9b - João de Ruão, *The Entombment of Christ* (details), Museu Nacional de Machado de Castro, nº E 109, c. 1540-1545. ©Carla Alexandra Gonçalves

century), of Saint Martin Church (Lorraine, Pont à Mousson, c. 1415–1430), of the Saint-Mathieu de Salers Church (Cantal, mid-15th century, Fig. 10), from the Crypt of the Cathedral of Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers (Nièvre, Bourgogne, late 15th century, Fig. 11), of Notre-Dame of l'Épine (Marne, 15th–16th), of Rodez (c. 1523, Fig. 12) — or even in the Entombment in Braga (Fig. 13), in Portugal (in a Chapel known by the name *Capela dos Coimbra*, dating from the first quarter of the 15th century and made by an unknown artist) —, to cite a few examples.



Fig. 10 - Unknown artist, *The Entombment of Christ*. Saint-Mathieu de Salers Church (Cantal, Auvergne-Rhône-Alpes), mid-15th century. ©Christophe Finot (Public Domain)



Fig. 11 - *The Entombment of Christ*, Crypt of the Cathedral of Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers (Nièvre, Bourgogne), late 15th century. ©Daniel Jolivet (Public Domain)



Fig. 12 - *The Entombment of Christ*, Cathedral of Rodez (Rodez, Aveyron), c. 1523. ©Gentil Hibou (Public Domain)



Fig. 13 - *The Entombment of Christ*, Capela dos Coimbras, Braga (Portugal), first quarter of the 15th century. ©Carla Alexandra Gonçalves



Fig. 14 - *The Entombment of Christ*, Sainte-Madeleine Church, Verneuil sur Avre (Eure, Normandy), c. 1506. ©<https://www.communes.com/>

Much of the French Entombments (a great part of them), made between the 15th and 16th centuries, present a holy woman immediately after Arimathea, followed by St. John, the Virgin, the other women and Magdalene. This is a very frequent model, as it happens in the *Depositio* in Carennac (last years of the 15th century), in Sainte-Madeleine Church, Verneuil sur Avre (Eure, Normandy, c. 1506, Fig. 14), in Montel de Gelat (Chaourse master school, 1515), in the Crypt of Bourges Cathedral (c. 1543), in the Roman College of Saint-Denis (Ville d'Amboise, 16th century), in Saint-Nizier Church (Troyes), etc. In this visual configuration, the Virgin and St. John's stand out, as a compact group to which the spectator's eye is directed.

We can find the same arrangement of the figures used in Coimbra, for instance, in the French entombments of Notre-Dame de Louviers (Normandie, c. 1500-1506, Fig. 15), of Saint-Germain Church (Amiens, 1506), of the Cathedral of Auch (Gers, early 16th century, Fig. 16), and especially in the entombment that stands in the crypt of Saint-Jean-Baptiste Church in Chaource (Aube, Great East of France, 1500 – 1515, Fig. 17).

In the Entombment of Coimbra (Fig. 8), Jesus appears with his head to the left side of the viewer, fitting into the great majority of the French compositions from the 15th until the 16th centuries. This presentation, although it may appear inverted (generally, Christ is facing the main chapel), takes up the more traditional formal scheme, which goes back to the *Epitaphios* and Byzantine *lamentations*. But if Byzantine representations show the suffering of those who share the moment of Christ's burial, the French



Fig. 15 - *The Entombment of Christ*, Cathedral of Louviers (Eure, Normandie), 1500-1506. ©Public Domain



Fig. 16 - *The Entombment of Christ*, Notre-Dame d'Auch (Gers), attributed to Arnaud de Moles, (painter and glassmaker), beginning of the 16th century. © Public Domain



Fig. 17 - *The Entombment of Christ*, crypt of Saint-Jean-Baptiste Church, Chaource (Aube), attributed to *Maître de Chaource*, c. 1500- 1515. ©Public Domain

entombments from the 15th to the mid-16th centuries express an unusual tranquillity, like the contemporary *Pietà* (Forsyth, 1970). The drama, if it exists, is very covertly felt by Mary, who needs protection, and sometimes by the haunted figure of Magdalene, who allows herself to be thrilled. On the other hand, if Byzantine *lamentations* represent Christ lying on the sepulchral stone, flanked by the pots and jars of ointment, in the West Christ is deposited on the sarcophagus, giving rise to the framework of the *depositio* that diverges from the Eastern *lamentation*.

Coimbra's sculptural group shows the serenity which was common in the French entombments until the first quarter of the 16th century (Fig. 18), when the dramatic Italian representations of the *Lamentation* came up and brought their tragedy and scenography painfulness to the characters and to the general setting.

For all these reasons, the artist who conceived this Coimbra's piece of art knew very well the monumental and peaceful French *Depositios* of this period, which are reflected in the set, in the position of the characters, in their poses and clothes, although in France stands out a greater diversity and fantasy in the turbans, hats and fashionable and *theatrical* accessories (which can be seen in Arimathea, Nicodemus and Magdalene), which in Coimbra are reduced to the essential.

Finally, the visual and emotional impact of this life-size sculpture group is overwhelming, so it should have left traces of fortune across the years.

The Historical fortune of the Entombment of Christ held in Coimbra

In the second Book of the *Inventory of Species belonging to the State and existing in the Machado de Castro Museum of Coimbra* (years 1915, 1916 and 1918), fl. 187, is recorded:

‘Deposition in the Tomb, constituted by a back with Angels. Holy Women and St. John. Christ and two old men. From the workshop of João de Ruão. [...] Provenance — Monastery of Santa Cruz [...]’.

In the bottom of the same page, there is a note that states the date of the deposit: ‘23/ December/917’. The inventory number attributed is E 109. In the margin, written in pencil, it is inscribed: ‘Deposit of the Old Cathedral [...]’. Following this is a note, at the bottom of the page, with the number 4085, which announces: ‘Deposition in the Tomb. It is deposit no. 211 — Santa Cruz, on 12/23/917. Acted for the New Gallery of the fourteenth century’. Thus, the Entombment arrived at the Machado de Castro Museum on December 23, 1917.

In 1941, Virgílio Correia wrote, in the *Catalogue of the Museum*, about this Entombment: ‘Great composition of the French Renaissance in Coimbra. [...] From Santa Cruz [...]’ (Correia, 1941: 44). The administrative file of the group, dated from 1994 and made by Maria João

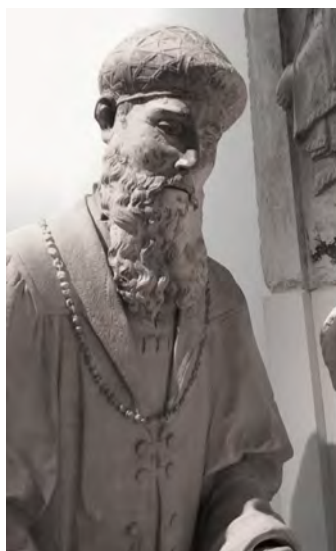


Fig. 18 [1] - João de Ruão, *The Entombment of Christ* (details), Museu Nacional de Machado de Castro, nº E 109, c. 1540-1550. © Carla Alexandra Gonçalves



Fig. 18 [2] - João de Ruão, *The Entombment of Christ* (details), Museu Nacional de Machado de Castro, nº E 109, c. 1540-1550. © Carla Alexandra Gonçalves

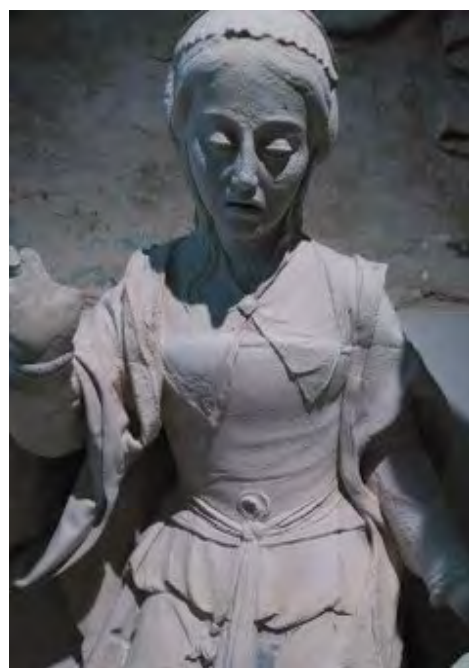


Fig. 18 [3] - João de Ruão, *The Entombment of Christ* (details), Museu Nacional de Machado de Castro, nº E 109, c. 1540-1550. © Carla Alexandra Gonçalves

Vilhena de Carvalho and Sandra Vaz Costa, notifies that, in 1917, the Board of the Parish of Santa Cruz deposited in the Museu Nacional de Machado de Castro the sculptural group of the Entombment from Santa Cruz Church.

It was António Nogueira Gonçalves who wrote that this Entombment belonged to the chapel of the Holy's Sepulchre, located in the small space behind the pulpit of Santa Cruz. The same author wrote that the chapel preserves the altarpiece frame that housed the marvellous *Deposition* that is now in exhibition in the Machado de Castro Museum, dating the structure from the decade of 30-40 of the 16th century (Gonçalves, 1947: 47).

In fact, there is an altarpiece in the *assumed* Chapel. However, the decorative elements of the first floor belong to the fifties of the 16th century, with columns ornamented with crowns of flowers, Antwerp cards, masks, various fruits and other elements typical from that period. At the same time, the open space in the centre seems to be a little shy to receive the real sized Entombment and the embossed angels.

The sources voice

Back to the sources, the Latin *Descriçam e debuxo do Mosteyro de Santa Cruz de Coimbra* — made by D. Francisco Mendanha in 1540, translated into Portuguese by D. Veríssimo, and

printed one year later (Mendanha, 1958 [1541]: 417–437) — omits the existence of the sculptural group of the Entombment. That lacuna might be related to the date of the work. Probably, during this description, the Entombment was not yet made.

D. Francisco was sensitive to the beauty of the sculptured stone that he described in other places of the monastery. For instance, it must be highlighted the constant allusions to the white, special and costly stone in which the Virgin of the portal of Santa Cruz was carved, *per natural*; the beautiful stone of the chapels inside the church, and the stone *touched with gold* in the altarpieces of the *Silence* Cloister. Francisco de Mendanha does not spare the acclaims when describing these altarpieces, saying that they were made by artists learned in the science of sculpture, painting and stonework⁴ (Mendanha, 1958 [1541]: 417–437). After this appreciation, Francisco Mendanha shares the emotions he felt in the presence of the stone altarpieces of the Cloister (which, we know today, are works by Nicolau Chanterene):

this altarpiece is so perfect and represents so well the reality of history that there is no Christian heart, however hard it may be, that by contemplating it won't break with pain, and that great pain and feeling makes rivers of tears flow to their contemplative [eyes] because it is the image of the Saviour surrounded by cruel knights and ministers and without the solace of a friend⁵. (Mendanha, 1958 [1541]: 417–437)

⁴ Original in Portuguese: 'todos em pedra mui singulares, & coisa assaz digna de ver & muito mais dos letrados em a sciência de escultura e pintura e inda dos canteiros'.

⁵ Original in Portuguese: 'este retabolo tem tanto primor & representa assi a realidade da historia que não haa peito cristão, por duro que seja se o contemplar que se não quebrante com dor & por a grande dor e sentimento faz correr os rios vivos de lagrimas aos seus contemplativos porque he ele a imagem do Salvador cercado de cavaleiros e ministros cruéis e sem consolaçam de algum amigo'.

So, it is hard to believe that Francisco Mendanha saw, in the Holy Sepulchre chapel, the enormous, unusual and alive representation of the Entombment without a note about its presence. In fact, the author mentioned only two chapels within the church: that of Santo António and that of the Cinco Mártires (Five Martyrs [of Morocco]), with *wooden altarpieces boiled in gold*.

This *blindness* of the chronicler, concerning the holy burial, may be explained by the effective inexistence of the sculptural work. However, the notes of Frei Jerónimo Roman about Santa Cruz, dating to 1589, also *deleted* this wide Entombment (Correia, 1946: 209–247)! This fact causes a profound strangeness. Seeing this Entombment would provoke powerful reactions, for all the reasons related to its monumental form, beauty and symbolic contents, promote its consideration for future memory.

In the *Chronicle* of Frei Nicolau de Santa Maria, published in 1668, about the monastery and church of Santa Cruz (Santa Maria, 1668: 88 e ss.), remains the Entombment in its continued forgetfulness. This shortcoming may be due to the fact that Santa Maria uses, as an enunciation matrix, the text of the 1540 chronicler Francisco de Mendanha. However, when Nicolau de Santa Maria describes the chapels on the left hand of the church, he announced, for the first time, the Holy Burial chamber. It is important to underline this point.

It remains to be noted that the Santa Cruz inventory, carried out at the time of the extinction of religious orders in 1834, also omits the *Depositio* (A.U.C., *Inventário de Santa Cruz*, 1834). Had the omission of The Entombment been due to the darkness of the Santa Cruz chapel which disrupted his perception and register? It is hard to believe in this.

This *freakish* invisibility of the Entombment has made me search elsewhere, trying to find a note about its material reality within Santa Cruz church. After examining the city's various historical guides published in the 19th century (Simões de Castro, 1867: 36-67; Borges de Figueiredo, s. d. [c. 1886]; Simões, 1888; L. R. D., 1894; Haupt, 1890; Castro, 1918), is striking the omission of the work of art under consideration. One note to the words of Borges de Figueiredo (1886) who, after describing and praising the pulpit of Santa Cruz, states, regarding the side chapels of the church, that:

‘The side chapels, those dark dens I have already mentioned, have nothing that grabs or, more accurately speaking, draws the visitor to it’⁶ (Figueiredo, 1886: 56).

When Inácio de Vilhena Barbosa published, in the same year of 1886, the book dedicated to the Portugal Monuments, register the existence of the *Holy Sepulchre Chapel* in Santa Cruz of Coimbra, but he didn't speak about the Entombment. The author said, about the interior of Santa Cruz church, that:

‘All these deep chapels of modern architecture don't deserve being recommended to the attention of the traveller due to a lack of artistic

⁶ Original in Portuguese: ‘As capellas lateraes, esses antros escuros a que já alludi, não têm coisa que prenda, ou, para mais exactamente falar, que chame o visitante.’

worth in its stonework. The altars are decorated with gilded woodcarving⁷ (Barbosa, 1886: 408).

After these considerations, Inácio de Vilhena Barbosa celebrates the pulpit and the royal tombs, as well as other places of the monastery, without mentioning the Entombment.

The same forgetfulness revealed Albrecht Haupt, who does not remark the holy burial of Santa Cruz in his book dedicated to the architecture of the renaissance in Portugal (Haupt, 1924 [1890]).

In conclusion, the sculptured Entombment does not appear in the city's historical guides published during the 19th century that notice the importance of the portal, the royal tombs, the pulpit, the chapel of St. Theotonius and of St. Michael (with allusions to its stone altarpiece), the cloisters, sanctuary, library and sometimes dorms, churchyard and the fence with its gardens.

This is very disturbing. After all, to where this artwork was made? If it was carved for the Holy Sepulchre chapel, would it have been inscribed in the altarpiece we can see today in that space?

António Nogueira Gonçalves tells us that the *Depositio* did not reach the Museum directly from the Sepulcher Chapel. Nevertheless, the historian has failed to state the sources used for this declaration (Gonçalves, 1984 [1964]: 158).

Comparing images

In a crypto-historical effort, I was able to gather two photographs of the burial of Christ assembled in Santa Cruz in the 19th century. The first and best image was taken by José Sartoris, an Italian photographer who lived in Coimbra and travelled the country, photographing several national monuments that included in the work named *Portugal Artístico e Monumental* (1896–1898).

This photograph (Fig. 19) dates from 1896 and shows the Entombment group, with its background checked, armed on a chamber. From each side of the image, we can perceive what must be simple bookshelves with old and heavy volumes.



Fig. 19 - *The Entombment Altar*, Santa Cruz Monastery, Coimbra. Photography by José Sartoris. c. 1896. © Alexandre and António Ramires collection

⁷ Original in Portuguese: 'Todas estas capellas fundas, de architectura moderna, mas sem que se recommendem á attenção do viajante por merecimento algum artístico na pedra. Os altares são ornamentados de talha doirada.'

The second photograph must be from the same epoch⁸. Nevertheless, the walls were freed from the books that were present in the aforementioned picture, allowing to see an ashlar of tiles in half the wall. In fact, there are still, in the monastery of Santa Cruz, identical tiles to those that the photo records. They are the ashlar of the corridor of access to the upper gallery of the cloister, made in Coimbra from the beginning of the 18th century, and attributed to Agostinho Paiva (Fig. 20).



Fig. 20 - Detail of the ashlar in the corridor of access to the upper gallery of the cloister of the Santa Cruz Monastery. © Carla Alexandra Gonçalves

I can assume that these images were taken at the ephemeral *Museu Paroquial de Santa Cruz*, which was opened in 1890, in the upper gallery of the *Silence Cloister*. This *Museum* — also known as the ‘muzeu parochial da freguesia de Santa Cruz e Santa Justa’ (Pinho, 2010: 338) — exhibited some of the objects that the Parish intended to guard and preserve in so difficult times. The idea of the museum was to save the objects and artworks from the pillage to which they were exposed. The pieces on display — along with those of the *Museu de Antiguidades do Instituto de Coimbra* (1874–1912), the municipality's

Museu de Arte Industrial (1889–1891), and the *Museu da Escola de Desenho Industrial Brotero* (1891–1898) — would meet at the *Museu Machado de Castro*, opened in 1913 (Gouveia, 1980).

From the Parish museum to the National museum

The *Library and Digital Archive of the Ministry of Finance* (in the Fund of the Jurisdictional Commission for Cultural Goods) holds the request made by the Art and Archeologic Council of the 2nd Circumscription for the incorporation in the *Museu Machado de Castro* of artistic objects belonging to Santa Cruz, then held by the Santa Cruz Parish Board.

In the request, dated June 10, 1917, it says that the listing of goods made after the *Law of Separation of State and Church* (1911) constituted inventories ‘made without special competence and precautions, as simple lists of abbreviated and ill-defined things, are useless documents’⁹. For this reason, and because in Santa Cruz stood several objects that were not used for devotion, and were being ruined after dismantling the Parish Museum, piling up in the Choir, vulnerable and subject to all depredations and robbery, and in a poor state of conservation, Teixeira de Carvalho asked to place them in the *Museu Machado de Castro*, where they would be

⁸ Picture present on “Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, Forte de Sacavém”. Available at: http://www.monumentos.gov.pt/Site/DATA_SYS/FONTES_DOC/IMAGES/00000045/00220704.JPG [last accessed in June 2019]

⁹ Original in Portuguese: ‘elaborados sem competencia especial e precauções, como simples relações de cousas abreviadas e mal definidas, sam documentos inúteis’. Arquivo da Secretaria-Geral do Ministério das Finanças. Process CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Reference code: PT/ACMF/CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Title: ‘Pedido de incorporação no Museu Machado de Castro de objectos da freguesia de Santa Cruz.’ This list does not refer the objects inscribed in that inventory. Cf.: Arquivo da Secretaria-Geral do Ministério das Finanças. Processo CJB/CMB/CMB/ARROL/018 Santa Cruz. Reference code: PT/ACMF/CJB/CMB/CMB/ARROL/018. Title: ‘Arrolamento dos bens culturais da freguesia de Santa Cruz, distrito de Coimbra, concelho de Coimbra, constando de: Igreja de Santa Cruz; Capela do Arnado; Capela da Pedrulha; Igreja do Senhor dos Passos da Graça.’ Available at: <http://purl.sgmf.pt/134352/1/134352-master/134352-PDF/134352.pdf> [last accessed in June 2019].

protected against the imminent dangers that everywhere were lurking.

The list of art objects held by the Parish Council of Santa Cruz that the *Art Council* required to be exhibited at the Museu Machado de Castro is dated from August 1917. Through that document we learn that the mentioned objects were kept in a collection with the ‘ridiculous denomination of Museum’¹⁰ or in ‘an alleged Museum’ (a clear reference to the precarious character of the *Parish Museum of Santa Cruz*). The list of requests opens with the ‘Stone group representing the *Depositio*’¹¹.

This manuscript documentation must be read together with what we can recover from the old photographs, and with the information from the Museu Nacional de Machado de Castro, dating the entry of the Entombment on December 23, 1917. Therefore, we can testify the existence of the Entombment in Santa Cruz at least between 1896 and 1917.

Questions that remain unanswered:

- 1) Would the *Depositio* have left the Holy Sepulchre chapel at the time of the creation of the Parochial Museum? But if it existed in this chapel, why was the sculptural group completely forgotten for so many centuries?

- 2) Would have the altarpiece that remains in the cited chapel take part in the whole group of the *Depositio*?

Comparing the French entombments still in place, with that by Jean de Rouen, nothing justifies the presence of an altarpiece as a support of the monumental sculptural group. Apart from the entombments of the 15th century that could have architectural structures confused with the sculptural scene, the Entombments of the first quarter of the 16th century dispensed retabular frames, with the exception of the *arcosolium*, which housed all characters of the scene, offering the appearance of the holy cave of Jerusalem.

This is a great enigma that stimulates further investigation.

Finally

After having already written and published about this marvellous labour from Jean de Rouen, I am confronting myself with this set of worries that instigated me to review this artwork, which proves that art history needs to be continually renewed, as long as we do it without looking at the contents between quotation marks. This means that the revision of certain statements, the re-reading of the sources, starting from their first places, and the comparison with other visual

¹⁰ Arquivo da Secretaria-Geral Ministério das Finanças. Processo CJB/CMB/CMB/ARROL/018 Santa Cruz CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Código de referência: PT/ACMF/CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Title: ‘Pedido de incorporação no Museu Machado de Castro de objectos da freguesia de Santa Cruz.’

¹¹ Original in Portuguese: ‘Grupo de pedra representando a Deposição no Túmulo.’ With the Entombment, the request also included a wooden crucifix from the Chapel of the Sacrament; an old painted frontal; two large Persian rugs; a small Persian rug with animal decoration; a small group in clay = the worship of the Magi; an antique linen warp garment, and some unused objects that in the Museum have appropriate and fruitful place. In August 1926, the Council claimed that the Persian carpets had not yet passed to the Museu Machado de Castro, remained in the custody of the Parish Council in pauper condition. Cf. Arquivo da Secretaria-Geral Ministério das Finanças. Processo CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Reference code: PT/ACMF/CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Title: ‘Pedido de incorporação no Museu Machado de Castro de objectos da freguesia de Santa Cruz.’

foundations (or influences), opens new sets of questions and new tracks of investigation that, sometimes, only bring new concerns and a large handful of doubts, rather than securities.

With this historical fortune of the Entombment, we enter in a kind of *fold in time*, full of absences and erasures, like a *black hole* in the biography of this artwork that the archives of memories do not allow to clarify. This hole placed the Entombment in the darkness, opening to light when joined the collection of the improvised Museu Paroquial de Santa Cruz, in 1890, and after that, in the Museu Nacional de Machado de Castro, who required it in 1917.

Even so, it is certain that if this (“French”) work of Jean de Rouen was forgotten, or erased by the chroniclers, and then by the memorialists and historians from the 19th century, it did not pass unhurt to other looks, that received it almost immediately to the day in which it was born, extending it through other works that, after this, have settle other places.

To conclude this paper, it is necessary to remember another *Depositio* from Coimbra (Fig. 21), made during the fifties of the 16th century to the female Convent of Santa Ana, that (also) belonged to the Order of St. Augustine, and now held in the sacristy of the Carmel College church. This remarkable artwork (like the late ones near Coimbra, from Tentúgal, Montemor-o-Velho, Aveiro, Águeda, Buarcos, Oleiros...) shows that the Entombment of Christ by Jean de Rouen opened other sensible hearts and, inevitably, other commissions.



Fig. 21 - João de Ruão (?), *The Entombment of Christ*, Colégio do Carmo, Sacristy church, Coimbra, c. 1550. © Carla Alexandra Gonçalves

REFERENCES

- CASTRO, A. M. S. (1867). *Guia historico do viajante em Coimbra e arredores, Condeixa, Lornvão, Mealhada, Luso, Bussaco, Monte-Mor-o-Velho e Figueira*. Coimbra: Imprensa da Universidade. [available at]: https://archive.org/details/gri_33125000191813/page/n5.
- CASTRO, E. (s.d. [c. 1918]). *Guia de Coimbra*. Coimbra: F. França Amador Editores.
- BARBOSA, I. V. (1886). *Monumentos de Portugal, Históricos, artísticos e archeologicos*. Lisboa: Castro Irmão Editores.
- CORREIA, V. (1941). *Museu Nacional Machado de Castro, Secções de Arte e Arqueologia. Catálogo — obras*. Coimbra: Coimbra Editora.
- CORREIA, V. (1946). *Obras*, vol. I. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- D., L. R. [com ilustrações de António Augusto Gonçalves] (1894). *Roteiro ilustrado do viajante em Coimbra*. Coimbra: Tip. Auxiliar de Escritório.

- FIGUEIREDO, A. C. B. (s.d. [c. 1886]). *Coimbra Antiga e Moderna*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- FORSYTH, W. H. (1970). *The entombment of Christ: French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GONÇALVES, António Nogueira (1947). *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- GONÇALVES, A. N. (1984 [1964]). "A igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão". In: *Estudos de História da Arte da Renascença*. Aveiro: Livraria Estante Editora, pp. 115–170.
- GOSSELIN, É. H. (1868). *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*. Rouen: Imprimerie E. Cagniard.
- GOUVEIA, H. C. (1980). *Museus de Coimbra. Da I Exposição Distrital à organização do Museu Machado de Castro*. Coimbra: Coimbra Editora.
- HAUPT, A. (1924 [1890]). *A arqvitetúra da Renascença em Portugal*. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a.
- KARSALLAH, E. (2006). "Mises au tombeau du Christ réalisées pour les dignitaires religieux: particularités et fonctions". In: Joubert, Fabienne (dir.), *L'artiste et le clerc: Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Age (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris: PUPS Paris-Sorbonne, pp. 283-304.
- KARSALLAH, E. (2016). "Un substitut original au pèlerinage au Saint-Sépulcre: les Mises au tombeau monumentales du Christen France (XV^e-XVI^e siècles)", *Reti Medievali Rivista*, [online]. [available at]: <http://www.rmoa.unina.it/3554/1/506-1739-2-PB.pdf> [Accessed 20 Sep., 2019].
- KEMODLE, G. (1944). *From Art to Theater, form and convention in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
- MÂLE, É. (1915). *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*. Paris: A. Colin.
- MENDANHA, F. (1958 [1541]). "La 'Descripçam e debuxo do Mosteyro de Santa Cruz de Coimbra', imprimée en 1541", with an introduction from Révah, I. S. In: *Boletim da Biblioteca da Universidade*, Vol. XXIII. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 417-437.
- PINHO, J. (2010). *Freguesia de Santa Cruz, História, Memória e Monumentalidade*. Coimbra: Junta de Freguesia de Santa Cruz.
- REBELLO, L. F. (1977). *O Primitivo Teatro Português*. Biblioteca Breve / Volume 5. Lisboa: Bertrand.
- SANTA MARIA, N. (1668). *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha Agostinho, dividida em VI. Livros*. Lisboa: Officina de Ioan da Costa.
- SIMÕES, A. F. (1888). *Esriptos diversos*. Coimbra: n.p.
- WEIGERT, L. (2015). *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*. New York: Cambridge University Press.

DOCUMENTATION

AUC, *Inventário de Santa Cruz*, 1834 [III, 1^a D, 10, 5, no. 43].

Arquivo da Secretaria-Geral do Ministério das Finanças. Processo CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Reference code: PT/ACMF/CJB/CMB/CMB/ADMIN/131. Title: 'Pedido de incorporação no Museu Machado de Castro de objectos da freguesia de Santa Cruz'.

Arquivo da Secretaria-Geral Ministério das Finanças. Processo CJB/CMB/CMB/ARROL/018 Santa Cruz. Reference code: PT/ACMF/CJB/CMB/CMB/ARROL/018. Title: 'Arrolamento dos bens culturais da freguesia de Santa Cruz, distrito de Coimbra, concelho de Coimbra, constando de: Igreja de Santa Cruz; Capela do Arnado; Capela da Pedrulha; Igreja do Senhor dos Passos da Graça'. [available at]: http://purl.sgmf.pt/134352/1/134352-master/134352_PDF/134352.pdf [Accessed September 20, 2019].

Jean Beuvier¹

Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance | Université de Tours

Résumé

Fondé sur l'analyse de décors ornementaux (portails, tombeaux et retables) sculptés par Jehan de Rouen au Portugal entre 1528 et 1580, cet article interroge la place du sculpteur dans les transferts artistiques entre l'Italie, la France, l'Espagne et le Portugal dans le domaine de l'ornement sculpté durant la première moitié du XVI^e siècle. Après avoir précisé les modèles d'ornement utilisés par le sculpteur et contextualisé son œuvre dans le panorama artistique européen de la première moitié du XVI^e siècle, l'examen attentif de son œuvre conduit à isoler des traits caractéristiques laissant à penser qu'il est à l'origine de certaines *inventions*.

Mots-clé: Histoire de l'art; Renaissance; Ornement; Sculpture; Architecture; Modèle

Abstract

Based on the analysis of ornamental decorations (portals, tombs and altarpieces) sculpted by Jehan de Rouen in Portugal between 1528 and 1580, this article questions the place of the sculptor in artistic transfers between Italy, France, Spain and Portugal. The identification of the ornamental models used by the sculptor, along with the close examination and contextualization of his work in the European artistic background of the first half of the 16th century, will allow the identification of a number of specific features that suggest Jehan de Rouen as the author of some of these *inventions*.

Key-words: Art History; Renaissance; Ornament; Sculpture; Architecture; Model

¹ jean.beuvier@gmail.com

Les portails, tombeaux et retables réalisés par Jehan de Rouen au Portugal entre 1528 et 1580 sont à la fois des monuments d'architecture et de sculpture². Mentionné dans les sources comme *imaginario* puis comme *archyteto* (Garcia, 1913), le sculpteur-architecte est l'auteur d'une œuvre abondante où le dialogue entre les arts est mis au service du prestige de la commande. Les catégories imposées par l'historiographie, fondée en grande partie sur l'analyse des sources archivisitiques, estompent cette polyvalence en le présentant alternativement comme un spécialiste de sculpture (Borges, 1980) ou d'architecture (Dias, 1980). L'étude de ses décors ornementaux, dont l'importance et la récurrence n'ont jamais été commentées, permet au contraire de souligner la diversité de ses compétences: ceux-ci sont en effet constitués d'une variété de formes dont le dessin et la composition changent pour mieux s'intégrer à la structure architecturale. Ce répertoire, dont l'évolution reflète celle de l'ornement sculpté entre la «première Renaissance» et le maniérisme de Fontainebleau, atteste en outre l'étendue de la culture artistique de Jehan de Rouen et son rôle éminent dans les transferts de modèles entre la France, l'Italie et le Portugal dans la première moitié du XVI^e siècle. Ni sa main, ni la part précise de son intervention ne peuvent être déterminées, cependant l'examen attentif de ces décors conduit non seulement à isoler des traits caractéristiques et laissant à penser qu'il est à l'origine de certaines inventions, mais révèlent aussi des exécutions par des équipes composées de plusieurs artistes.

Pendant la Renaissance Coimbra et sa région furent le théâtre de circulations d'artistes européens dont l'installation dans la ville entre

1515 et 1520 correspond à l'apparition de la manière «à l'antique». Celle-ci s'impose d'abord dans le décor des tombeaux d'Afonso Henriques et de Sancho I (1518-1522) réalisés par les Espagnols João et Diogo de Castilho et dans celui de la chaire (1521) du monastère *Santa Cruz* sculptée par le Français Nicolas Chanterene, puis dans l'œuvre de Jehan de Rouen à partir de 1528. Ce renouveau s'épanouit, à Coimbra comme ailleurs (Thomas, 2000; Guillaume, 2003; Esquieu, 2003), par l'adaptation des modèles italiens à la structure et aux moulurations de l'architecture flamboyante. Ainsi, les deux tombeaux sont sculptés de portraits «à l'antique» et de *putti*, et la chaire intègre des reliefs figurant les travaux d'Hercule inspirés de plaquettes de Moderne. Les premières œuvres réalisées par Jehan de Rouen au Portugal s'inscrivent dans cette tradition tout en attestant sa formation aux côtés d'artistes italiens dans la Normandie du début du XVI^e siècle. De fait, le portail de l'église *Nossa Senhora da Assunção* d'Atalaia (1528) et le tombeau de l'évêque Diogo Pinheiro (attribué à Jehan de Rouen par certains auteurs) de l'église *Santa Maria dos Olivais* de Tomar (1528), où sculpture et architecture sont étroitement liées, sont ornés de colonnes-candélabres, de chutes de trophées militaires et de portraits de profil en médaillon caractéristiques de la «première Renaissance» normande. En outre, les deux oiseaux au long cou serpentin, adossés et picorant vers le bas qui ornent les candélabres de la *Porta Especiosa* de la *Sé Velha* de Coimbra (ca. 1540, Fig. 1) renvoient précisément à certains oiseaux sculptés dans le décor du château de Gaillon (ca. 1500-1510). Ces derniers, adossés mais retournés l'un vers l'autre, sont disposés en miroir de part et d'autre de l'axe central auquel leurs ailes sont nouées par un lien. Ils ont

² Cet article est extrait d'une thèse en cours sur *L'ornement sculpté dans l'architecture religieuse française entre 1480 et 1540* (Université de Tours - Centre d'études supérieures de la Renaissance) dirigée par Marion Boudon-Machuel que je remercie pour son aide dans la préparation de ce texte.

certainement servis de modèle pour les deux spécimens de Coimbra dont les queues, attachées de manière identique, forment deux petites virgules qui font écho aux feuillages qui les dominent. Leur tête, définie par un front proéminent et un large bec, reprend quant à elle le type inventé par Nicolas Chanterene dans le décor de la chaire de *Santa Cruz* en 1521 et semble témoigner d'un transfert de motifs entre les deux sculpteurs.

Le décor de Gaillon a également servi de répertoire de formes pour un couple d'oiseaux sculpté dans les candélabres de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église *São Pedro* de Cantanhede (1547) (Fig. 2). Ceux-ci sont en effet des citations directes du décor des stalles de la chapelle haute du château, réalisé vers 1508-1510/1515-1518. Adossés, les oiseaux de Cantanhede partagent avec ceux de Gaillon la disposition, le long cou ondulé ainsi que la queue en partie végétale qui participe du motif formant l'axe central du candélabre. Jehan de Rouen leur confère cependant une posture plus dynamique en accentuant leur volume, un trait qui pourrait trahir l'œuvre d'un sculpteur: les ailes déployées, le ventre gonflé et la tête dirigée vers le ciel, l'oiseau semble prendre son envol dans un élan qui est absent du décor des stalles commandées par Georges I^{er} d'Amboise. Sculptés dans un esprit commun avec les oiseaux de la *Porta Especiosa*, ceux de Cantanhede se distinguent cependant par leur animation, posant la question du rôle de concepteur de Jehan de Rouen et de la répartition du travail dans ses réalisations.



Fig. 1 - Jehan de Rouen, *Oiseaux adossés*, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 2 - Jehan de Rouen, *Oiseaux aux ailes déployées*, chapelle du Saint-Sacrement de l'église de S. Pedro, 1547, Cantanhede. © Jean Beuvier

Le chantier de Gaillon, où la présence d'artistes italiens installés en Touraine comme Jérôme Pachetot – l'auteur du décor du tombeau enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (ca. 1500-1506, Tours, Saint-Gatien) et du cadre du *Retable de saint Georges terrassant le dragon* (1508, Paris, musée du Louvre) – et les frères Juste est attestée par les archives (Deville, 1850; Chirol, 1952), a également participé à la diffusion de formes propres à la Renaissance ligérienne constitutives du répertoire ornemental de

Jehan de Rouen. Originaires de San Martino a Mensola au nord-est de Florence et Tourangeaux d'adoption (Bardati, 2011; Bardati *et al.*, 2012), Antoine et Jean Juste ont joué un rôle majeur dans l'introduction de formes italiennes «à l'antique» en France. Parmi eux, la harpie – un hybride à tête de femme assis sur ses grosses pattes repliées – trouve une résonance particulière dans l'œuvre de Jehan de Rouen. Originaire de l'art italien du *Quattrocento* le motif figure notamment dans le décor de la chartreuse de Pavie (ca. 1473-1499) avant d'être introduit en France où il apparaît dès 1507 sous le ciseau des frères Juste dans le décor du tombeau de Thomas James (Dol-de-Bretagne, Saint-Samson) puis dans celui du tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne vers 1516-1531 (Saint-Denis) avant d'intégrer l'art normand, rouennais notamment, dans le décor de l'hôtel Romé (ca. 1525) et du Gros-Horloge (ca. 1525-1528). La harpie permet donc de faire le lien entre l'art des Italiens implantés sur les rives de la Loire et celui de Jehan de Rouen, mais l'emprunt est d'autant plus intéressant que le motif acquiert une valeur particulière dans l'œuvre du sculpteur. Celui-ci le sculpte en effet dans chacune de ses réalisations jusqu'en 1550, d'abord dans le décor du portail de l'église d'Atalaia et dans celui du tombeau de

Diogo Pinheiro (Fig. 3) en 1528, puis dans les parties hautes de la *Porta Especiosa* (ca. 1540) (Fig. 4), et, enfin, dans le décor de chapelle du Saint-Sacrement de l'église de Cantanhede (1547) (Fig. 5). Objet de nombreuses variations dans le traitement du visage et des expressions, la harpie de Jehan de Rouen acquiert une individualité qui contraste avec les exemples français contemporains où le motif conserve généralement un caractère sériel.



Fig. 4 - Jehan de Rouen, *Harpie*, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 3 - Jehan de Rouen (attribué), *Harpie*, tombeau de Diogo Pinheiro dans l'église de Santa Maria dos Olivais, 1528, Tomar. © Jean Beuvier

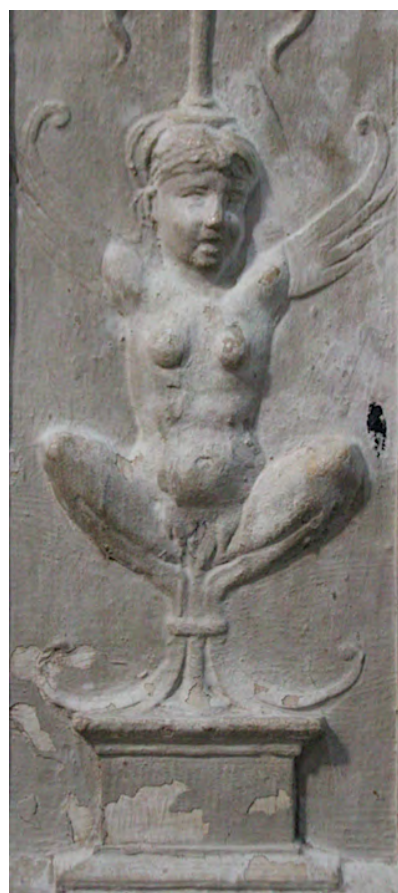


Fig. 5 - Jehan de Rouen, *Harpie*, chapelle du Saint-Sacrement de l'église de S. Pedro, 1547, Cantanhede. © Jean Beuvier

D'autres détails du répertoire décoratif de Jehan de Rouen attestent sa connaissance de l'art de la Renaissance ligérienne. C'est le cas des deux ailes en sautoir –superposées et croisées – sculptées dans la chute d'ornements du pilastre droit du tombeau de Diogo Pinheiro à Tomar (1528) (Fig. 6). Ces ailes, communes dans l'Italie du *Quattrocento* quand elles sont déployées, comme à Bergame (façade de la chapelle Colleoni, ca. 1480), à Pavie (façade de la chartreuse, ca. 1473-1499) et à Milan (portail de *Santa Maria delle Grazie* de ca. 1490-1500), sont inhabituelles dans

cette disposition, y compris en France, où les ailes sont toujours sculptées symétriquement, comme dans le décor du tombeau de Thomas James à Dol-de-Bretagne (Saint-Samson, 1507) et dans celui de l'hôtel Lallemant de Bourges

(ca. 1518), à une exception près. À Tours, le décor du cloître Saint-Martin, réalisé entre 1508 et 1519 sous la direction de Bastien François – le neveu du sculpteur Michel Colombe – présente en effet des ailes recouvertes de plumes disposées en sautoir comparables à celles de Tomar. Cette similitude est d'autant plus remarquable que certains pilastres du cloître tourangeau sont décorés de candélabres couronnés d'un fleuron, une disposition atypique que l'on retrouve dans les décors du *retable de l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine* (vers 1530-1540) et de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église de *São Pedro* de Cantanhede (1547), réalisés par Jehan de Rouen.



Fig. 6 - Jehan de Rouen (attribué), *Ailes en sautoir*, tombeau de Diogo Pinheiro dans l'église de Santa Maria dos Olivais, 1528, Tomar. © Jean Beuvier

Les œuvres de la seconde partie de la carrière de Jehan de Rouen se caractérisent par la disparition de ces motifs «à l'antique» tout en gardant l'esprit de la «première Renaissance» française, et par l'adoption d'un langage aux accents maniéristes. Peu après 1540, le sculpteur intègre en effet à son répertoire le vocabulaire bellifontain. Le changement s'observe déjà dans le décor des retables de la *Misericordia* et du monastère *Santa Clara* (ca. 1550), puis dans celui de la chapelle du Trésorier de l'église *São Domingos* (ca. 1558-1565) de Coimbra. Parti pour le Portugal quelques années avant l'ouverture du chantier de Fontainebleau en 1530, Jehan de Rouen n'a pu découvrir cet art nouveau que par l'intermédiaire d'estampes. Cela explique en partie les changements profonds qu'il a fait subir aux formes bellifontaines. Par exemple, dans le décor de la chapelle du Trésorier, les cuirs découpés qui occupaient une fonction d'encadrement ou de support dans la galerie François I^{er} sont réduits et suspendus à l'intérieur de chutes d'ornements (Fig. 7) encadrant un grand candélabre qui rappelle l'art



Fig. 7 - Jehan de Rouen, *Cuir découpé*, chapelle du Trésorier de l'église de São Domingos, vers 1558-1565, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier

de Gaillon. Sculptés comme des motifs indépendants, les cuirs perdent leurs fonctions premières, deviennent un ornement de surface et acquièrent une légèreté étrangère à la complexité du jeu maniériste de Rosso dont Jehan de Rouen, tributaire des reproductions gravées, n'a pas saisi toute la force d'invention. Ce dernier demeure en effet dans le système de la « première Renaissance » française en adaptant le vocabulaire nouveau à l'organisation du candélabre ou de la chute, créant ainsi une hybridité entre les formes « à l'antique » et le répertoire maniériste inventé à Fontainebleau. De la même manière, la voûte et le retable de la chapelle du Saint-Sacrement de la *Sé Velha* de Coimbra (1566) sont ornés de têtes en médaillon enchâssés dans des cuirs (Fig. 8), un motif bellifontain dont Jehan de Rouen livre une interprétation personnelle en y intégrant la figure humaine. En revanche, les grands cartouches du retable monumental de la chapelle (Fig. 9) attestent sa capacité à s'émanciper des règles de l'art des premières décennies du XVI^e siècle pour adapter le système mise en place par Rosso à Fontainebleau. Le motif est en effet inspiré de détails de la galerie François I^{er} diffusés par des estampes de Jacques Androuet du Cerceau (par exemple *Compartiments de Fontainebleau de grand format*, ca. 1542-1545, p.13 et *Compartiments de Fontainebleau de petit format*, ca. 1545-1547, p.7, gravures consultables dans les collections numérisées de l'INHA - bibliothèque numérique) que Jehan de Rouen, composant en sculpteur, renouvelle par l'intégration d'une tête en médaillon et amplifie pour le transposer en motif de couronnement.

La figure humaine décore également le grand cartouche qui orne le soubassement du retable de la chapelle du Trésorier, où des *putti* semblent



Fig. 8 - Jehan de Rouen, Tête « à l'antique » dans un cuir découpé, chapelle du Saint-Sacrement, 1566, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 9 - Jehan de Rouen, Tête « à l'antique » dans un cartouche encadré de deux masques, chapelle du Saint-Sacrement, 1566, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 10 - Jehan de Rouen, Putto dans un cuir découpé, chapelle du Trésorier de l'église de São Domingos, vers 1558-1565, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 11 - Jehan de Rouen, *Figure prisonnière d'un cuir découpé*, retable de la Misericórdia, vers 1540-1550, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 12 - Jehan de Rouen, *Figure prisonnière d'un cuir découpé*, tombeau de João da Silva, 1559, monastère de São Marcos, Tentúgal. © Nelson Correia Borges

s'échapper du cadre qu'ils traversent (Fig. 10), selon une configuration qui rappelle une estampe d'Androuet du Cerceau (*Cartouches*, ca. 1548-1549, p. 8). Dilaté, le motif occupe toute la travée médiane du soubassement et acquiert une indépendance nouvelle. C'est également le cas des personnages prisonniers de cuirs dans les décors des retables de la *Misericórdia* (Fig. 11) et de la chapelle de la Misericorde de l'église de Cantanhede, tous les deux réalisés vers 1550, et, enfin, dans celui du tombeau de João da Silva en 1559 (Fig. 12). Ce motif, inspiré par plusieurs estampes de Jacques Androuet du Cerceau (*Compartiments de Fontainebleau de grand format*, ca. 1542-1545, p. 5 et *Compartiments de Fontainebleau de petit format*, ca. 1545-1547, p. 6 notamment) et d'Antonio Fantuzzi (*Bartsch*, n°33, p. 256) d'après le décor de Fontainebleau distingue le décor ornemental de Jehan de Rouen des réalisations contemporaines. Support d'invention, il figure en effet à quatre reprises dans l'œuvre du sculpteur qui varie les poses et les expressions tandis que le motif est rare dans l'ornement sculpté en France où il apparaît seulement ponctuellement, comme sur le tombeau de Guillaume de Lana (ca. 1550), le doyen de la basilique Saint-Seurin de Bordeaux. Par l'importance qu'il lui accorde dans ses décors Jehan de Rouen se fait le relais au Portugal de la place croissante donnée à la figure humaine dans l'ornement en France à partir des années 1540. Les neufs ordres anthropomorphes miniatures qui supportent les petits pilastres du registre inférieur du retable de la *Misericórdia* (Fig. 13) en témoignent tout autant. Ce motif, le sculpteur a pu le connaître grâce à plusieurs estampes d'Androuet du Cerceau (*Livre de grotesques*, 1566, p. 21) et d'Antonio Fantuzzi (*Bartsch*, n°33, p. 253), mais il le fait sien: les figures répétitives aux corps longilignes, effilées dans leur partie basse affirment une autonomie nouvelle sous

son ciseau, fortes d'une musculature et de traits individualisés par une coiffure ou une moustache sculptées avec finesse et précision. De plus, il a exploité le jeu des bras afin de varier les attitudes de ces neufs petites figures qui ne mesurent pas plus de dix centimètres de hauteur.

Les variations sur des modèles que Jehan de Rouen a vus au début de sa carrière en Normandie ou qu'il a connus par le biais de l'estampe après son départ pour le Portugal permettent de définir sa manière qui présente deux caractéristiques notoires. La première consiste en une ambiguïté entre l'animal et le végétal qui tend vers une abstraction de la forme. Les plumes qui couvrent la tête des oiseaux de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église de *São Pedro* de Cantanhede (1547) sont ainsi simplement esquissées, formant comme un pétale terminé par de petites volutes linéaires au niveau du cou (voir Fig. 2). Les deux hybrides filiformes attachés par un lien de part et d'autre de l'axe d'une chute d'ornements de la chapelle du Trésorier sont également à mi-chemin entre l'insecte et la plante (Fig. 14). Ce motif n'est pas de son invention; il est certainement inspiré d'un motif sculpté par Jérôme Pachetot: les dragons adossés et attachés par une chaîne qui forment la base du candélabre gauche du *Retable de saint Georges terrassant le dragon* (Paris, musée du Louvre) commandé à Michel Colombe en 1508 pour la chapelle haute de Gaillon. Ces dragons ont connu une fortune importante et ornent également la façade occidentale de Saint-Étienne de Bourges (portail de la Vierge, ca. 1510-1515), ainsi qu'un des petits candélabres du soubassement du tombeau des cardinaux d'Amboise (Rouen, Notre-Dame, ca. 1515-1525) où Jehan de Rouen aurait travaillé aux alentours de 1520 (Bottineau-Fuchs, 1988). Ce dernier reprend



Fig. 13 - Jehan de Rouen, *Termes*, retable de la Misericórdia, vers 1540-1550, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 14 - Jehan de Rouen, *Dragons hybrides adossés*, chapelle du Trésorier de l'église de São Domingos, vers 1558-1565, Musée national Machado de Castro, Coimbra. © Jean Beuvier

le motif et en donne une interprétation personnelle: le dragon perd ses écailles et se végétalise, ses ailes membraneuses sont parées de plumes, et sa tête, posée sur un cou strié comme la corde qui structure la chute, est formée d'un pétale. Un couple d'oiseaux sculpté dans le décor de la *Porta Especiosa* (ca. 1540) (Fig. 15) est aussi caractéristique de cette manière. Proches des oiseaux du décor de la *Capela do Cruzeiro* (ca. 1533-1544) et de la chaire du réfectoire (1536) du *Convento de Cristo* de Tomar, ils attestent l'implantation de Jehan de Rouen dans le milieu artistique portugais, et, plus largement, de la péninsule



Fig. 15 - Jehan de Rouen, Oiseau dans un rinceau circulaire, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

ibérique. Rares dans le domaine de la sculpture française, ils s'apparentent également par leur dessin à un des hybrides de la frise du soubassement du tombeau du cardinal Francisco Jiménez de Cisneros (ca. 1517-1520) réalisé par Domenico Fancelli et Bartolomé Ordóñez pour l'université d'Alcalá de Henares au nord-est de Madrid. Plus graphiques que les oiseaux adossés du premier niveau de la *Porta Especiosa* (voir Fig. 1), ils sont pris dans un rinceau circulaire qui part de leur queue et les contient. Ces oiseaux ornent également le portail de l'église *Nossa Senhora da Assunção* d'Atalaia (1528) et donnent l'impression d'une

métamorphose perpétuelle entre l'animal et le végétal qui rappelle les décorations marginales des manuscrits.

L'abstraction végétale que Jehan Rouen confère à ses oiseaux contraste avec la manière qu'il a de traiter la figure humaine dont la présence récurrente est le second trait remarquable de son vocabulaire ornemental. Le sculpteur accorde en effet une grande importance à la représentation du corps et du visage, dans le cas de portraits mais aussi d'autres motifs purement décoratifs. On en veut pour preuve un type particulier de harpie, qu'il représente ailée, parfois drapée et avec une jambe libre. Au début de sa carrière portugaise ce motif ressemble plutôt à un ange (Atalaia, *Nossa Senhora da Assunção*, 1528), avant de se transformer complètement vers 1540 dans le décor de la *Porta Especiosa* (ca. 1540) (Fig. 16). Le corps nu, pour moitié végétal avec les bras formés par des volutes, contraste avec la



Fig. 16 - Jehan de Rouen, Hybride, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

représentation du visage, caractérisée par une bouche semi-ouverte et un regard en diagonale descendante. Le motif ornemental s'individualise et devient un sujet indépendant. Plus généralement, la place remarquable accordée à la figure humaine est sans doute à mettre en lien avec l'art de Jehan de Rouen, qui, en tant que sculpteur, l'intègre naturellement à l'art de l'ornement. C'est aussi le cas pour l'hybride masculin barbu qui orne l'arc supérieur de la *Porta Especiosa* (Fig. 17): l'artiste se saisit de ce motif purement décoratif et lui donne une autonomie singulière grâce à la torsion de la tête, qui, sculptée en plus fort relief et basculant vers l'arrière, crée une impression de vie.

Ce sentiment de vie sensible dans les figures animées de Jehan Rouen est aussi manifeste dans les têtes en médaillon du premier niveau de la *Porta Especiosa* (Fig. 18) où le motif est exprimé dans un relief beaucoup plus appuyé comparé aux exemples italiens de la fin du *Quattrocento*. Surtout, le sculpteur exprime un caractère vivant qui était absent au début de sa carrière portugaise, comme à Tomar où les personnages en médaillon sont encore déclinés sur le modèle des médailles italiennes, de profil et en faible relief. Au contraire, à Coimbra l'artiste leur donne corps, fait tourner la forme sur elle-même et crée un mouvement de tête qui fait écho à celui des grands personnages en buste de la partie supérieure, instituant un jeu d'échelle et un dialogue entre les deux. Le dynamisme est encore plus fort dans les portraits du *retable du Saint-Sacrement* de l'église de *São Pedro* de Cantanhede, réalisés en 1547, quelques années après ceux de Coimbra. Caractérisée par son inclination et son regard oblique qui sort du cadre, la tête masculine évoque celle sculptée sur un retable normand



Fig. 17 - Jehan de Rouen, *Hybride masculin barbu*, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier



Fig. 18 - Jehan de Rouen, *Buste «à l'antique» en médaillon*, Porta Especiosa, vers 1540, Sé Velha, Coimbra. © Jean Beuvier

aujourd'hui conservé au Musée des Antiquités de Rouen (Fig. 19). Le portrait de Cantanhede présente en effet le même type de barbe épaisse occupant la partie basse du visage, et la même posture de trois-quart face, la tête inclinée et le regard vers la gauche qui donne une impression de mouvement que renforce encore l'inscription plastique des cheveux et de la boucle de l'habit

sur le cadre doré. Ces trois exemples diffèrent nettement par leur façon et posent à nouveau la question de leur réalisateur: à Coimbra le motif ornemental glisse en effet vers l'art du sculpteur, ce qui n'est pas le cas des têtes du tombeau de Tomar, que l'absence de modelé rend plus sèches. Toutefois, le manque de références et l'absence d'informations sur le fonctionnement des chantiers menés par Jehan de Rouen ne permet pas de définir sa main avec précision.

L'analyse des décors ornementaux réalisés par Jehan de Rouen au Portugal conduit ainsi à suggérer des rapports et des échanges entre le sculpteur et le milieu artistique français: certains relèvent de l'expérience directe, d'autres sont passés par l'estampe. Sa connaissance de l'ornement «à l'antique» et la précocité de son interprétation témoignent de son implication à Gaillon et à Rouen, sa connaissance de l'art de la Renaissance ligérienne ainsi que de son goût pour l'invention. Le répertoire de formes décoratives employé par Jehan de Rouen permet en outre de préciser la date de son départ au Portugal. De fait, il semble n'avoir aucune connaissance des innovations propres à l'ornement sculpté dans le domaine religieux qui apparaît en France entre 1520 et 1530. Celui-ci, très figuré et mêlant modèles italiens et formes héritées de l'art de la fin du Moyen Âge, intègre notamment des objets liturgiques (calice, burettes, encensoirs, etc.) et eschatologiques (cercueils, ossements, pelle, pioche, etc.) qui sont presque totalement absents de son œuvre. De



Fig. 19 - Jehan de Rouen, (a): Buste «à l'antique», chapelle du Saint-Sacrement de l'église de S. Pedro, 1547, Cantanhede; (b): Buste «à l'antique», 1^{er} ¼ du XVI^e siècle, Musée des Antiquités, Rouen. © Jean Beuvier

plus, les pilastres du tombeau de Luís da Silvera (1531) à Góis ainsi que ceux de l'arc d'entrée de la *Capela da Piedade* du *Convento dos Anjos* de Montemor-o-Velho (1542) et de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église *São Pedro* de Cantanhede (1547) sont sculptés de chutes d'*Arma Christi*, ce qui laisse envisager l'hypothèse d'un voyage en Italie. Ce type de chutes, qui n'existe pas en France sous cette forme, même sous le ciseau des sculpteurs qu'il a pu cotoyer, est en effet caractéristique de l'art florentin de la fin du *Quattrocento*. Elles ornent par exemple le retable de la chapelle Corbinelli de *Santo Spirito* réalisé vers 1490-1492 par Andrea Sansovino, ou encore le *Retable de la Crucifixion* sculpté vers 1493 par Andrea Ferrucci pour l'église *San Girolamo* (Londres, Victoria & Albert Museum).

Bibliographie

BARDATI, F. (2011). Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille. In: M. Boudon-Machuel (ed.) *La Sculpture française au XVI^e siècle. Etudes et recherches*. Marseille: Le Bec en l'air, 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.

BOTTINEAU-FUCHS, Y. (1988). À propos des sculpteurs du tombeau des cardinaux d'Amboise. *Annales de Normandie*, 38-4, p. 283-294.

CHIROL, E. (1952). *Un premier foyer de la Renaissance en France, le château de Gaillon*. Rouen: Lecerf.

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. (1982). *A arquitetura de Coimbra na transição do gótico para a Renascença, 1490-1540*. Coimbra: Epartur.

ESQUIEU, Y. (dir.) (2003). *Du gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

GARCIA, P. Q. (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Instituto de história da arte.

GUILLAUME, J. (2003). Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française. In: J. Guillaume (dir.), *L'Invention de la Renaissance. La réception des formes «à l'antique» au début de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 143-176.

THOMAS, E. (2000). *Le Système ornemental de la première Renaissance française*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.

ZERNER, H. (1979). *The illustrated Bartsh, n.° 33: Italian artists of the sixteenth century school of Fontainebleau*. New-York: Abaris books.

FROM PLEASURE TO DISGUST. THE GROTESQUE IN THE OEUVRE OF JOÃO DE RUÃO.

Joana Antunes¹

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra |
Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património

Resumo

Operando no quadro teórico da investigação sobre o grotesco, o monstruoso, a marginalidade e a transgressão, nas margens físicas e epistemológicas da arte, este artigo pretende abordar a relação entre a produção escultórica de João de Ruão e o grotesco. A partir dos diversos desafios e estímulos lançados pelo longo século XVI ao aparato conceptual e visual de um artista tão industrioso e qualificado como João de Ruão, torna-se necessário questionar em que circunstâncias e com que recursos se terá apropriado do grotesco enquanto categoria expressiva e plástica. Para isso, é essencial iniciar o questionamento da natureza, contexto e função da expressão de qualidades como a bizarria, o hibridismo, a fealdade e a monstruosidade, a partir de figuras parergónicas como gárgulas e mascarões, mas também “infieis”, carrascos e até o próprio demónio, adversários últimos da Cristandade. A partir de quatro estudos de caso, que tentaremos contextualizar e compreender num quadro comparativo, ensaiar-se-á um primeiro olhar a estas imagens menos visíveis, na expectativa de contribuir para adensar o nosso conhecimento sobre o papel de João de Ruão enquanto artista do Renascimento Europeu.

Palavras-chave: grotesco, grutesco, iconologia, Coimbra, Renascimento

Abstract

Within the theoretical frame of recent research on grotesqueness and monstrosity, marginality and transgression, both on the physical and epistemological margins of art, this paper intends to approach the relationship between João de Ruão's oeuvre and the grotesque. In a long 16th century, with so many different challenges to the conceptual apparatus, and so many stimuli to the visual framework of an artist as industrious and as qualified as João de Ruão, it seems timely to question in what circumstances, and with what resources did he call upon the grotesque and the bizarre in his work. Qualities such as grotesqueness, ugliness, monstrosity and hybridism will be variably searched and inquired in their nature, context, and function. And parergonal figures, such as gargoyles and decorative masks, along with the traditional adversaries of Christianity, such as heathens and the devil himself, will be approached in four case studies tentatively put in a comparative context, regarding similar expressions in sculpture, painting and other media. By taking a closer look at these less visible images, we hope to contribute to deepen our insight into João de Ruão's role as an artist of European Renaissance.

Key-words: grotesque, grottesche, iconology, Coimbra, Renaissance

¹ joana.filipa.antunes@gmail.com

As an artistic concept and as a word, the birth of the grotesque is contemporary with the life and work of João de Ruão. But beyond the lavish inventiveness displayed in the *grottesche*, though still mediated by the principle of *decorum*, there was yet another form of *inventio* particularly associated with proteiform hybridism, deformation, exaggeration, transgression, and borderline ugliness. It layed in the grotesqueness of demons, monsters, and *mascheroni*, as well as in the devilish ugliness of saint's executioners and enemies of the faith. The bizarre, the deformed or the ugly were then the main ingredients of a formula which, as complementary to that of the *grottesche*, aimed at something more than the display of artistic virtuousness and creative ability, or "the relaxation of the senses", as pointed out by Francisco de Holanda (Holanda, ed. Alves, 1984: 58). Its aim was, then, manifold but nevertheless specific: to teach, to amuse, to scare, to enrage, to move. A plethora of seemingly well calculated reactions, from pleasure to disgust.

Despite the preliminary nature of this approach, it is tempting to affirm from the start that in the global oeuvre of João de Ruão and his workshop, whether clearly identified or only attributed, the grotesque – here mostly considered as a quality and not only as a type of ornament – makes carefully dosed, yet quite impressive appearances. As it would be expected from an artist formed and affirmed in the acme of a humanist culture, his

approach to ugliness, wickedness, moral perversion and physical deformity, invariably starts in and with the human body. And, from such a long career – which left its mark for many decades after his death –, it is also obvious that this focus on humanity would inevitably cross the path of normalized, didactic Counter Reformation principles. Thus, in João de Ruão's work, explicit and unequivocal ugliness is usually linked to moral deformity and iniquity, and always counterbalanced by a powerful example of moral faultlessness and physical beauty. In this sense, hangmen become the perfect embodiments of human grotesque in João de Ruão's oeuvre, while the devil himself epitomizes the most expressive form of non-human grotesque.

This "ugly grotesque" is then complemented by a "bizarre grotesque" in which the figures are not necessarily ugly or evil, but rather bizarre, monstrous, hybrid, caricatured [Fig. 1]. At the margin, framing, decorating, and enhancing the central images and scenes, human and non-human becomes a blurred distinction, operating within the essential hybridism of the *grottesche*,



Fig. 1 - Experiments with grotesqueness. Grotesque head of an executioner and grotesque decorative mask. Grotesque head of one of the tormentors at the Martyrdom of Saint Bartholomew, ca. 1560-1580, unknown provenance, Museu Nacional de Machado de Castro. Grotesque decorative mask from a corbel of the Maggi Chapel's dome, ca. 1574, Monastery of São Marcos, Coimbra © Gabriel Pereira

the over-expressive and almost caricature nature of the *mascheroni*, and the monstrosity of gargoyles. At this marginal and truly parergonal level, bordering both fictive and real architectural volumes, the hybrid coexists with perfectly defined categories of human and animal, which occasionally poke out or peek from parapets, cornices, pediments, and moulding.

Each one of these creations is, nonetheless, meticulously placed, disposed, framed, controlled. And, perhaps, most of all, each one of them is the clear result of an inventiveness which not only relies in a fully mastered plasticity, as in a particular attention to detail. This skillful manipulation of the grotesque, whether it envisaged reactions of horror and disgust or surprise and wonder – and the many shades between these extremes –, is perfectly attuned with the (long) time of João de Ruão's life and work. In fact, and from the very beginning, the 16th century handled the affirmation of ugliness, monstrosity and horror as useful, or even necessary ingredients to a full artistic experience. If the short path from disgust to pleasure is theoretically grounded “on the opposition between the beautiful and the ugly” (Hendrix, 2005: 15), it is nevertheless a highly demanding challenge, which can only be achieved by the most excellent artists, since their virtuosity and skill rely on their power of *imitatio*.

Such ideas may be found, for instance, at the *Poetics* of Aristotle that, rediscovered in 1530s, would soon be accompanied by Longino's *On the Sublime* (1554/1555), both fueling the debate on beauty and its absence as artistic resources – a debate that would naturally keep up with the normative effects of Counter Reformation

(Hendrix, 2005: 14-15). But even before this intense moment of theoretical assessment of the sublime, with ugliness, displeasure, disgust and horror entering the realms of poetry and visual arts as dynamic counterforces to their positive equivalents, Italian artists were exploring it through “concepts like decorum, *affetto* and especially imitation” (Hendrix, 2005: 15). By rendering images plausible, there may be beauty in ugliness, as clearly stated by Saint Thomas Aquinas a long time before any renaissance artist began using the rhetorical device of *decorum*: “An image is called beautiful if it perfectly represents something, even something ugly” (*Summa Theologiae*, I: 39, 8c).

Among the cultors of this coexistence, João de Ruão deserves a particular attention, not only for his impeccable manipulation of the grotesque within the realms of the ideal, the beautiful and even the sacred through the mediation of *decorum*, but also for having tried, throughout his career, virtually all the possibilities of grotesqueness, confirming it as an immanent quality in art.

Modern Gargoyles

Manga Cloister (Claustro da Manga), Monastery of Santa Cruz, Coimbra 1533

At the Monastery of Santa Cruz de Coimbra, an institution whose connection with João de Ruão's career is well known (Craveiro, 2002: 125-133; Gonçalves, 2006; Gonçalves, 2011: 117-140), the fountain of the so-called Manga Cloister displays a total of sixteen gargoyles perched on the outer border of the central dome (eight) and the four

circular turrets (two per turret, in a total of eight) [Fig. 2]. Here, the baffling sophistication of the architectural setting – whose project may be attributed to João de Ruão even if its sources or immediate parallels are not yet clear (Dias, 2003: 128; Craveiro, 2011: 38) –, seems to commit to the survival of a figurative and plastic tradition which may be unmistakably identified with the “*lavoro tedesco*” so harshly criticized by the most distinguished heralds “*dalla Bella maniera de’romani*” (Visconti, 1840: 24), and by no means alien to the Portuguese renaissance elites (Francisco de Holanda, for instance, calls it a “*superfluidade bárbara*”, or barbarian superfluity (Holanda, ed. Alves, 1984: 58).

Even if Vitruvius mentions the use of gargoyles, he specifically recommends the lion head motive (De Architectura, Lib. III), leaving little space for the inventiveness of architects, whether ancient or modern. Indeed, the variety of figurative types carved at the Manga fountain is much closer to that of a gothic cathedral than to any classic building, combining naturalistic (although parodic) figures of humans and animals with monstrous hybrids born from the artist’s prodigious imagination. Meticulously placed over the tanks into which they would spout the rainwater, preventing it from running down the walls – and thus contributing positively to its good maintenance –, João de Ruão’s gargoyles present us with a cast of impressive characters which range from droll and amusing to bizarre and perhaps even terrifying. Although they are not in a perfect state of conservation, it is still possible to recognize some very frequent inhabitants of the porous margins of an artistic culture that is indelibly modern, without ever

ceasing to be medieval. Just like at the margins of an illuminated folio – from the *Leitura Nova* frontispieces to those of the Attavanti’s, just to draw on two main references in the Portuguese visual landscape – we find the usual nameless beasts made of many parts of animals (aerial, aquatic, terrestrial), but also other categorizable creatures, such as satyrs, griffins and dragons, and naturalistic depictions of *putti*, monkeys and men.

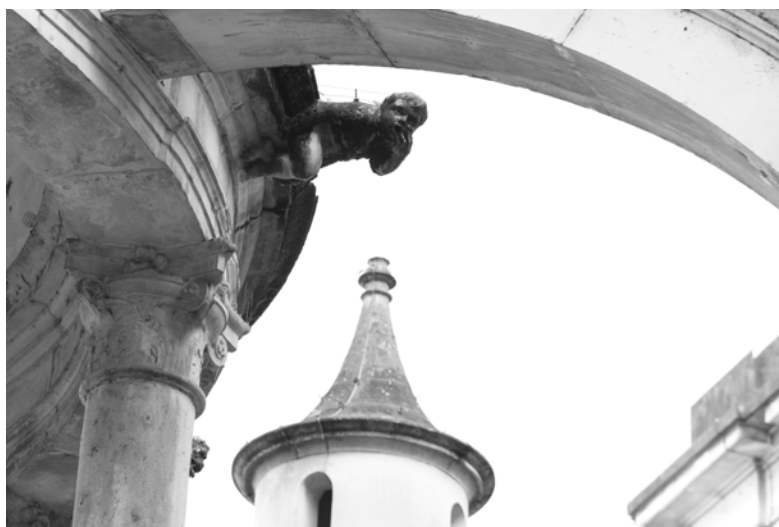


Fig. 2 - Gargoyle (putto), Manga Cloister (Claustro da Manga), 1533, Monastery of Santa Cruz, Coimbra © Gabriel Pereira

Interestingly enough, the most unexpected and seemingly anachronistic figures are those of the three men: wearing simple hooded doublets and partially rolled down working boots, these men are commoners whose plain simplicity is incredibly hard to find in Renaissance art, even when portraying common people. Realist enough and almost portrait-like, these figures are only grotesque by their role (spouting water) and their facial features, which are thick, bulky and grimacing [Fig. 3]. With one hand over the chest, almost at the level of the throat – a common bodily response to screaming or vomiting – one opens a wide mouth while the other two stretch it in a foolish grimace, emphasized by their round cheeks, huge bulbous nose and big protruding ears.

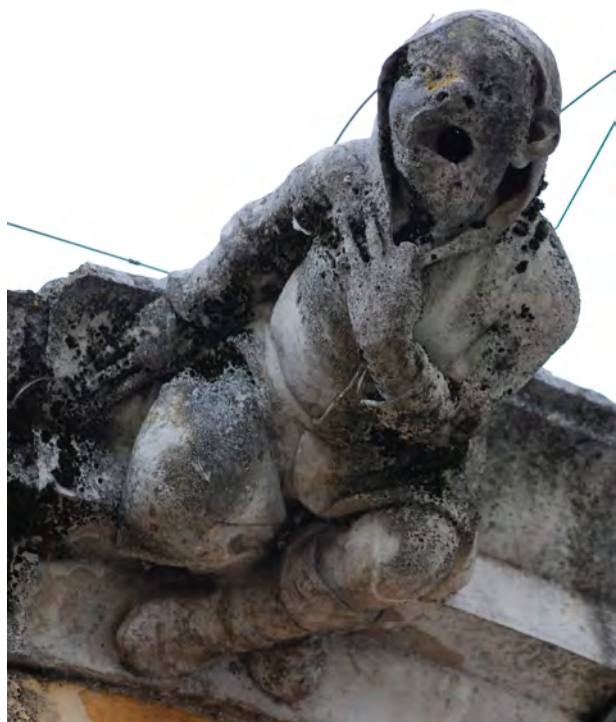


Fig. 3 - Gargoyle (man), Manga Cloister (Claustro da Manga), 1533, Monastery of Santa Cruz, Coimbra © Gabriel Pereira

Whether these figures were intended to depict some specific social type or human behavior suitable for such a marginal task, or to “simply” convey in very plain (but still expressive) plastic means the human act of vomiting or spouting water, we still don’t know, and perhaps never will. It is nevertheless tempting to indulge in the idea of a similitude between these figures and the all-time popular fool whose common caricatured features, inescapable from Pieter Brueghel’s popular crowds (such as *The Beggars*, 1586, Louvre or many characters from *The Fight Between Carnival and Lent*, 1559, Kunsthistorisches Museum), may be found in the rather humane portraits of famous characters like Pietro Gonella, the Ferrara Court jester (Jean Fouquet, ca. 1445, Kunsthistorisches Museum, Vienna) or Will Sommers, the fool of Henry VIII (Psalter of Henry VIII, ca. 1530-1547, BL Royal MS 2 A XVI, f. 63v, The British Library; *Henry the Eighth and His Family*, 1545, Royal Collection Trust). Just like these court fools, jesters or

buffoons were frequently chosen by their physical peculiarities and/or intellectual disabilities, the men portrayed by João de Ruão at the fountain, could be a humanized but still grotesque interpretation of the archetypal fool, incapable of fully controlling his body, thoughts and speech.

The gesture and performance of these gargoyles play, indeed, an important role in the inquiry of their iconography. On the one hand, the playfulness of human and animal figures pouring water is a well-known resource in fountains from virtually any time and culture, and thus the physical act of spouting (or spitting or vomiting) water may be a subject on its own.

And, in fact, this seems to be the case with another of these gargoyles, depicting a *putto* with his cheeks swollen like balloons, as he opens his mouth wide with the help of his hand to let the waters run down.

But, on the other hand, this same gesture may still be metonymically associated with screaming and speaking, which in the case of both the “fool” and the *putto* could imply saying nonsense, or babbling. The same may apply to another curious figure, common in both medieval and early modern *marginalia*, and twice depicted between the fountain’s gargoyles: the ape [Fig. 4]. Unable to refrain themselves from mimicking (aping) human behaviors and gestures, apes and monkeys could never profit from the precious and distinctively human gift of speech (Janson, 1952), just like (perhaps) nothing but thin air or running water would come out of the Manga’s apes mouths, even if they are dressed like men.

In Renaissance Europe, apes and monkeys were still a luxury item displayed in rich households in an ever-growing variety, due to an increasingly

intense commerce in which Portugal played a leading role (Gschwend, 2010: 7; Masseti, 2018: 52). Frequently fettered, to prevent the escape of such an expensive and prized possession, they appear in domestic settings as well as in the hands of their owners and, quite significantly, carried by court jesters or fools. Used as entertainment props, for their amusing nature, they were also an extension of the fool's real or fictional idiocy. Thus, we naturally find a fully dressed, fettered ape perched at the shoulders of Will Sommers, gleaming its master's hair, just like it happens in the depiction of a Man with a Monkey, attributed to Annibale Carracci (1590-1591, Gallerie degli Uffizi). Reestablishing thus a hypothetical symbolical connection between the men and the apes carved in João de Ruão's gargoyles, it is perhaps worth to point at the specific relationship between artistic skill, vice and folly often carried by simian depictions in Renaissance art.

In this period, and despite a progressive approximation to the representation of the animal's actual features, apes in art frequently kept a symbolical and allegorical aura, with their closeness to human nature acting as a particularly efficient pictorial tool. Just like apes mimic men, so art apes nature, and though art history is written over the battleground of mimesis versus *inventio*, the truth may be that all figurative art has to deal with being a simile of a reality that, despite being reinvented and eventually surpassed, is still there, acting as a matrix. In fact, just before David Teniers and many other painters of *singeries* from the 17th and 18th centuries used monkeys as a means of satire on the art market, and long before the 19th century turned them into sharp art critics, Pieter

Bruegel the Elder had already explored, with his customary wit, the full pictorial and semantic potential of these animals. "Two Chained Monkeys" (1562, Gemaldegalerie, Staatliche Museen, Berlin) is one of the smallest and most quiet, introspective, and melancholic of Bruegel's works – one that, despite of its original destination and display being unknown, seems to offer an intimate glimpse of the painter's thoughts on painting itself, as an illusionistic approach to the world. And, a few decades later, El Greco would also approach the subject with his *Fabula* (1580, Museo del Prado), where vice and mimicry, foolishness and pictorial skill are drawn together in a seemingly effortless painting.



Fig. 4 - Gargoyle (ape), Manga Cloister (Claustro da Manga), 1533, Monastery of Santa Cruz, Coimbra © Joana Antunes

“Ars simia naturae”, or art as the ape of nature, is then an expression that gains place in the conceptual framework of the renaissance artist, and not without its tensions and conflicts (Cohen, 2017: 219-220; Janson, 1952: 290-293). Apropos of this concept, Simona Cohen recalls that the Renaissance culture was permeable to both negative and positive uses of the ape imagery, suggestive enough to keep exposing and ridiculing human flaws through beastliness, but also human enough to act “the metaphoric alter-ego of the artist himself” (Cohen, 2017: 219). In more than one circumstance, thus, we will find apes and monkeys carefully and (more or less) discretely placed at the borders of both intimate pictures or great narrative cycles of paintings, while gazing outside the pictorial space or looking directly into the observer’s eyes – as it happens, for instance, in Albrecht Dürer’s *Virgin and Child with the Monkey* (c. 1498), where the animal’s tail even leads to (and almost touches) the artist’s monogram.

Beyond the challenges of the *paragone* debate which theoretically antagonized painters and sculptors, at a practical level, the creative role of the artist was commonly placed between the apparently unlimited resources of *inventio* and the *imitatio* of Nature, ultimately perceived as the work of God (for further readings on the implications and consequences of the *paragone*, see for instance the early works of Hecht, 1984: 125-136; Dundas, 1990: 87-92; and more recently Hendler, 2013). Placed at the edge of the fountain’s chapels, the two apes carved by João de Ruão (or his co-workers) may as well be a virtuous reminder of the sculptors’ ability to mimic nature in its real, tridimensional form, without ever being more than a trick performed by the artist, always fettered to a fiction to be

perceived by others. Indeed, the apes depicted in these gargoyles seem to be Barbary macaques (*Macaca sylvanus*), one of the African species most common in Europe since Antiquity and one of the most frequently portrayed in art. If this is the case, the sinuous line that appears under the animal’s legs, resting under its crossed feet, should be a rope or a chain, and not a tail. And this is, perhaps, why the ape’s left-hand rests on its ankle, as if directing our gaze to that detail. Beyond all speculation seems to be the fact that the sculptor wished to stress the ape’s feet mobility, as they gently grasp the rope just like another pair of hands.

Precariously hanging from the outer border of the four chapels, all the creatures carved in these gargoyles have a rather convincing physical connection with the frieze from which they spout. More than simple extensions of the architectural frame or, on the contrary, individual stone blocks projecting from the wall, they are illusionistically placed on its horizontal mouldings, where they sit and lean, and which they touch and grab, always keeping a natural and effortless connection with the support. This is not only important for the sake of the artistic statement itself, but also for the layered symbolical reading of these images, which may also depict the vices and sins which plague the worldly path of the men trying to achieve spiritual perfection through meditation, prayer, solitude and penance. This is, in fact, a logical assumption from the spiritual profile of such an exceptional architecture, indelibly connected with the reformation of the Monastery of Santa Cruz of Coimbra by Frei Brás de Barros, and probably impossible to frame within the scope of a single influence, model or inspiration source (Abreu, 2009: 33-52; Abreu and Barreira, 2010: 1-25).

In this sense, it is perhaps useful to step back and note that the images carved in the architectural body itself are but a few, and they clearly obey to a dialectic of opposites: inside/outside; central/liminal. Inside the circular turret-like chapels, four altarpieces display models of eremitic devotion: Saint John the Baptist; Saint Anthony the Great; Saint Paul the Hermit; and Saint Jerome, are all examples to meditate upon while experiencing a very alternative way of solitude (or *soledade*) within the very walls of the monastery. Outside the same chapels, exposed and harder to grasp, the gargoyles take the shape of three men with grinning, grotesque facial expressions, two fettered apes, and three hybrids: a faun, a griffin, and humanoid creature with reptilian feet whose state of conservation doesn't allow a precise identification. These are all categorizable creatures, whose grotesqueness plays upon a humanity which is never too far, and never too diluted. Even in the case of the griffin – which holds a plain heraldic shield –, the resonance of the flight of Alexander the Great, is almost immediate (Frugoni, 1973). All, except the griffin, are human or humanoid. All, except the griffin, are telluric and somewhat beastly creatures – from behavior even if not from nature, as it happens with the three men. And all of them, including the griffin, may serve the purpose of pointing to the earthly bounds of violence, lust, stupidity, ignorance, and foolishness – conveyed by bodily expression, since none of them masters proper verbal language – which the reformed *crúzios* should overcome. By connecting sky and earth, the griffin may be a reminder of the vanity of those who, like Alexander, search to know the unfathomable nature of Heaven without realizing that the path begins on the firm grounds of worldly hardships.

If these mildly hybrid and grotesque gargoyles have names and are easily identified (even if not easily interpreted), the figures carved around the *tempietto* are much more deceptive and complex. Flanking the flying buttresses which connect the central dome with the bodies of the chapels, as well as the staircases and pathways between the four tanks, a total of eight gargoyles release the rain waters in the central tank. Born from a prodigious imagination and a skillful hand, these are utterly grotesque creatures, highly hybridized, composite and proteiform [Fig. 5] – with the sole exception of the aforementioned *putto*. From the vigorous dragon that reinvents the late medieval models by providing them with an almost lifelike appearance, to the nameless and striking creature with quadruped legs and brush like paws, human torso with female soggy breasts, two little tortuous arms almost resembling wings, and a fearsome, leonine face, they are the offspring of the grotesque animals prescribed of Leonardo da Vinci. The formula, at least, is the same:

“Come devi far parere naturale un animale finto. Tu sai non potersi fare alcun animale, il quale non abbia le sue membra, e Che ciascuno per se non sia similitudine con qualcuno degli altri animali.” (Da Vinci, ed. Amoretti, 1804: 172-173. See also Tagliagambara and Versiero, 2016: 442-444).

If we read the human as animal (as Leonardo himself did, for instance, in his Two heads of grotesque animals, c. 1490-1495, Windsor, RL 12367), then we have the recipe for João de Ruão's gargoyles. Impossible to define with precision and to interpret from the more or less crystalized symbolism of each one of the animals from which they are made up, these gargoyles are made from the same matter as the *grotesche* that frame, ornament, and improve most artworks at this time. In fact, they are not too



Fig. 5 - Hybrid gargoyles, Manga Cloister (Claustro da Manga), 1533, Monastery of Santa Cruz, Coimbra © Joana Antunes

distant from the squatted hybrids framed at the top frieze of the church portal of Atalaia (c. 1528), the tomb of D. Luís da Silveira in Góis (1531) or the one of D. Duarte de Lemos in Trofa do Vouga (1534) (Pereira, 2020: 158-170), just to quote some examples of approximate dates.

And perhaps it is precisely this parallel with the inventiveness of the *grotesque* that will bring us back to the self-reflective qualities of these gargoyles – not (only) as mirrors of the observer's fears, but (mostly) as embodiments of the artist's creative powers. Far from being side notes to a main text, these sculptures are masterfully crafted in each detail, from expression to gesture, without one single repetition. They display the repertoire of a sculptor capable of creating convincing similes of real creatures, as well as vivid expressions of imaginary beings, crafted in such manner that their biological existence seems almost unquestionable. Drawing on traditional types, such as the (hypothetical) fool or the ape, João de Ruão recognizes a legacy; evoking classical references, such as the *putto* or the faun, he positions himself as a connoisseur of Antiquity; transforming the medieval prototypes of the monstrous gargoyle into wondrous visions of lifelike restlessness, he presents himself as an inventor. And this is not, I believe, something we can ascribe to the militant erudition of the commissioner or to the texts pointed by him as sources to the new cloister. Frei Brás de Barros could even have chosen a set of monstrous gargoyles to haunt and astonish the Saint Augustine canons during their retreats – but he certainly did not draw or imagine those striking hybrids, which could only sprout from a highly visual mind impregnated by a whole visual culture of grotesqueness.

Face to face: Mascheroni

**Maggi Chapel (Capela dos Reis Magos),
Monastery of São Marcos, Coimbra ca. 1574**

“Nell’inventioni delle grottesche più che in ogn'altra vi corte un certo furore, & una natural bizzarria, dellaquale essendone privi quei tali con tutta larte loro non fecero nulla” (Lomazzo, 1585: 424)

Fascinating and delightful, uncategorized and indescribable, bizarre and capricious, the *grottesche* are a form of *inventio* which stands by itself. In one of the longest theoretical texts dedicated to this kind of ornament, Giovanni Paolo Lomazzo states that he will *not examine the grottesche in detail, for not even the artists themselves could help us understand of which parts were they made* (“Non starò ad investigar piu sotilmente ciò che siano grottesche, perche non lo sa manco l'istessa verità non che lo sappiano i pittori, ne di che cosa si cōpongono”, Lomazzo, 1585: 423). In fact, only in this art is it possible to use *anything one can recall or imagine* (“in soma tutto quello che si può trovare & imaginare”, Lomazzo, 1585: 423), and although most written sources insist on giving the protagonism to painters and paintings, the mastery of the *grottesche* imagery and compositions became a distinctive trait of any excellent artist. Indeed, the manipulation and deconstruction of reality – being it human, animal, plant or inanimate object – serves the fundamental purpose of its reconstruction and

reinvention, as means of presenting a new reality that only the artist can shape (Profumo, 1985: 15-32, 141-180; Zamperini, 2007; Craveiro, 2002: 377-420; Craveiro, 2009).

Even if this is not the time or the place (and space) to attempt such a demanding task as to take a closer and lengthy look at the *grottesche* in João de Ruão – a most necessary task which is nevertheless endeavored in other chapters of this volume –, it is still impossible to ignore their importance as one of the many approaches to grotesqueness. Indeed, it is at the frames, mouldings, friezes and margins, in *candelabra* and *candelieri*, or else symmetrically placed and encased in the geometry of the ever-present architectural settings, that we will find the other nature of João de Ruão's work. Spirited and lively, nervous, restless, and bold, the figures and ornamental motifs that populate church portals (Atalaia, Varziela, Sé Velha), funerary monuments (Góis, Trofa do Vouga, S. Marcos), and altarpieces (Varziela, Capela dos Vales, Nossa Senhora dos Anjos, S. Marcos) are certainly imbued with “un certo furore, & una natural bizzarria”. [Fig. 6]



Fig. 6 - Grottesche, Tomb of D. Duarte de Lemos, 1534, Church of São Salvador, Trofa do Vouga © Gabriel Pereira

To understand the adequacy of such dreamlike compositions and creatures to their place and context it is almost inevitable to recall the much quoted *Diálogos de Roma* (1548), where Francisco de Holanda presents himself discussing the rationale behind the *grotesche* with Michelangelo Buonarroti, and other illustrious guests. In these dialogues, they are significantly presented as a type of ornament *which pleases the painter the most and has never been seen in the world* (“aquilo de que maes deleita o pintor e que nunca se no mundo viu”, Holanda, ed. Alves, 1984: 58).

Result of the flamboyant imagination of the painter, who is capable of adding new forms and creatures to the world by fusing together human, animal and vegetable, this type of exercise is not only dignifying for the artist himself, but it also helps to *decorate reason by adding to paintings some monstrosity, for variety and relaxation of the senses of the observer* (“melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais)”, Holanda, ed. Alves, 1984: 58). Nonetheless, the fictive work (*falsa obra*), which is not natural since it doesn't simply rely on the faithful and direct observation of nature, has to obey the principle of conformity or adequacy to its own place.

Such a principle may be found, for instance, at the tomb of D. Luís da Silveira at the church of Góis (1531), where the celebration of the

deceased's memory and lineage is accompanied by the ever metamorphic *grotesche* displaying *bucrania* (a reminder of death and transformation), along with *candelieri* with the *Arma Christi* faced by trophies and musical instruments (notes on the worldly triumphs and pleasures redeemed by the sacrificial example of Christ). Indeed, and despite the disputed participation of João de Ruão in this monument (Pereira, 2020: 161), there are many other examples of this kind of adequacy in his work, for instance, at Trofa do Vouga and São Marcos.



Fig. 7 - Dome of the Maggi Chapel (Capela dos Reis Magos), c. 1574, Monastery of São Marcos, Coimbra. © Gabriel Pereira

And it is perhaps precisely at the Monastery of São Marcos that we will find one of the most extraordinary expressions of grotesqueness in the oeuvre of João de Ruão. The tomb of João da Silva (c. 1555-1559) announces a progressive absorption of another kind of grotesque ornament of Dutch influence, which blooms at the Maggi Chapel (Capela dos Reis Magos, c. 1570-1574). Here, the *candelieri* still mark the rhythm of all vertical frames and mouldings, but they are now accompanied by expressive and grotesque *mascheroni* which take the stage over corbels and strapwork cartouches [Fig. 7]. Through the

widespread prints of artists such as Cornelis Bos (c. 1508-1555), Cornelis Floris de Vriendt (1514-1575), Frans Huys (c. 1522-1562) and Hans Vredeman de Vries (1527-1609), a new generation of grotesque ornaments would appear in the repertoire of renaissance artists, and the works of João de Ruão were naturally permeable to this new trend. In fact, if the mid-century human figures trapped in strapwork structures which decorate the pillasters of João da Silva's tomb resonate the inventions of Cornelis Bos, by 1570s, the elaborate cartouches, and the auricular, frowning, and screaming masks, closer to the work of de Vries and Huys, seem to make clear the full digestion of this *new grottesche*.

The novelty of such interesting approaches to human facial expression is, however, far from literal. In fact, the research of the grotesque, the caricature, and the composite has long since been one of the (pre)occupations of Renaissance artists. Leonardo da Vinci, for instance, is known for his studies of grotesque faces, which are somewhere between the raw portraiture and the extreme distortion, and thus, between the anthropological research of the bizarre and the sharp, reactive experience of the grotesque caricature. At the margin of the ideals of beauty and proportion, these *visi monstrosi* may also be found in Michelangelo's drawings and finished works. If the sculpture – such as the *mascheroni* decorating the armor of Giuliano de Medici, and other sculptural details in the Medici Chapel –, seem necessarily influenced by the conventional symmetry of Flemish grotesques, natural inhabitants of the *cartouche*, the *ferronerie* and the *rollwerk*, the sketches have yet another humanity, and thus another restlessness about them. In the *Studies of Grotesque Heads* from 1524-1525 (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), and circa

1530 (British Museum, London), the masks become bodies: they are lively and almost lifelike, and thus highly unsettling for their jocose, spectral, and strangely hybrid faces, which seem to surface the paper just to tease and disturb the observer. Their divergent strabismus and their blank stares, their scathing grimaces and their spasmodic expressions are settled within the leonine faces and the cartilaginous, pending excrescences from the *ornement auriculaire* so typical of the grotesque ornament north of the Alps. And it works so efficiently because the human reference is ever so present. By becoming a mask, just like the ones at the Medici's Chapel, or being part of one of the frenzied compositions of Cornelis Floris, these grotesques become more artefactual, artificial, and unreal.

At the monastery of S. Marcos, the sculptural decoration of the Maggi Chapel makes the functional beauty of this grotesque very clear. Besides the suspended *candelieri* and the strapwork cartouches and frames, the masks carved at each one of the great dome's twelve corbels display a gallery of different grotesque faces which range from animal to monster and human(oid). Facing the observer, as one tilts the head back to gaze at the intricately carved dome, modelled by the light that flows from the central lantern, these faces are not welcoming nor friendly, just as they are not exactly fiendish or aggressive [Fig. 8]. Placed beyond the borders of any dualist symbolism (good or bad, beautiful or ugly, protective or menacing) these are plastic experiments on humanity itself: foolish, exasperated, testy and ludicrous; with crooked teeth or even toothless; with bulky or hooked noses and wrinkled and saggy faces; with strangely shaped, protruding ears, leafy or hirsute hair, and fanciful headgear. Impossible to

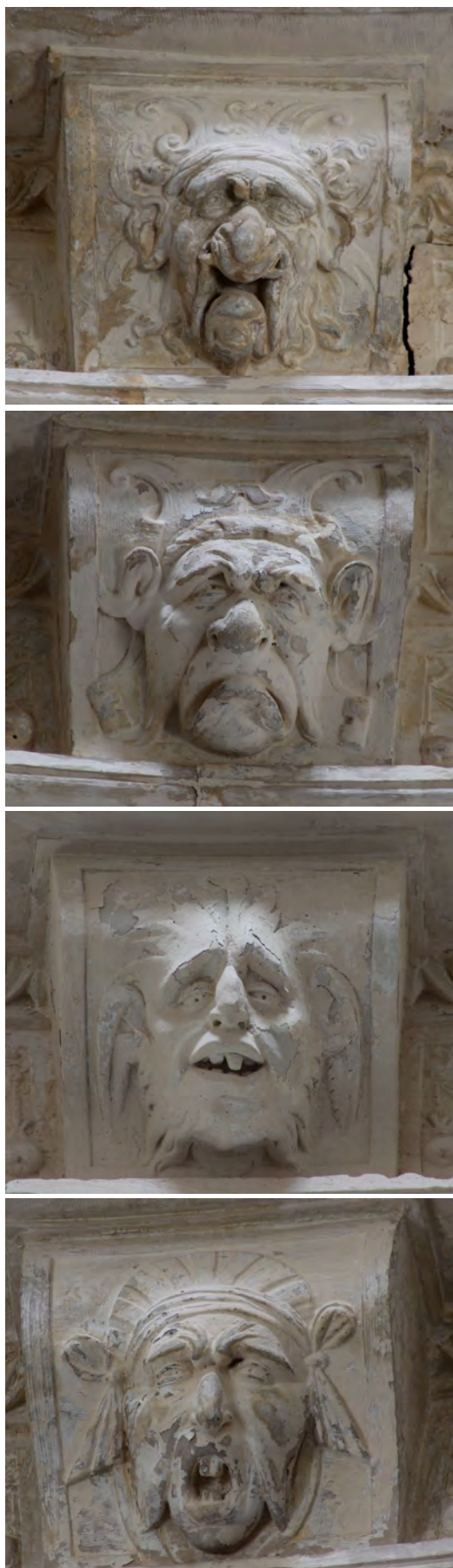


Fig. 8 - Grotesque masks, or mascheroni from the corbels of the Maggi Chapel's dome, c. 1574, Monastery of São Marcos, Coimbra © Gabriel Pereira

properly define or name, they are as resistant to interpretation. Nevertheless, they are long-lasting figural expressions which may find their ancestry in classical grotesque acroteria or antefixes, as well as in medieval corbels, gargoyles and misericords. And it is perhaps just here, at the very fertile ground of carved choirstalls, that they will leave their closest offspring, within the baroque grotesque masks abundantly carved in Portuguese misericords.

Even if a systematic study of the *grottesche* (in all its metamorphosis) in the work of João de Ruão is still necessary, with a logical comparative approach and a thorough survey of visual sources and parallels, within and outside the Portuguese territory, examples such as the ones briefly mentioned above point firmly towards an understanding of grotesqueness as an ornamental resource, as well as a means of artistic affirmation. Properly set within the limits of the margin, at the frames, corbels, capitals, as well as in carved bosses, they are also sign of a restless search for *aggiornamento*, framed by a workshop continually capable of meeting this purpose in the long run of an artistic challenging century.

The man in the Devil

Saint Michael fighting the Devil, Monastery of Santa Clara-a-Velha (MNMC), 1537

Beyond the rapture eventually provoked by the prodigious composite figures sprouting from the artist's imagination, there was another, perhaps less pleasant genre of invention: one expressed through strangeness, alterity, ugliness and

wickedness. Meandering through these concepts, while still drawing on formal strategies of hybridity and monstrosity, was the *portrait of the devil* which, during the 16th century, was progressively built at the image of man himself (Arasse, 2009), though never too far from the beastly composite creature evolved during previous centuries.

From the many instances where demonic creatures make their appearance in medieval and renaissance art, the fight between the archangel Saint Michael and Satan is one of the most interesting and intense. At a point of no return, the devil knows that he is irremediably defeated, but still struggles to free himself from under the feet of the archangel, howling and grimacing, his face contorted, and his elastic, repulsive body completely tense, while he grabs his opponent's spear, or pulls furiously the scale where the souls are about to be weighted. Whereas the painting of the period tends to display this ultimate fight in an aerial background, with both figures floating in the sky, sculpture usually suggests an earthy setting, following the appeal (and the restraints) of its material mass and heaviness. João de Ruão has addressed this theme various times (at the altarpieces of Saint Michael, from Santa Clara-a-Velha, 1537; Saint Mark, from the church of S. Salvador, c. 1545; from the altarpiece at the chapel of Vales, in the church of Santa Iria, Tomar, ca. 1536; and again at the Maggi Chapel, ca. 1574). In all these cases, he clearly defines the space of this ultimate fight between good and evil – which is also a fight between beauty and ugliness, humanity and inhumanity. Pinned down to the ground by the surprising weight of the gracious figure of the archangel, these devils are all the more horrifying because they are so reactive and combative.



Fig. 9 - Saint Michael Altarpiece, 1537, from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra), Museu Nacional de Machado de Castro © Joana Antunes



Fig. 10 - Saint Michael slaying the Devil, from Saint Mark Altarpiece, ca. 1545, Church of São Salvador, Coimbra © Gabriel Pereira

Particularly expressive, the images created for Santa Clara and São Salvador are probably separated by fifteen years. The first one, now kept in the National Museum of Machado de Castro [Fig. 9] was, without any doubt, more carefully planned and executed, as to render the contrast with the figure of the archangel all the more striking and the effect on the observer all the more unsettling. The difference may lie, in part, in the fact that this Saint Michael is a protagonist on its own, while the one at São Salvador is a devotional and iconographical complement to an altarpiece dedicated to Saint Mark [Fig. 10]. Perhaps this helps to explain why the later follows the conventional formula of the devil grabbing the scale held by Saint Michael, menacing to claim one more soul for the fire of hell, while the first one insidiously and abhorrently touches the body of the archangel, in a desperate attempt to grab his legs and thus fight the pressure of his right feet, which is about to force the devil's chest onto the ground and finally strike it with his (now lost) sword. The pose of the archangel is naturally triumphant and effortless, and while his magnificent wings and floating cape endow him with the presence of a portent, his juvenile looks, lean body, and delicate face betray any sort of *terribilità* [Fig. 11]. He is, on the contrary, a courtly, luxurious figure: bejeweled, embroidered, polished and shiny. Definitely made to look as alive and as convincingly real as possible, his clothes are bordered with real crocheted rims and his spear and scale (now gone) were originally removable, probably made out of wood and metal, just like they would in real life. Tempered with the supernatural quality of an ideal beauty, this immediacy is then again brutally imposed on the observer by the tactile, fiery and furious figure of the devil [Fig. 12]. This is not the

monstrous, beast-like demon of previous centuries anymore, yet it is not the fully humanized version attributed by Daniel Arasse to renaissance humanism still (Arasse, 2009: 71-94). Certainly composite, it sums up in a man-like body, scaled to the dimension of its angelic opponent, the many ingredients of a repulsive creature: his body is fully covered in a wavy fur that, with its twists and twirls, resembling the crackling incandescence of hellish fires. His hands and feet are reptilian, dragon-like, with knotty fingers ending in the sharpest black claws, matching his serpentine tail and wide, membranous wings. Finally, his head is a manifesto of artistic skill through the mastery of the most efficient formulas of ugliness.



Fig. 11 - Detail of Saint Michael Altarpiece, 1537, from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra), Museu Nacional de Machado de Castro © Joana Antunes



Fig. 12 - Detail of Saint Michael Altarpiece, 1537, from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra), Museu Nacional de Machado de Castro © Gabriel Pereira



Fig. 13 [a] - The devil's face: Saint Michael Altarpiece, 1537, from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra), Museu Nacional de Machado de Castro © Gabriel Pereira



Fig. 13 [b] - The devil's face: Saint Michael (attr. to Gil Eanes workshop), from the Church of Saint Michael (Castle of Montemor-o-Velho), Museu Nacional de Machado de Castro © Joana Antunes

The deep grooves and sharp volumes of his rugged ram-like horns, his exaggerated eyebrows and cheekbones and his widely open mouth create a dramatic chiaroscuro effect that should be amplified by the original polychromy [Fig. 13a]. The same wavy fur that coats his body, covers his face entirely, rendering it restless and accentuating its expression, while two pairs of sharp tusks projecting upwards and downwards his open mouth stress his predator and savage nature. The models of such an expression and complexion are not far from reach, as we find, for instance, on the same museum room, a similar approach on another sculpture of Saint Michael, this one attributed to Gil Eanes and approximately dated from 1425-1450 (MNM, from the church of Saint Michel in the castle of Montemor-o-velho) [Fig. 13b]. As we do find it on other media, such as embroidered textiles, like the chasuble kept at the Museu Nacional de Arte Antiga (532 Tec, MNAA) . Indeed, this is not an uncommon type to international painting also – particularly Italian – as we find similar features, for instance, at the work of the Crivelli (Carlo Crivelli, *Saint Michael*, Four Panels from an Altarpiece, Ascoli Piceno, ca. 1476, National Gallery, London; Carlo and Vittore Crivelli, *Archangel Michael slaying the Devil*, Polyptych of Monte San Martino, ca. 1477-1480) or the miniatures of Giovan Pietro Birago (*The Sforza Hours*, 3, British Library, Add Ms 34294, fl. 186v).

In any case, the effect achieved by João de Ruão is far more refined and complex, drawing on a list of long lasting ingredients of the demonic portrait, but presenting them in a new way, which is not far from the formula established by Leonardo da Vinci for the invention of a fantastic animal (*animal finto*) (Da Vinci, ed. Amoretti, 1804: 172-173) or the one attributed by Francisco

de Holanda to Michelangelo. Instead of distorting reality and creating a disproportionate monster with no echo at all on the natural world, the artist should draw on nature to imitate and fuse together different parts of real animals into a new creature so plausible in its hybridity that its biological existence may seem almost unquestionable. Convincing as it is, João de Ruão's devil is no less detailed and appealing than his archangel Michael. By carefully scanning his face and body, one finds surprising additions which aim at rending him scarier, stranger and more repulsive altogether: these are, for instance, the beastly faces that appear in the place of his knees (a typical ingredient of the composite, proteiform demon of the 15th century); the long, black moustache which, by the 1530s is not yet fashionable and will remain associated with pagans and Ottoman Muslims (Harper, 2011: 45) and the lizard which nests on the top of his head, only clearly visible laterally and at a short distance.

Made for the monastery of Santa Clara-a-Velha in Coimbra, this altarpiece was originally kept at chapel not yet identified, and later transferred to a place of its own, the Chapel of Saint Michael placed at the high choir, built as a last attempt to avoid the damage of constant flooding of the river Mondego (Gonçalves, 2006: 790). The secluded nature of its successive settings, along with the richness of details in this altarpiece makes it plausible to assume that a certain proximity of observation was predicted and permitted. And perhaps this helps to explain the damage inflicted to the devil's face, repeated once and again on the monstrous faces carved on his knees. The defacement of the devil is, indeed, a typical feature of sculptures of Saint Michael (and Saint Bartholomew), which frequently present

marks of sharp blows or smashing directly on the nose, eyes and mouth. While some of these marks may be due to a hazardous or precarious keeping of the sculptures on the long run, others are too directed and precise not to be associated with iconoclasm. And although we may not be able to date these damages, they are nevertheless an unrelenting evidence of the disturbing power of these images, which crystallize a type of grotesqueness and monstrosity which is still effective today.

Wondrous and horrifying at the same time, this devil, embodiment of all grotesqueness, was made – and this is, perhaps, significant to note – for female beholders. The gendered gaze, which is always so hard to grasp, is nevertheless unavoidable when approaching the ways in which a work of art may have functioned in its reception time. In this light, the stark contrast between the devil's and the archangel's face become all the more remarkable, since they actually face each other, forcing the observer to enter the timeless loop of a momentous second when the gracile and graceful angel gazes into the devil's horrid face without showing the slightest sign of fear. It is almost impossible not to sense here a specific programming aimed at the Clarist nuns, so clearly mirrored in this exquisite interpretation of Saint Michael. Drawing on both old and new iconic and expressive resources, this devil is thus a powerful device of persuasion, stimulating negative responses on the observer and, by these means, confirming the creative power of the sculptor himself.

Regarding this specific role of the devil and grotesque figures, Daniel Arasse has argued in favor of a definite replacement of the medieval

composite monster by a rather humanized embodiment of evil, as part of the change in the pictorial paradigm that characterizes the Renaissance. As a consequence, the painted image of the devil should lose its active role at the intimidation of the beholder, acting instead as an artistic statement of skill and inventiveness (Arasse, 2009: 80).



Fig. 14 - Detail from the Saint Mark Altarpiece, ca. 1545, Church of São Salvador, Coimbra (© Gabriel Pereira)

Even though this replacement was never absolute, it is definitely visible in Italian (or Italianized) painting and engraving in the very first half of the 16th century, only slowly spread to other geographies during the second half of the century. Sculpture, on the other hand, seems to have been transversely prone to the monstrous versions and more resistant to this change.

In João de Ruão's oeuvre, the process seems to begin by the mid-century, with the Saint Michael of the church of São Salvador displaying a less monstrous, composite, and beastly devil.

Though some elements do remain, such as the dragon claws, the spiky membranous wings, the horns and the tail, the general appearance of this devil is that of a man [Fig. 14]. The thick fur disappears, such as the beast-faced joints, the facial hair, the monstrous face and the huge tusks. It is much more a fallen angel than the embodiment of chaos and inhumanity previously tested by painters and sculptors alike.

The devil in the man

The Martyrdom of Saint Bartholomew (MNMC) ca. 1560-1580

“Molto più mostrerebbe il pittore la forza de l'arte in farlo afflito, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo. Questo sarebbe l'ingegno, questa la forza e la virtù de l'arte, questo il decoro, questa la perfezzion de l'artefice.” (Gilio, 1564: 86)

In the Martyrdom of St. Bartholomew, whose authorship is not known but whose conception may not have been far from the sphere of João de Ruão's workshop [Fig. 15], the *baroque* (in the sense of Eugenio d'Ors') theatricality evoked by Gilio for painting is clearly being tested. Instead of the full display of pain, horror and cruelty, rendered credible and shocking by the complete mastery of naturalism *versus* realism, the viewer is persuaded of both the skill of the sculptor and the heroic virtue of the saint by a well calculated balance between tension and quietness, realism and idealism, verisimilitude and fiction, ugliness

and beauty, proportionate harmony and grotesqueness.

Of course, the model on which the sculptor draws is not new, as the martyrdom of Saint Bartholomew received in the medieval period the fundamental iconographic features and variations it would keep through the modern age. With little space for euphemism, unlike the “solo” iconography of the saint, the depiction of the Apostle’s flaying at the hands of Polymius’ (or his brother Astyages) men would either consist on presenting the saint lying on a torture table or standing, tied to a vertical wooden structure or chained to a wall. Despite the number of spectators present at the scene, the gruesome process of skinning the saint alive would invariably be carried out by (at least) two men, who could either work on different



Fig. 15 - Martyrdom of Saint Bartholomew, ca. 1560-1580, unknown provenance, Museu Nacional de Machado de Castro © Gabriel Pereira

members at one time or help each other in the hard task of flaying one member. The precise moment of the punishment could also differ slightly, according to which the impact on the viewer would have been more or less intense. Although usually painters and illuminators presented the flaying of the arms or legs of St. Bartholomew, sometimes they went a little further as to present the top half of his body devoid of any skin: with exception (or not) to his head.

Many of these images should be observed in the context of a narrative – an altarpiece or a book – which would not only dilute their immediacy and impact, but also rend their graphic nature appropriate and purposeful. Nevertheless, there are some very exceptional (and eloquent) examples of the individual display of the saint’s more gruesome version.

After the artistic statement on the knowledge of man’s true and anatomical nature – which, in sculpture, seems to plateau with Marco d’Agrate’s St. Bartholomew (Milano, 1562) –, the pathetic potential of the apostle’s death becomes increasingly dependent on a tense insinuation of the torture (always about to happen) rather than on the depiction of the flaying itself. Painting, in particular, will rely on the *chiaroscuro*, with dramatic diagonals and abrupt gestures to precipitate the viewer into another type of suffering, perhaps more psychological than before, relying on anguish and despair rather than physical pain. The saint loses his tranquility, physical detachment, and heroism: now he suffers. And he not only suffers in pain as his skin is stripped of his muscles, as he suffers in the anticipation of the pain, and he struggles to

escape. He is, thus, scaled down at a human dimension. The process behind these slow and progressive – and never irreversible – changes is particularly interesting: instead of reacting to the crude exhibition of a suffering body, the observer now identifies with the humanity of a specific character.

In sculpture, the normalized depiction of the Apostle, simply holding the instrument of his martyrdom and/or the chained devil, will be the most common in the long term. Nevertheless, graphic displays of the flayed saint, just like the lively polychromed wooden image of Saint Bartholomew from the Chapelle Saint-Jean de Séglien (Morbihan), or the depiction of his flaying, just like the one attributed to João de Ruão, are rare for the 16th century, and will progressively lead to heroicized portraits of the Saint with two skins – his martyred skin he holds on his arm, and his glorious skin, covering his intact body – like the one presented by Michelangelo at the Sistine Chapel.

From whatever period it may belong to, more or less attuned with anatomical correction or with a naturalist view of the human body, the depiction of the flaying of St. Bartholomew is always a terrible, nerve wrecking, shuddering thing to see. The elasticity of the skin being pulled from the body or heavily pending from it, along with the gleaming viscosity of the bloody tissues and the vibrantly red muscles, are brutally imposed over the observer's body before anything else. Before any empathy with the saint or contempt for the torturers. Before any rational approach to narrative or composition. In a painted sculpture, such as the one kept at the Museu Nacional de Machado de Castro, the effect on the observer

should not be subtler. Even if we ignore its provenance and its original setting, this group sculpture's dimension is set to impress. As are the many details that build up the tension of observing the defenseless (though dignified) figure of the saint being tortured by two men. Drawing on a formula of contrasts, very close to the Petrarchian struggle between opposites, ugliness and disfigurement coexist with the beauty of resilience, acceptance, and retrain, all mediated by the power of art. The image of the saint, whose absolute (and in that sense somewhat artificial) detachment from the scene is only betrayed by the subtle signs of tension on his face, with slightly raised eyebrows and lips ajar, is grasped in the moment it becomes ugly, with the skin wide open and the flesh exposed. And yet he is still (in theory) a role model for the devout Christian, who learns the purifying effects of suffering and pain when humbly accepted and patiently experienced (Klemettilä, 2006: 33).

Nevertheless, it is the grotesque ugliness of the tormentors' physical portrait that is intended to unsettle the observer. While exuberantly dressed, they are both somewhat disheveled and slovenly. One of them is presented standing, flaying the back of the saint: one hand holding the knife close to his right arm, and the other pulling apart the skin to the level of the left shoulder. The imposing figure of this tormentor, who is even taller than saint Bartholomew, is a disturbing one: committed and focused on his task, he slightly sticks his tongue out, pressing it between his teeth, while making the effort of pulling a man's skin off. [Fig. 16] The choice of this specific trait, instead of pressing or biting the lips, is rather revealing of a physical portrait that goes beyond the natural expression of one's face while making a physical effort that requires

concentration and purpose. Indeed, the open mouth, pointy nose, tousled hair and beard, and even the detail of the left ear, folding under the weight of the hat, are all ingredients of a wicked ugliness that is in stark contrast with the much more peaceful, even traits of the saint's face.

At the ground level, and strategically positioned as to conceal the otherwise exposed genitals of the martyr, the other

tormentor's repulsive traits are yet intensified through his crooked body, whose energy is all directed towards the flaying of the saint's leg, and his grotesque face, with a huge nose, protruding eyes staring at the void, and his wide-open mouth showing his teeth in an overall inebriated expression of pleasure in torture. Contrarily to the well-crafted João de Ruão's *mascheroni* – of which it is not really far – this face is not ambiguous or morally indecipherable. It is, instead,

the very human face of the mindless wickedness of someone who simply follows given orders but nevertheless takes pleasure in the torture of another man.

But the play between real and symbolic extends also to the executioner's outfit. The slashed clothes, although fashionable throughout the 16th century for both men and women, have a military origin (Springer, 2010: 77) which makes them particularly appropriate for these figures of strength. The wicked tormentors of Saint Bartholomew would probably resonate

contemporary images of mercenary soldiers but also of proper executioners, men whose profession was to carry out legal sentences of capital punishment. If the public torture and execution of a convict was a socio-normative spectacle, requiring from the executioner a respectful look (not necessarily the black robed and hooded creepy figure from neo-medieval reenactments), it was also a physically demanding task, which required some practical



Fig. 16 - Detail from the Martyrdom of Saint Bartholomew, ca. 1560-1580, unknown provenance, Museu Nacional de Machado de Castro © Gabriel Pereira

solutions to ease the movements and spare clothes from blood and dirt (Klemettilä, 2006: 109-164). And that is exactly what João de Ruão portrays in the tormentors of Saint Bartholomew, whose sleeves are rolled up to the elbow or even tied in a knot at the level of the shoulder, leaving the full length of the arm exposed, with their nether hose (or stockings) sagging from the garters down, leaving the knees bare and free to move. But, to these seemingly practical details, which are a specific and much debated trait of the executioners' iconography (Melinkoff, 1993, I: 204-208), one must add some derogatory details intended to point to their low social status,

untidiness and marginality. Such a detail may be found at the shabby shoe and peeping toes of the kneeling tormentor who skins the leg of Saint Bartholomew, with a very close parallel, for instance, in one of the soldiers depicted by Pietro di Galeotto in the Flagellation of Christ of the Oratorio di San Francesco (Perugia, 1480).

Ugliness and grotesqueness were, indeed, part of the iconographic code for executioners, tormentors or hangmen throughout the Middle Ages, with a vast array of features frequently used by artists to stress the marginality and wickedness of these men, so strikingly opposite to the beatitude and righteousness of the holy individuals they torment. With big noses and mouths, sometimes toothless and sadistically grinning, bizarrely dressed in colorful, parted or stripe clothes, sometimes ragged and shabby, sometimes dark-skinned, they had a very own visual identity, which naturally transitioned to the modern age within contemporary formulas of representation (Klemettilä, 2006: 165-214). João de Ruão's oeuvre generally demonstrates that these formulas tend to the humanization of those characters, who are less and less caricature-like and demonic, and increasingly encompassing of the many shades and hues of human nature and behavior. The headsman that beheads Saint John the Baptist in the predella of the Baptism of Christ from the Monastery of Santa Maria de Celas (MNMC, E 132, ca. 1540), the soldiers that flog Christ at the column in another predella from the same

monastery (MNMC, 1540s), and the tormentors of Saint John the Evangelist in the altarpiece of Saints John and Martin (Monastery of Santa Maria de Celas, 1542) compose a gallery of marginal, and often overlooked characters whose variety and specificities deserve further attention [Fig. 17]. Some of them are vigorous, athletic and exuberant figures, just like the famous Landsknechte in puffed and slashed clothes, while others are poor, ragged and old men. Some are overtly sadistic, while others are industrious fulfillers of their duty. All of them embody,



Fig. 17 [a] - Tormentors from João de Ruão's altarpieces: The Flagellation of Christ, detail of the predella with the Passion of Christ, ca. 1540s, from the Monastery of Santa Maria de Celas, Museu Nacional de Machado de Castro © Gabriel Pereira



Fig. 17 [b] - Tormentors from João de Ruão's altarpieces: The Martyrdom of Saint John the Baptist, detail of the predella of the Baptism of Christ altarpiece ca. 1540, from the Monastery of Santa Maria de Celas, Museu Nacional de Machado de Castro © Gabriel Pereira



Fig. 17 [c] - Tormentors from João de Ruão's altarpieces: The Martyrdom of Saint John the Evangelist, altarpiece of Saint John the Evangelist and Saint Mark, ca. 1542, Monastery of Santa Maria de Celas © Maria de Lurdes Craveiro

though, the grotesqueness of human cruelty and lack of empathy in more than one detail of their conventional portraits. Without them, the approach to the work of a sculptor such as João de Ruão rests deprived of an important insight into humanism and human nature.

Final remarks

This permanent commitment with humanity is, in conclusion – and certainly with everything yet to be said – one of the most coherent marks of João de Ruão's oeuvre, the organic and rather efficient matter that glues together the centre and the margins, the devotional and the ornamental, the ideal beauty and the inventive grotesqueness. The search of a *limes*, a border or frontier between the intelligibility and verisimilitude (physiognomic and physiological, psychological

and moral) of the human face and body in its most extreme distortion, fluctuates then between an almost anthropological research on the ugly and the bizarre, and the anticipation of their visual efficacy as something more than rhetorical devices. In João de Ruão, as with the most acclaimed artists of his time, the dissection of the real serves, then, the fundamental goal of its (re)composition, as a way of suggesting a new reality to which only the artist, the *imagier* or *imaginador*, may give shape, leading the observer from pleasure to disgust and back again.

Bibliography

- ABREU, S. (2009). A Fonte do Claustro da Manga, “espelho de perfeição”: uma leitura iconológica da sua arquitectura. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, I, 7-8, pp. 33-52.
- ARASSE, D. (2009). *Le portrait du Diable*. Paris: Les éditions arkhê.
- ABREU, S., BARREIRA, C. Influências Franciscanas no Programa Pedagógico Quinhentista da Fonte da Manga (Coimbra, Portugal). In: M. Peláez del Rosal (ed.), *El Franciscanismo en la Península Ibérica. El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014)*. Córdoba: Ediciones El Almendro, I, pp. 1-25.
- COHEN, S. (2017). Ars simia naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance. *Explorations in Renaissance Culture*, 43, pp. 202-231.
- CRAVEIRO, M. (2009). A arquitectura “ao Romano”. In: D. Rodrigues (ed.), *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Porto: Fubu.
- CRAVEIRO, M. (2011). *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: DRCC.
- CRAVEIRO, M. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. PhD. Universidade de Coimbra.
- DA VINCI, L. *Trattato della Pittura*, edited by L. Amoretti. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani. 1804.
- DIAS, P. (2003). *A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- FRUGONI, C. (1973). *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: Origine, iconografia e fortuna di un tema*. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo.
- GILIO, G. (1564). *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano*. Camerino: per Antonio Gioioso.
- GONÇALVES, C. (2011). A obra multiforme de João de Ruão no “século de ouro” coimbrão. In: P. Flor (ed.), *A Escultura em Portugal, da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Lisboa: Fundação Casa Fronteira e Alorna, pp. 117 - 140.
- GONÇALVES, C. (2006). *Os Escultores e a Escultura em Coimbra - uma viagem além do Renascimento*. PhD. Universidade de Coimbra.
- GSCHWEND, A. (2010). *The Story of Süleyman: Celebrity elephants and other exotica in Renaissance Portugal*. Zurich/Philadelphia: A Pachiderm Production.
- HARPER, J. (2011). *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism*. New York: Taylor & Francis
- HECHT, P. (1984). The paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 14, 2, pp. 125-136.
- HENDLER, S. (2013). *La Guerre des arts: le Paragone peinture-sculpture en Italie, XV-XVII siècle*. Rome: L'Erma Di Bretschneider.
- HENDRIX, H. (2005). Renaissance Roots of the Sublime. Ugliness, Horror and Pleasure in Early Modern Italian Debates on Literature and Art. In: C. Madelein, J. Pieters, B. Vandenabeele (eds.), *Histories of the Sublime*. Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, pp. 13-22.
- HOLANDA, F. (1984). *Diálogos em Roma*, edited by J. Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- JANSON, H. (1952). *Ape and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Studies of the Warburg Institute.
- KLEMETTILÄ, H. (2006). *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols.
- LOMAZZO, G. (1585). *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*. Milano: Per Paolo Gottardo Pontio.
- MASSETI, M. (2018). New World and other Exotic Animals in the Italian Renaissance: the Menageries of Lorenzo Il Magnifico and his Son, Pope Leo X. In: A. MacGregor (ed.), *Naturalists in the Field: Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century*. Leiden & Boston: Brill, pp. 40-75.
- MELLINKOFF, R. (1993). *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, I.

PEREIRA, G. (2020). A decoração “ao romano” e a presença de João de Ruão na tumulária de Góis e Trofa do Vouga. In: M. Craveiro, C. A. Gonçalves and J. Antunes (ed.), *A Europa (Quase) toda em Coimbra. Regra e Hibridismo na Produção Escultórica de João de Ruão*. *digitAR*, extra number 2, pp. 158-170.

PROFUMO, L. (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid: Catedra

SPRINGER, C. (2010). *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

VISCONTI, P. (1840). *Lettera di Raffaello d’Urbino a Papa Leone X. Di Nuovo Posta in Luce dal Cavaliere Pietro Ercole Visconti*. Roma: Tipografia delle Scienze.

ZAMPERINI, A. (2007). *Les Grottesques*. Paris: Citadelles & Mazenod.

