



dar

queologia
chaeology

ig
it
al

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

t e s

A EUROPA (QUASE) TODA EM
COIMBRA.

REGRA E HIBRIDISMO NA
PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE JOÃO
DE RUÃO.

Coordenação:

Maria de Lurdes Craveiro
Carla Alexandra Gonçalves
Joana Antunes

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

Ao citar conteúdos da presente revista, os autores deverão 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 Gonçalves
Carlos Alberto Etchevarne
Carlos Alberto Santos Costa
Cláudio Figueiredo Torres
Cristina Alexandra Tété Garcia
Essami Abdelmjid
Fernando Vítor 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 Bacelar 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 João Goulão Machado
Miguel Reimão Lopes da Costa
Patricia Delayti Telles
Pedro Manuel Quintas de Almeida Fernandes
Raquel Maria Rosa Vilaça
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
Vergílio António Martins Lopes
Wellington Lage

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

Maria de Lurdes Craveiro

•

Carla Alexandra Gonçalves

•

Joana Antunes

•

(Coords.)

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

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)

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

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

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

APRESENTAÇÃO

Este volume, intitulado “A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão”, recupera os temas abordados no colóquio, ocorrido em Abril de 2018, no Museu Nacional de Machado de Castro, e organizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte (GEMA) do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP-UC) da Universidade de Coimbra, em colaboração com o Instituto de História da Arte da FLUC e a École Pratique des Hautes Études (Sorbonne, PSL, équipe HISTARA 7347).

A dimensão internacional da abordagem que João de Ruão obrigatoriamente convoca fica expressa através dos confrontos estabelecidos entre a produção saída da sua oficina em Coimbra e a obra escultórica que se desenvolve, no mesmo “longo” século XVI, em França, Espanha ou Itália. É na triangulação coerentemente estabelecida entre a Península Ibérica, França e Itália que se devem procurar, não apenas as raízes de uma consciência plástica que se materializa na produção de Coimbra, mas também as condições específicas do mercado de trabalho (amplo e de distinta natureza), as relações entre a encomenda e a mão-de-obra, bem como, e sobretudo, a perceção do universo qualitativo expresso no trabalho escultórico em Portugal entre 1530 e 1580. As balizas cronológicas aqui em análise reportam-se a um tempo que, comprovadamente, assegura a estadia de João de Ruão em Coimbra, mas não se esgota nelas o exercício da cultura do Renascimento. É desta forma que a compreensão de um circuito laboral e estético que ultrapassa as fronteiras políticas e se dissemina na recriação de modelos aparentemente estáticos, mobilizando a energia da inventio sobre as práticas ancestrais do

saber fazer técnico e prático, dá aqui um passo de gigante para uma investigação fundamental que, finalmente, transpõe os tímidos ensaios anteriores e assentes, mesmo assim, nessa consciência de circulação de homens e ideias.

Ao longo dos textos apresentados e extraídos de um pensamento amadurecido a partir da exploração arquivística na primeira metade do século XX (com os incontornáveis contributos de Prudêncio Quintino Garcia ou António Nogueira Gonçalves), da observação e análise criteriosa de historiadores como Pedro Dias ou Nelson Correia Borges, ou ainda de uma prática historiográfica de confronto entre a produção documentada de João de Ruão e o “modo ruanesco”, a investigação ultrapassou o círculo mais restrito de Coimbra e posicionou-se, justamente, a um nível nacional e internacional, captando agora os fios de uma tecitura complexa e feita de muitos ingredientes.

Esta trajetória larga que transporta consigo a mobilidade, sempre no rasto dos efeitos criativos operados pela transferência dos modelos caros ao Renascimento, encontra a evidência adequada na leitura que Javier Ibáñez Fernández faz sobre o “estilo francês” que se desenha na arquitetura contaminada de “romano” em Espanha, num lastro temporal longo e com raízes na cultura medieval. Enquanto os textos de Teresa Laguna Paúl e María Teresa Rodríguez Bote incidem sobre a capacidade de assumir os modelos franceses vertidos para a escultura em barro na Andaluzia e para o trabalho dos entalhadores, no caso concreto dos coros espanhóis em finais do século XVI, a análise de Nuno Vassallo e Silva centra-se na permeabilidade desses modelos, simultaneamente utilizados em pedra ou em metais preciosos, no período coincidente com a estadia de João de Ruão em Coimbra. É também de transferência e contaminação que fala o texto de Ana Goy Diz a

propósito do sepulcro de D. Francisco Blanco (1583), uma encomenda ao arquiteto português Mateus Lopes que importou de Coimbra a pedra de Ançã e plasmou em Santiago de Compostela o hibridismo ruanesco entre escultura e arquitetura, numa obra que dialoga entre a tratadística e as referências formais que vão desde Coimbra à Galiza.

Constatada a natureza hiperbólica de uma plasticidade que não se demite da euforia discursiva e da contaminação entre modelos, técnicas e materiais, a sondagem aos potenciais da formação de João de Ruão implica agora a obrigatoriedade de recuperar o filão que se encontra em território normando, compreendendo aqui a infiltração de uma estética italiana em momento muito anterior à sua chegada a Portugal. A escultura na Normandia oriental (entre 1480 e 1530) é, justamente, o tema abordado por Nicolas Trotin, visando a importante produção dos ateliers montados em Verneuil ou Gisors, sempre em torno dos grandes estaleiros de Ruão e Gaillon, e vislumbrando a possibilidade da conversão de Évreux na “fonte” primeira das origens de João de Ruão.

O escultor normando chega a Portugal em data incerta, mas em 1530 está documentalmente ativo em Coimbra, onde se estabelece até à data da sua morte em 1580. Como organiza e gere o trabalho ao longo de 50 anos, validando a conquista do estatuto social do artista, como se relaciona com a encomenda, com os escultores aprendizes no seio da sua oficina ou com a concorrência laboral, é a discussão suscitada por Carla Alexandra Gonçalves, que traz também as cruciais informações disponíveis sobre o elenco (ainda longe de estar concluído) dos artistas que operam no aro de Coimbra e neste leque cronológico.

Os critérios deste volume assentam obrigatoriamente sobre a descodificação possível da obra ruanesca, nesse diálogo permanente entre escultura e arquitetura. O trabalho executado na oficina de João

de Ruão mostra de forma inequívoca a dimensão da versatilidade dos oficiais quando chamados a acompanhar os desafios lançados pelas instituições e pelos responsáveis de uma energia cultural e religiosa que estimulou a um nível de refinamento a produção artística neste “longo século XVI”. É assim que Joana Balsa de Pinho acompanha de perto a participação de João de Ruão no circuito das casas da Misericórdia (não por acaso, a recente instituição que respondia ao repto do Humanismo Moderno), procurando estabelecer os modelos tipológicos que mais se aproximam da prática oficial de Ruão e numa linha de continuidade que oferece vibrantes resultados com o seu filho Jerónimo de Ruão. É também sobre o portal da igreja da Misericórdia do Sardoal (Abrantes) que incide o texto de Ricardo Silva, mostrando a prolixidade da pesquisa documental sobre uma obra que fica agora arredada de anteriores cogitações historiográficas, vagas e sem fundamento; mesmo que a definição do portal do Sardoal se posicione dentro do universo lato das regras que assistem à produção de João de Ruão, a certeza da atribuição do desenho a João de Castilho e a sua execução por Lucas Fernandes (natural de Coimbra) comprova a eficácia da designada “escola de Tomar” e permite um salto considerável no necessário enfrentamento entre os dois polos maiores da escultura do Renascimento em Portugal: Coimbra e Tomar. Perseguindo a natureza específica da obra ruanesca, Gabriel Pereira revisita as estruturas tumulares de Góis e Trofa do Vouga, encontrando nelas o pretexto para interrogar as tão discutidas autorias, a iconografia exposta, a qualidade dos programas executados ou a vontade dos tumulados, D. Luís da Silveira e D. Duarte de Lemos.

Qualquer abordagem a João de Ruão não pode nunca ausentar-se de uma dimensão artística multifacetada em que, sobretudo, a articulação entre a escultura e a arquitetura obriga à apreciação de um trabalho que se conjuga com o conhecimento científico extraído tanto

de uma prática alicerçada em estaleiro, como dos ensinamentos provenientes da tratadística e da abundante literatura que reforça os saberes clássicos e está disponível a partir das livrarias particulares ou institucionais. É precisamente sobre um dos problemas capitais para a arquitetura, as coberturas, que Rui Lobo traça um périplo que se afirma com João de Ruão e se prolongará em vagas sucessivas e mais ou menos depuradas até ao século XVII. No jogo estabelecido entre o número e a disposição dos caixotões das abóbadas italianas, francesas e espanholas encontra-se a relação de forças com as microarquitecturas retabulares e a sua correspondência também em Portugal. Francisco Henriques aposta na decifração compositiva das estruturas retabulares atribuídas a João de Ruão, ficando clara a filiação à geometria de raiz euclidiana que, por seu turno, reforça a certeza de uma preocupação prévia de desenho e a consequente colagem a um perfil do artista culto e moderno. Insistindo sobre a dimensão científica da obra de João de Ruão, Maria de Lurdes Craveiro posiciona-se sobre os mecanismos de poder que se desenham na cidade onde a instituição universitária ganha cada vez mais um papel de relevo, coincidente com a progressiva afirmação do arquiteto Diogo de Castilho e, portanto, com o avolumar dos níveis concorrenciais no domínio da prática arquitetónica. A partir do exemplo concreto do retábulo da Misericórdia de Coimbra e do desafio lançado pela conjugação entre escultura e arquitetura, a análise processa o conhecimento geométrico, a utilização da perspectiva e os níveis de representação envolvidos para avançar com a possibilidade de reconstituição a posteriori do retábulo.

A projeção do trabalho de Ruão para além das fronteiras portuguesas não tem ainda uma definição clara. Com escassas informações sobre a sua presença na Galiza, o que não oferece qualquer dúvida é a intensa repercussão de uma obra que se estendeu à

globalidade do território em Portugal, aproveitando as vias de comunicação oferecidas também pela navegabilidade do rio Mondego. Nesta circunstância, a dinâmica de uma atuação que ultrapassa os limites de Coimbra tem sido, sobretudo, direcionada para o trabalho de seu filho, o arquiteto Jerónimo de Ruão, reconhecendo nele, e não obstante as soluções mais depuradas (e mais romanizadas) das obras em que se envolveu, a matriz dos ensinamentos veiculados por seu pai. Assim se constituía a formidável teia de relações familiares e profissionais que permitiu à historiografia a identificação dos interesses que mobilizam as “dinastias” artísticas formadas ao longo do século XVI. E é por essa mesma razão que o texto de Giuseppe Bertini assume aqui fundamental importância. Recuperando a figura de Damião de Ruão, enviado a Itália pelo Infante D. Duarte, 5º Duque de Guimarães, que o recomenda a sua irmã Maria, casada com Alessandro Farnese, Duque de Parma e Placência, expõe-se um trajeto auspicioso e com uma proteção aos mais altos níveis de um outro filho de João de Ruão, agora com contornos mais precisos que incluem também as intrigas palacianas em torno da ascensão e queda do arquiteto militar português. Entre Parma, Ancona e Turim, e próximo de arquitetos reconhecidos como Francesco Paciotto e Ferrante Vitelli (em fatal discordância que lhe custaria a carreira na Itália), Damião de Ruão tem assim uma presença documentada entre 1572 e 1575, no espaço cultural para onde, afinal, já tinha viajado o seu irmão Simão (em Roma em 1566 e, nesta data, de partida para a Alemanha). O grau de internacionalização de João de Ruão pode assim medir-se através de várias vias. Os potenciais de uma investigação centrada na atuação da sua prole mais direta podem, desta forma, conduzir a inesperadas conclusões que clarificam o perfil de um artista que, em suma, foi maior e mais longe do que o suspeitado pela historiografia portuguesa do século XX.

O Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra consagra, justamente, a reunião mais consistente das obras de João de Ruão ou das que lhe andam atribuídas. O texto que remata este volume, da responsabilidade de Pedro Miguel Ferrão, traça o historial do acervo, desde a extinção das ordens religiosas e à sua incorporação no Museu até às mais recentes propostas de musealização que acompanharam a intensa reforma dos espaços, ocorrida já neste século. Os critérios expositivos que vão ganhando forma através do protagonismo assumido pelas direções de António Augusto Gonçalves, Vergílio Correia, Luís Reis Santos ou por soluções mais contemporâneas, transportam consigo uma filosofia patrimonial que balança entre os imperativos pedagógicos, a acumulação em recinto de “curiosidades”, a salvaguarda ou a fruição orientada. A coleção mais divulgada do MNMC, agora organizada em torno da capela do Tesoureiro, espelha, afinal, o sentido universalista do seu mentor, dando, finalmente, a visibilidade possível à dimensão erudita da obra de João de Ruão.

Coimbra, 6 de Janeiro de 2020

Maria de Lurdes Craveiro

SOME REFLEXIONS ABOUT THE FRENCH AND “FRENCH-STYLE” IN ARCHITECTURE IN THE IBERIAN PENINSULA IN THE TRANSITION FROM THE MEDIAEVAL TO THE MODERN ERA

Javier Ibáñez Fernández¹

Universidad de Zaragoza

Resumen

La ininterrumpida circulación de artistas, de obras y de modelos de un lado al otro de los Pirineos a lo largo de toda la Edad Media y buena parte de la Moderna, y las relaciones dinámicas y dialécticas que generaron estos flujos tanto en sus lugares de origen como en los de recepción, acabaron posibilitando la aparición de fenómenos sumamente ricos e interesantes, fruto de múltiples aportaciones, interacciones y transferencias, que no solo no se ajustan a la geografía de las naciones de la Europa moderna, sino que tampoco parecen responder a las taxonomías y periodizaciones estilísticas al uso. Tratando de trascender todas estas coordenadas, perseguimos analizar el fenómeno protagonizado por los canteros y entalladores que atravesaron los Pirineos para trabajar en la Península Ibérica a lo largo de los siglos XV y XVI, prestando una atención especial a cómo fue percibido por quienes asistieron a su génesis y evolución.

Palabras-clave: Gótico, Renacimiento, Arquitectura, Estereotomía, Península Ibérica.

Abstract

The uninterrupted circulation of artists, works and models from one side to the other of the Pyrenees throughout the Middle Ages and most part of the Modern Age, and the dynamic and dialectic relationships generated by these flows both in their places of origin and in the receiving places finally allowed the appearance of extremely rich and interesting phenomena. These episodes, result of multiple contributions, interactions and transfers, not only don't reflect the geography of the nations of modern Europe, but also don't seem to follow the usual stylistic taxonomies and periodizations. Trying to transcend all these coordinates, we aim to analyse the phenomenon whose protagonists were the stonemasons and carvers who crossed the Pyrenees in order to work in the Iberian Peninsula throughout the 15th and 16th centuries, paying special attention to how it was perceived by the ones who witnessed its genesis and evolution.

Key-words: Gothic, Renaissance, Architecture, Stereotomy, Iberian Peninsula.

¹ jif@unizar.es

The Pyrenees have never comprised an unbreakable barrier, rather it was merely the birth and progressive consolidation of two grand modern nations to either side of these mountains that conveyed on them the title of border, a process that actually came about over a period of several centuries. Conflicts and armed confrontations, the progressive militarization of either side, not to mention the signing of successive agreements, forged at centres of power ever further from the mountain chain, and signed with the goal of establishing precise boundaries all would lead to a secular permeability of the “border areas”. Nor was the process – full of milestones including the Treaty of the Pyrenees (signed in 1659) – halted by dynastic unification, which indeed led to the coining of that well-known phrase *‘il n’y a plus de Pyrénées’*, an expression attributed variously to the Marquis de Castellidosrús, a Catalanian diplomat who, with unvarnished enthusiasm, rushed to proclaim Philip of Anjou as King of Spain, and to Louis XIV, proud grandfather of the very same gentleman of Anjou. In fact, the process would continue throughout the 18th century and well into the 19th. In any case, it must be noted that the effort made to convert this mountain range into a border, if not unbreakable, at least controlled, failed to halt migration – in either direction – even in the most difficult of times, such as those experienced first in the Peninsula and, later, across Europe in the latter stages of the first half of the last century (Morales Lezano, 2010: 22-45; Jané, 2017).

For our purposes, the flow went back and forth constantly throughout the Mediaeval and Modern Eras, albeit the extensive knowledge about the flow into the Peninsula – with evident peaks that

can easily be explained through the contexts of both departure and arrival – could lead one to a distorted understanding of the phenomenon².

These migratory phenomena enabled transfers of all kinds to occur, naturally inclusive of cultural and artistic fads³, which would continue unchecked in both directions in much the same way. However, our field – imposing a compartmentalized sequential historical structure – has sought to fit them into specific moments, linking them to the rise and pursuit of each of the “styles”, almost exclusively focusing on a study of arrivals from the other side of the Pyrenees, i.e. positing a system that has relegated the Iberian Peninsula to a singularly passive role in all this (Marías, 2005: 28-30). In fact, the non-stop toing-and-froing of artists, works of art and models and the ensuing dynamic, dialectic relationships in both the points of origin and destination, would lead to the rise of phenomena that were both enriching and stimulating. These incidents are the consequence of multiple contributions and interactions that not only fail to fit with the geography of the modern European nations, but equally seem to have little to do with the stylistic taxonomies or periodizations in use. Therefore, from this author’s perspective, an effort needs to be made to transcend all the factors present and analyse them, while paying particular attention to how they were perceived by those present for their genesis and evolution. On occasion, these witnesses were able to distinguish with accuracy the features of these phenomena and, in addition, the personal contributions of the participants to the issue.

Herein, the aim is to examine a lengthy, wide-ranging phenomenon in depth, focusing

² The large number of studies over the years analysing the phenomenon of French immigration into different areas of the Iberian Peninsula, particularly in the 16th century, allow for ambitious generalisations to be made (Salas Auséns, 2003, 2009).

³ In line with the concept as developed in Guilloüët (2009).

exclusively on events taking place across a period lasting from the end of the 14th century to the back-end of the 1500s or early 1600s. The key figures of the time were stone masons, who received fundamentally practical training in the techniques of their craft, taught in work crews or workshops that moved about with utter freedom, going where the market required them. They worked in into two closely related fields, which only nowadays we insist separating: architecture on the one side and sculpture on the other. These trades adapted to the scarcity or complete lack of stone in particular areas, making use of other materials, such as wood or gypsum, as they sought to meet the demands of their clients.

Some of these craftsmen travelled over the Pyrenees, but once on the other side, set to work in teams comprised of craftsmen of different origins, many of them local, amongst whom transferences and exchanges were both inevitable and multifarious.

Contemporary documents, such as those on the construction of Saint Augustine Chapel for La Seo Cathedral in Zaragoza (1417-1422), erected by Master Isambart (doc. 1399-1434) and his overseer Pedro Jalopa (ca. 1386/1391-1443)⁴, reveal that these groups worked in perfect harmony, following a hierarchy determined by the level of training – and capability – of each of the members of the group. They were led by the Master who, having completed a lengthy and complex training process, was in a position to contract building works (with all the ensuing

financial burdens involved), design them and create the layouts, produce the templates required to carve the blocks of stone necessary to materialise the building, and oversee the work assigned to his subordinates. It is worth noting that the master would be directly involved in all the tasks that needed to be undertaken for the business at hand, from the simplest, initial matters – e.g. extracting stone from the quarry, roughing and working the blocks – to the most specialised of work, i.e. notching and elaborate statuary. Likewise, it must not be forgotten that

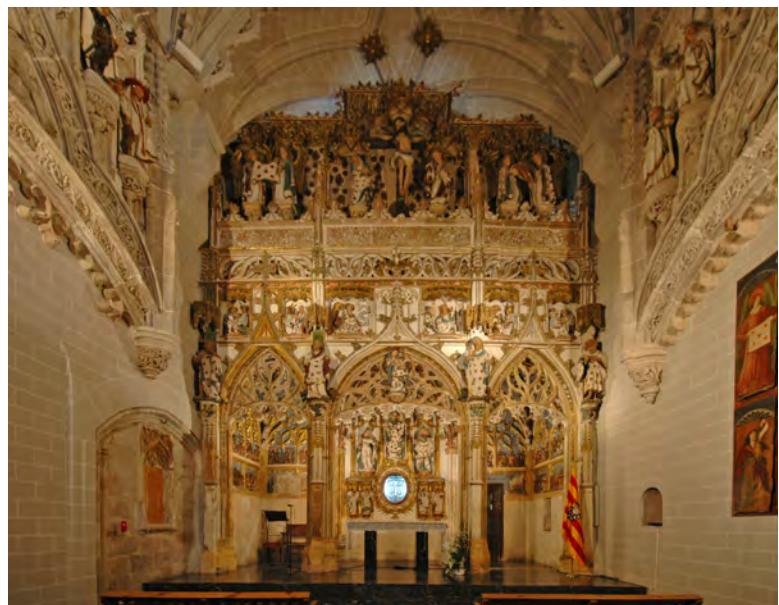


Fig. 1 - Daroca (Zaragoza). Old collegiate church. The 'Corporales' Chapel. Triple ciboria (Javier Ibáñez Fernández).

in some specific cases the work was only considered complete upon receiving its corresponding pictorial adornment⁵, as was the case of the triple ciboria for the "Corporales" chapel in the old collegiate church in Daroca (Zaragoza) (Fig. 1), undertaken at the same time by the very same crew working on the Saint Augustine oratory for the cathedral in Zaragoza.

⁴ For the work undertaken by this crew, see Ibáñez Fernández (2011a, 2014). For documents on the construction of this chapel, see Ibáñez Fernández (2012a: 99-201, docs. 1-23).

⁵ For the timeline of the chapel, see the assessments in Aguado Guardiola *et al.* (2012). On pictorial adornment, which saw the adoption here of the same techniques that had just been used for the Champmol Charterhouse (sponsored by the Duke and Duchess of Burgundy), see Aguado Guardiola *et al.* (2014).

The architectural renewal of the 15th century

The work undertaken by crews on the move, such as that led by Isambart, marks the start of an interesting renewal in architecture that would end up affecting all the kingdoms across the peninsula (including Portugal) and last on into the 1440s. Over this period, the Peninsula would become a favoured location for experimentation, where professionals of diverse origin would, based on a mastery of the art of stone cutting, prove capable of trialling new stereotomic solutions, or positing original architectural sub-types (e.g. stairways) and conceiving interesting structural types for both civil (the *Lonja de Mercaderes* – the Merchants' Exchange) and religious sphere. This latter ranged from a type of single-nave funerary chapel with a polygonal apse of three walls, with a notable sense of centralisation in elevation, thanks to the use of compound vault solutions (comprised of ribbed, triangular vaults or squinches, and tierceron vaults) as first encountered in the construction of the Santiago Chapel at Toledo Cathedral (ca. 1435-1438) (Fig. 2), which would then be used for chevets for a number of ecclesiastical buildings; to the striking inscribed Latin cross cathedral design – with straight east wall – proposed for the *Magna hispalse* (1434) (Fig. 3), which would be further used in the construction of other buildings of the same type on either side of the Atlantic (in Salamanca, Jaén, Valladolid and Mexico) over the

course of the 1500s. Echoes of this can still be found in later projects, such as the plans for the Pilar Cathedral in Zaragoza in the last quarter of the 17th century.



Fig. 2 - Toledo. Cathedral. Santiago Chapel. Vaulting system (Javier Ibáñez Fernández).

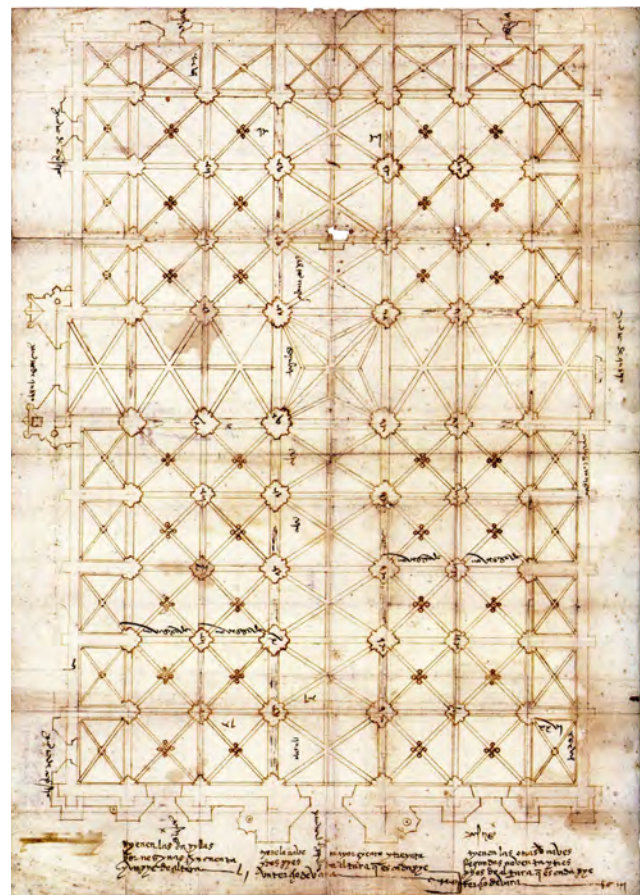


Fig. 3 - Traça of Seville Cathedral (Begoña Alonso Ruiz y Alfonso Jiménez Martín).

Different phenomena arose out of these experiences, such as the stereotomic revolution which grew out of Valencia and its sphere of influence thanks to the work of Masters such as Francesc Baldomar (doc. 1425-1476) and Pere Compte (doc. 1454-1506), which would undergo notable later development on the other side of the Pyrenees and extend through the Mediterranean. Then, there was the overtly elaborate decorative version that was developed in and around Toledo by craftsmen including the aforementioned Jalopa, Hanequin of Brussels (doc. 1418-1471/2), Egas Cueman († 1495) out of Brabant, or the Breton Juan Guas († 1496). There was even a version that arose in and around Burgos, particularly after the German master Hans von Köln (ca. 1420-1480) arrived in the Castilian city in the early part of the 1440s (Ibáñez Fernández, 2016a, 2016b).

Structure and décor

By that stage, an understanding of architecture had been developed that was captured in the *Compendio de architectura y simetria de los templos* text, a manuscript that was based around a core of six chapters written by Juan Gil de Hontañón (ca. 1470-1526) for his son Rodrigo (1500-1577), or by Rodrigo from the experiences passed down by his father (Gómez Martínez, 1998: 20-25), which would later be collated, ordered and expanded in the early 1680s by Simón García (1681-1683)⁶.

An analysis of this work reveals that the author understood that a distinction should be made between “science” and “art” when talking about architecture. For them, “science” arose from a

sequence of knowledge based on both practical experience and scientific exercises, calculations and demonstrations. This knowledge then comprised an abstract immutable system of relationships that could not be disregarded that was then expressed in the design, i.e. in the architectural plan, and fleshed out in the structure.

They felt the structure, which could be undertaken freely under no other conditions than those imposed by the developers, the monetary funds available and, of course, its feasibility, could – and, indeed, should – be left unadorned. Based on a thoroughly late-Mediaeval concept, they understood that “art” – the embellishment of the structure – could respond to any decorative repertoire or vocabulary. It was an element that depended on people’s tastes and the uses made at any particular time – it was not governed by unchanging, eternal laws, so it was ancillary and, ultimately, superfluous.

This separation of structure and décor, and the way in which these were conceived, reveal why craftsmen who were used to employing “modern” repertoires, i.e. Gothic, had no objection to accepting – and including among their work – the new “al romano” decorative style that made its way to Spain from Italy in various ways and through different channels during the second half of the 15th century. This phenomenon must have occurred on either side of the Pyrenees almost simultaneously but it is perfectly evident in the production of many of the craftsmen who crossed the mountain range to work in the Iberian Peninsula around the turn of the 15th century.

⁶ The manuscript was published in two separate editions. The first focused on the first six chapters, i.e. those directly related to the Gil de Hontañón family (Camón, 1941), while the second came with a transcription and a facsimile of the whole manuscript (Bonet Correa *et al.*, 1991). For the artistic persona of Simón García, see Rupérez Almajano (1998), and Bonet Correa (1999).

Their number included the Burgundian Philippe Bigarny (ca. 1470-1542), who is presumed to have had a traditional educational background, which enabled him to participate in both constructive and, naturally, sculptural pursuits. He was to engage in this later activity with rather more energy and, consequently, has received greater attention in the artistic literature. However, the true extent of his qualities as a stone craftsman was revealed through documentary sources that linked his qualities with various architectural enterprises (Del Río de la Hoz, 2001: 285-288)⁷, and was even reflected in his own sculptural work. Indeed, his first documented work on this side of the Pyrenees – a relief portraying Christ on the road to Calvary on the retrochoir in Burgos Cathedral (1498) (Figs. 4 and 5), for which he was provided a *patron* undertaken by *maestre Simon* [Simon of Cologne (ca. 1454-1511), son of Hans von Köln], which the Burgundian promised to *facere en perfeccion de mucho mejor obra* (Martínez y Sanz, 1866: 107; 282-283), – reveals the depth of his stereotomic knowledge. It would be shown above all in the way in which he resolved the issue of the span of the door in the walls of Jerusalem using an “arco en esviaje” (oblique-angled arch) made from a single piece of stone, something at once consequential and eloquent. However, this marvel has failed to garner him anywhere near the attention received for his other interesting – and early – antiquary cutting frame⁸.

In any event, it is interesting to note that for certain students of the early 1500s these late



Fig. 4 - Burgos. Cathedral. Relief portraying Christ on the road to Calvary. General view and detail (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 5 - Burgos. Cathedral. Relief portraying Christ on the road to Calvary. General view and detail (Javier Ibáñez Fernández).

mediaeval constructions which included elements of the new Italianate decorative repertoire (sporadically and superficially) must have been markedly “French” in nature, impeding these creations from being acknowledged as “al romano” or “a la antigua” in style. In fact, one tends to feel that the second Count of Tendilla sought to prevent his brother

⁷ Nowadays, he is credited with the Presentation or Lerma Chapel project for Burgos Cathedral (1519-1522), which was covered using a vault system which would be developed over the next few years. The fact that its usage was considered for the construction proposal for the second crossing tower in the same cathedral [preserved in the National Historical Archive in Madrid (ca.1539-1540)] lends credence to the idea that this means of graphic representation may indeed have been the work of Bigarny, long linked by the literature to the design of the structure that was finally built (Ibáñez Fernández *et al.*, 2016: 180-186).

⁸ Indeed, the span was framed by two pilasters which featured a *candelieri* decoration on the jambs and were crowned by two capitals, probably Corinthian in nature. Bridging the span, two cyma mouldings frame the cornices, with images of Hercules and Antaeus, and the mythological hero defeating the Nemean lion, over which runs the entablature, with a frieze decorated with *putti*, and fortified coping with merlons and crenellations, which present a fine, carefully delineated cut ashlar.



Fig. 6 - Gaillon (Eure). Castle. Portico attached to the Grand' Maison (Javier Ibáñez Fernández).

Cardinal Diego Hurtado de Mendoza's tomb from being finished in just such a way when he wrote to Alonso Rodríguez, Master of Seville Cathedral (doc. 1477-1513, † 1513), informing him that he did not wish that the part which had already been made by the time the missive was sent – dated to 15 October 1505 – could be mixed with *ninguna cosa francesa ni alemana ni morisca*, [puesto que pretendía] *que todo [fuese] al romano* (Pérez, 1988: 407-408; Marías, 1989: 239, note No. 65; Szmolka Clares *et al.*, 1996: 504; Szmolka Clares *et al.*, 2015: 504⁹. His wish must have been satisfied as the burial monument was given over to Domenico Fancelli, who, for this reason, moved to the Andalusian capital in 1509 (Lleó Cañal, 1979: 99-103; Morales, 1992a:

185-187; Morales Chacón, 1996: 31-34).

In the same way, one could interpret the difference between sculptural work done *à la mode Française* and *à l'entique*, as noted in the entry for the agreement reached with mason Pierre Delorme for the carving of the stone trimming intended to frame the medallions sculpted by *messire Paguenin* – Guido Mazzoni, the sculptor from Modena – for the décor of Gaillon Castle, executed on 25 April 1509¹⁰. Indeed, everything seems to suggest that in a context such as that of the construction of the lavish recreational residence ordered built by Cardinal Georges I d'Amboise on the banks of the Seine in Normandy (Fig. 6) (Chirol, 1952; Weiss, 1953; Smith, 2003;

Thomas, 2003; Bardati *et al.*, 2003; Hamon, 2006; Pagazini, 2008), enriched with works of art imported from the Italian peninsula and the craftsmanship of workers from the same area, a clear distinction can be made between what could be achieved using the local traditions (late mediaeval in origin) in response to the wishes of the developer, while aiming to adopt, albeit it superficially, the models offered among everything brought together to construct the building, and genuinely Italian parts – whether imported or built on site by Italians – undertaken in “the ancient way”, and raised to the level of archetype.

⁹ On the interpretation of the contents of the letter, see indications in Jiménez Martín (2006: 92-93; 2014: 191-192).

¹⁰ “Pierre de Lorme, maçon, a fait marché à monsieur de Sauveterre de faire et tailler à l'entique et à la mode française de pierre de Vernon les entrepiez qu'il faut à asseoir les medailles baillées par messire Paguenin, icelles asseoir soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel, livrer toutes matieres, moienmant huit livres tournois piece, qui en sera paié aud. de Lorme, avec dix livres tournois outre lesd. VIII pour entrepié, ainsi que plus à plain est contenu et déclaré ou marché sur ce fait et passé le XXV^e avril mil cinq cens et neuf.” (Deville, 1850: 405). For the document in the context of the castle construction work, see (bibliographic reference) A light was shone on the importance of the evaluation in the entry in Ibáñez Fernández (2012b: 77, note No. 306).

The perception of the coexistence of not just a vocabulary but rather forms of expression, perfectly differentiated complex languages, as demonstrated in those references from the beginning of the 16th century, invites one to examine the field of linguistics in order to understand what was happening in architecture at this point in time, during the Humanism-dominated cultural revolution that was the Renaissance. Among other things, this revolution was characterised by a desire to return to the forms offered by the classical antiquity. It took little time for people to accept that re-establishing widespread use of Latin was infeasible and opt to regularize the various languages that had spread across the Old Continent even before Latin fell into disuse. They were organised based on that language, by means of the creation of grammars and dictionaries – for Spanish, Portuguese and French. Equally, architecture never fully saw a return to the forms as practised by the Romans, rather, starting from the various construction methodologies forged across the Late Mediaeval period, it aimed to respond to the challenges put forth by the adoption – and also the adaptation – of a series of archetypes that were to take considerable time to define. Thus, buildings continued to be constructed based on the practices developed to that time, just that the distinction between structure and decoration that had enabled the superficial adoption of a new “al romano” decorative vocabulary would have to permit, first of all, the enrichment of buildings through the inclusion of largely autonomous old fashioned two-dimensional structures that could be integrated (façades, apertures for lighting) or otherwise (altarpieces). All of these were created based on ever more complex and elaborate models, provided steadily more often in printed form. Secondly, there was the appearance of

various initiatives in favour of “redefining” the groined vault in a more classical fashion. However, a most notable phenomenon would arise when people tried to apply the construction methods used to that point – and in particular, from the perspective of this article, the stereotomics developed across the Iberian Peninsula after over two centuries of transferences back and forth over the Pyrenees – to give material shape to complex structures, closed using new Italianate construction solutions based on formal, spherical geometries. These solutions could no longer be found by resorting to the proven efficiency of groining: though in some specific cases solutions “por cruceros”, i.e. ribbed solutions derived from groined vaults, were adopted, others were concluded using the carving and assembling of “piezas enterizas” (single pieces) (Ibáñez Fernández, 2016b: 57-64).

Two-dimensional structures

The first segment should include work undertaken by many craftsmen arriving from the other side of the mountains, starting with the most advanced creations by Bigarny. Such is the case of the entryway to the church at Our Lady of Mercy monastery in Casalarreina, La Rioja (*ca.* 1515-1519) (Fig. 7) (Del Río de la Hoz, 2001: 132-141; Alonso Ruiz, 2003), which reflected the late mediaeval training of this master in terms of his concern, openness and flexibility when using models that were antiquarian in nature. In this case, aside from a set of cards printed in Ferrara or Venice around 1463 (González de Zárate, 2011), he must have used repertoires of formal models which appeared architectural in nature yet lacked any structural sense. They were conceived as mere archetypes to be applied



Fig. 7 - Casalarreina (La Rioja). Our Lady of Mercy Monastery Church. Entryway (Levantamientos Arquitectónicos y Arqueológicos).

decoratively, similar to those that Diego de Sagredo would collate in his *Medidas del romano*, published, perhaps not coincidentally, where the epitome of Gothic decoration was implemented, i.e. in Toledo, in 1526. Strangely enough, this work offers an interesting sketch of the Burgundian as a

singularissimo artifice en el arte de escultura y estatuaria: varon assi mesmo de mucha experiencia: y muy general en todas las artes mecanicas y liberales: y no menos muy resolutivo en todas las sciencias de architectura (Sagredo, 1526: f. AV r.).

In this section, it is also worth examining the work undertaken by various craftsmen arriving in Aragon and Navarre somewhat later. Such is the case of Gabriel Joly of Picardy (doc. 1514-1538,

† 1538), known in particular for his altarpieces, which reveal a progressive upturn in his budget, due in no small measure to his work with Italian colleagues, such as Giovanni (Juan de) Moreto (doc. 1520-† 1547), or those who were “pseudo-Italian”, like Gil Morlanes *el Joven* (doc. 1514-† 1547), or Esteban de Obray of Normandy, author of the splendid alabaster entryway for Santa María in Calatayud (Zaragoza), contracted in 1525 and concluded three years later (Fig. 8) (Ibáñez Fernández, 2011b, 2012b).



Fig. 8 - Calatayud (Zaragoza). Santa María Church. Entryway (Javier Ibáñez Fernández).

This roster could also include Nicolau Chanterene (doc. 1511-1551, † 1551) who, as is known, would travel from Portugal to Aragon – making contact with Joly – to acquire the alabaster necessary to create the altarpiece for Our Lady of Pena (*ca.* 1527-1532) (Fig. 9) (Abizanda y Broto, 1915: 156; Serrano *et al.*, 1989: 120; Días, 1996; Serrão, 2001: 143-145; Grilo, 2004: 400; Ibáñez Fernández, 2011b: 128-131;

Flor, 2018); a piece that manages to show very clearly that he had received comprehensive late mediaeval training, based around a profound understanding of the geometry pursued in the practice of quarrying, as can be seen when analysing the angled interplay of perspectives – architectural, foreshortened – which he used to create the structure of the altarpiece, as much as some of the architectural frameworks or backgrounds to the scenes contained in its panels, like that used to frame the depiction of the Birth in the attic (Fig. 10) (Cabezas, 2004).

Towards a “classical redefining” of the groined vault

Both Juan de Juni (doc. 1537-1577, † 1577) and Esteban Jamete (doc. 1535-1565, † 1565) belong to the next generation. Leaving aside the question of where the former was born insofar as the link between the surname and the place name Joigny suggested by Gómez Moreno is being reviewed (Urrea, 2006: 4; Arias Martínez, 2008: 10), it is of interest to recover the information collated by Loperráez at the turn of the 18th century, according to which he would have come from Rome to Porto to undertake the construction of



Fig. 9 - Sintra. Our Lady of Pena Monastery (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 10 - Sintra. Our Lady of Pena Monastery. Detail of the attic (Javier Ibáñez Fernández).

the Bishop's Palace in that city, ordered constructed by Pedro Álvarez de Acosta, who occupied the residence from 1507 – though effectively from 1511 – to 1534¹¹. These references have served to link the appointment of this pastor as Bishop of León – he would take

¹¹ *La buena educacion que le dió su tio (el cardenal Jorge de Acosta), sus talentos, y la instruccion que alcanzó por el trato que tuvo con los hombres mas grandes de la Corte de Roma, formáron en él un corazon magnánimo, y un conocimiento general de las ciencias y las artes. Con esta buena disposicion empezó á formar varias ideas, y lo primero que determinó fué el levantar de nuevo las casas episcopales, porque las que habia eran muy antiguas, y con pocas comodidades, y no hallando Maestro que le acomodase á sus grandes ideas, hizo venir de Roma al Arquitecto Juan de Juni, que las construyo en breve, y tan magnificamas, que son de las mejores del Reyno de Portugal. En nota, Loperráez señala que Juni fue tambien Pintor y Escultor, y executó todas las obras que costó este Prelado, así en Oporto, como en el Obispado de Osma [Loperráez Corvalán, 1788: 413].*



Fig. 11 - León. Cathedral. Cloister. Vaulting system (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 12 - León. San Marcos Convent. Sacristy. Vaulting system (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 13 - León. Cathedral. Cloister. Vaulting system. Detail (Javier Ibáñez Fernández).

possession of the seat in the same year¹² – to the arrival of the artist in the city¹³. However, according to some studies, Juni must already have been working there at the time (Campos Sánchez-Bordona *et al.*, 1998: 240, 251, 254), while others find no connection between the two facts, given that Acosta was not to reside in his newly appointed destination (Arias Martínez, 2008: 12). At any rate, Juni is documented in León in the 1530s, as are Jamete and other craftsmen of French origin, at the time of the intriguing attempt to “redefine” the groined vault in a classical form, tackled in various construction projects begun around this time under the direction of Juan de Badajoz *el Mozo* (ca. 1495/1498-1552), such as the renovation of the cathedral cloister, begun in 1536 (Fig. 11), or the construction of the sacristy at San Marcos convent (ca. 1538-1549) (Fig. 12) (Campos Sánchez-Bordona, 1993: 213-226, 349-376; Campos Sánchez-Bordona *et al.*, 1998: 246-247; Campos Sánchez-Bordona 2013: 67-77).

In these and other works, such as the cloister for the San Zoilo Benedictine Monastery in Carrión de los Condes (Palencia), begun in 1537, whose stonework attests to the presence of Jamete at least¹⁴, the groined vaults were undertaken in a totally new way (Fig. 13). This used pendant keystones that, on occasion, took the form of inverted cauldrons, anchored to the diagonal ribs by means of Ionic-style moulding, similar to those arrayed – in two dimensions – on the

¹² *En el año de mil quinientos treinta y tres le nombró el Rey D. Manuel de Portugal por Capellan mayor de las Infantas, y muriendo el Rey ántes de empezar á exercer el oficio, lo dio á otro su sucesor D. Juan el III; pero pudo tanto la virtud y buena fama del Obispo, que fue electo para dicho empleo por voto y parecer de todo el Consejo Real; con cuyo motivo vino a España á acompañar á la Infanta de Portugal Doña Isabel, hija del Rey D. Manuel, que casó con el Emperador Cárlos V; y habiendo vacado poco tiempo despues el Obispado de Leon, hizo el Emperador presentacion en él, del que tomó posesion en diez y siete de Abril de mil quinientos treinta y quatro, y aunque no residió en el Obispado por seguir la Corte con la Emperatriz, hizo muchos beneficios á la Iglesia y á los pobres, y dio cincuenta doblones de á diez escudos de oro viejo al Monasterio de S. Saturnino para que levantaran la sacristia que se habia quemado, como tambien ornamentos, cálices, y demás vasos sagrados* (Loperráez Corvalán, 1788: 414).

¹³ Loperráez doesn't say exactly this (see note No. 25), but others seem to deduce it from his words in González (1974: 12), and in Arias Martínez (2008: 12).

¹⁴ When Jamete was questioned by the inquisition during his time in Cuenca, the prisoner stated that he had travelled from León *a Carrion de los Condes donde estuvo al pie de quatro meses e trabajo en el monesterio de San Gil* (sic, for San Zoilo) *que es de benitos al oficio de talla* [Dominguez Bordona, 1933: 25; Turcat, 1994: 23]. For a study on the work, see Zalama Rodríguez (1990: 94-96).

voussoirs, some secondary pendant keystones, with oblique-angled carved pots, in line with the geometry of the vault. The decoration is sculpted and often figurative, and aside from making use of the hypertrophied keystone bases, it extends across the wider areas on offer across the severies. This solution has been considered evidence of a possible Franco-Burgundian affiliation (Campos Sánchez-Bordona, 1993: 99-100; Gómez Martínez, 1998: 155), especially with the oblique-angled elements, and was to serve as a starting point for further experimentation. Such is the case of the vaults in brick, plaster and wood by the Corral de Villalpando, whose solutions were notably daring technically, and expansively decorated, in which a clear French influence has been detected (Gómez Martínez, 2001).

Once more: “modern” and “French-style”

In any case, just like Bigarny, Juni would essentially orient his professional career towards sculpture, though, as was the case with the Burgundian, the effects of his thoroughly late mediaeval upbringing were also in evidence in his sculptures. All it takes is an examination of the stone altarpiece of the Birth, found in one of the corners of the cloister at San Marcos Convent in León (with its disputed timeline) (Fig. 14). Its leading image is remarkably similar to that carved by Chanterene to crown the Pena altarpiece. This detail makes one wonder if he might not have worked in Portugal before travelling to León (Arias Martínez, 2008: 13-16). It could only have been undertaken, as with the possible Portuguese archetype, based on a profound understanding of geometry

bound to a stereotomic praxis (Fig. 15).

Juni would use stone again for other commissions, such as the tomb of Archdeacon Gutierre de Castro, in the cloister of the old Salamanca Cathedral (*ca.* 1539-1540) (Fig. 16)¹⁵. For this piece, starting from his own professional training, he undertook one of the first – and wholly free-form – attempts to adapt the Italian



Fig. 14 - León. San Marcos Convent. Cloister. Altarpiece of the Birth (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 15 - León. San Marcos Convent. Cloister. Altarpiece of the Birth. Detail (Javier Ibáñez Fernández).

¹⁵ Martín González dated it to around 1540 (1954: 18-19; 1974: 133-142). It is now known that Gutierre de Castro paid 200 ducats for his tomb in 1539 (Castro Santamaría, 2014: 1.555, note No. 60).



Fig. 16 - Salamanca. Old cathedral. Cloister. Tomb of Archdeacon Gutierre de Castro (Javier Ibáñez Fernández).

system of the classical orders that, now codified, began to spread at that time thanks to the publishing of the *Regole* by Serlio (1537). On this occasion, Juni managed to constitute a far more elaborate structure than that in León, though without paying attention to compositional requirements or proportionality, which should have been observed when applying the new system, with a heavily ornate sculpting which, unbound by any norm, overflowed the frames of the arcosolium. The result is similar to those of other French creations of the period. These include the western doorway for Saint-Pierre-ès-Liens Church in Riceys-Bas (Aube), and the altarpiece of the Passion for Saint-Laurent church in Bouilly (Aube), dated to 1559 (Boudon-Machuel, 2017: 157-161, 187-191).

These traits would characterise the structures of his ligneous altarpieces, in which his Spanish

contemporaries would bind the “French character” believed to lie within his work. Such, it seems, were the effects of the statements provided by some of the witnesses appearing on behalf of Francisco Giralte (ca. 1510-1576) in the suit against Juni for the contract for the main altarpiece for “La Antigua” church in Valladolid, which lasted from 1545 to 1550 (Martí y Monsó, 1898-1901: 326-350). Thus, Miguel Barreda, who painted imagery, stated that the design presented by Juni showed that he was not

oficial perfecto en escultura, ny brutescos, ny arquitectura, por que antes [parecían] sus obras ser a lo moderno que a lo Romano que [entonces se usaba].

In his opinion,

Fran.^{co} Giralte [era] de mas ciencia y mas fundada que el dicho Juni porque [sabía] este testigo quel dicho Giralte lo [había aprendido] de Berruguete y de otros maestros muy entendidos en Ytalia y sus obras [daban] testimonio dello, y el dicho Juni lo [había aprendido] en Franzia y su arte del [daba] a entender a los que lo [sabían] o [entendían], como este testigo, que no [era] de tanta arte ny zienza como lo que Xiralte [sabía] (Martí y Monsó, 1898-1901: 333).

The painter Jerónimo Vázquez thought along similar lines. For him,

Giralte [era] mas perfecto oficial y maestro en figuras y arquitectura, y en todo lo demas del arte, y mas general quel dho Juan de Juny, porque la obra y arte del dho Fran.^{co} Giralte [era] ytaliana y muy fundada, y la del dho Juan de Juny [era] francesa; adding that entre todos los maestros y oficiales que [sentían] del dho arte, [tenían] por mas perfecto lo ytaliano que no lo [...] francés (Martí y Monsó, 1898-1901: 334).

It is clear that these statements are anything but unbiased, yet commensurate to those made by some of the witnesses provided in turn by Juni, such as the testimony of Llorente (Lorenzo) de Herreros, who made railings, for whom the

italianos called to judge the designs presented by each of the two litigants determined

q la traça del dho Juan de Juny hera de mucho arte... como una dama muy graciosa..., e que la otra hera un asno cargado de oro que no tenya arte ny proporcion consigo (Martí y Monsó, 1898-1901: 339-340).

In any case, these testimonies reveal that in the Castile of the mid-1500s, “French-style” in architecture and other related fields was still linked to everything that could be posited and undertaken from the perspective of freedom inherent in late mediaeval customs. Lacking the designs presented in court, the work produced by Juni reveals that this freedom was sustained both in his personal approach to the system of classical orders – employed without thought for the norms that should have governed their use – and in the boundless approach to decoration used on the altarpiece (Fig. 17).



Fig. 17 - Valladolid. Cathedral. Altarpiece of la Antigua (Javier Ibáñez Fernández).

In search of a new geometry

Everything seems to indicate that these features could also be seen in the work of those colleagues who continued to work in the field of architecture for the most part, such as Jamete or João de Ruão (ca. 1500-1580). Beyond contending with the usage of the Italian system of classical orders, these craftsmen found themselves compelled to satisfy the challenge of creating complex spaces, using their stereotomic knowledge, which were enclosed by means of new vaulting systems and domes. Thus, having worked in León and other centres of Spanish art, such as Chinchilla and Úbeda, under the orders of some of the fathers of what is now known as modern stereotomics, such as Jerónimo Quijano (ca. 1490-1563) and Andrés de Vandelvira (ca. 1504/1509-1575), Jamete participated in the development of the domed solution for the staircase in Seville town hall (ca. 1544-1545) (Morales, 1981: 41-42, 84-85, 103; 1992b: 151-152; Turcat, 1994: 46). He found a way to link the interior with the cloister at Cuenca Cathedral using the so-called “Arco de Jamete” (Fig. 18), a massive gateway that rests, against all structural logic, on two large brackets suspended from the wall, which leads to an auspiciously decorated hallway. This was covered over by an oval vault comprising two semi-circular domes joined by means of a section of barrel vault, of which, sadly, just the first few segments have survived (1546-1550) (Fig. 19) (Rokiski, 1985: 146-149; Turcat, 1994: 176-184; Palacios Gonzalo, 2003: 228-229). Lastly, he was involved in the construction of the reliquary chapel for Sigüenza Cathedral (Guadalajara), which also features an extensive amount of sculpted work on the upper sections of its walls and is enclosed by means of a solution that includes a fine “capilla redonda en vuelta redonda”, in Vandelvira’s words, also



Fig. 18 - Cuenca. Cathedral. "Arco de Jamete" (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 19 - Cuenca. Cathedral. Hallway of the "Arco de Jamete" (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 20 - Sigüenza (Guadalajara). Cathedral. Reliquary Chapel (Javier Ibáñez Fernández).

featuring a recessed coffer (Fig. 20)¹⁶.

In turn, Ruão is linked to an interesting experiment in "redefining" the groined vault undertaken in one of the chapels in the "Claustro do Silêncio" in Santa Cruz de Coimbra Monastery (1543) (Fig. 21) (Craveiro, 2011a: 128). Here, applying geometry and quartering related to those intended for the vaulting for *voûtes modernes* in *la mode Française*, as with the tierceron with five keystones solution included in *Premier tome de la architecture* by Philibert de l'Orme (1514-1570) (Fig. 22) (De l'Orme, 1567: IIII, VIII, ff. 107 r-108 v), the master solved the vault problem by carving "piezas enterizas" (single pieces), meaning that none of the ribs, not the diagonal ones – in the shape of stylised "abalaustradas" columns – or the imitation curved ones running across the voussoirs as Ionic mouldings, are real or effective and neither is the vault as it is groined. These items can only be materialised with extensive stereotomic knowledge, certainly not in the possession of whoever tried to reproduce this solution in one of the side chapels at Angels Convent Church in Montemor-o-Velho, given use needed to be made of groining (Fig. 23).

It must have been even more complicated to undertake the construction work on the Santísimo Sacramento Chapel in the old Coimbra Cathedral (ca. 1566) (Craveiro, 2011b: 122-123), which required the demolition of the Roman apse prior to building the new oratory. As with the designs of the early 1400s, a single nave was built - with a curved east wall on this

¹⁶ Reference documents on the construction of the space date from 1534 to 1574 and they include the names of various craftsmen, among them a master Esteban 'imaginario', identified by Pérez-Villamil as Esteban de O Bray (Pérez-Villamil, 1899: 130-134, 320-326), and by Chueca Goitia as Esteban Jamete, as there is anthropomorphic support (Chueca Goitia, 1953: 153). Fernando Marías did not accept this possibility, as his presence is not mentioned anywhere in the notorious inquisitional process (Marías, 1983: 211, note No. 74). However, we now know that even if he was not there, he had a close connection to the company at the very least. Indeed, he delivered the design for his railing in 1561 (Rokiski 1983: 419-426).



Fig. 21 - Coimbra. Santa Cruz Monastery. "Claustro do Silêncio". Chapel (Javier Ibáñez Fernández).

occasion – with a notable sense of centralisation in elevation, no longer in line with compound groined possibilities. In this case with the concave chevet, enhanced by the enveloping nature of its stone altarpiece, an exquisitely resolved formula needed to be developed. It would comprise two carefully quartered pendentives and a spectacular recessed “capilla redonda en vuelta redonda” (Fig. 24). This was undertaken by carving “piezas enterizas” (single pieces), not dissimilar to the vaulting – on four pendentives – to enclose the Wise Men Chapel at the San Marcos Convent in Coimbra just a few years later (*ca.* 1572-1574) (Fig. 25).

By that stage, after centuries of transferences, the stereotomic development in the Iberian Peninsula was being used for the option developed to construct El Escorial Monastery (1563-1584), a rather more sober alternative from a decorative point of view. Observers like Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) tended to criticise work of this nature, where the structures were unnecessarily loaded with

menudencias y resaltillos, estípites, mutuos, cartelas y otras burlerías que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas,

[seguían] los *inconsiderados y atrevidos artífices*, y *nombrándolas invención* [adornaban], o por mejor decir [destruían], sus obras, *sin guardar proporción ni significado* (Arfe y Villafañe, 2010: 7).

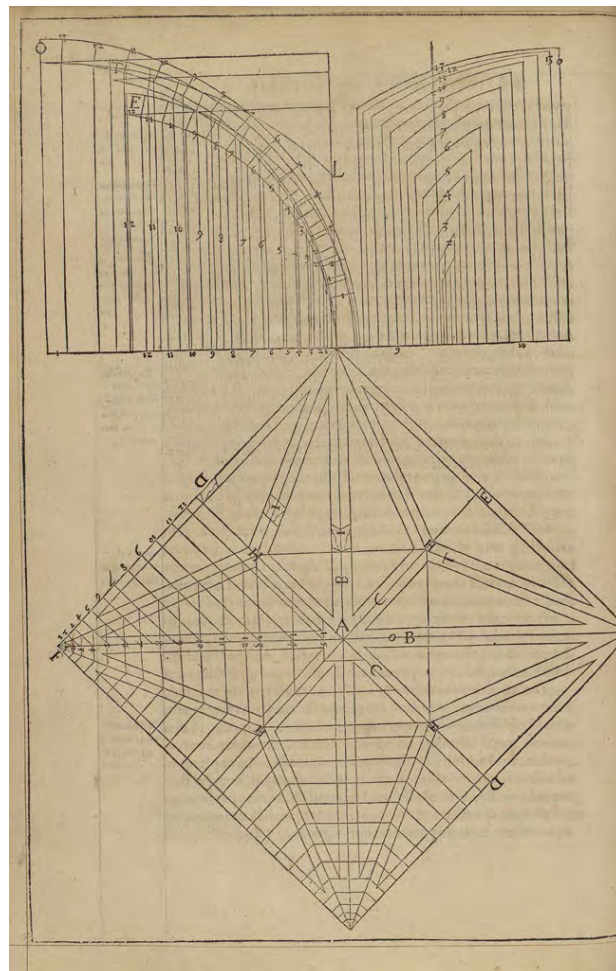


Fig. 22 - Philibert de l'Orme. Voûte moderne a la mode françoise (De l'Orme, Ph., *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris, Federic Morel, 1567, IIII, VIII, f. 108 v).



Fig. 23 - Montemor-o-Velho. Angels Convent. Church. Side chapel (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 24 - Coimbra. Cathedral. Santísimo Sacramento Chapel (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 25 - Coimbra. San Marcos Convent. Wise Men Chapel (Javier Ibáñez Fernández).

And lastly... two visions head-to-head

Arfe did not examine technical matters, perhaps because he understood that the stereotomic heritage coming together at that time could no longer be assigned any specific “nationality”. However, it is highly significant that Louis de Foix (doc. 1561-1603/1604) tried to arrogate

himself an important role in the stonework at El Escorial – not supported by documentary evidence – to further his career upon his return to France¹⁷. Ironically, there he would end up producing structures that would also have deserved a critique from Arfe, amongst which the Cordouan lighthouse (1594-1606). Indeed, the walls of the chapel – unavoidably central – were overly elaborately designed, being enclosed via a coffered dome, made by carving “piezas enterizas” (single pieces) (Guillaume, 1970).

In any case, it must be noted that some of the stereotomic solutions developed in the construction of this monastery would be judged to have been French. Indeed, Cassiano dal Pozzo (1588-1657), who visited the Philippine Foundation in 1626, noted that the well-known vault for the “sotacoro” in the church – a “capilla caudrada en vuelta

redonda”, i.e. a pendentive vault enclosed using concentric layers, albeit undertaken using a very flat ramp – (Fig. 26), was finished *alla francese* (Marías, 2005: 27-28; López Mozo, 2003: 1.330-1.334). This view of this erudite Italian may have been conditioned by the lowered profile of the vault, associated with the *mala manera*

¹⁷ The information passed on by Louis de Foix to Jacques-Auguste de Thou (1553-1617) would end up collated by Claude Perrault (1613-1688) in the preface to his translation of *The Ten Books of Architecture* by Vitruvius, first published in 1673 (Marías, 2005: 25-26). For more about this character, see Grenet Delisle (1998); Buisseret (2002: 16-21); Fradier (2016: 214, 219-220, 234-235, 250).

franciosa since at least the time of Benvenuto Cellini (1500-1571)¹⁸, was the subject of significant attention from French writers such as l'Orme¹⁹; nevertheless some of the French architects and theoreticians of the 1600s were not so naïve. Out of self-interest and actively involved in the national construction movement set in motion during the reign of Louis XIV, they tried to appropriate modern stereotomics as applied to masonry such as that of El Escorial, putting the use of such in service to an “ancient” or “Italianate” architecture as if it were a French characteristic through and through. This would lead to notions such as the *architecture classique à la française* appearing as largely in force (Marías, 2005: 26-27).

By contrast, the assessment by Arfe once more linked exuberant decoration and not following norms with the “French-style”, although this was done by citing printed sources and models, which led to a particular understanding of “French-style” in Spanish architecture of the 1500s (Chueca Goitia, 1953: 318-321; Marías, 1989: 447-448). From this come concepts such as “Renacimiento a la francesa”, used first by the Spanish literature (Gómez Martínez, 2001; Ibáñez Fernández, 2007, 2012c), and later adopted by other European regions (Nobile, 2015), as a differentiator when analysing those

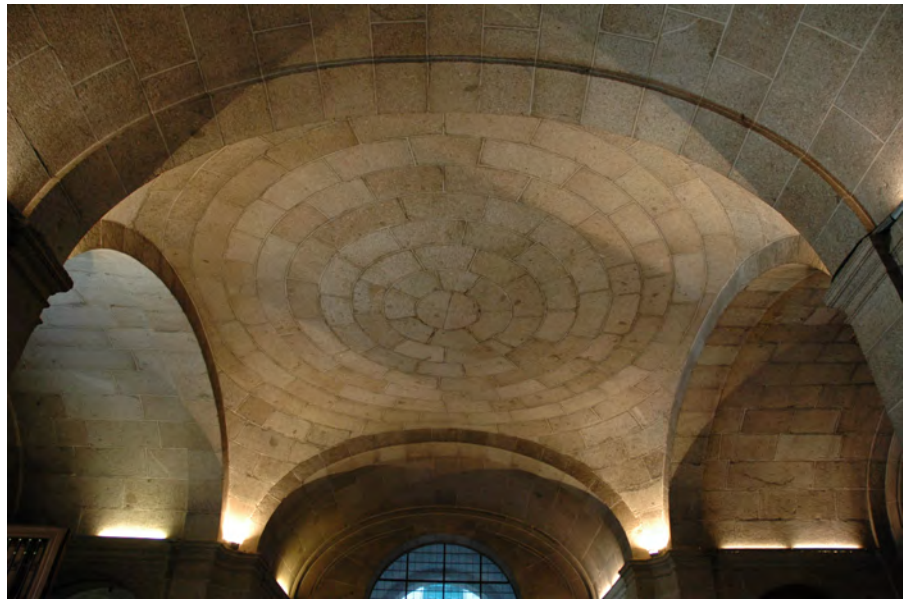


Fig. 26 - San Lorenzo de El Escorial Monastery. Church. Vaulting system of the “sotacoro” (Javier Ibáñez Fernández).

artistic movements – primarily architectural – over the course of the 16th century, whether effected by French masters or by following French models. These would be identifiable and, consequently, could be characterised according to the abundant embellishments, built without concern for classical rules, comprised among others by various elements of architectural morphology, such as micro-architecture, aerial architecture and anthropomorphic pillars.

In the end, the different perception, reading, understanding and conception of “French-style” in Modern Era architecture on either side of the Pyrenees ultimately seems to show that consciously or not, our realities and cognitive and intellectual capacities enable us to contribute disturbingly decisively to establishing borders where none existed that perhaps only appear insurmountable. Responsibility seems to lie with us.

¹⁸ Here, Cellini is referring to the format in anse de panier of the golden gate at Fontainebleau which, in his opinion *era grande e nana, di quella lor mala maniera franciosa; la quale era l'apertura poco più d'un quadro, e sopra esso quadro un mezzo tondo istacciato a uso d'un manico di canestro* (Cellini, 1973: lib. II, XXI, 312). On the widespread use of a lowered vault in French architecture in the Modern Era, see Pérouse de Montclos (2001: 139-146).

¹⁹ De l'Orme also paid particular attention to *anse en panier* constructions in wood (De l'Orme, 1561 : II, ff. 37 r-53 v), and to *voute toute ronde, & surbaissée en façon de four* (De l'Orme, 1567 : IV, XV, ff. 117 r-118 v).

BIBLIOGRAPHY

- ABIZANDA Y BROTO, M. (1915). *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI, vol. I*. Zaragoza: La Editorial.
- AGUADO GUARDIOLA, E.; MUÑOZ SANCHO, A. M.^a and IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2012). Francisco Climent Sopera y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo. *Artígrama*, 27, pp. 361-374.
- AGUADO GUARDIOLA, E.; MUÑOZ SANCHO, A. M.^a and IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2014). Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien. In J. Dubois, J.M. Guillouët and B. Van den Bossche (Dir.) *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)*, Paris: Picard, pp. 91-102.
- ALONSO RUIZ, B. (2003). *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- ARFE Y VILLAFANE, J. de (2010). *Descripción de la traza y ornato de la Custodia de Plata de la Santa Iglesia de Sevilla (1587)*. Sevilla: Facediciones.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2008). Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43, pp. 9-34.
- BARDATI, F.; CHATENET, M. and THOMAS, É. (2003). Le château de Georges Ier d'Amboise à Gaillon. In B. Beck, P. Bouet, C. Étienne and I. Lettéron (Dir.) *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen: Presses Universitaires de Caen, Éditions Charles Corlet, vol. II, pp. 13-29.
- BONET CORREA, A. (1999). Simón García trattatista di architettura. *Il disegno di architettura*, 19, pp. 4-15.
- BONET CORREA, A. and CHANFÓN OLMOS, C. (Ed.) (1991). *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recogido de diversos Autores, Naturales y Estrangeros. Por Simón García. Architecto natural de Salamanca*, Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid.
- BOUDON-MACHUEL, M. (2017). *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne à la Renaissance*. Tours-Rennes: Presses Universitaires François-Rabelais-Presses Universitaires de Rennes.
- BRESC-BAUTIER, G. (2008). Médaillons et profils d'applique en marbre. In N. Roy, S. Hellas (Comis.) *Le château de Gaillon. Fastes de la Renaissance en Normandie*, Rouen: Département de Seine-Maritime, Musée Départemental des Antiquités de Rouen, pp. 13-27.
- BUISSERET, D. (2002). *Ingénieurs et fortifications avant Vauban: l'organisation d'un service royal aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: CTHS.
- CABEZAS, L. (2004). Razón y medida: la perspectiva y la representación arquitectónica hispana en el siglo XVI. In M.^a J. Redondo Cantera (Coord.) *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, pp. 153-182.
- CAMÓN, J., ed., (1941). *Compendio de arquitectura y simetría de los templos por Simón García. Año de 1681*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.^a D. (1993). *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.^a D. (2013). *El antiguo convento de San Marcos de León*. León: Manuel Suárez.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.^a D. and ORICHETA GARCÍA, A. (1998). El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo XVI. *Academia*, 86, pp. 231-274.
- CASTRO SANTAMARÍA, A. (2014). La fábrica de la catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550). In M. Casas Hernández (Coord.) *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*. Salamanca: Diputación de Salamanca, pp. 1.547-1.657.

- CELLINI, B. (1973). *Vita*. Torino: Einaudi.
- CHIROL, E. (1952). *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*. Rouen-Paris: Lecerf-Picard.
- CHUECA GOITIA, F. (1953). Arquitectura del siglo XVI. In *Ars Hispaniae*- Madrid: Plus Ultra, vol. XI.
- CRAVEIRO, M.^a de L. (2011a). *O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro.
- CRAVEIRO M.^a de L. (2011b). *A Sé velha de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro.
- DE L'ORME, Ph. (1561). *Novvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz trouvees n'agveres par Philibert de l'Orme lyonnais, architecte, conseiller & almonier ordinaire du Seu Roy Henry, & abbé de S. Eloy iez Noyon*. Paris: Federic Morel.
- DE L'ORME Ph. (1567). *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, abbé de S. Serge lez Angiers*. Paris: Federic Morel.
- DEL RÍO DE LA HOZ, M.^a I. (2001). *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- 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.
- DÍAS, P. (1996). *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, CENEL-Electricidade do Centro SA.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1933). *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.
- FLOR, P. (2018). Gelsa e Sintra: relações artísticas entre Aragão e Portugal no tempo do Renascimento. In C. Morte García (Coord.) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material. Actas del I Congreso Internacional*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 201-220.
- FRADIER, S. (2016). *Les frères Souffron (vers 1554-1649). Deux architectes ingénieurs entre Guyenne et Languedoc, au temps de l'annexion de la Navarre*. Universidad de Toulouse.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1998). *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2001). El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando. In *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*. Valladolid: Diputación de Valladolid, pp. 131-151.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a (2011). Una breve nota sobre algunos relieves en el monasterio de la Piedad de Casalarreina. In R. Fernández Gracia (Coord.) *Pvlchrvm. Scripta in honorem M.^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 366-372.
- GRENET DELISLE, C. (1998). *Louis de Foix, horloger, ingénieur, architecte de quatre rois*. Bordeaux: Fédération historique du sud-ouest.
- GRILLO, F. J. A. (2004). Nicolau Chanterene e la influência italiana na escultura do Renascimento em Portugal. Fontes prácticas artísticas. In M.^a J. Redondo Cantera (Coord.) *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, pp. 393-422.
- GUILLAUME, J. (1970). Le phare de Cordouan, 'merveille du monde' et monument monarchique. *Revue de l'art*, 8, pp. 33-52.
- GUILLOUËT, J. M. (2009). Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval? *Histoire de l'Art*, 64, pp. 17-25.
- HAMON, É (2006). Le cardinal Georges d'Amboise et ses architects. In F. Joubert (Dir.) *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVIe siècle)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 329-348.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2007). Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés, *Artigrama*, 22, pp. 473-511.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2011a). Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV. *Biblioteca*, 26, pp. 201-226.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ J. (2011b). Sculpteurs français en Aragon au XVIème siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray & Pierres del Fuego. In M. Boudon-Machuel (Coord.) *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, Paris, Marseille: Institut National d'Histoire de l'Art, Le bec en l'air, pp. 126-137.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2012a). *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*. Zaragoza: Museo Diocesano de Zaragoza.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ J. (2012b). *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico".

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ J. (2012c). Renaissance à la française dans le Quinientos aragonais. In J. Lugand (Ed.) *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 55-81.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2014). The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula. In K. Ottenheim, Konrad (Ed.) *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*. Mantova: Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze), pp. 15-27.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2016a). Scientia vs Ars. Architecture contre ornement dans l'Espagne du Quinientos. In T. Verdier (Ed.) *La passion de l'ornement à la Renaissance*. Bournazel-Montpellier: Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul Valéry Montpellier 3, pp. 32-53.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2016b). Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento. *Lexicon*, 22-23, pp. 53-68.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. and ALONSO RUIZ, B. (2016). El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción. *Artigrama*, 31, pp. 115-202.

JANÉ, Ó. (2017). La formación de la frontera del Pirineo catalano-aragonés desde la Época Moderna: una mirada política y social. In S. Truchuelo; E. Reitano (Eds.) *Las fronteras del Mundo Atlántico (siglos XVI-XIX)*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 215-249.

JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2006). Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval. In *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 15-113.

JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2014). La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo. In B. Alonso Ruiz; F. Villaseñor Sebastián (Eds.) *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*. Santander-Sevilla: Editorial de la Universidad de Cantabria, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 179-200.

LLEÓ CAÑAL, V. (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, J. (1788). *Descripción histórica del Obispado de Osmá, con el catálogo de sus preladados*. Madrid: Imprenta Real, vol. I.

LÓPEZ MOZO, A. (2003). Planar vaults in the Monastery of El Escorial. In S. Huerta (Ed.) *Proceedings of the First International Congress of Construction History, Madrid, 20th-24th January 2003*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEDHC, ETSAM, A. E. Benvenuto, COAM, F. Dragados, vol. II, pp. 1.327-1.334.

MARÍAS, F. (1983). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo: Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, vol. I.

MARÍAS, F. (1989). *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.

- MARÍAS, F. (2005). Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII, pp. 21-32.
- MARTÍ Y MONSÓ, J. (1898-1901). *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid-Madrid: Imprenta, litografía, encuadernación y fábrica de libros rayados de Leonardo Miñón.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1954). *Juan de Juni*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1974). *Juan de Juni. Vida y obra*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Cultura.
- MARTÍNEZ Y SANZ, M. (1866). *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*. Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla.
- MORALES CHACÓN, A. (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla.
- MORALES LEZCANO, V. (2010). *Las fronteras de la Península Ibérica en los siglos XVIII y XIX: esbozo histórico de algunos conflictos franco-hispanos-magrebíes, con Gran Bretaña interpuesta*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MORALES, A. J. (1981). *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- MORALES, A. J. (1992a). Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía. In F. Checa Cremades, Fernando (Comis.) *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo: Electa, pp. 178-197.
- MORALES, A. J. (1992b). Las casas capitulares de Sevilla. In *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 144-167.
- NOBILE, M. R. (2015). Rinascimento alla francese: Gabriele Licciardo, architettura e costruzione nel Salento della metà del Cinquecento. *Artigrama*, 30, pp. 193-219.
- PAGAZINI, X. (2008). Gaillon, le palais d'été de l'archevêque de Rouen Georges Ier d'Amboise. In N. Roy, S. Hellas (Comis.) *Le château de Gaillon. Fastes de la Renaissance en Normandie, (Catálogo de la exposición celebrada en el Musée départemental des Antiquités de Rouen entre el 27 de febrero y el 12 de mayo de 2008)*. Rouen: Département de Seine-Maritime, Musée Départemental des Antiquités de Rouen, pp. 4-11.
- PALACIOS GONZALO, J. C. (2003). *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Madrid: Munilla-Lería.
- PÉREZ, J. (1988). *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*. Madrid: Nerea.
- PÉREZ-VILLAMIL, M. (1899). *Estudios de Historia y Arte. La catedral de Sigüenza ergida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su Archivo*. Madrid: Tipografía Herres, á cargo de José Quesada.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M. (2001). *L'architecture à la française. Du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Picard.
- ROKISKI LÁZARO, M.^a L. (1983). La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza. *Wad-al-hayara, Revista de Estudios de Guadalajara*, 10, pp. 419-426.
- ROKISKI LÁZARO, M.^a L. (1985). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M.^a N. (1998). Anotaciones sobre la vida y la obra del arquitecto Simón García. *Archivo Español de Arte*, 281, pp. 68-75.
- SAGREDO, D. (1526). *Medidas del romano necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las casas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: Remón de Petras (ed. fac. 2000. Toledo: Antonio Pareja Editor).
- SALAS AUSÉNS, J. A. (2003). Migraciones francesas en España (ss. XVI-XIX). In A. Eiras Roel, D. L. González Lopo (coords.) *La inmigración en España, Actas del Coloquio Cátedra UNESCO sobre Migracións*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 77-102.

- SALAS AUSÉNS, J. A. (2009). *En busca de El Dorado. Inmigración francesa en la España de la Edad Moderna*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial.
- SERRANO, R.; CALVO, R.; HERNANSANZ, Á.; MIÑANA, M.^a L. and SARRIÁ, F. (1989). Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa. In *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, pp. 113-128.
- SERRÃO, V. (2001). *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença.
- SMITH, M. H. (2003). Rouen-Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise. In B. Beck, P. Bouet, C. Étienne and I. Lettéron (Dir.) *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*. Caen: Presses Universitaires de Caen, Éditions Charles Corlet, vol. I, 41-58.
- SZMOLKA CLARES, J.; MORENO TRUJILLO, M.^a A. and OSORIO PÉREZ, M.^a J. (Eds.) (1996). *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. Granada: Universidad de Granada.
- SZMOLKA CLARES, J. (estudio), MORENO TRUJILLO, M.^a A. and OSORIO PÉREZ, M.^a J. (transcripción) (2015). *Epistolario del conde de Tendilla (1504-1506)*. Granada: Universidad de Granada.
- THOMAS, É. (2003). Gaillon, chronologie de la construction. In B. Beck, P. Bouet, C. Étienne and I. Lettéron (Dir.) *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*. Caen: Presses Universitaires de Caen, Éditions Charles Corlet, vol. I, pp. 153-161.
- TURCAT, A. (1994). *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. Paris: Picard.
- URREA, J. (2006). Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, pp. 3-13.
- WEISS, R. (1953). The castle of Gaillon in 1509-10. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2, pp. 1-12.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á. (1990). *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

MIGUEL PERRIN Y LA INFLUENCIA DEL MODELO ESCULTÓRICO FRANCÉS EN LA ESCULTURA EN BARRO COCIDO EN ANDALUCÍA¹

Teresa Laguna Paúl²

Universidad de Sevilla

Resumen

Miguel Perrin, imaginero francés especializado en la escultura monumental en barro cocido, desarrolló la mayor parte de su actividad profesional en Sevilla entre 1517 y 1552. La investigación actualiza la historiografía de este escultor, su aportación en la normalización de los modelos del primer Renacimiento en esta ciudad cosmopolita, abierta al comercio y a las vanguardias intelectuales. Establece análisis de su cultura visual, condicionantes técnicos y modelos de sus obras contextualizándolas con los trabajos de otros escultores de formación e idéntica procedencia, que tuvieron un protagonismo destacado en la normalización de los tipos humanistas italianos.

Palabras-Clave: Miguel Perrin; Escultura barro cocido; terracota; Escultura Renacimiento; Transferencias escultura siglo XV; Catedral de Sevilla; Catedral de León; Catedral de Santiago de Compostela.

Abstract

Michel/Miguel Perrin, French sculptor specialised in massive terracotta statues, developed most of his professional career in Seville between 1517 and 1552. The present paper brings up to date his historiography, just as it investigates his contribution to spreading early Renaissance models in Seville, at the time a cosmopolitan, avant-garde commercial city and port. It also studies the visual culture, technical determining factors and patterns present in his works, by setting them in the context of contemporary foreign artists who played a significant role in spreading Italian humanistic models.

Key-Words: Miguel Perrin; terracotta sculpture; Renaissance sculpture; 16th century transfers sculpture; Cathedral of Seville; Cathedral of León; Cathedral of Santiago de Compostela.

¹ ORCID 0000-0003-3266-5552; Laboratorio de Arte (HUM-210). Investigación inserta en el proyecto *El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II* (HAR2017-88045-P).

² teresalaguna@us.es

Miguel Perrin o Perin, Maestre Miguel, es un escultor francés documentado en la ciudad de Sevilla desde 1517 hasta finales de 1552 y un claro exponente de los intercambios artísticos del primer tercio del 1500, cuando los modelos de raigambre hispanoflamenca convivieron con los primeros trabajos encargados a artistas italianos y con la afluencia de maestros extranjeros, muchos de ellos franceses, cuya contribución fue fundamental en la normalización y aceptación completa de los modelos clásicos. Su personalidad artística fue reconocida a partir de mediados del siglo XX ya que la historiografía mantuvo desde el siglo XVIII una constante ambigüedad en la personalidad de dos escultores que la documentación de la catedral de Sevilla menciona como el “florentín, que fizo el enterramiento del cardenal D. Diego Hurtado” y “maestre Miguel, ymaginero de barro”, al que Juan Agustín Ceán Bermúdez fusionó tras el sobrenombre de Miguel Florentín y generó una confusión historiográfica en los trabajos realizados por Miguel Perin o Perrin.

**Fortuna crítica de Miguel Perin o Perrin,
“maestre Miguel, imagero”
documentado en Sevilla entre 1517 y 1552.**

Las primeras noticias de este escultor las proporcionó Juan Agustín Ceán Bermúdez cuando señaló al “maestro Miguel”, autor de ciertas obras de barro cocido renacentistas realizadas para la catedral de Sevilla con un escultor italiano, un “florentín”, mencionado en la reunión capitular del día 18 de marzo de 1510, que fue el artífice del sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza y el cabildo deseaba permaneciera en esta ciudad, encargándole obras para esta iglesia. La imprecisa información catedralicia sobre la personalidad de estos

artistas, la importancia del sepulcro, así como el carácter y la extraordinaria calidad de las esculturas en barro cocido del cimborrio (1517-1518), puerta del Perdón vieja (1519 y 1522) y algunas estatuas de las paredes exteriores del altar mayor (1523-1525) motivaron que este académico considerara su continuidad en esta ciudad, aunara diversas informaciones documentales adscribiéndolas y generando la personalidad de “Miguel Florentín”, al que consideró “escultor y arquitecto, y uno de los primeros buenos profesores extranjeros que vinieron a trabajar a España” (Ceán, 1804: II, 126).

La historiografía del siglo XIX y comienzos del XX, al analizar los relieves y esculturas monumentales de todas las portadas de la catedral de Sevilla, mantuvo esta confusa identificación de Miguel Florentín cuyas noticias recogieron otros historiadores (De los Ríos, 1844: 99-100; Matute, 1886: 38-39; González de León, 1844: VII). José Gestoso reforzó su personalidad al adscribirle ciertos abonos por los relieves de las puertas de la Epifanía (1520) y de la Entrada en Jerusalén (1522), por algunos materiales destinados a las esculturas del trasaltar mayor catedralicio, y señaló cómo en 1532, al carecer de recursos, apeló a la caridad de esta institución que le acogió en el Hospital de Santa Marta y debió fallecer en 1552 (Gestoso, 1899-1909: I, 325; Gestoso, 1890: II, 229-230; Thieme-Becker, 1930: XXX, 549). Su amplio bagaje y capacidad para la sistematización de la documentación le permitió vincular a Maestre Miguel, “maestro de fazer ymagenes estante que soy en esta cibdad de Seuilla”, con la realización de un retrato funerario del maestrescuela Cristóbal de los Ríos contratado en 1526, lamentablemente no conservado (Gestoso, 1899-1909: II, 225), y rebatir otras noticias publicadas por Ceán relativas a los trabajos realizados por Lope Marín

en las portadas de la catedral en 1547 y 1548 (Gestoso, 1899-1909: III, 191; Ceán, 1804: III, 67).

Las publicaciones posteriores perpetuaron estas referencias hasta que los estudios de Manuel Gómez Moreno, dedicados a la capilla Real de Granada en 1925, documentaron el encargo de Íñigo López de Mendoza, II Duque de Tendilla, al escultor Micer Domenico Fancelli del sepulcro de su tío, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza en 1508-1510. Con este hallazgo refutó la ligereza con que Ceán Bermúdez conformó la información relativa a Miguel Florentín ya que, para él, Maestre Miguel nunca tuvo este sobrenombre ni intervino en el sepulcro marmóreo, únicamente hizo esculturas en barro cocido que son posteriores en el tiempo y perfectamente diferenciadas de los pagos a “Miçer Domingo, ymaginero” por unas esculturas entregadas y otras pendientes en la catedral de Sevilla, a finales del mes de diciembre de 1510 (Gómez Moreno, 1925: 253-254; Gómez Moreno, 1931: 19 y 46; Gestoso, 1899-1909: I, 324; Gestoso, 1903: 255, 261-270). Seis años más tarde, afirmó que tendría probablemente un origen francés, aunque podría haber completado su formación en la Lombardía como tradicionalmente se indica para otros artistas de la misma procedencia (Gómez Moreno, 1931: 46; Blunt, 1977: 37-45).

El estudio de un contrato firmado el 28 de marzo de 1526, entre maestre Miguel y el canónigo García Ibáñez de Mondragón para hacer e instalar un relieve con figuras de la Quinta Angustia, destinado a la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela, permitió a José Hernández Díaz en 1932 adscribirle la Virgen del Oratorio de la catedral de León y documentar este altar, cuya

calidad destacó Manuel Gómez Moreno al atribuirlo a Cornelis de Holanda (Hernández Díaz, 1932: 149-155; Gómez Moreno, 1931: 46). Las revisiones efectuadas en las mismas fechas en el Archivo de Protocolos Notariales dieron a conocer otros contratos y, finalmente, identificar su firma gracias a otro documento donde “Miguel Perin maestro de hazer imágenes” concertó con Fernando de Olivares la realización de una Virgen sedente con el Niño flanqueada por dos ángeles ceriferarios en agosto de 1526. Conocida su personalidad constató la presencia de unos escultores llamados Miguel y Francisco Perrin en el castillo de Bar-le-Duc en 1474, y destacó el origen francés de este artista, que desde 1934 es conocido indistintamente como Miguel Perin o Perrin (Hernández Díaz, 1934: 271-273). (Cf. Fig. 1).



Fig. 1 - Miguel Perrin, h. 1520-1530: Virgen del Oratorio, donación del canónigo Juan Gómez a la catedral de León en 1536. Catedral de León, Museo. © Gentileza del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (Simancas).

Otros estudios demostraron que “Miguel Florentin” únicamente suministró a la catedral de Sevilla losas de mármol pero sus asientos contables están inmediatos a los del referido escultor y, en buena medida, determinaron esta confusión en su identificación desde el siglo XVIII (Hernández Díaz, 1984: 241-242, 206-266; Laguna Paúl, 2006: 733-734). No obstante, algunas publicaciones de la segunda mitad del siglo XX todavía mencionan indistintamente a Miguel Florentín, a maestre Miguel o a Miguel Perin como el autor de las portadas sevillanas, vinculan el altar compostelano con Cornelis de Holanda y la Virgen del Oratorio leonesa a Pietro Torrigiano, escultor florentino documentado en Granada y Sevilla entre 1521 y 1528 (Checa, 1983: 134; Rivera, 1983:128; Gómez Rascón, 1983: 28).

La restauración de las portadas de la catedral de Sevilla, del altar compostelano y de la Virgen leonesa propiciaron investigaciones sistemáticas en la primera década del siglo XXI que han dado a conocer aspectos inéditos en las cronologías de sus encargos, establecido las pautas técnicas de su taller, de los modelos y de las tendencias plásticas manifiestas en los relieves y esculturas documentadas, o atribuidas, a Miguel Perrin o Perin (Laguna, 2006: 723-751; Laguna, 2007: 81-106; Laguna, 2012b: 143-163; Cirujano-Laguna, 2010: 33-50; Cirujano-Laguna, 2011: 38-51; Monterroso, 2005: 202-215; Monterroso, 2012: 111-124; García Nistal, 2009: 69-80). Igualmente, con relación a sus orígenes, señalé una incierta relación entre este artista y el del mismo nombre que realizó las obras de barro cocido para la iglesia de Saint-Maxe de Bar-le-Duc

(Barrois, Lorena, Francia) y establecí una formación vinculada con los formalismos de Francisco Laurana o del medallista Pietro de Milán, que trabajaron para René I de Anjou en Italia y Provenza y, después, atendieron empresas artísticas del duque René II en la citada población, o bien en el entorno de los artistas italianos vinculados con el cardenal Georges de Amboise como Antonio di Giusto Betti (Juste) (Laguna, 2012a: 140-141, 146). Tampoco puede descartarse una estancia en Italia donde perfeccionara la técnica del barro cocido y algunas de sus obras recuerdan elementos presentes en los primeros trabajos de Felipe de Bigarny en el trasaltar de la catedral de Burgos o de Copin de Holanda en el retablo de Toledo, que pueden obedecer al empleo de modelos comunes y fuentes grabadas. (Cf. Fig. 2).



Fig. 2 - Miguel Perrin, 1526-1528: Altar de la lamentación de la capilla de la Pasión o de los Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela. © Fotografía de la autora.

Contexto, formación y biografía artística.

La presencia de Maestre Miguel en Sevilla se inscribe en el contexto de los trabajos de reconstrucción del cimborrio de su catedral y del panorama artístico del 1500 en esta ciudad. Un imaginero que, como otros artistas franceses, vendría a la península Ibérica atraído, sin duda, por unas condiciones laborales muy favorables

en los reinos de Castilla, Aragón y Portugal que propiciaron un intercambio artístico, una circulación de modelos y de personas que fue determinante en la renovación de los arquetipos nórdicos y en la normalización de los romanos o clasicistas. Además la importación directa de obras procedentes de los talleres florentinos, genoveses o napolitanos, y los viajes de los españoles a Italia contribuyeron de forma decisiva en la introducción del Renacimiento, ya que los relieves devocionales o las laudas sepulcrales precedieron a los encargos de los sepulcros monumentales o a la decoración de algunos palacios, que terminaron renovando el lenguaje plástico, espacial y visual del arte europeo meridional (Checa, 1983: 170-175; Marías, 1989: 33-340; Redondo, 2011: 141-162).

Durante el primer cuarto del siglo XVI estas obras fueron simultáneas con los últimos encargos tardogóticos y los primeros renacentistas, que en la catedral de Sevilla correspondieron con las reformas realizadas por los Mendoza en la capilla de la Antigua y con las empresas vinculadas a la finalización de la obra gótica, tanto las del retablo mayor como las esculturas monumentales en barro cocido encargadas para los hastiales interiores del crucero y cimborrio, cerrado en 1506. Pedro Millán (1504-1507), su hijo Juan Pérez (1509-1511) y Jorge Fernández (1510-1511) materializaron el ambicioso programa figurativo del primer cimborrio de Simón de Colonia, desplomado el 28 de diciembre de 1511.

En estos años, cuando llegaron a Sevilla las nuevas fórmulas renacentistas, se constata una presencia constante de artistas franceses e italianos que, después de establecerse en esta ciudad, colaboraron estrechamente con los talleres locales. De esta manera se propiciaron obras como la fachada del monasterio de santa

Paula, encargada por la dama portuguesa Isabel Henriques, marquesa de Montemor-o-Novo (Montemayor), viuda de Juan de Portugal y cuñada del conde de Gelves, a quien la reina Isabel de Castilla nombró alcaide del Real Alcázar de Sevilla en 1503. La portada, documentada en 1504, conjuga armónicamente su arquitectura mudéjar con un tondo italianizante de la natividad, que centra los medallones y relieves de cerámica vidriada realizados en el taller de Pedro Millán (doc. 1487-1507) dispuestos sobre el fondo de azulejos renacentistas de Niculoso Pisano (doc. en Sevilla 1503-1520). Este último tuvo en su taller al imaginero francés Claudio de la Cruz quien le hizo un retrato en barro cocido en 1510, lamentablemente no conservado (Gestoso, 1904: 172-174; Morales, 1991: 48-49 y 75-80; Galoppini, 1993: 305-306). Estos y otros talleres atendieron las demandas de la clientela laica y eclesiástica de Andalucía occidental, llevaron a cabo obras para el floreciente comercio artístico con América y también con Portugal como atestiguan algunas obras y compromisos de Niculoso Pisano, de los imagineros Jorge Fernández o Juan Alemán con el bachiller Rui López para el convento de São Bento de Castris (Évora, Portugal), para la Casa de la Contratación y para la sillería del monasterio de santa Cruz de Coimbra, respectivamente (Gestoso, 1899-1909: I-394; Angulo, 1935: 151; Pleguezuelo, 2018: 299-311).

La reconstrucción del cimborrio, entre los años 1512 y 1517, constituyó una etapa capital en las decisiones constructivas y encargos artísticos realizados por el cabildo y su arzobispo fray Diego de Deza para la capilla mayor de esta catedral. Los daños producidos por el desplome del pilar norte del crucero en 1511 arruinaron el cimborrio de Simón de Colonia, redujeron a cascotes de barro cocido la escultura monumental ya instalada, ralentizaron los

trabajos del retablo mayor que tuvo cambios importantes, afectaron a la sillería del coro que necesitó renovarse parcialmente y a todas las bóvedas adyacentes al cimborrio cuyas obras obedecieron a un largo proceso de seis años. En el transcurso de éstos el cabildo de la catedral solicitó informes y promovió reuniones técnicas, convocadas entre 1512 y 1515, con los arquitectos Enrique Egas, Juan de Álava, Juan de Ruesga, Pedro López, Juan de Badajoz, maestre Martín y Juan Gil de Hontañón. Este último envió las nuevas trazas para el cierre del crucero en marzo de 1514 y, aunque la inquietud y riesgos de una nueva estructura en piedra hizo pensar al cabildo en cubrirlo con una construcción en madera, fue a partir de la última visita de Enrique Egas y Juan de Álava, en junio de 1515, cuando definitivamente levantaron el cimborrio proyectado por el indicado maestro cántabro que, con la supervisión directa del aparejador Gonzalo de Rozas, cerraron en su fase constructiva el 16 de diciembre de 1517 (Alonso, 2005: 21-33; Ibáñez y Alonso, 2017: 129-130 y 156-162).

Durante estos años la ciudad de Sevilla vio como, poco a poco, se renovaron sus infraestructuras urbanas y la población medieval se transformó en una urbe cosmopolita con una activa vida cultural y económica, regentada fundamentalmente por los mercaderes flamencos y genoveses, y donde el monopolio del comercio con las Indias forzó la reorganización gremial. La Iglesia también emprendió reformas importantes y tuvo un protagonismo destacado debido al humanismo de numerosos miembros del cabildo de su catedral como Diego de Cortegana, Rodrigo Fernández de Santaella, Fernando Ramos, los hermanos Pinelo, y otros que como Sancho Sánchez de Matienzo ocuparon cargos importantes en la Casa de la Contratación (Lleó, 1979: 9-24ss.; Laguna, 2006: 735-736). Éstos fueron testigos privilegiados del

cierre del primer cimborrio y de la terminación oficial de la obra gótica, alterada por el desplome de 1511 cuyas consecuencias y reconstrucción les llevó a conciliar las formas tardogóticas del nuevo cierre del crucero con un programa figurativo de carácter italiano encargado a “maestre Miguel”, un imaginero que vino a Sevilla un mes antes de cerrar su reconstrucción.

Cuando maestre Miguel, Miguel Perrin o Perin, llegó dispuesto para instalarse en tierras del Guadalquivir e iniciar la escultura monumental del cimborrio de la Magna Hispalense era un artista completamente preparado que, en plena madurez artística, tendría contactos con otros entalladores y escultores de origen francés o flamenco establecidos en la península Ibérica. Toda su producción, documentada o atribuida, es en barro cocido pero desconocemos si en algún momento esculpió en piedra, en madera o en alabastro al igual que otros contemporáneos, fundamentalmente antes de su presencia en Sevilla.

Este escultor, cuyo nombre completo resultó incomprensible para el secretario del cabildo que anotó su llegada en la reunión capitular del 18 de noviembre de 1517, era un artista que ya contaba con el beneplácito del arquitecto, del aparejador y de algunos eclesiásticos quienes habrían contactado con él antes de que, oficialmente, esta institución mandara al mayordomo de fábrica que buscara y diera casa al maestro que haría las imágenes para esta iglesia. Los nueve días transcurridos entre ambas reuniones sirvieron para convocar a este artista, porque los dos años invertidos prácticamente en la reconstrucción del cimborrio habrían permitido indagar respecto a un imaginero que se adecuara a las necesidades estéticas del capítulo hispalense, establecer sus condiciones laborales y los requisitos técnicos requeridos por el arquitecto y el aparejador,



Fig. 3 - Miguel Perrin, 1518-1519: san Marcos y santo Tomás del apostolado del cimborrio de la catedral de Sevilla. Catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

quienes calibrarían las cargas de la imagería para impedir cualquier problema derivado por el sobrepeso. Estas circunstancias y los contactos de otros técnicos convocados en el transcurso de la reedificación hacen pensar que este artista estaba en la península Ibérica y, quizás, formara parte de algún taller vinculado a las obras de Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava o, incluso, de Enrique Egas (Laguna, 2006: 736-738; Laguna, 2012a: 142-145). En el proceso de esta obra, el vidriero Jean Jacques vino desde Santiago de Compostela para realizar las dos vidrieras renacentistas del altar mayor (1510-1511) y continuó vinculado con la seo hispalense hasta la terminación de sus compromisos en esta capilla y bóvedas adyacentes en 1520 (Nieto, 1969: 77-84). La presencia documentada de talleres y escultores franceses en Santiago o en Burgos,

regentados por Nicolás de Chanterenne o Felipe de Bigarny entre otros, induce a pensar en una relación de maestro Miguel con ellos o con las fábricas ligadas con algún arquitecto convocado a dichas reuniones. (Cf. Fig. 3).

El comienzo de sus trabajos en el cimborrio tuvo algunas incidencias. El cabildo tardó tiempo en disponer la vivienda prometida y lo alojó, temporalmente, durante más de medio año en una casa del abad de la Universidad de Beneficiados, Francisco Severino. También hubo demoras en la organización del taller prometido, ya que en mayo de 1518 ordenaron acondicionarle un espacio para trabajar en el sector del patio de los Naranjos. Ambas circunstancias demostraron que vino expresamente para realizar este encargo, carecía de un taller propio en Sevilla pero nada le impidió realizar su trabajo, aunque hasta comienzos del otoño de 1518 no estuvo completamente instalado en esta ciudad. Durante estos meses recibió varios adelantos a cuenta del precio acordado, que ascendió a 47.225 maravedís por los materiales, el modelado de las figuras, su cocción en el horno y, quizás, la ayuda de algún aprendiz o ayudante; el precio medio de cada escultura de 160 cm de altura fue de 2.951 maravedís y el tiempo invertido en su factura aproximadamente un mes. La contabilidad de la catedral permitió deducir cuales fueron los acuerdos contractuales establecidos para este apostolado, compuesto por diez y seis figuras de tamaño natural, porque esta institución sufragó la vivienda y el local laboral taller del imaginero, el transporte de las figuras, su instalación en las hornacinas laterales de las paredes del crucero a finales de la primavera de 1519 y en agosto del mismo año liquidó administrativamente con el pintor Andrés de Covarrubias la terminación cromática de éstas (Laguna, 2012a: 143-149).

La entrega de los primeros apóstoles del cimborrio satisfizo las expectativas depositadas y, antes de terminar este contrato, le encargaron dos esculturas colosales de san Pedro y san Pablo para instalar en los estribos laterales de la puerta del Perdón vieja, que comunica directamente el patio de los Naranjos con la calle Alemanes, en la zona de mayor actividad comercial de la ciudad. El carácter italiano y la monumentalidad de estas figuras, terminadas en abril de 1519, siempre acaparó el interés de todos los investigadores; su problemática técnica y altura de 255 y 230 cm. incidió en su coste ya que los 11.850 maravedís abonados suponen el doble del precio acordado para cada una de las figuras del cimborrio, instaladas a más de treinta metros de altura. No obstante el modelado, la composición y los rasgos plásticos de todas es renacentista y equiparable al de otros artistas de la Francia septentrional o de los activos en la Turena y valle del Loira con los que maestre Miguel pudo estar relacionado antes de venir a la península. El volumen, el movimiento de túnicas y mantos, su actitud y fisonomía recuerdan, especialmente, el apostolado de barro cocido y policromado encargado por el cardenal Georges de Amboise a Antonio di Giusto Betti (Antoine Juste) para su capilla del castillo de Gaillon (Alta Normandía, Francia) en 1508-1509 (Crépin-Leblond, 2007: 102-105). (Cf. Fig. 4).

La realización de estos dos apóstoles responde, igualmente, a una clara intención del cabildo por continuar el programa iconográfico de los atrios y puertas de la catedral, paralizado desde la terminación de las puertas del Baptisterio y del Nacimiento de la fachada occidental y presenta una evidente relación con la terminación definitiva de la catedral gótica. Esta empresa capitular integra la escultura monumental y relieves de la puerta del Perdón vieja, y las de los accesos orientales del templo: la puerta de la



Fig. 4 - Miguel Perrin, 1519: San Pablo de la puerta del Perdón. Catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

Epifanía o de los “palos” inmediata a la torre campanario catedralicia, y la de la Entrada en Jerusalén o de la “campanilla”, frente al emplazamiento del consistorio municipal (Laguna, 2016: 31-39). La contabilidad conservada del cabildo nos permitió reconstruir los seis contratos sucesivos que durante, aproximadamente, cinco años se concertaron con maestre Miguel y la programación de las entregas cuyos pagos, parcialmente publicados, habían ocasionado cierta incompreensión en la génesis y evolución artística de este imaginero al obviarse los condicionantes impuestos por el marco arquitectónico para el cual fueron concebidas, en cuanto a su función litúrgica y situación en el contexto urbano.

La iconografía está adecuada a las necesidades litúrgicas y pastorales del cabildo pero, en sus aspectos morfológicos y compositivos, es preciso destacar cómo la disposición abierta de la puerta

del Perdón, en las gradas de la calle Alemanes, propició una organización figurativa predominantemente pictórica donde el relieve de la Expulsión de los mercaderes, dispuesto sobre un fondo de yeserías mudéjares y flanqueado por las esculturas de la Anunciación y apóstoles, dispuestas en los estribos almohades. En las portadas tardogóticas orientales, situadas en el interior de los atrios que abrían frente al corral de los Olmos donde estaban la sala capitular y al consistorio municipal, el tránsito del clero y fieles hacia el interior siempre era ordenado o en procesión; las escenas están a una distancia muy próxima, situadas en una ventana elevada y rodeadas por las figuras de las jambas, moviéndose encajadas dentro de sus hornacinas (Laguna, 2006: 73-79; Laguna, 2007: 89-91; Laguna, 2012a: 149-150). (Cf. Fig. 5).

La secuencia cronológica de los encargos y de los pagos efectuados responde a las prácticas habituales en los programas de escultura monumental de numerosos templos y catedrales,

donde nunca contratan una portada completa sino alguna parte de ésta y, en el caso de varios accesos pueden agrupar figuras o conjuntos de características afines en distintas fases. En este proyecto los acuerdos contractuales establecieron en 1519 comenzar por los dos apóstoles de la puerta del Perdón y después concentrar en un mismo encargo contrato las dos figuras de la Anunciación de este acceso con los diez ángeles de las jambas de la puerta inmediata a la torre, que mantuvo ocupado al imaginero durante siete meses y medio antes de realizar, durante otros cinco, el relieve de la Epifanía (1520) y luego el relieve de la Expulsión de los mercaderes del templo, en ocho meses (1520-1521). Concluidos estos dos accesos le confiaron el tímpano de la Entrada en Jerusalén donde invirtió medio año de trabajo, y a continuación concertó las diez esculturas de esta portada con otras veintiséis para una nueva empresa del cabildo en el interior del catedral, motivada por los acuerdos y cambios desarrollados en el proyecto del altar mayor y su



Fig. 5 - Secuencia cronológica de los seis contratos y pagos efectuados a Miguel Perrin en las portadas de la catedral de Sevilla. 1) Puerta del Perdón: san Pedro y san Pablo (1519); 2) Anunciación puerta del Perdón y ángeles puerta de la Epifanía (1519-1520); 3) Relieve tímpano puerta Epifanía (1520); 4) Relieve Expulsión de los mercaderes del Templo de la puerta del Perdón (1520-1521); 5) Tímpano de la Entrada en Jerusalén (1521); 6) Profetas y ángeles puerta de Entrada en Jerusalén (1522-1523). © Fotomontaje de la autora.

retablo durante el episcopado de Fray Diego de Deza: las paredes exteriores de su capilla mayor que despliegan un basto programa iconográfico en barro cocido cobijado bajo cincuenta y nueve tabernáculos, contratados a destajo con el aparejador Gonzalo de Rozas y concluidos, con sus doseletes y peanas, en el verano de 1522 en sincronía con este encargo escultórico. Nuevamente el compromiso reunía figuras con una problemática técnica equiparable pero destinadas a conjuntos distintos que condicionan su tamaño, ya que las de la puerta alcanzan aproximadamente 130 cm. y en el trasaltar oscilan entre 150 y 160 cm., aunque todas tuvieron un precio medio de 2.601 maravedís y este importe corresponde al mismo abonado en 1519-1520 por la Anunciación y los ángeles ya señalados. El ritmo de las entregas agrupó las imágenes por sectores y en agosto de 1523 tenían instaladas las diez esculturas de la puerta de la Campanilla y otras tantas del trasaltar frente al arco de la capilla Real: los santos y mártires de los siglos III y VI vinculados a la diócesis sevillana, que flanquean a la Virgen del Reposo, citada como modelo en un contrato firmado entre Miguel Perrin y Fernando de Olivares en 1526 (Gestoso, 1890: III-224; Laguna, 2006: 742; Laguna, 2007: 98-100; Laguna, Guerra y Rodríguez, 2016: 261-270).

En los pagos de estas contrataciones constatamos un trabajo perfectamente definido en cuanto a su complejidad técnica, que permitió al cabildo controlar el orden de los encargos, evitar las demoras y establecer la terminación de cada sector, y al escultor programar sus etapas de modelado, cocción, terminación e instalación con otros compromisos o demandas de su clientela particular y adecuar las características del horno a las cochuras de las figuras, relieves y paisajes.

El 15 de abril de 1524, cuando habría terminado las primeras veintiséis esculturas del último contrato, el cabildo le alquiló una casa en el sector del postigo de la Antigua con unas condiciones económicas ventajosas donde continuó las figuras del trasaltar hasta que la catedral decidió, en junio de 1525, paralizar y aplazar sine die la terminación de este proyecto (Laguna, 2007: 102-104; Laguna, 2012b: 150). Pese a esta circunstancia, permaneció en la misma vivienda donde llevó a cabo, entre otros, los trabajos acordados con su vecino el canónigo Cristóbal de los Ríos, maestrescuela y obispo de Valva que le encargó su retrato funerario en 1526, y con Fernando de Olivares que comprendía tres esculturas de barro cocido policromadas para enviar a las Indias: una Virgen y dos ángeles ceriferarios, cuyo destino final no ha podido precisarse todavía (Gestoso, 1890: III-224; Sancho Corbacho, 1931: 22; Hernández Díaz, 1932: 151; Laguna, 2006: 742). Estos documentos aportan una interesante información relativa a su producción externa a la catedral de Sevilla, a los modelos con mayor demanda, a las necesidades de los comitentes o a la terminación policroma de las obras que maestro Miguel subcontractaba con otros pintores de su entorno como Antón Sánchez de Guadalupe; éstos proporcionan una valoración de su producción en el contexto contemporáneo y completan aspectos omitidos en la documentación contable de la catedral. En Sevilla la escultura en barro cocido siempre tuvo prestigio y una gran demanda; a comienzos del siglo XVI los modelos de Pedro Millán, de su hijo Juan Pérez o de Jorge Fernández Alemán constituyen los ejemplos de estética nórdica prácticamente sustituidos por el modelo renacentista de los imagineros franceses como Miguel Perrin, que realizaron obras en algunas ocasiones concebidas a la manera gótica aunque sus figuras denotan estudios de cuerpos vivos

con volúmenes novedosos en el primer cuarto del 1500. A finales de la tercera década de esta centuria, la llegada de Pietro Torrigiano que llevó a cabo varias obras en terracota conservadas y otras perdidas como el busto de la emperatriz Isabel de Portugal en el contexto de sus esponsales con Carlos I en 1526, y la presencia de otros escultores franceses como Nicolás de León, Diego y Guillen Ferrant o flamencos como Roque Balduque, que tallaron piedra, alabastro o madera, y aportaron nuevos modelos al panorama de la escultura en Andalucía occidental (Holanda, 2003: 238; Morales, 1991: 78-81). En esta vivienda inmediata al postigo de la Antigua debió gestarse el encargo de la Virgen del Oratorio que ingresó en la catedral leonesa en febrero de 1536, como donación testamentaria del canónigo Juan Gómez, y supone una recreación dorada y policromada de la escultura mariana del tímpano de la Epifanía sevillano (1520-1521); el tamaño académico y la composición de la imagen, su atuendo, su tocado y la comunicación con su Hijo obedecen a un mismo modelo formal que, seguramente, llevó a cabo en otras ocasiones sin acudir a moldes. Igualmente los rasgos de la Virgen los reiteró en la Magdalena del altar compostelano, en la Anunciación o en la Virgen del Reposo, y la fisonomía del Niño constituye un prototipo infantil característico suyo y reiterado con expresión de gran ternura en la Virgen del Reposo del trasaltar hispalense (1522-1523) (Laguna, 2006: 743; Laguna, 2007: 104; García Nistal, 2009: 69-80). (Cf. Fig. 6).

En el mismo domicilio establecerían las condiciones para la realización del altar de la Lamentación sobre el Cristo muerto de la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela, obra capital de su producción artística y síntesis de su cultura visual, concertada el 28 de marzo de 1526 por el



Fig. 6 - Miguel Perrin, 1522-1523: Virgen del Reposo. Trasaltar de la Catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

provisor y canónigo de la catedral de Sevilla García Ibáñez de Mondragón, en representación de su hermano Juan que había dotado este altar en 1521. El documento establece el compromiso de trasladar y montar la obra en esta capilla gallega y su fecha de instalación se relacionó con el cese del arrendamiento de esta vivienda y la ausencia de noticias suyas en Sevilla desde noviembre de 1528 hasta febrero 1537, cuando está documentado en el barrio de san Lorenzo otorgando un poder para cobrar cierta deuda pendiente en Santiago de Compostela. El origen desconocido de este débito pudo estar

relacionado con alguna actividad o circunstancia acaecida cuando llevó a cabo este montaje (Hernández Díaz, 1932: 149; Estella, 1988: 113-114; Laguna, 2007: 103-104; Laguna, 2012b: 159-160). La ausencia de noticias suyas durante estos nueve años hizo pensar que probara fortuna o buscara trabajo en otros territorios de la corona de Castilla o incluso del reino portugués, ya que en aquellas fechas algunos canteros sevillanos como Diego de Riaño trabajaron en la Torre de Belem (1522-1528) y otros imagineros franceses como Nicolás Chanterenne tuvo obras contratadas en el Hospital Real de Santiago (1511-1517) y en el monasterio de santa Cruz de Coimbra (1518-1527), antes de la llegada de Juan de Ruán y Felipe Hodart a la misma ciudad a comienzos de la década 1530 (Laguna, 2007: 104; Grilo, 2004: 393-422; Gonçalves, 2009: 117-140).

A partir de 1537 todas sus noticias indican que tuvo problemas para desarrollar su actividad artística y serias dificultades para ganarse el sustento. Demandó trabajo en la catedral que le dio una ración en el Hospital de Santa Marta a cambio de realizar alguna imagen para el trasaltar mayor, aunque estos quehaceres no constan en la documentación administrativa catedralicia (Gestoso, 1890: II-230; Steigmann y Angulo, 1962: 215). Su buena relación con esta institución continuó hasta su muerte en 1552, pero durante estos años fueron otros los imagineros y entalladores franceses activos en la sacristía mayor y en las capillas de los alabastros de esta Magna Hispalense o en el proyecto del nuevo cabildo secular sevillano que constituyen obras renacentistas evolucionadas (Morales, 1986: 17-22; Morales, 1991: 61-82). La influencia ejercida por los trabajos de Pietro Torrigiano, Diego Guillen Ferrant, Nicolás de León o Roque Balduque, entre otros, determinaron cambios de rumbo en las demandas de la sociedad hispalense, alejados estéticamente de los

modelos del primer Renacimiento desarrollados por Miguel Perrin durante el primer tercio del siglo XVI.

Cultura, fuentes y retórica visual

La obra de Miguel Perrin responde al trabajo de un imaginero que experimentó con fuentes grabadas, fundió distintas tendencias plásticas y reiteró los arquetipos humanistas italianos del primer Renacimiento, asimilados a través de los maestros activos en Francia. Cuando llegó a Sevilla fue el escultor que, después de la muerte de Pedro Millán (1509), renovó la escultura en barro cocido en esta ciudad durante el primer tercio del siglo XVI antes de la llegada de Pietro Torrigiano (h.1522-1528) y de los manieristas de la segunda mitad de esta centuria. Sus modelos, su técnica, su cultura visual y sus fuentes figurativas corresponden a los de una generación puente que superó a través de Italia el modelo nórdico y el realismo borgoñón contribuyendo decisivamente en la aceptación plena del lenguaje renacentista.

La relación formal entre los apóstoles de la puerta del Perdón y del cimborrio con las terracotas policromadas de Antonio Juste de la capilla de Gaillon también está presente en el modelado y rasgos de la figura de Cristo arrojando a los mercaderes del mismo acceso, que reiteró en la Entrada en Jerusalén y después en el espectacular Cristo muerto de la lamentación compostelana. La valiente y arriesgada composición de esta figura, el estudio directo de su anatomía, su expresión cadavérica y huellas plásticas de su pasión denotan un desarrollo de los modelos italianos en el territorio francés y del realismo de la escuela de Dijon, que influyó en la Champagne y regiones limítrofes. El rey Melchor de la portada de la Epifanía y el de

barro cocido conservado en la parroquial de Nuestra Señora de Pontoise (Vexin, Francia) obedecen, igualmente, a modelos comunes realizados por dos artistas de formación semejante (Ecolan, 2005: 106-107; Caron, 2017: 71-92). La fisonomía del rey Gaspar del mismo acceso y algunas de las esculturas de los muros exteriores del altar mayor podrían corresponder a retratos sobrepuestos de algún miembro del cabildo, tomados del natural, en los que encontramos filiaciones con bustos de terracota contemporáneos como, por ejemplo, el posible de Antonio Duprat procedente de la fachada de La Péraudière en Saint-Cyr-sur-Loire, atribuido a un escultor italiano afincado en la región de Tours (Louvre, R.F. 2658) (Bresc-Bautier, 2012: 58-61). Para los modelos de sus personajes del antiguo testamento selecciona siempre prototipos con tocados y ropajes exóticos, que debió tomar de grabados o de las ilustraciones del *Liber Chronicorum* impreso por Anton Koberger (Nuremberg 1493), de los libros de *Horae ad usum romanorum* impreso por Philippe Pigouchet para el librero Simon Vostre (Paris 1496), o de las *Biblia Pauperum* omnipresentes en la figuración de tapices, pinturas, esculturas o esmaltes franceses contemporáneos. (Cf. Fig. 7 y 8).

Su conocimiento directo del arte italiano es evidente en el grupo de niños cantores del relieve de la Entrada en Jerusalén inspirados en los de la cantoría de Luca della Robbia para la catedral de Florencia (1431-1438). Los modelos de sus ángeles muestran fórmulas derivadas de las terracotas vidriadas del mismo taller florentino, continuadas por su sobrino Andrea (1435-1525) y Benedetto Buglioni (1459-1521), que ejercieron amplia influencia en numerosos artistas de la Borgoña, de la Campaña, de otras regiones limítrofes y en aquellos cuya actividad profesional les llevó a los distintos reinos de la



Fig. 7 - Miguel Perrin, 1520: tímpano de la puerta de la Epifanía o de los Palos de la catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.



Fig. 8 - Miguel Perrin, 1522-1526: cuatro figuras de las paredes exteriores del altar mayor de la catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

península Ibérica caso de los esculpidos por Nicolás Chanterene en la puerta axial del monasterio Jerónimo de Belem (1517) (Laguna, 2007: 92; Dijon, Museo de Bellas Artes, Inv. 4081; Dias, 1996; Grilo, 2004: 393-422). Evidencias de una formación y de un ambiente cultural común donde realizaron su aprendizaje los imagineros galos, que denotan una huella profunda de los escultores italianos activos en Francia desde finales del siglo XV, de los intercambios interregionales derivados de



Fig. 9 - Miguel Perrin, 1519-1520: Ángeles de la puerta de la Epifanía o de los Palos de la catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.



Fig. 10 - Miguel Perrin, 1521: capilla musical de la catedral de Sevilla inserta en el relieve de la Entrada en Jerusalén. Catedral de Sevilla, puerta de la Entrada en Jerusalén o de la campanilla. © Fotografía de la autora.

diversas circunstancias históricas y, entre otros, de las importaciones de obras de pequeño y mediano formato (Blunt, 1977: 37-45; Chédeau, 1999: 129-160, il. 155ss.; Gaborit y Bormand, 2002: 74-137; Zerner, 2003: 27-42, 351-379;

France 1500, 2010; Dias, 1987: 29-122). (Cf. Fig. 9 y 10).

El modelado y los rasgos formales de la Anunciación de la puerta del Perdón indica las mismas filiaciones francófonas y sus rasgos constituyen un referente continuo para otras de sus imágenes marianas o sus personajes femeninos del altar compostelano. La aceptación e impacto de sus figuras y relieves catedralicios repercutió en la sociedad sevillana que le demandó estos modelos para otras fundaciones y devoción particular, caso de la Virgen del Oratorio de la catedral leonesa y del compromiso firmado con Fernando de Olivares para una escultura “de la forma e manera de la ymagen” del Reposo con dos ángeles ceriferarios, presumiblemente arrodillados, cuyo modelo seguiría los de la portada de la Epifanía. Las figuras de este último contrato recibieron una terminación policromada que, como en otras ocasiones, concertó con un pintor y, además, nos confirmó la exportación de obras suyas al continente americano, destinadas presumiblemente a las instituciones religiosas de los territorios de Nueva España. En estos compromisos adecuó su factura a las necesidades del transporte por barco para lo cual las figuras y algunos de sus elementos más frágiles, como las coronas u otros atributos desmontados, irían debidamente protegidos, envueltos con telas y preservados entre virutas de madera, dentro de cajas o de toneles de madera (Laguna, 2006: 742-744, 746; García Nistal, 2009: 69-80). (Cf. Fig. 1).

En sus relieves documentados encontramos una relación directa entre el tiempo invertido en los tres de la catedral de Sevilla y el del altar de la capilla de la Piedad compostelana, sus costes y composición escultórica. Las escenas desarrolladas en los tímpanos tardogóticos de las

portadas orientales de la catedral de Sevilla conforman la finalización de un programa iconográfico, iniciado en 1460 en los accesos de la fachada occidental, destinado a exaltar la figura de Cristo y su mensaje de salvación, difundido por su Iglesia, y en directa relación con la función litúrgica de cada uno de los atrios; comprende los temas de la Epifanía (1520) y de la Entrada en Jerusalén (1521-1522) frente a los espacios, que entonces ocupaban las instituciones de gobierno: la sala capitular del cabildo catedral y del consistorio de la ciudad (Ayuntamiento). La composición de ambos presenta cambios significativos en la organización espacial y en la técnica de cada escena, concebidas para quedar enmarcadas dentro de tímpanos tardogóticos.

En la primera portada los reyes reconocen a Cristo como el Mesías, el Hijo de Dios, y el programa ideológico incide en la salvación que con Él vino a este mundo donde su Madre constituye una imagen de la Iglesia; representan la humildad poderosa y sabia postrada ante Jesús. En el segundo destaca una relación con el calendario litúrgico anual y procesional, ya que recoge aspectos de la procesión del Domingo de Ramos que entraba por esta puerta mientras los niños de la capilla musical cantaban el “Gloria laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor”, antes de acceder todos al interior para participar en la misa celebrada en el altar mayor. Este coro es inusual en la iconografía grabada, esculpida o pintada de la Entrada en Jerusalén aunque en la composición existan en el relieve relaciones con obras contemporáneas como, por ejemplo, el grabado del maestro alemán L.C.Z. (h. 1480-1505) o el de la Pasión Pequeña de Alberto Durero (h. 1508-1510), en una tabla atribuida al Maestro del altar de Thuisson (Hermitage Inv. 195699) o el lienzo del Maestro A.H. realizado hacia 1510 (Lyon, Beaux Arts H648-b) donde el

lugar de los cantores está ocupado por varios personajes hebreos y en el relieve del tímpano de la parroquial de Notre Dame de la Neuville les Corbie, realizado hacia 1525-1530 (Somme, Francia). Estos cantores conforman un elemento icónico que convierte a la catedral de Sevilla en una imagen alegórica de la Jerusalén celestial, donde los fieles participando en la entrada procesional de las palmas y entonando cánticos podrían percibir componentes inmateriales de la Gloria, alcanzada mediante la salvación (Laguna, 2016: 32-35; Laguna, 2007: 93-94). (Cf. Fig. 7 y 12).

En la Adoración de los magos el relieve del fondo está anclado en la pared del tímpano y completamente aislado de las cinco figuras de bulto redondo. Los protagonistas de la acción evangélica recuerdan el grabado homólogo de la Vida de la Virgen de Alberto Durero (h.1503) del que Perrin seleccionó algunas partes de la estampa, al igual que otros artistas y obras contemporáneas como, por ejemplo, en los relieves del coro alto –jubé– de Villemaur-sur-Vanne en la región de Champagne (Laguna, 2006: 738; Boucherat, 2005: 242-244). El fondo escénico de esta Jerusalén amurallada con torres y arquitecturas estereotipadas puede rastrearse en algunas ilustraciones de la Peregrinación a Tierra Santa de Bernard von Breydenbach que, según dibujos de Erhard Schedel se publicó en 1486 e imprimió en Zaragoza en 1498, y conserva la biblioteca de la catedral de Sevilla (Laguna, 2019). Los grabados de este libro fueron constantemente utilizados por los pintores del primer tercio del siglo XVI para recrear la ciudad santa como un conjunto urbano contemporáneo que carece de los edificios centralizados o de los que conforman la explanada del templo, alusivos a éste y omitido en sus páginas (Rosenau, 1979: 71; Ávila, 1993: 51-54). La cabalgata desarrolla volúmenes animados por los jinetes ataviados

con armaduras italianas y borgoñotas de tipología milanesa, que portan adargas en su armamento y reúne elementos figurativos de diversa procedencia para rememorar un cortejo de impronta italiana, inspirado en relieves de la historia sagrada o, incluso, en triunfos contemporáneos que conocería directamente o por dibujos y estampas, incorpora los característicos montes escarpados con árboles, puertas fortificadas, edificios representativos y domésticos con arquitecturas francófonas de finales del siglo XV, omnipresentes en el retablo de la Crucifixión del Museo de Unterlinden (1522), en relieves de Michael Colombe o, incluso, en los de Gil de Siloé y Felipe de Bigarny entre otros (Chastel, 1969: 661 ss.; Laguna, 2007: 93-94; Boucherat, 2005: 256-263). (Cf. Fig. 7).

La Entrada en Jerusalén tiene mayor complejidad técnica porque combina el modelado en altorrelieve, crea volúmenes huecos y, únicamente, las figuras de san Pedro, el personaje que extiende su manto y su acompañante son esculturas completas de bulto redondo. La historiografía apenas consideró estos aspectos que, atenuados por el marco tardogótico, había desarrollado meses antes en el relieve de la Expulsión de los mercaderes del templo de la puerta del Perdón, valorada y ponderada mejor por parte de la crítica histórica desde el siglo XVIII. En este último, la historiografía destacó su novedosa escenografía de carácter italianizante, afianzada por la gruesa moldura clásica que lo sitúa sobre la puerta del Perdón ‘vieja’, cuyo lienzo murario estuvo completamente cubierto de yeserías pintadas en el transcurso de la restauración, actualización y remodelación de este acceso entre 1519 y 1522 (Recio, 1996: 74-76; Jiménez Martín, 2007: 296-297). La escena vuela, prácticamente, sobre una repisa tallada en la fachada del patio de los

Naranjos y, desde esa altura, el Señor parece increpar, todavía, a cuantos están ajenos a salvaguardar el legado y función de su casa de oración. Para su realización el cabildo encargó un dibujo, una “muestra”, al pintor Pedro Hernández abonada en noviembre de aquel año, un mes antes que Miguel Perrin concluyera administrativamente la indicada Adoración de los Reyes de la puerta de los Palos (Gestoso, 1890: II-86; Laguna, 2006: 739; Laguna, 2007: 94). Este modelo y su materialización en el relieve refleja los caracteres de los colaboradores y de la escuela de Alejo Fernández, que marcó las directrices de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI; recrean sus escenas en un ambiente humanista a partir de las arquitecturas de Bramante grabadas por Prevedari, o de las estampas de Alberto Durero, Martín Schongauer, Lucas de Leyden, Israel van Meckenem, Giacomo Caraglio o Marcantonio Raimondi que, entre otros, les proporcionaron los modelos donde inspirarse y, manipulándolos, ambientar las acciones sagradas (Ávila, 1993: 13-45).

El relieve recuerda el grabado realizado por Alberto Durero para la serie de la Pequeña Pasión (h. 1508) y como fondo arquitectónico el atrio del templo de Jerusalén es una logia italiana con tondos con bustos sobresalientes y al fondo un nicho clasicista bajo el que se agolpa un grupo de cabezas en altorrelieve y otros figurantes expulsados que salen hacia la ciudad a través de un arco de medio punto, repetido en el lado opuesto y enmarcando la imponente escultura de Jesús acompañado por san Juan. Esta arquitectura abierta es habitual en varias obras de la etapa cordobesa de Alejo Fernández (h. 1470 - Sevilla 1545): Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Inv. CRO044P), Cristo atado a la columna del Museo de Bellas Artes de Córdoba (Inv. CE2128P) o la Flagelación del Museo del Prado (Inv. 001925). Los

procedimientos empleados para conseguir las texturas del fieltro de los bonetes, diferenciar la caída de los paños y tocados, los elementos aplicados para decorar los cofres de los mercaderes o la mesa de los cambistas tratada en perspectiva, el junco de la cesta con palomas, la piel de los toros y la lana de las ovejas recibieron una terminación cromática, un “blanquevol” abonado al pintor Diego de la Barrera, que sellaría los poros del barro cocido, avivaría la fuerza de esta escena y remarcaría las calidades plásticas de los mercaderes, sacerdotes y jóvenes modelados en altorrelieve con sus cabezas sobresalientes en bulto redondo (Laguna, 2006: 739; Laguna, 2012b: 149, 153-154). (Cf. Fig. 11).

El movimiento libre y los planos escultóricos de la Expulsión de los mercaderes debieron influir decisivamente al encargar el tercer relieve de la “entrada de Nuestro Señor en Jerusalén el domingo de ramos”, sin que conste quién realizó el dibujo o modelo preliminar y donde Miguel Perrin desarrolló el mismo tratamiento escultórico monumental ajustando la escena a la limitación impuesta por el marco del tímpano tardogótico. Aquí, el fondo escénico, está ligado a las figuras del segundo plano y desarrollado de manera gradual, unitaria desde el interior hacia la superficie, donde modeló el altorrelieve de cada personaje individualmente, realizando sus torsos, cabezas y brazos en bulto redondo, vació la parte posterior del torso y del borrico para adaptarlas en el altorrelieve y dejó los huecos necesarios para insertar posteriormente las piezas sueltas de las manos, del pie del Señor o las patas exteriores del animal con pasadores de madera. Las uniones de los cortes de cocción, magníficamente maridadas, y algunos elementos



Fig. 11 - Miguel Perrin, 1520-1521: Expulsión de los mercaderes del Templo. Catedral de Sevilla, puerta del Perdón “vieja”. © Fotografía de la autora.

decorativos de los tocados de las cabezas que son de bulto redondo y ocultan los orificios establecidos para evitar la condensación de vapor de agua en el interior del horno, varían en función de la forma o posición de cada zona del relieve en particular, testimonian la calidad técnica de este imaginero y del bagaje artístico que le trajo a Sevilla, cuando fue contratado a finales de 1517 (Cirujano y Laguna, 2010: 35-44; Cirujano y Laguna, 2011: 158-165). (Cf. Fig. 12).

Este procedimiento técnico fue desarrollado por los artistas del Piamonte, de la Lombardía, de la Emilia Romagna o de la Toscana desde finales del siglo XV caso, por ejemplo, del Compianto del altar de capilla funeraria de Pandolfo Petrucci, en la sacristía del convento de san Bernardino della Osservancia en Siena realizado por Giacomo Cozzarelli en 1498 (Giusti, 1984), y que Miguel Perrin debía conocer porque sus características

están definidas en el contrato su altar de la Lamentación compostelana: “ocho ymágenes de bulto de barro cocido de siete palmos de alto cada una, poco más o menos, e se entienda que han de ser las ymagenes que puedan paresçer del todo enteras” (Hernández Díaz, 1932: 150; Laguna, 2019). Las figuras de estos relieves presentan fisonomías, ropajes y tocados exóticos, y sus arquitecturas con paisajes continúan los modelos del primer renacimiento aprendidos y desarrollados por los imagineros franceses del

relativas a la disposición de la Virgen de la Piedad con su Hijo en los brazos, san Juan evangelista “a la cabeça del Christo e la Magdalena a los pies”, a la representación de “la dicha historia la cruz de Christo o lo que en ella cupiere a la espaldas de Nuestra Señora con ciertos lexos se figuras e cavallos e otras figuras de animales e bosques e cosas que mejor me paresçieren” atendiéndose a las pautas técnicas y de calidad que “he fecho e suelo fazer las obras para esta Santa Yglesia de Seuilla e para otras

partes e en el ofiçio del barro se acostumbra a faser”. Así mismo establece un precio de 140 ducados de oro (52.000 maravedís), un plazo de ejecución de un año y tres pagos fraccionados de los cuales el último abonarían cuando el escultor trasladara en barco y a su costa estas piezas, y las hubiera instalado en la catedral de Santiago, con la ayuda de los operarios que necesitara cuyos gastos sufragaría el promotor (Hernández Díaz, 1932: 149-152). (Cf. Fig. 2 y 13).



Fig. 12 - Miguel Perrin, 1521: tímpano de la puerta de la Entrada en Jerusalén. © Fotografía de la autora.

primer tercio del siglo XVI mientras que las terracotas italianas de Giacomo Cozzarelli (Siena, 1453-1515), Guido Mazoni (Módena, 1450 -1518), Antonio Begarelli (Módena, 1499-1565) o de Tullio Lombardo (Padua 1455/1460 - Venecia 1532) tienen improntas estéticas más evolucionadas, incluso manieristas (Bonsanti y Piccini, 2009).

Las cláusulas de este último contrato, firmado el 26 de marzo de 1526, señalan la entrega de un “trazo” enviado desde Galicia e indicaciones

El precio concertado es superior a las obras que tiene documentadas pero, levemente, inferior a las remuneraciones percibidas por sus relieves catedralicios ya que hizo las ocho figuras contratadas, incluyó siete medias figuras que en origen conformaron el grupo sacro (cinco en la actualidad) detrás del cual queda anclado a la pared el fondo la historia de la Cruz; las diez y siete cabezas de ángeles con expresiones dolientes del intradós del altar están omitidas en el contrato y, además, fue competencia suya todos los materiales, el transporte por barco hasta

Santiago y los gastos de su estancia durante el montaje. El promotor se comprometió a costear la ayuda necesaria para esta instalación pero se desconoce quien sufragó la pintura del paisaje y la terminación cromática de algunas figuras que acentúa las expresiones y rasgos fisonómicos modelados en barro por el escultor, de acusado realismo francés en contraste con el humanismo del relieve del mismo tema esculpido por Nicolás de Chanterene para el claustro del Silencio de Coimbra entre 1517 y 1522.

El “traço” entregado en el momento del contrato debía corresponder únicamente a las medidas del altar ya concluido, pues las directrices de su organización iconográfica quedan especificadas en el número de figuras y en la disposición que presentarían y no respetó: san Juan está detrás de la Virgen, auxiliándola y conformando con ella el eje vertical de la

composición, en línea con la cruz central, y José de Arimatea sostiene la cabeza del Salvador (Hernández Díaz, 1932: 149; Estella, 1988: 113-114; Monterroso, 2012: 112; Laguna, 2018). Estos cambios pueden tener relación con las fuentes gráficas utilizadas al formular el modelo definitivo y no con un error en las mediciones del documento aportado, ya que Perrin fusionó elementos de las

lamentaciones ante el Cristo muerto con otros de carácter formal tomados de las deposiciones en la tumba como, por ejemplo, aparecen en las viñetas del Viaje a Tierra santa de Bernardo de Breidenbach, impreso en Zaragoza en 1498, y sin que puedan observarse cambios en sus modelos

habituales que contrastan con los las arquitecturas renacentistas de los fondos tallados por Nicolás Chanterene o Juan Ruán, prácticamente esculpidos en las mismas fechas. Los modelos visuales de este altar pueden rastrearse en los indicados para los relieves de la catedral, que reencontramos omnipresentes en el ambiente artístico de la ciudad de Sevilla en las tres primeras décadas del siglo XVI; elementos tomados de la Deposición del Libro de Horas al uso de Roma de Ph. Pigouchet, de la estampa de lamentación y descendimiento de la pequeña pasión de Alberto Durero (h 1509-1510) y de otra de Israel van Meckenem. Esta última supuso la fuente iconográfica del retablo de la Piedad de la catedral de Sevilla, pintado por Alejo Fernández por encargo de Mencía de Salazar entre 1527 y 1528 (Laguna, 2018; Flor, 2003: 97-119). (Cf. Fig. 2 y 13).



Fig. 13 - Miguel Perrin, 1526-1528. Detalle del altar de la Lamentación de la capilla de los Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela. © Fotografía de la autora.

Las fuentes, los repertorios desarrollados por Miguel Perrin en este relieve perpetuaron los mismos fondos paisajísticos de sus repertorios conocidos frente a los cambios desarrollados por otros contemporáneos como Nicolás de Chanterene, Juan de Ruán o Felipe de Bigarny.

Sin embargo es, precisamente, en este altar donde quedan sintetizados, magníficamente, sus orígenes, su formación, su evolución técnica y también su conocimiento directo de la escultura italiana que conjuga con el intenso realismo de raíz francófona. Este aspecto queda manifiesto en las diecisiete cabezas de ángeles de expresiones dramáticas, que gritan o lloran desconsolados ante la escena presenciada y suelen volar con fuertes escorzos en pinturas o en grabados de la Crucifixión, Descendimiento o de la Quinta Angustia. Estos ángeles los incorporó tomando como referencia las tipologías de algunos retablos de cerámica vidriada italiana donde sus cabezas enmarcan iconográficamente, el extradós o el intradós, del retablo de la Trinidad de la catedral de Arezzo con san Donato y san Bernardo realizado en el taller de Andrea della Robbia en 1485-1486, la Ascensión del altar mayor de Varna de 1490 trasladado a la capilla Ridolfi en 1601, la Crucifixión Alexandrini de 1480 y, entre otros, la Anunciación del Hospital de los Inocentes de Florencia (Laguna, 2018).

Este altar de la Lamentación compostelana resume la formación, la cultura visual y la evolución artística de Miguel Perrin desde sus primeras obras documentadas en la catedral de Sevilla y las transferencias artísticas entre las cortes y reinos europeos en la recepción del modelo italiano y en la formulación definitiva del Renacimiento en los diversos territorios de la península Ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, B. (2005). El cimborrio de la Magna Hispalense. In S. Huerta Fernández (coord.) *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la construcción: Cádiz, 27-29 enero 2005*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, vol. I, pp. 21-33.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1935). Dos Menas en México. Esculturas sevillanas. *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11/31, pp. 131-152.
- ÁVILA PADRÓN, A. (1993). *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos.
- BLUNT, A. (1977). *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. [1953] trad. esp. Madrid: Cátedra.
- BONSANTI, G. y PICCINI, Fca. (coord.) (2009). *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni / Antonio Begarelli. Scultore del Rinascimento emiliano*. Catálogo exposición. Modena: Franco María Panini.
- BOUCHERAT, V. (2005). *L'Art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v.1535)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BRESC-BAUTIER, B. (2012). Buste de Louise de Savoie et buste d'homme. In Chancel-Bardelot, Charron, Girault y Guilloüet (coord.) *Tours 1500. Capitale des Arts*. Paris: Somogy, cat. 7, pp. 58-61.
- CAMPANI G. y SINIGALLIESI, (2007). *Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna*. Bologna: ECB Editrice.
- CEÁN BERMÚDEZ, A. (1804). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, vol. II.
- CHECA CREMADES, F. (1983). *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid: Cátedra.
- CARON, Sph. (2017). De la Toscana à la Normandie. Les ateliers de sculpteurs sur le chantier de Gaillon. In Calame-Levert, Hermant y Toscano (coord.) *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et Mécène*. Gourcuff Gradenigo: Montreuil, pp. 70-93.
- CHASTEL, A. (1969). *El mito del renacimiento, 1420-1520*, Gèneve: Skira.
- CHÉDEAU, Ct. (1999). *Les arts à Dijon au XVIe siècle : les débuts de la renaissance 1494-1551*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- CRÉPIN-LEBLOND, Th. (2007). La décor peint et sculpté de la Chapelle de Gaillon. In Crépin-Leblond y Taburet-Delahaye *L'Art des frères Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris: RNM, pp. 96-105.
- CRÉPIN-LEBLOND, Th. (2012). L'emploi de la terre cuite & de la ceramique dans le décor monumental en France au XVI^e siècle. In J. Lugand (ed.) *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e- fin XIX^e siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires Perpignan, pp. 57-61.
- CIRUJANO, C. y LAGUNA, T. (2010). Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin. *Laboratorio de Arte*, 22, pp. 33-50.
- CIRUJANO, C. y LAGUNA, T. (2011). Œuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français a Sevilla. In M. Boudon-Machuel (coord.) *La sculpture française du XVI^e siècle. Etudes et recherches*, Paris: IHNA - Le Bec en l'air, pp. 150-165.
- DE LOS RÍOS, J. A. (1844). *Sevilla pintoresca o descripción de sus célebres monumentos artísticos*. Sevilla: Imp. Francisco Álvarez y Cia.
- DIAS, P. (1987). *A importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*. Coimbra: Libreria Minerva, 2^a ed.
- DIAS, P. (1996). *Fídias Peregrino - Nicolau Chanterene e a escultura do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra.
- ECOLAN, G.B. (2005). *La sculpture de la Renaissance dans le Vexin français*. Paris: RNM-Louvre.
- ESTELLA MARCOS, M. (1988). Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI. *Actas del primer congreso general de Historia de Navarra. Revista Príncipe de Viana*. Anejo n° 11, pp. 109-123.
- FLOR, P. (2003). Imagens da cidade – os fundos de arquitectura na escultura retabular em pedra do renascimento em Portugal (1500-1550). *Discursos –*

lengua. Cultura e Sociedade, Revista do centro de Estudos Historicos Interdisciplinares. IIIª serie. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 97-119.

FRANCE 1500 (2010). *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*. Catálogo exposición comisarios Bresc-Bautier, Crépin-Leblond y Taburet-Delehay. Paris: RNM.

GABORIT, J.R. y BORMAND, M. (2002). *Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite émaillée de la Renaissance italienne*. Paris: RMN-Louvre.

GALLOPINI, L. (1993). Alcuni documenti su Francisco Niculoso Pisano. In L. D'Arienzo (coord) *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*. Roma: Bulzone Ed., vol. III, pp. 295-317.

GARCÍA NISTAL, J. (2009). Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español. La Virgen del Oratorio de la Catedral de León. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21, pp. 69-80.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1890). *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos, y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: Of. tipográfica de El Conservador, Vol. II.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1899-1909). *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Of. Andalucía Moderna, 3 vols.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1903). *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, La Andalucía Moderna.

GIUSTI, A. M. (coord.) (1984). *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il 'Compianto' di Giacomo Zozarelli*. Módena: Edizioni Panini.

GÓMEZ MORENO, M. (1906-1908) [em linha]. *Catálogo Monumental de la provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925. Mss. del CSIC. [Disponível em]: https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/fulltext?docid=34CSIC_ALMA_DS21120837000004201&context=L&vid=34CSIC_VU1&search_scope=default_scope&tab=default_tab&lang=es_ES

GÓMEZ MORENO, M. (1925). Sobre el Renacimiento en Castilla II. En la capilla Real de Granada. *Archivo español de Arte y Arqueología* I, pp. 245-288.

GÓMEZ MORENO, M. (1931). *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia-Barcelona: Pantheon.

GÓMEZ RASCÓN, M. (1983). *Museo catedralicio-diocesano de León*. León: Evergráficas.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía. 1844.

GONÇALVES, C. A. (2009). Da obra multiforme de João de Ruão no 'século de ouro' coimbrão. In P. Flor y T. L. Vale (coord.) *A escultura em Portugal. Da Idade Media ao Início da Idade Contemporânea: História e Património*. Colóquio Internacional de Historia de Arte. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 117-140.

Grilo, F. J. A. (2004): Nicolau Chanterene e a influência italiana na escultura do renascimento em Portugal. Fontes e práticas artísticas. In M.ª J. Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 393-422.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1932). Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago. *Archivo Español de Arte y Arqueología* VIII/23, pp. 149-155.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1934). Más sobre maestre Miguel, imaginero. *Archivo Español de Arte y Arqueología* X/30, pp. 271-273.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1984). Retablos y esculturas. In AA.VV. *La catedral de Sevilla*, Sevilla: Ed. Guadalquivir, pp. 221-318.

HOLANDA, F. de (2003). *De la Pintura Antigua y el diálogo de las pinturas*, edición Fco. Sánchez Cantón. Madrid: Visor.

- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALONSO RUIZ, B. (2016). El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. *Artigrama*, 31, pp. 115-202.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2017). La puerta principal de la aljama almohade de Isbiliya. *Al-Qantara XXXVIII*/2, pp. 287-332.
- LAGUNA PAÚL, T. (2006). Miguel Perin, en las portadas de la catedral de Sevilla, Maestre Miguel la fortuna artística de un imaginero de barro. In Álvarez y Ollero (coord.) *Los archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Córdoba: Cajasur, pp. 723-751.
- LAGUNA PAÚL, T. (2007). Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla. In E. Gómez Piñol (coord.) *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, pp. 81-105.
- LAGUNA PAÚL, T. (2012a). Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Rodrigo Gil de Hontañón. *Laboratorio de Arte*, 24, pp. 137-162.
- LAGUNA PAÚL, T. (2012b). Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552). In J. Lugand (ed.) *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e - fin XIX^e siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires Perpignan, pp. 143-163.
- LAGUNA PAÚL, T. (2016). Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla. In B. Alonso Ruiz y J.C. Rodríguez Estévez (coord.) *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada, Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad Sevilla, pp. 31-48.
- LAGUNA PAÚL, T. (2018). De Sevilla a Santiago de Compostela. Miguel Perrin y el altar de la Lamentación de Santiago de Compostela. *Artigrama*, 33, pp. 161-186.
- LAGUNA PAÚL, T. (2019). Retórica visual y formas del barro en los relieves de Miguel Perrin de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 31, pp. (original en prensa)
- LAGUNA PAÚL, Teresa; GUERRA LIBRERO, Fernando y RODRÍGUEZ TROBAJO, Eduardo (2016). Carpinteros y ensambladores en la estructura del retablo mayor de la catedral de Sevilla. In Ana Celeste Glória (coord.) *O Retábulo no espaço Ibero-Americano: Identidades, transferências e assimilações*. Vol. I. Lisboa: Instituto de História da Artes, Universidade Nova de Lisboa, pp. 261-275. [disponible en:] <http://hdl.handle.net/10362/16423>.
- LLEÓ CAÑAL, V. (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial.
- MARÍAS FRANCO, F. (1989). *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus.
- MATUTE Y GAVIRIA, J. (1886). Adiciones y correcciones de Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de Don Antonio Ponz en el que se trata de la ciudad de Sevilla. Carta I. *Archivo Hispalense* I, pp. 32-43, 143-164, 310-321 y 364-382.
- MONTERROSO MONTERO, J. M. (2005). Tramas y recursos compositivos: nuevos datos para la apreciación de "La lamentación sobre Cristo muerto" de la catedral de Santiago de Compostela. *Ruta ciclo turista del Románico-Internacional*, 23, pp. 202-215.
- MONTERROSO MONTERO, J. M. (2012). Un espacio para la puesta en escena y la devoción. La lamentación sobre Cristo muerto y la capilla de Mondragón en la catedral de Santiago de Compostela". In E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago, pp. 111-124.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J. (1991). El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros. *Laboratorio de Arte*, 4, pp. 61-82.
- MORALES MARTÍNEZ, A. (1993). Diego de Riaño en Lisboa. *Archivo Español de Arte*, 264, pp. 404-407.
- MORALES MARTÍNEZ, A. (1986). Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 25, pp.17-22.
- NIETO ALCAIDE, V. (1969). *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, CSIC.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (2018). Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis. In Quiles, Fernández Chaves y Fialho Conde (coord.),

Sevilla Lusa. *La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco. Congreso Internacional (Sevilla 5-7 junio 2017)*, Sevilla: UNIBrrc, pp. 170-183. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5987>.

RECIO MIR, A. (1996). La reforma y restauración de la Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla de 1578-1580. *Laboratorio de Arte*, 9, pp. 73-88.

REDONDO CANTERA, M. J. (2011). La aportación transpirenaica a la escultura del Renacimiento en la Península Ibérica: Paralelismos e influencias. In P. Flor y T. Vale (coord.) *A escultura em Portugal da Idade Media ao inicio da Idade Contemporânea. Historia Y Património*. Lisboa: Fund. Casas de Fronteira Alorna, pp. 141-162.

RIVERA BLANCO, J. (1979). *La catedral de León y su museo*. Madrid: Nebrija.

ROSENAU, H. (1979). *Vision of the Temple. The image of the Temple of Jerusalem in Judaism and the Christianity*. London: Oresko Books.

SANCHO CORBACHO, H. (1931). *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. (Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, III)*, Sevilla: Laboratorio de Arte.

SANTOS, R. dos (1960). *L'Art portugais. Architecture, sculpture et peinture*. Paris, 1953.

STEIGMANN, H. y Angulo, D. (1926). *La escultura en occidente*, Barcelona: Labor.

THIEME, Ul. Von y Becker, F. (1930). *Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler von antike bis zur gegenwart*. Leipzig: Verlag, vol. 24.

ZERNER, H. (2003). *Renaissance Art in France. The invention of Classicism* [1996], Paris: Flammarion.

LA APORTACIÓN DE LOS ENTALLADORES SEPTENTRIONALES A LOS COROS ESPAÑOLES DE FINALES DEL GÓTICO Y COMIENZOS DEL RENACIMIENTO

María Teresa Rodríguez Bote¹

Universidad de Salamanca

Resumen

Una ingente cantidad de coros españoles, fechables entre las últimas décadas del siglo XV y a lo largo del XVI, fueron ejecutados por artistas foráneos o, al menos, contaron con una amplia participación de artistas exógenos. Todas estas obras talladas por maestros extranjeros del norte de Europa demuestran el papel crucial que desempeñaron en el desarrollo de novedades estilísticas, difusión de modelos, comunicación e intercambios entre talleres y artistas a lo largo y ancho del continente europeo, a la vez que contribuían a la vanguardia escultórica española. Por tanto, es nuestro interés examinar estas sillerías hechas a finales de la Edad Media y albores de la Edad Moderna, enmarcadas dentro de un contexto de movilidad internacional.

Palabras-clave: coros, sillerías, movilidad internacional, escultura renacentista, transferencias artísticas.

Abstract

Many of the finest choir stalls from the last years of the 15th and the 16th centuries in Spain were created by foreign artists or, at least, quite a few exogenous carvers participated in their construction. All these magnificent works show how these masters played a crucial role in the development of new stylistic features, as well as the flow of influences, and the relations and transfers between workshops and artists through Early Renaissance Europe, as well as how these works of art contributed to the 16th-century Spanish avant-garde. In the next few pages I will examine within a broader context the main Spanish choir stalls that date from the late Middle Ages to the 16th century and were made by foreign masters from northern Europe.

Key-words: choirs, stalls, international mobility, Renaissance sculpture, artistic reception.

¹ mariateresa@usal.es

Una ingente cantidad de sillerías españolas, fechables entre las últimas décadas del siglo XV y a lo largo del XVI, fueron ejecutadas por artistas foráneos. Ejemplos de ello encontramos en las catedrales de Ciudad Rodrigo, Plasencia, Toledo, etc., que lucen sus magníficas sillerías; también muchos monasterios podían permitirse estas obras de arte. Por ejemplo, en la ciudad de León podemos hallar tanto el coro catedralicio como el del monasterio de San Marcos.

Sin duda alguna, todas estas obras talladas por maestros extranjeros del norte de Europa demuestran el papel crucial que desempeñaron en el desarrollo de novedades estilísticas, difusión de modelos, comunicación e intercambios entre talleres y artistas a lo largo y ancho del continente europeo, a la vez que contribuían a la vanguardia escultórica española. Por tanto, es nuestro interés examinar estas sillerías hechas a finales de la Edad Media y albores de la Edad Moderna, enmarcadas dentro de un contexto de movilidad internacional. La relación de obras que a continuación enumeramos no pretende convertirse en un índice exhaustivo, ya que el propósito de estas líneas consiste en ofrecer una visión general de los conjuntos corales en los que, en mayor o menor medida, participan maestros foráneos con el fin de ilustrar mejor este fenómeno demográfico que deja sus huellas en el arte².

Siguiendo un orden contrario al giro de las agujas del reloj, nos situamos en primer lugar en el área catalana, donde Michel Lochner (o Luchner) talla la ornamentación de las cresterías de la catedral de Barcelona en 1484. Más tarde, en 1497, Friedrich Kassel, junto a otros artistas autóctonos, continuaban esta labor (Teres, 1979:

51–64; Teijeira Pablos, 1999: 63). Dos años después, Joan (de) Cassel, alemán, participa igualmente en esta empresa (Español Bertrán, 2001: 301-305). En 1520 encontramos otro artífice extranjero en la sillería barcelonesa, Joan Petit Monet (Martín González, 1970: 223).

De igual forma, en el coro de Santa María del Mar encontramos a Enrique Birbar de Lovaina (1436) (Español Beltrán, 2001: 298). Sin alejarnos demasiado de esta ciudad, los entalladores Juan (o Joan) de Tours y Enrique de Borgoña trabajan en la ampliación de la sillería catedralicia de Tarragona en 1535 (Azcárate Ristori, 1958: 270; García Gaínza, 1998: 153). También en el coro de la cartuja Scala Dei, de Tarragona, hallamos otro foráneo, el maestro Halle, de origen alemán, en 1443. Asimismo, la cerca del coro de la Catedral de Valencia se debe a Arnau de Bruxelles (1441) (Español Beltrán, 2001: 298).

Más al oeste, en Zaragoza, trabaja Esteban de Obray, en la sillería de la Basílica del Pilar. Este entallador participa igualmente en la ejecución del coro de la catedral de Tudela (Navarra) entre 1517 y 1522, así como en la reja de cierre de este espacio coral, en la que, a tenor de la documentación, otros artífices franceses colaboraron con él (Camón Aznar, 1981: 86). Cabe mencionar la labor en esta zona de maestro Peraldo –quien se denominaba “fustero” y posiblemente también fuera “sillero”, esto es, entallador especializado en la labra de sillas corales o bancos–. Trabajó en Tudela, al igual que hizo Juan Normán. Otra empresa en la que posteriormente participa Obray es el coro de la catedral de Pamplona, en 1540, hoy parcialmente expuesto en el Museo de Navarra. Los relieves de

² Sobre las sillerías españolas contamos con numerosas publicaciones. Aquí recogemos solamente algunas de las más recientes y que puedan ofrecer al lector una visión de conjunto (Mateo Gómez, 1979; Kraus *et al.*, 1984; Echeverría Goñi, 1995; Teijeira Pablos, 1999; Navascués Palacio, 2001; Rodríguez Bote, 2017).

los paneles de los sillares, con representaciones de santos, se deben a Guillén de Holanda, quien, a juicio de diversos investigadores, introdujo unos rasgos castellanizantes en su escultura y se convirtió en fuente de inspiración en Pamplona (Azcarate Ristori, 1958: 209; Camón Aznar, 1981: 85-86; Goñi Gaztambide, 1966: 104-105; García Gaínza, 1998: 153-154). También participó este Guillén en otros proyectos corales, como el de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) en 1517 (Teijeira Pablos, 2013), el de la concatedral de Calahorra (La Rioja) en 1526 (Calatayud Fernández *et al.*, 1984: 17-19) y, por último, pero no menos importante, en la sillería del monasterio de San Benito en Valladolid (1528-1529, actualmente en el Museo Nacional de Escultura) (Fernández González, 1994; García Gaínza, 1998: 154; Parrado del Olmo, 2002: 101, and 151; Arias Martínez, 2015: 106-107). Tanto en Santo Domingo como en Calahorra trabajó junto a otro compañero, Natuera Borgoñón (García Gaínza, 1998: 176). En Calahorra, además de Guillén de Holanda y Natuera Borgoñón, figura otro nombre extranjero, Metellin Fabri, quien en 1533 realizaba una muestra para el contrato inicial de la sillería (Fernández Pardo, 2006b: 210).

En Irache (Navarra) encontramos un entallador Fierres, cuyo nombre quizás fuera realmente Pierres, quien, al cobrar ciertos pagos el 28 de junio de 1535, contrata «las sillas que fueren menester para la frontera del coro» (Pellejero Soterías, 1941: 32-33). En concreto, se encarga de los brazales, respaldos y asientos (Pellejero Soterías, 1941: 32-33; Echeverría Goñi, 2012: 542). Este coro no se conserva pero se cree que habría sido ornamentado con nervadas tracerías. Pierres contó con la ayuda de Pitijan (¿Petit Jean?) en 1536 en las labores de talla y mantenimiento de la citada sillería (Pellejero Soterías, 1941: 32-33).

Entre el antiguo reino de Navarra, la Rioja y el occidente aragonés destaca el maestro Arnao de Bruselas, quien ha sido descrito como excelente escultor, uno de los mejores del Renacimiento hispano. En la Seo de Zaragoza asimismo esculpió el Calvario, algunos relieves y los niños del trascoro en 1560 (Azcarate Ristori, 1958: 209-210). El maestro Arnao suplió a maestre Anse, también llamado Hans o Anse (de) Bolduch, a partir de 1550, en la sillería de la concatedral de Santa María la Redonda de Logroño, donde colaboró con Juan de Lorena en 1555 (Arco y Garay, 1925; Azcarate Ristori, 1958: 202; Camón Aznar, 1981: 82; García Gaínza, 1998: 152; Fernández Pardo, 2006a: 13-112; Fernández Pardo, 2006b: 206-209). Hans, en primer lugar, y después, Arnao se ocuparon de los relieves, mientras que Lorena se encarga de ensamblar la obra y de tallar la parte arquitectónica (Fernández Pardo, 2006b: 215). Ahora nos dirigiremos a la localidad de Los Arcos (Navarra), cuya sillería de 1561 se debe a la gubia de Juan Martín Gumet (o Gumez), quien, al parecer, era de origen extranjero (Azcarate Ristori, 1958: 209-210).

También en la sillería catedralicia burgalesa encontramos la mano de Felipe Bigarny (Domínguez Bordona, 1914: 280-281; López Martínez, 1974: 361; Caballero Cuesta, 2001; Mateo Gómez, 2008), activo desde finales del siglo XV en adelante. Además, se encarga de los tres relieves centrales del trascoro original –hoy trasaltar–. En 1535 es contratado para tallar la mitad de los sitiales de la catedral de Toledo; entre estos podemos citar el relieve de Santa Casilda, donde se le ha podido identificar (Azcarate Ristori, 1958: 36, 40, and 46; Camón Aznar, 1981: 97, 103, and 106; García Gaínza, 1998: 156-158). Por otro lado, fray Pedro de Lorena trabajó en el monasterio del Salvador de Oña (Burgos) hacia el segundo tercio del siglo

XV. Se especializó en la talla de tracerías y motivos ornamentales sobre madera y, entre otras obras, participó en la ejecución de los dos coros de este monasterio (Silva Maroto, 1974: 109-128; Ara Gil, 2001: 160).

En Galicia veremos varios claros ejemplos de la problemática que supone la homonimia entre los artífices extranjeros. El primero al que nos referiremos se hacía llamar

Cornielis de Holanda, activo en Santiago de Compostela.

Ejecutó la sillería del convento de Santa Clara de esta ciudad en 1536, además de otras obras notables como los retablos de las catedrales de Lugo y Orense, así como el del zaguán del Hospital Real de Santiago y la tumba de Antonio Rodríguez Agustín (Alcolea Gil, 1964: 205; Rodríguez Pantín, 1988: XII, XIV-XV, 210, 271). Otro entallador homónimo se

encargó del ensamblaje de la sillería de la catedral de Ávila, hecha entre 1535 y 1554 (Azcarate Ristori, 1958: 246). Volviendo a Galicia, mencionaremos también a Gil Probot, quien en 1540 suscribe el contrato del coro del monasterio de Santa María de Sobrado dos Monxes (La Coruña), que no se conserva (Azcarate Ristori, 1958: 91, 220-223).

En el noroeste peninsular, el conjunto de sillerías de Astorga, León, Oviedo y Zamora se conoce como “el grupo leonés”, debido a sus similitudes estilísticas, iconográficas y de estructura (Teijeira Pablos, 1999), conjunto de sillerías en el que, por supuesto, participan artistas foráneos. Por ejemplo, en Oviedo a finales del XV (1492-1497), había 2 ó 3 maestros extranjeros, uno de los cuales se piensa que sea el alemán Alejo de Vahía

(Ara Gil, 1993-1994: 341-352; Teijeira Pablos, 1999: 185 and 193).

En la construcción de la sillería de la catedral de Astorga (León) participa Juan de Colonia (Paniagua Félix, 1992; Teijeira Pablos, 1996a: 17; Oricheta García, 1997: 273), si bien hasta casi cuarenta años más tarde, alrededor de 1547-1552, no fue terminada. Aquí participaron también



Fig. 1 – Sillería de la Catedral de León (detalle de una esquina).

Roberto Memorancy, Nicolás de Colonia y Tomás Mitata (la nacionalidad de este último sigue planteando interrogantes) (Azcarate Ristori, 1958: 221-223; Camón Aznar, 1981: 252; Oricheta García, 1997: 36-37, 109). El mencionado Juan de Colonia, a pesar de su apellido, no parece guardar parentesco alguno con los famosos Colonia del siglo XV. Pudo haber participado en los relieves de los respaldos de la sillería alta en la primera fase de la construcción del coro (Teijeira Pablos, 1999: 19, 63, 193, 197). En la siguiente fase, los ya mencionados Memorancy, Mitata y Nicolás trabajan en los relieves, los cuales presentan ciertas concomitancias con los de la sillería del monasterio de San Marcos, perteneciente a la Orden de Santiago en León, datados entre 1547 y 1555. Esta última sillería

mencionada se trata de un proyecto formidable llevado a cabo por Juan de Juni, Guillén Doncel y Juan de Angés (o Angers) (Azcarate Ristori, 1958: 221-223; Arias Martínez, 1995; Oricheta García, 1997).

No es la única producción artística que debemos a estos tres artífices ni mucho menos, pues desempeñaron un papel fundamental en el Renacimiento leonés, sobre todo Juan de Juni. Juni participó en otra obra coral, aunque de manera indirecta, pues moldeó los santos Juan y Ana ubicados en hornacinas en el trascoro de la Catedral Nueva de Salamanca, si bien estas imágenes estaban originalmente destinadas al enterramiento de don Gutierre de Castro (1540) (Azcarate Ristori, 1958: 220; Checa Cremades, 1988: 248-249; Casaseca Casaseca, 1993: 82; Oricheta García, 1995; García Gaínza, 1998: 170-171). Por otro lado, junto al citado Doncel y otros entalladores, entre ellos Charles y Robertete, Juni dirige la talla de la decoración del trascoro de la catedral de León (Martín González, 1962: 347-348; Arias Martínez, 2007). En él ya había trabajado con anterioridad Juan de Malinas (o Jan van Mechelen), quien se encargaba de tallar los respaldos entre 1464 y 1475.

Entre tierras leonesas y salmantinas también trabajó Rafael de León. Este escultor, natural de Lyon (Echeverría Goñi *et al.*, 2016: 167) y vecino de Toledo, fue autor de la primitiva sillería de coro de la Catedral Nueva de Salamanca, sustituida por la barroca que se conserva en la actualidad (Casaseca Casaseca, 1993: 99). Participa también en otra, la de los padres bernardos de San Martín de Valdeiglesias, contratada en 1561 y acabada en 1571. Está compuesta por 78 sillas decoradas de la siguiente manera: los respaldos muestran la vida y Pasión de Cristo; sobre los brazos de los sitiales hay soportes antropomorfos –cuyo origen se halla en

la tratadística francesa– sosteniendo la cornisa; entre los bajorrelieves de estas historias están los profetas; también hay santos relevantes de la orden y decoraciones renacentistas (Ceán Bermúdez, 1800, 2001: 3: 11-13). Se conserva esta sillería en la catedral de Murcia (Cruz Arias *et al.*, 1983: 87-115; Echeverría Goñi *et al.*, 2016: 167).

Un artífice cuyo nombre pudiera –en principio– plantear problemas es Juan Alemán. Lo encontramos trabajando primeramente en 1457 en la sillería de la catedral de León, pues el 19 de noviembre de ese año hace testamento (Merino Rubio, 1972, 1974: 374; Herráez Ortega, 1986: 194). Sin embargo, puede que su muerte todavía quedara lejana, o haya otro entallador homónimo en la fábrica toledana en 1462 (Ceán Bermúdez, 1800, 2001: 1: 10-11). Más adelante en nuestra exposición, conoceremos a un tercer Juan Alemán, entallador muy prolífico en lo que a sillerías se refiere; pero, por ahora, no nos adelantaremos.



Fig. 2 – Respaldo de la cátedra de la sillería catedralicia de Zamora.

Copín de Ver, maestro carpintero, participó labrando las esquinas de la sillería leonesa. Quizás fuese él quien introdujo en el taller a Mateo de Ver: se ha querido suponer que fuera su hijo o sobrino o, por lo menos, que guardara algún grado de parentesco con Copín. Ambos figuran en la documentación de 1483. Al igual que señalábamos respecto a Cornielis, volvemos a toparnos con el mismo fenómeno, pues hemos de recordar igualmente la existencia de otros dos “Copines” pululando en fechas más o menos cercanas, uno en Burgos y el otro en Toledo (Teijeira Pablos, 1993; Teijeira Pablos, 1996a: 184, 192-93 y 195). El Copín de Holanda activo en Toledo talla en 1516 las imágenes de las santas Catalina, Águeda e Inés, en el trascoro de la catedral (Ceán Bermúdez, 1800, 2001: 1: 360-361; Azcárate Ristori, 1958: 96, 246). Otros artistas que trabajaron en esta sillería de Toledo fueron Esteban Jamete, uno de los escultores más estudiados y de personalidad más controvertida, como ayudante del maestro francés Bigarny (Camón Aznar, 1981: 106; Mateo Gómez, 1980; García Gaínza, 1998: 157-158), y Rodrigo Alemán, del que más adelante nos ocuparemos.

En 1544, Guillermo Borgoñón o Guillarme labra en Toledo un tondo y «paños en que se puso la ystoria». Estos adornos irían colocados en el respaldo de una silla tallada por Vigarny y para ello contaba Guillarme con un plazo de diez días

(Zarco del Valle, 1916: 1: 233 [documento 231, 1544]). El 14 de mayo de 1547 figura mencionado como ensamblador, cuando contrata el asiento de la cátedra arzobispal en el coro de la Primada,



Fig. 3 – Sillería del Convento de Santa Clara, Salamanca.

además de aderezar una venera, colocar dos misericordias y adornar dos altares para el sagrario (Zarco del Valle, 1916: 1: 241 [documento 238, 1544]). Nótese que aunque figura como oficio ensamblador, algunas de estas tareas se corresponden más con la figura de entallador.

A lo largo y ancho de los territorios castellanos, además de los focos principales mencionados, encontramos más intervenciones de maestros foráneos. Un ejemplo es Pedro de Flandes, hijo del pintor flamenco Juan de Flandes, que participó en las labores de talla del púlpito renacentista situado en el trascoro de la catedral de Palencia (Camón Aznar, 1981: 214). Con anterioridad había trabajado Juan de Lille en la ejecución de la sillería (propia ymente dicha), construida entre 1415 y 1422, y que no se conserva en la actualidad (Alonso Ruiz, 2015:

236-237). Añadiremos a esta relación a Egas Cueman, quien trabajó en la sillería de la catedral de Cuenca durante los años 1453-1460, posteriormente trasladada a la Colegiata de Belmonte (Cuenca) (González Sánchez-Gabriel, 1936-1939; Palomo Fernández, 1994; Teijeira Pablos, 1999: 61).



Fig. 4 – Respaldos de la sillería catedralicia de Ciudad Rodrigo.

Cabe añadir igualmente a Peti Juan, autor de la sillería de la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid), que originalmente estaba destinada a la iglesia monacal franciscana de esta misma ciudad (Teijeira Pablos, 1999: 195). Dudamos si mantener en esta relación a la familia Bolduque, residentes en esta localidad a mediados del XVI, pues no está claro si su origen es castellano o flamenco. Sí que se ha de recalcar la inexistencia de parentesco con el destacado entallador brabantón Roque Balduque, activo en el foco sevillano en fechas coetáneas. Volviendo a Medina de Rioseco, entre estos Bolduque mencionaríamos a Pedro, que trabaja en la sillería del monasterio de Santa Clara (Pérez de

Castro, 2012: 90). Por otro lado, posiblemente perteneciera a esta familia Juan Mateo Balduque, quien suscribe la ejecución de una traza que incluía un coro, que nunca llegó a materializarse (García Chico, 1941: 78-79; Pérez de Castro, 2012: 90).

En la actual provincia de Zamora, hallamos hasta tres sillerías que nos conciernen. La primera, no conservada, del monasterio de Montamarta, ejecutada por Juan de Bruselas (Jan de Yneres) (Teijeira Pablos, 1999: 193). En segundo lugar, Cornyeles, imaginero, y Ángel de Flandes, entallador, fueron subcontratados para trabajar en la sillería del coro del monasterio dominicano de Sancti Spiritus en Toro, hacia

1505-1506 (Vasallo Toranzo, 1996: 297-298, 300). En tercer lugar, nos referiremos a la sillería catedralicia zamorana. Entre otros artistas, se sabe a través de la documentación de la participación de extranjeros, como los entalladores Juan de Bruselas, ya mencionado (Gallego de Miguel, 1987; Teijeira Pablos, 1996a; Teijeira Pablos, 1999: 61-63, y 193), Giralte de Bruselas (Gómez-Moreno, 1933; Barroso Villar, 1987-1989: 7) y Gil de Ronza (Rivera de las Heras, 1998: 60). Éste último desarrolló buena parte de su trayectoria entre Zamora y Salamanca (Rivera de las Heras, 1998), donde también trabajaba Francisco de Lorena en las sillas del convento de Santa Clara, hacia 1550³.

³ Archivo Histórico Provincial de Salamanca, p^o 3160, f^o 90-91 y 140 r y v; Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca (Ausa). Legado Ricardo Espinosa. Índice topográfico. Salamanca, f^o 670r; Ausa. Legado Ricardo Espinosa. Lorena (Francisco de), entallador, 31/01/1550, f^o 355r, 356r, 357r y 358r; Ausa. Legado Ricardo Espinosa. Manuscritos. Datos documentales para la historia artística de Salamanca en el siglo xvi, f^o 189r y 190r; Riesco Terrero, 1977, 18.

Otra formidable obra maestra que hallamos en la provincia de Salamanca se debe a Rodrigo Alemán, quien talló la magnífica sillería de Ciudad Rodrigo, terminada la obra antes de 1503; asimismo, la sillería baja de Toledo (1489-1495), relación a la que se suman las de la catedral de Plasencia (Cáceres), hacia 1497-1498⁴ y la del antiguo monasterio jerónimo (hoy paulino) en Cuacos de Yuste

(Cáceres). Si bien respecto a esta última han surgido dudas sobre la participación directa de Alemán, sí que parece haber ejercido un influjo notable. Además, esta sillería muestra un cierto parentesco con otras aquí mencionadas, como las de Plasencia, Coria, Zamora y Astorga (Oxea *et al.*, 1947: 51; Kraus *et al.*, 1984: 108 y 180).

Llegados a este punto, hemos de efectuar una aclaración: se trata de la sillería baja de la concatedral de Cáceres. Si bien se encuentra anidada al retablo y ofrece una sensación de uniformidad estética, esta sillería neorrenacentista es de finales del XX y no forma parte del retablo original de Roque Balduque, entallador flamenco, y Diego Guillén Ferrant.

Continuamos hacia el sur, donde Hans de Bruselas recibe el encargo de la viga del coro de la catedral de San Juan, en Badajoz, hacia 1554-1555. Sobre esta viga iría colocado un crucifijo. Esta es la única intervención del bruselense en dicha sillería, que ejecutará poco después Jerónimo de Valencia (Rodríguez Moñino, 1942-1943: 121, 138, y documents I-III).



Fig. 5 – Sillería de la Catedral de Sevilla.

En Sevilla nos centraremos en dos personalidades que trabajan en su sillería catedralicia. Antiguamente se consideraba que el principal artífice de la actual sillería de catedralicia –si bien nos llega a la actualidad muy restaurada por sendas intervenciones en los siglos XVI y XIX– era Bartolomé Sánchez. Sin embargo, posteriores investigaciones han demostrado que el grueso de la sillería se debe al hijo del mencionado entallador, Nufro Sánchez,

⁴ Para mayor información sobre la vida y obra de este artista, véase Arena, 1966; López Sánchez-Mora, 1970; Mogollón Cano-Cortés *et al.*, 1992; Heim, 1995; Teijeira Pablos, 1999: 19-20, 61-64, and 124; Vasallo Toranzo, 1999; Chamorro, 2005; Heim, 2005; Heim, 2006: 67-89; Teijeira Pablos, 2006. Sobre el grupo de sillerías de Rodrigo Alemán, sus características y diferencias respecto al grupo leonés, véase Kraus *et al.*, 1984: 107-108, 142 y 152-156; Teijeira Pablos, 1996b: 57; Teijeira Pablos, 1999: 61 y 124.

El otro grupo será el de León, compuesto por las sillerías de las catedrales de León (que ofrece el modelo para las otras), Oviedo, Astorga y Zamora, en las que intervino una amplia nómina de artífices europeos. La división de estos grupos fue señalada por los Kraus (véase *supra*, en esta misma nota).

así como a su colega Pyeter Dancart, de Malinas (Thomas *et. al*, 2000: 39). Bartolomé Sánchez se encargó de la sillería anterior, que fue sustituida en el último cuarto del siglo XV por la que hoy conocemos (Martín Pradas, 2004: 84; Hernández González, 2014: 62-63; Hernández González, 2015: 204-205).

Desde comienzos de 1478 hasta finales de 1479, Dancart ejecuta las sillas del prelado, la del deán, las de los dos asistentes, unos costados (uno para la silla del deán, así como los flancos de las sillas a los lados de los accesos que conducen al trascoro). También se ha visto su considerable participación en los cabeceros y misericordias de las sillerías tanto alta como baja, algunas de estas piezas muy restauradas en el siglo XIX (Hernández González, 2014: 63, 67-70, 100-101, 136-138, 152-153, 161-162, y 194-196). La importancia de Nufro Sánchez y Pyeter Dancart en este coro reside en que su obra sirvió de inspiración para toda una serie de sillerías posteriores, realizadas por Rodrigo Alemán, grupo al que ya nos hemos referido.

El relevo lo tomará años después Juan Alemán, entallador que, además de dedicarse a la talla de retablos y mobiliario litúrgico en general, desarrolló una amplia trayectoria en la que destacan la cantidad y calidad de sus sillerías. Consideramos que este entallador no guarda ninguna relación con el Juan Alemán activo en las sillerías de León y Toledo a mediados del siglo XV, al que anteriormente hemos aludido. Coinciden en nombre y oficio, pero la distancia temporal entre ambos hace poco factible que se trate de una misma persona.

El que ahora nos incumbe está avecindado en la colación de Santa María (Sevilla) para el 21 de febrero de 1511, cuando contrata con el mayordomo del convento de Santa Clara de

Sevilla, en representación del monasterio de Écija de esta misma orden religiosa, una sillería de 43 estalos con sus antepechos (Gestoso y Pérez, 1899-1908, 2001: 3: 86; Martín Pradas, 2004: 55; Martín Pradas, 2006: 295-296; Hernández González, 2014: 45, 50, 52, 54-55, y 289). Esta sillería no se conserva porque se quemó en un incendio del 25 de julio de 1622 (Martín Pradas, 2006; Hernández González, 2014: 54 y 289). En el cabildo del 26 de febrero de 1512, se acordó pagarle sesenta ducados de oro por las sillas y coro nuevo catedralicio (Ceán Bermúdez, 1800, 2001: 1: 11; Cruz y Bahamonde, 1813: 14: 308; Gestoso y Pérez, 1899-1908, 2001: 1: 172-173; Orduña Viguera, 1930, 2003: 54; Hernández González, 2014: 72). A Alemán se le adscribe una serie de temas vetero y novotestamentarios, así como hagiográficos, repartidos por toda la sillería alta y baja (Caamaño Martínez, 1973; Mateo Gómez, 1976; Hernández González, 2014: 101-102, 137, 198-202, 206, 209).

Después de suscribir este acuerdo con el cabildo, contrata con el mismo mayordomo 27 sillas para el monasterio de San Francisco, de Arcos de la Frontera (Cádiz), el 25 de abril de 1512, y le exigen que siga el modelo catedralicio; esta obra tampoco se conserva actualmente. Ese día también recibe pago por las sillas ejecutadas para la catedral (Gestoso y Pérez, 1899-1908, 2001: 3: 86-87; Hernández González, 2014: 45, 50, 72, y 289). El 12 de marzo de 1513 le encargan la talla de dos atriles para este mismo espacio coral (Ceán Bermúdez, 1800, 2001: 1: 11; Giménez Fernández, 1927: 1: 21) y recibe el pago de seis jornales por trabajar en esta sillería catedralicia (Hernández González, 2014: 73).

Al igual que hemos comprobado en este último artífice, podemos englobar otras poblaciones cercanas dentro del influjo artístico que ejerce Sevilla, que en estos momentos es una de las

urbes más pujantes del mundo. Por ejemplo, Luis de la Haya, escultor activo en España desde 1575, emite el 4 de enero de 1617 una carta de pago por haber tallado la parte escultórica de la antigua sillería de San Sebastián y Santa María de la Mota de Marchena (Villa Nogales *et al.* [eds.], 1993: 9, y 97-98). Este encargo lo acometió ayudado por su hijo Diego y, por desgracia, la sillería fue sustituida por otra en el siglo XVIII (Ramos Suárez, 2013: 182). Asimismo, en el área a la que nos referimos y anterior a la actividad de Juan Alemán, hallamos la sillería primitiva en la mezquita de Córdoba, convertida en catedral. Más tarde fue suplantada por otra sillería, barroca, que es la que encontramos en la actualidad. La original que nos interesa fue ejecutada en torno a 1490 por Francisco de Holanda y Guillermo Alemán (Olivares Martínez, 2013: 90).

De igual manera, nos referiremos al primer coro de la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, en Jerez de la Frontera, ejecutado en 1535 por Nicolás Voisin. Desde ahí los frailes verían la Portada de Entrecoros (Camón Aznar, 1981: 337), de 1538, atribuida a Cristóbal Voisin y al ya mencionado Jerónimo de Valencia. Esta pantalla servía de acceso al coro de monjes y se asentaba en un muro que dividía ambos espacios, el cual, además, servía de respaldo para esta segunda sillería. Por esta razón, se especifica en el contrato que los retablos, contratados aparte, han de tener la misma altura que los sitiales de los monjes (Esteve Guerrero, 1933, 2008: 165; López Campuzano, 1996: 334-335). La segunda sillería—conservada hasta el 2005 en la iglesia de Santiago de esta misma localidad (Gómez-Moreno, 1931: 73; Esteve Guerrero, 1933, 2008: 31, 35, 39, y 163-165; Rodríguez Moñino, 1942-1943: 149; Azcárate Ristori, 1958: 254; López Campuzano, 1996: 334-339; Romero Bejarano *et al.*, 2015: 295) y recientemente

restaurada (2005-2017) (Álvarez Luna *et al.*, 2005)— fue tallada en 1547 por Cristóbal Voisin (López Campuzano, 1996: 334-339; Romero Bejarano *et al.*, 2015: 295). Dado que Nicolás y Cristóbal comparten apellido y trabajan en la misma ciudad en fechas cercanas, queremos pensar que fueran hermanos o padre e hijo.

En el área giennense nos centraremos en la figura de Gutierre Gyerero, conocido también como maestro Gutierre Alemán, aunque este entallador realmente procedía de Amberes. Debido a su similitud con el coro de Jaén, se ha identificado la participación de Gutierre Gyerero en la traza y talla de la sillería burgalesa, junto a Vigarny. En cualquier caso, si no participa directamente en la talla, al menos conoce perfectamente esta sillería (Domínguez Cubero, 1983: 70-71, 80). Este artista aparece por primera vez en Jaén en 1515 hasta su defunción. En relación a su obra en este periodo, Gómez Moreno es el primero en recoger la participación de «maestre Gutierre alemán» en el coro de la catedral de Jaén en 1519. De esta época solo es una parte de la sillería, ya que en la segunda mitad del XVII se añaden 36 sillas barrocas (Gómez-Moreno, 1941: 3). En cualquier caso, a Gyerero se le atribuyen los temas vegetales y de animales fantásticos y reales (Gómez Moreno, 1941: 6; Torres Suárez, 1985: 74), «de estilo francamente nórdico» (Gómez Moreno, 1941: 6).

Este último autor citado le atribuye igualmente la autoría de la silla episcopal de la colegiata de Santa María de los Alcázares Reales, en Úbeda (Jaén), basándose en la enorme semejanza que guarda con las sillas de Jaén y la relaciona también con la de Burgos (Gómez Moreno, 1941: 6). Ejecutada poco antes de 1519, le habría servido en principio al entallador como muestra para presentarse al concurso del coro de la catedral de Jaén, pero Úbeda la solicita en 1549.

A favor de esta atribución podemos añadir las herramientas talladas en la propia silla, muy cercanas al esquema que dibujaba junto a su firma el artista (Ruiz Prieto, 1906: 2: 9-10; Gómez-Moreno, 1941; Domínguez Cubero, 1983: 80-81; Torres Suárez, 1985: 73). También podríamos atribuirle otras sillas originales de este coro con una factura y estilos semejantes. Incluso cabe la posibilidad de que se encargara de la mayor parte de la imaginería. Finalmente, hacia 1528 talla junto al maestro Jerónimo Quijano el Banco de los Caballeros del coro giennense (Domínguez Cubero, 1983: 81).

Por último, si bien excede de nuestras fronteras, la temática y el emplazamiento de este volumen nos obligan a mencionar a Francisco Lorete (François Loret), francés nacido hacia 1490 y fallecido en Coímbra hacia 1550, que se encargó de doce sillas para el monasterio de Santa Cruz (Dias, n.d.). Al igual que Jean de Ruán, ambos compartieron patria, oficio y destino.

Tanto ellos dos como el resto de artífices y obras mencionadas a lo largo de esta exposición sirven para demostrar cómo la Historia del Arte no puede encerrarse en los límites nacionales o localistas que durante mucho tiempo se han querido imponer en la historiografía. Tras esta revisión del conjunto de coros ejecutados en los siglos XV y XVI por maestros septentrionales, queda patente que estas obras han de ser entendidas dentro de un marco geográfico y cultural más amplio. Las sillerías y las estructuras que las cobijan no son elementos aislados, ubicados en distintos puntos, sino que se emparentan con otras tendencias europeas y forman parte de un fenómeno artístico mucho mayor, englobado a su vez dentro de los movimientos migratorios a comienzos de la Edad Moderna.

Este colectivo de entalladores favoreció la comunicación e influencias entre maestros, talleres, tradiciones, técnicas, fuentes, motivos, etc. originados en distintos lugares del continente. Asimismo, contribuye a generar en el arte un sentido paneuropeo y, sin lugar a dudas, demuestra cómo el concepto de “frontera” puede evolucionar a lo largo de los siglos. En definitiva, estas obras fortalecen pues los vínculos culturales entre países y pueblos y nos ayudan a superar estas delimitaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA GIL, S. (1964) Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI. *Príncipe de Viana*, 25 (96), pp. 201-212.
- ALONSO RUIZ, B. (2015). El coro y el trascoro de la catedral de Palencia. Arquitectos y entalladores del Tardogótico. In F. Villaseñor Sebastián (ed.) *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 234-249.
- ÁLVAREZ LUNA, Á.; GUERRERO VEGA, J. M. and ROMERO BEJARANO, M. (2005). Los problemas estructurales de la parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera: los sistemas de construcción aplicados a la restauración monumental. In S. Huerta (ed.) *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005*. Madrid: Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz.
- ARA GIL, C. J. (2001). Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión. In J. Yarza Luaces and A. C. Ibáñez Pérez (eds.) *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, pp. 145-188.
- ARA GIL C. J. (1993). La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo. *Anales de Historia del Arte*. 4 (Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate), pp. 341-352.
- ARENA, H. L. (1966). Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 32, pp. 89-123.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2007). Juan de Juni en el trascoro de la catedral de León. Nuevas propuestas. *Boletín de la Real Academia de Bellas de la Purísima Concepción*. 42, pp. 19-34.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (1995). *La sillería del coro de San Marcos de León. Museo de León: guía breve*. León: Consejería de Cultura y Turismo.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2015). Sillería de San Benito el Real. In *Museo Nacional de Escultura. Colección/Collection*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, pp. 106-107.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. (1958). *Escultura del siglo XVI*. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Vol. 13. Madrid: Plus Ultra.
- BARROSO VILLAR, J. (1987-1989). En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo. *Imafronte*. 3-5, pp. 1-15.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M. (1973). Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico. *Revista de la Universidad Complutense*. 8, pp. 57-25.
- CABALLERO CUESTA, J. M. (2001). La sillería del coro del catedral de Burgos. *Burgense*. 42, pp. 167-214.
- CAMÓN AZNAR, J. (1981). *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Summa Artis. Vol. 18. Madrid: Espasa-Calpe.
- CARAMAZANA MALIA, D. and ROMERO BEJARANO, M. (2015). La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense. In F. Villaseñor Sebastián (ed.) *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 295-310.
- CASASECA CASASECA, A. (1993). *Las Catedrales de Salamanca*. León: Edilesa.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800, 2001). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo.
- CHAMORRO, V. (2005). *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia*. Plasencia: Destino Extremadura.
- CHECA CREMADES, F. (1988). *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Catedra.
- CRUZ ARIAS, M. J. and FRANCO MATA, Á. (1983). Nuevos documentos sobre el escultor y entallador Rafael de León. *Anales Toledanos*. 17, pp. 87-115.
- CRUZ Y BAHAMONDE, N. (1813). *Viaje de España*. Vol. 14. Cádiz.

- DIAS, P. (n.d.) LORETE, Francisco. In *Oxford Art Online* [online]. [Available at]: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T051975> [Accessed 28th March 2018].
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1914). Felipe Vigarny, resumen de los datos hasta ahora conocidos. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 22, pp. 269-274.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1983). Aspectos del plateresco giennense. El entallador Gutierre Gyerero. *Boletín del Instituto de estudios giennenses*. 115.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2012). Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra. *Príncipe de Viana*. 73 (256), pp. 515-548.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1995). Sillerías de coro del siglo XVI. *Diario de Navarra*. 290-304.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. and VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016). Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra. *Brocar*. 40, pp. 157-174.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F^a. (2001). La escultura tardogótica en la Corona de Aragón. In J. Yarza Luaces and A. C. Ibáñez Pérez (eds.) *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural 'Casa del Cordón'*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, pp. 287-334.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1933). *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte*. Jerez de la Frontera, Valladolid: Maxtor.
- FERNÁNDEZ PARDO, F^a. (2006a). Arnao de Bruselas, escultor brabantón. In *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas*. Logroño: Fundación Bancaja, pp. 13-112.
- FERNÁNDEZ PARDO, F^a. (2006b). La sillería de coro de la Concatedral de La Redonda. In F^a Fernández Pardo (ed.) *La escultura en la ruta jacobea. Arnao de Bruselas*. Valencia: Fundación Bancada, pp. 207-219.
- GALLEGO DE MIGUEL, A. (1987). El enigma en torno a las rejas de la capilla mayor y coro de la catedral de Zamora. *Academia*. 64, pp. 231-247.
- GARCÍA CHICO, E. (1941). *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*. Vol. 2. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GARCÍA GAÍNZA, M^a. C. (1998). La escultura. In A. Ávila (ed.) *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*. Madrid: Akal, pp. 139-191.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1899-1908, 2001). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta.
- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M. (1927). *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1933). El retablo mayor de la catedral de Oviedo. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, pp. 1-20.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1931). *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1941). La sillería del coro de la Catedral de Jaén. *Arte Español*. Tomo 14, Vol. 26 (3), pp. 3-6.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ-GABRIEL, M. (1936). La sillería de coro de la Colegiata de Belmonte: los hermanos Egas, de Bruselas, en Cuenca. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 5, pp. 21-34.
- HEIM, D. (1995). El entallador Rodrigo Alemán: su origen y su taller. *Archivo Español de Arte*. 68 (270), pp. 131-144.
- HEIM, D. (2005). La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem. *BSAA Arte*. 71 (2), pp. 65-87.
- HEIM, D. (2006). *Rodrigo Alemán und die toledaner Skulptur um 1500*. Kiel: Ludwig.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2014). *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2015). La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el

- Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental. In F. Villaseñor Sebastián (ed.) *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishin, pp. 204-233.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a. V. (1986). Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI. *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*. 8, pp. 191-200.
- KRAUS, D. and KRAUS, H. (1984). *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ CAMPUZANO, J. (1996). Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin. *Archivo Español de Arte*. 69 (275), pp. 334-338.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, N. (1974). En torno a un proyecto de traslado del coro de la catedral burgalesa. *Burgense*. 15, p. 361.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M. (1970). *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia, ¿tallistas judíos?* Plasencia: Imprenta La Victoria.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1962). Guillén Doncel y Juan de Angés. *Goya*. 47, pp. 344-351.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1970). *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos.
- MARTÍN PRADAS, A. (2006). Nuevos datos sobre la sillería de coro del convento de Santa Inés del Valle de la Orden de Clarisas Franciscanas de Écija. In *Jornadas de protección del patrimonio histórico (3a y 4a, 2004-2005)*. Écija: Asociación de amigos de Écija, pp. 295-307.
- MARTÍN PRADAS, A. (2004). *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MATEO GÓMEZ, I. (1980). *La sillería del coro de la Catedral de Toledo*. Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, Diputación Provincial.
- MATEO GÓMEZ, I. (2008). La sillería del Renacimiento en Burgos. In E. J. Rodríguez Pajares and M^a. I. Bringas López (eds.) *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 197-208.
- MATEO GÓMEZ, I. (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- MATEO GÓMEZ I. (1976). Temas profanos en la sillería del coro de la Catedral de Sevilla. *Boletín de Bellas Artes*. 41, pp. 51-180.
- MERINO RUBIO, W. (1972). *Arquitectura hispanoflamenca en León*. [León].
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. and PIZARRO GÓMEZ, F. J. (1992). *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001). *Los coros catedralicios españoles*. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM).
- OLIVARES MARTÍNEZ, D. (2013). *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*. Madrid: La Ergástula.
- ORDUÑA VIGUERA, E. (1930). *La talla ornamental en madera*. Madrid, Valladolid: Compañía ibero-americana de publicaciones, Máxtor.
- ORICHETA GARCÍA, A. (1995). La influencia de las sillerías corales francesas del siglo XVI en el conjunto coral de San Marcos de León. *Boletín del museo e instituto Camón Aznar*. 62, pp. 115-127.
- ORICHETA GARCÍA, A. (1997). *La sillería coral del convento de San Marcos de León*. León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones.
- OXEA, J. R. and OXEA, F. (1947). Reliquias de Yuste. *Archivo Español de Arte*. 20, pp. 26-59.
- PALOMO FERNÁNDEZ, M. G. (1994). Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótico de la catedral de Cuenca de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez. *Archivo Español de Arte*. 67 (267), pp. 284-291.
- PANIAGUA FÉLIX, P. (1992). *La Catedral de Astorga. El coro y su sillería*. Astorga: Museo de la Catedral.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. (2002). *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid: Secretariado de

publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid.

PELLEJERO SOTERAS, C. (1941). El claustro de Irache. *Príncipe de Viana*. 2 (5), pp. 16-35.

PÉREZ DE CASTRO, R. (2012). El escultor Pedro de Bolduque: orígenes y primeras obras. *BSAA Arte*. 78, pp. 69-98.

RAMOS SUÁREZ, M. A. (2013). Arquitecturas para la música: Las cajas de órgano de la parroquia matriz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla). *Archivo Español de Arte*. 86 (343), pp. 181-200.

RIVERA DE LAS HERAS, J. Á. (1998). *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora: Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ BOTE, M^a. T. (2017). The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture'. In A. Seliger and W. Piron, (eds.) *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 166-178.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1942). Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 9, pp. 121-156.

RODRÍGUEZ PANTÍN, A. (1988). *Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI*. Tesis de licenciatura inédita.

RUIZ PRIETO, M. (1906). *Historia de Úbeda* [em linha]. Tomo II. Edición digital conmemorativa del centenario de su publicación: 1906-2006. [disponible en:] <http://www.vbeda.com/prieto/tomo2/Prieto2273.pdf>

SILVA MAROTO, P. (1974). El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos. *Archivo Español de Arte*. 47 (186), pp. 109-128.

TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1996a). *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos 'Florián de Ocampo' (CSIC).

TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1993). *La influencia del modelo gótico flamenco en León: la sillería de coro catedralicia*.

León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.

TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2006). La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo. In E. Azofra Agustín and J. Yarza Luaces (eds.) *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*. [Salamanca]: Diputación Provincial, Caja Duero Obra Social, Diócesis de Ciudad Rodrigo.

TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1999). *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. León: Universidad de León.

TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1996b). Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole. *Revue de l'Art*. 114, pp. 57-62.

TERES I TOMÁS, M. R. (1979). Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales. *D'art*. 5, pp. 51-64.

THOMAS, W. and STOLS, E. (2000). La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica. In W. Thomas and R. A. Verdonk (eds.) *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflámencos a inicios de la Edad Moderna*. Soria, Lovaina: Fundación Duques de Soria, Leuven University Press, pp. 1-88.

TORRES SUÁREZ, C. (1985). Maestro Gutierre Guerrero. *Revista Murgetana*. 68.

VASALLO TORANZO, L. (1999). El cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán. *Archivo Español de Arte*. 72 (286), pp. 199-204.

VASALLO TORANZO, L. (1996). La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. 62, pp. 295-302.

VILLA NOGALES, F., and MIRA CABALLOS, E. (eds.) (1993). *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*. Sevilla.

ZARCO DEL VALLE, M. R. (1916). *Datos documentales para la Historia del Arte español II*. Vol. I. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas.

OURIVESARIA EM PEDRA. JOÃO DE RUÃO E A PRODUÇÃO EM METAL PRECIOSO. 1530-1580

Nuno Vassallo e Silva¹

Museu Calouste Gulbenkian

Resumo

Neste artigo aborda-se a estreita relação entre a obra de João de Ruão e a ourivesaria do renascimento, como constatada por diversos autores. Através do confronto do conjunto de obras do escultor com alfaías em prata executadas no mesmo período aprofundamos este relacionamento, que culminará com a campanha da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Coimbra.

Palavras-chave: Escultura, Ourivesaria, Renascimento, Coimbra

Abstract

This article approaches the close relationship between the work of João de Ruão and the silverwork of the Renaissance, as noted by several authors. Through the confrontation of a set of major works of the sculptor with religious silver implements executed in the same period, we highlight this relationship, which will culminate with the campaign of the Chapel of the Holy Sacrament of the Sé de Coimbra.

Key-words: Sculpture, Silverwork, Renaissance, Coimbra

¹ nvsilva@gulbenkian.pt

I. Introdução

A distinção entre as diversas modalidades artísticas, entre as diversas técnicas e materiais é apenas uma perspetiva metodológica. Numa obra de arte tal destrição não existe. A permeabilidade entre as várias oficinas e mestres foi sempre uma constante ao longo dos tempos, pelo menos até às vésperas da industrialização, mesmo com o rigor dos regimentos das corporações dos ofícios e a sua preocupação constante de estabelecer limites muito rígidos à atividade. Para todos aqueles que se interessam pela arte da ourivesaria, confrontar-se como uma obra de João de Ruão, como é o caso da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra, é uma experiência inesquecível. Poderíamos pensar que se trata sobretudo de uma leitura motivada pelo sacrário em forma de custódia, mas não só. Toda a capela parece ter sido executada por ourives, não em metal, mas em pedra. É tal a precisão do desenho, o carácter ornamental que nos remete de imediato para a arte dos metais preciosos.

Tal associação entre a obra de João de Ruão e a ourivesaria há muito que foi apontada por mestres como António Nogueira Gonçalves, Pedro Dias ou Nelson Correia Borges que destacaria “o trabalho delicado, em certos pormenores aparentados com obra de ourivesaria ou de marfinista” (Borges, 1981: 23; Borges, 1980: 35).

Neste trabalho, na perspetiva de quem estuda a arte dos ourives e joalheiros, trazemos um brevíssimo contributo, um levantamento de sinais, para o entendimento da obra de João de Ruão à luz das oficinas dos mestres ourives.

Contributo baseado na observação, nas relações visuais, dado que no grande universo documental associado ao mestre escultor não se identificam quaisquer referências a ourives. Tais relações têm sido bem identificadas entre outras oficinas como as dos pintores régios Diogo Lopes e Cristóvão Lopes e o do seu cunhado Cristóvão de Figueiredo (Garcia, 1913: XI). As ligações entre diversos mestres, neste caso entre escultores, pintores e ourives, revelam uma rede informal entre oficinas, que sempre existiram na esfera da produção artística, mas que hoje apenas nos deixou sinais, como as obras provenientes destes mestres nos documentam.

Procuramos assim, nas páginas que se seguem, cruzar obras arquitetónicas e escultóricas do período do renascimento com a produção da ourivesaria de Coimbra. O tempo é o da época em que João de Ruão exerceu a sua atividade.

II. Altares Sacrários / Custódias

Uma das questões que nos coloca face às obras de João de Ruão, reside na origem dos modelos dos seus notáveis sacrários em forma de ostensório. Recuando, o Quattrocento florentino remete-nos para a adoção de modelos arquitetónicos dos sacrários, como são exemplo os projetos de Galeazzo Alessi, com destacados tabernáculos e recorrente recurso a colunatas, centrando o Santíssimo Sacramento, não sendo contudo exclusivo de Itália. Encontramos sacrários ladeados por anjos em adoração, como é exemplo a produção de Francesco di Simone Ferrucci, datável de 1480/82¹ ou nos frontais de sacrários de Matteo Civitali, de 1498, onde dois anjos afastam as cortinas, permitindo a adoração do Santíssimo². Entre nós é maior exemplo, deste

¹ Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 4903.

² Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 418/7-1969.

modelo eminentemente cénico, o exemplar da oficina dos Della Robbia, proveniente da Madre de Deus, em Lisboa e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Dias, 1982: 50).

Porventura será na obra de Nicolau de Chanterene que surge em Portugal um dos primeiros “sacrários-custódia”, uma transcrição para pedra de uma obra de ourivesaria. Referimo-nos ao notável altar em S. Marcos, de 1522. Contrasta com o modelo adoptado para o Sacrário arquitetónico lavrado em alabastro para o Convento da Pena, em Sintra, executado pouco mais tarde, entre 1528 e 1531. Em S. Marcos, uma custódia renascentista, com o seu pé, haste, ostensório e coroamento seguem de perto as linhas de uma alfaia litúrgica. Já no caso da capela dos Jerónimos da Pena adotou-se uma estrutura arquitetónica, sem qualquer referência à arte do metal (Dias, 1996: 107-113, 121-130).

A linguagem clássica italiana, melhor de gosto florentino, possui uma obra tão notável como excecional em Portugal como o Relicário de D. Leonor, executado por Mestre João, em c. 1515. Trata-se de uma recriação em ouro e esmalte de uma capela filiada na arquitetura florentina de quatrocentos, reproduzindo os mais ínfimos pormenores.

Mais tarde em torno de 1520-28 foi lavrado o porta-paz oferecido por D. João III à Sé do Funchal, cumprindo a vontade de seu pai D. Manuel. A sua composição central a “Adoração dos reis Magos”, tendo origem numa composição de um pintor régio como Gregório Lopes, remete-nos novamente para a relação entre as diversas oficinas, onde as obras de ourivesaria possuem destacada criatividade, sem descartamos, contudo a hipótese de colaboração de Jorge Afonso, outro pintor em cuja produção

surgem representadas imaginativas obras em prata.

III. A afirmação da ourivesaria do renascimento

A introdução da ourivesaria renascentista foi feita, nos seus primeiros momentos, apenas a nível semântico. Obras executadas dentro da elaborada e rígida harmonia gótica ou “Moderna”, como designada na documentação da época, pontuadas com motivos ornamentais ao “Romano” que em muito as contrariava, mas que criava um efeito de novidade.

De algum modo é muito esclarecedor da maior ou menor permeabilidade das oficinas à introdução de novos modelos. Tal não pode ser apenas apontado ao gosto conservador ou pouco inovador dos mecenas, como ao conservadorismo das oficinas tomadas da tradição dos ofícios mecânicos. Sem um entendimento mais amplo das então novas soluções plásticas, e consequentemente motivos ornamentais, como empreender obras numa nova linguagem, num novo ideário? Ficava-se assim apenas pelo reportório decorativo diluindo o contraste entre linguagens de algum modo antagónicas.

Tomemos a custódia que o bispo-conde D. Jorge de Almeida ofereceu à Sé de Coimbra em 1527. Uma custódia de assento, num crescente de pilares e arcobotantes e contracurvados, coroado por um destacado templete com três registos, culminando com uma urna clássica, em perfeito contraste com toda a estrutura gótica que a suporta. A alfaia mais significativa se torna quando pouco mais tarde, em cerca de 1530 João de Ruão lavraria para D. Jorge de Almeida a Porta Especiosa, “referência obrigatória quando se alue à arquitetura portuguesa do

Renascimento” (Craveiro, 2009: 82) que em tudo contrasta com a nova custódia da Sé a apenas três anos de distância.

Sobre esta “sobreposição” de linguagem, um dos maiores exemplos será a custódia que D. Miguel da Silva mandou lavrar para a Sé de Viseu, em 1533, quando já se edificava, ou se concluía, o claustro traçado por Francisco de Cremona executado entre 1525 e 1532.

A custódia apresenta o modelo gótico, ornamentado com trabalho de “maçenaria” como se observa no complexo baldaquino, suportado por duas pilastras. Pontualmente surgem elementos de raiz clássica, como modernizando a peça, sendo tal mais expressivo no pé da alfaia. Mas no essencial detetamos uma obra muito conservadora, em que a nova linguagem do renascimento não se encontra assimilada, nem entendida. Se tomássemos a alfaia pelo gosto do seu encomendador consideraríamos uma figura algo conservadora, o que em nada corresponde à figura do Bispo de Viseu a quem Baltazar Castiglione dedica o seu *Libro del Cortegiano*, impresso em Veneza, em 1528 (Silva, 1995: 193-194).

Não se pense que este reportório ornamental mais tradicional desaparecerá na produção nacional muito rapidamente. Demorará décadas. Tome-se o caso da custódia executada no cumprimento do legado do Cónego Gonçalo Anes à Igreja da Colegiada de Guimarães em 1534 ou a cruz processional, apenas terminada em 1547 – sete anos pós a morte do doador – numa importante oficina do Porto, com a transcrição de gravuras de Albrecht Dürer, sobretudo da Pequena Paixão, como revelou Alfredo Guimarães, completada pelo saudoso Dagoberto Markl. Se na iconografia existe uma preocupação de acompanhar uma linguagem de

cunho renascentista, toda a obra foi concebida como uma manifestação do virtuosismo da oficina, na técnica da “maçenaria”, uma exaltação dos caprichos rendilhados góticos (Santos, 1998: 81-87).

IV. A campanha da Capela do Santíssimo Sacramento: escultores e ourives

A João de Ruão devem-se outros exemplares notáveis de sacrários em forma de custódia, que designamos de modo simplista de “Sacrário-Custódia”. Salienta-se o do retábulo da Igreja da Misericórdia de Pinhel, de 1537 ou o da Igreja de Cantanhede, dez anos mais tarde, ou mesmo na igreja de Soure, sempre muito aproximadas no modelo. Não deixa de ser significativa a aproximação destes exemplos, partindo da primeira em S. Marcos, com a produção da ourivesaria francesa da época. Vejam-se os projetos do arquiteto e desenhador Jacques Androuet du Cerceau, datados de 1534-40 que tiveram ampla divulgação na época (Hayward, 1977: 90-91).

A campanha da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Coimbra coincide com um momento de grande renovação do seu tesouro. Atesta-se na importância de algumas obras que sobreviveram e que se guardam hoje no Museu Nacional Machado de Castro. Inversamente à generalidade das obras referidas anteriormente estas foram executadas dentro da linguagem clássica, numa ultrapassagem dos cânones conservadores do gótico.

É tarefa fácil não encontrar na capela da Sé Velha de Coimbra o léxico ornamental que servirá de modelo à ourivesaria da época. E não nos referimos apenas ao seu grande sacrário em forma de monumental custódia, ultrapassando

muito, também pelas suas dimensões, todas as obras anteriormente produzidas pelo seu autor.

Antecedendo e mesmo acompanhando a fábrica da nova Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra, destacamos diversas alfaia em prata.

Em meados do século XVI, terá sido executado um belo cálice, de base circular, haste em balaústre com o nó ornamentado por festões e cabeças de anjos. Na base um friso relevado apresenta diversos episódios contínuos, centrando S. Jerónimo e o leão no deserto, uma caçada, para além de tendas e cidades. Trata-se de uma obra que acompanha a produção das salvas de aparato historiadas características da época de D. João II. A sua relação com a Sé de Coimbra é conhecida, pelo menos, desde a sua descrição no inventário do Tesouro de 1610, onde é registado como

“Outro cálix dourado, tem no nó três figuras pequenas de anjos & no pé huma montaria & huma figura de S. Ieronimo” (Gonçalves, 1984: 312).

Duas obras maiores associam-se a D. Jorge de Almeida, ambas executadas em torno de 1551 no cumprimento do seu testamento. A data de 1551 surge num cálice, muito aproximado no desenho do anteriormente descrito, em cuja base patenteia as armas do doador e a inscrição

“ESTE/CALES • DEIXOU • O BIS/PO • D/
ONIORIE • DALMEIDA • A/O SA/NT
SACRAMENTO • DA / SEE • ERA DE 1551 //”
(Couto; Gonçalves, 1960: 123).

Da mesma altura datará a execução da grande caldeira de água benta, muito provavelmente, assim como o cálice, para a nova capela encomendada a João de Ruão. A similaridade

decorativa entre a caldeira e a capela é muito forte, acentuada pelo recurso em ambas as obras a gravuras ornamentais de Cornelis Bos, editadas em Antuérpia em c. 1540-1550 (Moreira, 1992). Das cartelas de ferroneries, aos modelos dos perfis, todos sugerem a nova linhagem ornamental do renascimento tardio do norte de Europa.

Linguagem que o erudito relicário de S. Sebastião, igualmente proveniente do Tesouro da Sé de Coimbra, espelha. Os motivos de Cornelis Bos são reproduzidos na base da figura em vulto pleno do Santo protegido por um baldaquino, por sua vez aproximado dos coroamentos a que João de Ruão recorreu para os seus Sacrário.

Se o arranque da fábrica da nova capela pode ser marcado com as alfaia oferecidas pelo legado de D. Jorge de Almeida, a sua conclusão em 1566, será sem dúvida registada com as doações do Bispo-Conde que o sucedeu, D. João Soares.

Para a Capela terá mandado executar o magnífico cálice em ouro de tipologia de acordo com os exemplares descritos anteriormente, base circular, pé em balaústre, mas de riquíssima ornamentação.

O cálice é decorado de modo elaborado na base como na haste onde surge representado o apostolado, numa aproximação direta com a iconografia da capela. Já a sub-copa descreve, em quatro reservas divididas por colonelos, cenas da vida da Virgem: a Anunciação, o Nascimento do Menino, a Epifania e a Assunção³.

Muito significativamente, as armas do prelado doador surgem no reverso do pé, apenas visíveis pelo celebrante no decorrer da cerimónia litúrgica, quando da elevação do cálice no momento da Consagração (Silva, 2011: 72).

³ Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6104.

D. João Soares doou ainda para a Sé, um turíbulo em prata dourado ornamentado com os Passos da Paixão mas que não chegou aos nossos dias. Uma custódia pequena em prata dourada com as suas armas no pé e as imagens e S. João Baptista, S. Pedro, S. Paulo e S. Tiago, servindo para as procissões solenes foi transformada do século XVIII numa outra alfaia.

Não tendo referência explícita, ou diretamente identificado, provém ainda do Tesouro da Sé de Coimbra um turíbulo que, não revelando uma execução tão primorosa como um cálice de D. João Soares, merece referência pela relação cronológica e ornamental com a empreitada da Capela do Santíssimo Sacramento.

É totalmente executado em prata branca em forma de templete de secção hexagonal, com três registos. No principal, em nichos coroados por vieiras surgem representados os bustos dos Apóstolos (?). A falta de atributos iconográficos não permite a sua identificação. No registo superior, em tudo idêntico ao principal, mas de menores dimensões, nos nichos alterna-se ânforas com a esfera armilar, numa utilização algo tardia da empresa de D. Manuel e de D. João III. Recordemos que na lâmpada que Simão Ferreira lavrou para a Capela da Universidade de Coimbra, se bem que mais tardiamente, surge igualmente representada a esfera armilar.

A sua linguagem ornamental remete-nos novamente para o retábulo da Capela, realçando o entablamento dos dois registos superiores no turíbulo quase em paralelo com “um dos aspetos mais interessantes da arquitetura do retábulo” (Borges, 1981: 47).

Não foi apenas na ourivesaria que a campanha da nova capela se terá feito sentir, mas igualmente na encomenda de paramentos e outras alfaias. Todavia, a coerência ornamental das peças em

metal é tal, que prefigura um programa total, certamente idealizado por João de Ruão, mesmo que confiado a diversas oficinas.

A ausência de documentação que nos revele a campanha da nova capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra é um obstáculo ao capaz conhecimento desta obra e da sua relação com as alfaias e adornos realizados para aí serem utilizados. Um conjunto que deveria ser compreendido apenas na sua totalidade e que conserva hoje sinais desagregados.

À luz da arte da ourivesaria a Capela da Sé Velha de Coimbra e a produção anterior de João de Ruão manifestam-se como obras de ourivesaria idealizadas, realizadas como obras preciosas em grande escala. Leitura de que o cotejo das alfaias citadas neste artigo poderá dar melhor a entender.

Creio que a imagem do escultor como um “ourives da pedra”, designação com todas as suas limitações e simplificação evidente, não poderia ser mais acertada.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1992). *Inventário da coleção do Museu Nacional de Machado de Castro Ourivesaria. sécs XVI e XVII. cat. 81*. Lisboa.
- BORGES, N. (1981). Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão. In *A Introdução da arte da renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur.
- BORGES, N. (1980). *João de Ruão escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- COUTO, J. e GONÇALVES, A. (1960). *A ourivesaria em Portugal*. Lisboa.
- CRAVEIRO, M. (2009). A Arquitectura “ao Romano”. In D. Rodrigues (coord.) *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. Vol.9. Lisboa: Ed. Fubu.
- DIAS, P. (1982). *A Importação de Escultura Italiana*. Porto: Paisagem Editora
- DIAS, P. (1996). *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, SA.
- GARCIA, P. (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Imp. da Universidade.
- GONÇALVES, A. N. (1984). *Estudos de Ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora
- Hayward J. (1976). *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of mannerism 1540-1620*. London: Sotheby Parke Bernet.
- MOREIRA, R. ed. (1992). *Portugal e Flandres Visões da Europa 1550 - 1680*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- POPE-HENNESSY, J. (1964). *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*. London: H. M. Stationery Off..
- SANTOS, M. (1998). Duas peças, um doador. In *A coleção de ourivesaria do museu de Alberto Sampaio*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- SILVA, N. (1995). A Ourivesaria no período Manuelino. In P. Pereira (coord.) *História da Arte Portuguesa*. vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores.
- SILVA, N. (2011). *Obras Primas da Arte Portuguesa: Ourivesaria*. Lisboa: Athena.

EL SEPULCRO DEL ARZOBISPO DON FRANCISCO BLANCO COMO EJEMPLO DEL “ARTE CONTAMINADO” DE MATEUS LOPES.

Ana E. Goy Diz¹

Catedrática de Historia del Arte | Grupo de Investigación Iacobus

Centro de Estudios de Historia de la Ciudad | Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

La muerte de João de Ruão, ocurrida en Coimbra, en 1580, coincide con los últimos años del arzobispado de don Francisco Blanco de Salcedo, que rigió la sede compostelana entre 1574-81. A su fallecimiento, sus testamentarios encargaron el diseño de su sepulcro al arquitecto portugués Mateus Lopes, que hacía un par de años que se asentara en la ciudad. A través de este proyecto, este maestro introdujo en Galicia ese estilo contaminado, tan típico del quinientismo portugués y relacionado con la obra de João de Ruão, en el cual se combina arquitectura y escultura en una obra de arte total.

A este encargo le siguieron otros de mayor relevancia, pero el sepulcro del arzobispo Blanco debe ser considerado el precedente que sirvió de base al diseño y desarrollo de proyectos posteriores, por lo que su importancia y trascendencia debe ser reconsiderada.

Palabras-clave: Mateus Lopes; Galicia; arquitectura; escultura; Renacimiento.

Abstract

The death of João de Ruão, occurred in Coimbra, in 1580, coincides with the last stage of the archbishopric of Don Francisco Blanco de Salcedo, who ruled Compostela between 1574-81. At his death, his testators entrusted the design of his tomb to the Portuguese architect Mateus Lopes, who had been living in the city for two years. Through this project, this artist introduced in Galicia that contaminated style, so typical of Portuguese XVIth century and related to the style of João de Ruão, in which architecture and sculpture are combined in a total work of art. This work was followed by others of greater relevance, but the tomb of Archbishop Blanco should be considered the precedent for the design and development of subsequent projects, thus its importance should be reassessed.

Key-words: Mateus Lopes; Galicia; architecture; sculpture; Renaissance.

¹a.goy.diz@usc.es

A Modo de Introducción

El siglo XVI en Galicia fue un período de profunda transformación en el ámbito artístico que se vio impulsado por la expansión de las ciudades, la fundación de la universidad, la reforma del clero regular y secular y el reforzamiento de determinados linajes nobiliarios que tuvieron un papel relevante como promotores o mecenas de nuevos proyectos.

En este contexto, en Compostela se emprendieron obras de gran relevancia que supusieron la modernización de la ciudad, de acuerdo con los ideales renacentistas que por entonces se difundían por Europa. La construcción del Hospital Real, del claustro de la catedral, de las casas de Consistorio, del colegio de Fonseca, así como la renovación de los monasterios de San Martiño Pinario, San Paio de Antealtares y de los conventos de San Agustín, San Francisco y de San Domingos de Bonaval son un buen ejemplo de estos cambios (Vila Jato, 1993).

Durante la primera mitad del quinientos se percibe, a través del análisis de la documentación, una falta de mano de obra cualificada, por lo que los principales talleres de arquitectura, escultura, pintura y orfebrería estuvieron dirigidos por artistas procedentes del norte de Europa (Flandes, Borgoña, Francia...) y de España, siendo especialmente numerosos los maestros de Trasmiera, Vizcaya, Burgos y Salamanca.

Esta tendencia varía a partir de la segunda mitad de la centuria, donde se documenta una reducción importante de mano de obra del norte de Europa y una paulatina pérdida de peso de los talleres peninsulares. Este agotamiento coincidió

con un incremento significativo de maestros portugueses, que se asentaron en la región, llegando a tener un peso muy significativo en el tránsito del siglo XVI al XVII.

Con esta situación, es fácil entender el periplo de Nicolau de Chanterenne, Martín de Blas, Guillén de Colás, Cornielles de Holanda, Crispín de Evelino o de Juan de París que recabaron en Compostela durante un tiempo. A este grupo debemos sumar los numerosos artistas portugueses como Manuel Arnao, Fructuoso Manuel (García Iglesias, 1986), o familias enteras como los Cedeira (Duo Rámila, 2018) o los Lópes que se asentaron en Galicia, introduciendo unas nuevas formas de entender el arte.

El Arzobispo Francisco Blanco de Salcedo, un hombre de la contrarreforma.

Aunque el objeto de este trabajo es el análisis del sepulcro del arzobispo, es preciso detenernos en analizar quién fue Francisco Blanco de Salcedo y que peso tuvo en la diócesis compostelana (Rey Castela, 2004). Sabemos que nació el 1 de enero de 1512 en Capillas (Palencia), en el seno de una familia numerosa, dedicada a la explotación del campo. En su pueblo natal recibió una educación básica, pero viendo sus padres las dotes que tenía para el estudio, decidieron que completara su formación en Valladolid, en el Colegio Mayor de Santa Cruz, donde ingresó en 1538 y llegó a ser profesor de Teología de la Universidad. En 1554 fue nombrado canónico de la catedral de Oviedo y de Palencia². Fue profesor de teología del futuro Felipe II, cuando todavía era príncipe, y como su teólogo de cámara lo acompañó el día de su boda con la princesa María Tudor (Santiago Rodríguez,

² Información disponible en "Francisco Blanco Salcedo", Episcopologio de la Diócesis de Málaga [disponible en:] <https://www.diocesismalaga.es/includes/tabla-episcopologio-ficha.php?id=58> [consultado el 19/04/2018].

2013). Ya como rey, elevó una propuesta al papa Paulo IV para Don Francisco Blanco fuera obispo de Ourense (1556-1563), cargo desempeñó durante doce años.

Estando al frente del mismo, fue nombrado, en 1561, conciliar de Trento, a donde acudió acompañado de otros eminentes teólogos como Laínez, Cano, Salmerón o Pedro Guerrero. Participó activamente en las sesiones del concilio, ganándose el reconocimiento de propios y de extraños. En 1565, fue promocionado al obispado de Málaga, sede que gobernó hasta 1573. Durante su mandato intentó reorganizar la diócesis malacitana, de acuerdo con los principios emanados del Concilio y promovió la fundación del Hospital de Convalecientes, del convento de los recoletos de San Francisco de Asís y del Colegio de la Compañía de Jesús. Tras casi nueve años en Málaga, fue promovido a la sede compostelana, a donde llegó el 1 de septiembre de 1574 (Hoyo, 1607). Su designación fue una decisión meditada por el rey, que buscaba una persona que fuera capaz de gobernar con firmeza la diócesis, pero que contara con la habilidad necesaria de negociar con un cabildo conflictivo como era el compostelano.

De esta etapa debemos destacar su talante reformista e innovador característico de un hombre de la contrarreforma, preocupado por impulsar programas de formación del clero. En este ámbito, redactó las constituciones capitulares y convocó el XLVIII sínodo compostelano. Interesado por la modernización del culto y la nueva liturgia, impulsó la continuación de las obras de construcción del claustro de la catedral, que dirigió Juan Herrera el de Gajano, y la reforma de la capilla mayor y del cimborrio, que encargó a Juan Bautista Celma (García Iglesias, 2013). Impresionado por

las consecuencias de la devastadora peste de 1576, se interesó por la asistencia de los enfermos contagiosos, que no podían ser tratados en el Hospital Real, por eso fundó y dotó el hospital de San Roque y apoyó la formación de los jóvenes a través de la fundación del colegio de la Compañía de Jesús.

Don Francisco Blanco, como fray Bartolomé de los Mártires, don Juan de Sanclemente o don Fernando de Vellosillo, es un claro ejemplo de los prelados contrarreformistas, que después del Concilio se preocuparon por la modernización de la iglesia y la mejora de las condiciones de vida de aquellos fieles, a los que consideraban ovejas de sus rebaños.

El Sepulcro Del Arzobispo en la Iglesia de la Compañía.

En la actualidad el sepulcro del arzobispo se localiza en la iglesia del antiguo colegio de los jesuitas, que pasó a ser la capilla de la Universidad de Santiago de Compostela, cuando en tiempos del rey Carlos III, la Compañía de Jesús fue expulsada de España y de todas las posesiones de ultramar.

Esta iglesia es una construcción de mediados del siglo XVII que ha sido estudiada por diversos autores, los cuales no han llegado a un acuerdo sobre la atribución de las trazas, debido a la falta de documentación (López Vázquez, 2016) pero que nosotros, como ya defendimos en su momento (Goy Diz, 1997), creemos que puede vincularse con el arquitecto Bartolomé Fernández Lechuga, por las analogías que presenta con la vecina iglesia de San Agustín, que él diseñó (Fernández Gasalla, 2004). Por lo tanto, el templo actual empezó a edificarse más de sesenta años después de la muerte del

arzobispo Blanco, lo que implica que el sepulcro fue diseñado para la iglesia medieval que ocupó anteriormente este mismo solar.

De esa iglesia no se conserva nada, pero conocemos las descripciones que hizo de ella el cardenal Jerónimo del Hoyo, en sus Memorias (1607). En ellas nos dice que el convento de Santa María A Nova estaba ubicado en un sitio apacible y desahogado de la ciudad, en la parte más llana y sana, junto a la plaza de Mazarelas. Siguiendo su relato, afirma que fue construido por la Tercera Orden de San Francisco y, cuando los frailes se retiraron a los conventos de Melide y Santa Catalina de Faro, fue ocupado por las clarisas que, pasado un tiempo, también lo abandonaron al trasladarse a la casa que las monjas tenían extramuros de la ciudad.

Al estar desocupado el convento, el arzobispo don Francisco Blanco decidió comprarlo y añadir las casas colindantes y las huertas más próximas hasta formar un conjunto que se extendía entre la plaza de Mazarelas y la muralla de la ciudad. A continuación, solicitó un permiso al ayuntamiento para regularizar la parcela y levantar el muro que delimitaría toda la propiedad (López Ferreiro, 1907).

La iglesia ocupaba prácticamente el mismo solar que la actual y según la descripción del cardenal Jerónimo del Hoyo se trataba de una construcción *“hecha a traça antiga, pero con buena traça”* que presentaba *“sólo una nave y en la capilla mayor... a modo de crucero dos capillas con sus altares...”*. Es decir, atendiendo a las explicaciones de este autor, es muy probable que se tratase de un edificio del gótico mendicante, de nave única y cubierta de madera con una capilla mayor, *“de buena traça”*, que respondiera al modelo más habitual de los templos

franciscanos de la época, que solían presentar cabecera poligonal abovedada.

En esa iglesia fue donde el arzobispo don Francisco Blanco decidió ser enterrado. La razón por la que se decantó por este lugar parece perfectamente justificada por la simpatía y veneración que el prelado demostró a lo largo de toda su vida por la Compañía de Jesús, favoreciendo y apoyando la fundación del colegio de Monterrey, cuando regía la sede ourensana, del colegio de Málaga, cuando estuvo al frente de la diócesis malacitana y del propio colegio compostelano, del que fue fundador y al que designó como heredero de todos sus bienes (Rivera Vázquez, 1989). Por eso en su testamento, firmado el 17 de abril de 1581, dejó estipulado:

“...y mando que mi cuerpo sea sepultado en el colegio de la Compañía de Jesús que he fundado y dotado en esta ciudad de Santiago y que mi sepultura sea llana en el suelo o incluso en alguna pared de la iglesia de dicho colegio, a donde y como mejor paresciere al rector y al colegio de manera que no embarace la iglesia y solamente sirva de memoria para que los padres y hermanos del dicho colegio rueguen a Dios por mí.”³

Como se recoge en el texto, no especificó claramente el tipo de sepultura en que la que quería ser enterrado, dejando a la elección de sus albaceas, si sería bajo una simple lápida en un lugar preferente del templo o en un sepulcro adosado a una de las paredes del mismo. Lo que sí ordenó fue que se optara por la opción menos embarazosa y que *“se haga lo acostumbrado con moderación”*.

Con esta decisión, el prelado renunciaba a uno de los privilegios que tenían reconocidos los

³ Archivo Catedral de Santiago. Colección de documentos antiguos, nº 58.

arzobispos compostelanos, que era el ser enterrado en una tumba, frente al sepulcro del Apóstol, como muchos de sus predecesores, los cuales habían sido inhumados en la llamada Vía Sacra, que era el espacio existen en la basílica apostólica entre el coro y la capilla mayor (Díaz Fernández, 2003). Dicha renuncia no pareció importarle, por eso, el 27 de abril de 1581, una vez terminado el funeral en la iglesia de la Compañía, sus restos fueron depositados, de forma provisional, en una pequeña cripta que había bajo las escaleras de la capilla mayor, a la espera de que se construyera una sepultura que se correspondiera con la relevancia que el prelado había tenido en vida (López Ferreiro, 1905).

Pasado un tiempo prudencial, los testamentarios del arzobispo decidieron contratar la edificación del sepulcro y confiaron en el arquitecto portugués Mateus Lopes, al cual le encargaron, el 14 de noviembre de 1583, la ejecución de las obras (Pérez Costanti, 1930).

El Arquitecto Mateus Lopes

Mateus Lopes es uno de los arquitectos peninsulares más interesantes y más controvertidos del tránsito del siglo XVI al XVII. A lo largo de los últimos años, han sido numerosos los estudios realizados, pero todavía está pendiente una revisión de su producción artística en la que se valore la originalidad de un lenguaje muy personal, en el que se combinó el decorativismo del quinientismo portugués, con las formas del clasicismo escurialense que desde la corte se estaban imponiendo en los territorios de la periferia. Prueba de ello, es que sus obras no se adaptan a los criterios entonces imperantes en la Corona de Castilla, resultando anti-canónicas, heterodoxas, pero al mismo tiempo sugerentes y sumamente atractivas, de ahí el

éxito de sus proyectos, que triunfaron en Galicia durante más de treinta años.

Intentar resumir su producción en este trabajo, traspasaría los límites establecidos para un estudio de estas características, pero es importante destacar algunas cuestiones que nos ayuden a entender su obra.

Como solía ser habitual en la época, Mateus Lopes nació, creció y se formó en el taller de cantería de su padre, João Lopes o Velho, un maestro de obras oriundo de la zona de la Foz do Lima, reconocido como un prestigioso ingeniero hidráulico, que dirigió las traídas de agua de Porto, Viana do Castelo y Caminha (Reis, 1989). Precisamente acompañando a su padre, Mateus se trasladó a Pontevedra para colaborar con él en la construcción de la cañería y de las fuentes públicas y después de su muerte, asumió la conclusión de las empresas que habían quedado inacabadas, asentándose en la ciudad al menos desde 1566 hasta 1578. A partir de ahí se trasladó a Santiago, en donde llegó a ser el arquitecto más importante del momento por la relevancia de los contratos firmados. Tras más de tres décadas al frente del taller de arquitectura más activo de Galicia, la *saudade* hizo mella en su ánimo y regresó a Portugal, donde falleció en 1605 en Viana do Castelo (Goy Diz, 2006).

La irrupción de Mateus Lopes en el panorama artístico gallego coincidió con el momento de agotamiento de los talleres trasmeranos, tras la muerte de Juan de Ruiz de Pámanes, Juan de Herrera el de Gajano y posteriormente de Gaspar de Arce el Viejo, lo que le permitió hacerse con la dirección de las principales fábricas entonces activas. Entre otras, fue el maestro de obras de la orden benedictina a partir de 1576, interviniendo en la reconstrucción de los monasterios de Celanova, Lérez, Tenorio, Poio,

Pinario y Antealtares, además fue el fontanero del Hospital Real, del Ayuntamiento y arquitecto de la Universidad de Santiago. La única excepción fue la fábrica de la Catedral compostelana, ante la cual, el portugués presentó una solicitud para ser nombrado maestro, a la muerte de Juan de Herrera el de Gajano, y el Cabildo la rechazó. Se trata, por lo tanto, de una figura clave del panorama artístico de la segunda mitad del siglo XVI (Goy Diz, 2006).

El Triunfo de la Escultura Conimbricense en Compostela, a finales del siglo XVI. El Sepulcro del Arzobispo Blanco.

Pasados dos años de la muerte del arzobispo, sus testamentarios confiaron a Mateus Lopes el diseño de su sepulcro y le pagaron por ello quinientos ducados. En la escritura no se especificaron las características que debía presentar el monumento sepulcral, dejando libertad creativa al maestro.

Tan solo unos años antes, a comienzos de la década de los ochenta, Juan Bautista Celma se había hecho cargo de esculpir las tumbas del cardenal don Juan Martínez Terner, en la capilla de San Andrés, la de doña Mencía de Andrade en la capilla la Azucena y la del prior don Juan Vidal, sita en la capilla de la Virgen de Fátima, todas ellas en la catedral compostelana. En los tres casos, el escultor optó por el diseño de una tumba parietal en la que se representaba al difunto yacente sobre el lecho, pero ligeramente vuelto hacia el espectador, siguiendo el modelo

que había acuñado Sansovino y que se había difundido durante el renacimiento en Europa (Vila Jato, 1983). Mateus López, sin embargo, planteó en el sepulcro de don Francisco Blanco un modelo diferente (Fig. 1).

Como hemos señalado, en un principio el sepulcro se dispuso en la pared del evangelio de la capilla mayor de la iglesia medieval y cuando se construyó el templo actual, los jesuitas intentaron mantener en ese lugar preferente la tumba de su fundador, pero siguiendo el modelo de *Il Gesù*, que la orden estaba imponiendo a las nuevas fundaciones, la capilla mayor debía situarse entre las dos sacristías, lo cual suponía un inconveniente, si se quería conservar el emplazamiento de la tumba, por eso buscaron una solución.



Fig. 1 - Sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

Probablemente los arquitectos, tomando como modelo la disposición de las tumbas reales en la basílica de El Escorial, y optaron por remontar el sepulcro del arzobispo a una cierta altura, sobre la puerta de la sacristía. Además, tan sólo unos años antes, una solución similar se había adoptado en el colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos (Lugo), para albergar el

sepulcro de su fundador, el arzobispo don Rodrigo de Castro y años más tarde, los arzobispos Girón y Rajoy repitieron la misma fórmula en la iglesia de las Mercedarias o en la capilla del Pilar de la Catedral para alojar sus tumbas.

Mateus López concibió el sepulcro como si se tratara de un retablo pétreo organizado arquitectónicamente en cuerpos y calles y rematado por un frontón triangular, que recuerda en su composición al esquema vignolesco de las fachadas jesuíticas. De acuerdo con él, la obra presenta un basamento ancho y movido, decorado con medallones de cabezas humanas,

las figuras de los doctores de la iglesia: San Agustín y San Gregorio, en la calle de la izquierda, y San Ambrosio y San Jerónimo, en la de la derecha. A diferencia de otras obras del taller, las esculturas no se acompañan de las cartelas con sus nombres, pero son fácilmente identificables por sus atributos. Resultan ser piezas de muy buena factura, con un tratamiento volumétrico bien conseguido, capaz de captar el movimiento grácil de las figuras. En ellas Mateus Lopes evidencia esa estrecha relación con los talleres conimbricenses que están sirviendo de modelos para sus obras y que se repite también en la fachada de la colegiata de Cangas de Morrazo (Pontevedra).



Fig. 2 - Detalle del cuerpo central del sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

que como señaló Vila Jato (1983), sirve de plinto a las columnas del primer cuerpo, de orden corintia, que presentan el tercio inferior del fuste decorado con bandas y cabujones, siguiendo soluciones similares a las que encontramos en los retablos conimbricenses de la época (Dias, 2003) y que el mismo Lopes volverá a emplear, años después, en el tercer cuerpo de la fachada de la iglesia de San Martiño Pinario. En las calles laterales se dispusieron, en nichos superpuestos,

la calle central se reserva para el retrato del difunto, cobijado bajo una bóveda de cañón con casetones decorados con cartelas, cabujones y puntas de diamantes, que recuerda a las utilizadas por Diego del Castillo en el Colegio de la Grazia de Coimbra. El prelado aparece arrodillado, cubierto con una capa arzobispal, ricamente labrada y con la cabeza cubierta por la mitra. Se representa en actitud orante, postrado ante el crucifijo y el libro que descansa sobre un reclinatorio cubierto con dos almohadones (Fig. 2).

El cuerpo principal se remata con un entablamento que vuelve a acusar el movimiento provocado por el avance de los soportes y que presenta el friso con la decoración de bustos humanos, enmarcados por cartelas manieristas, mientras que la cornisa, que se proyecta hacia

delante contiene elementos de ornamentación geométrica y vegetal. Sobre ella se disponen los florones de remate.

En el diseño de todo el conjunto, el maestro demuestra su conocimiento preciso de la tratadística de la época, tanto de origen flamenca como italiana, que combina con extraordinaria frescura, combinando recetas serlianas con modelos inspirados en los grabados de Vredeman de Vries que eran muy conocidos en Portugal.

El segundo cuerpo se articula mediante pilastras de fuste estriado que soportan el frontón triangular que remata el conjunto. En lugar preferente, aparecen las armas del prelado, mientras que el anagrama de Cristo preside el frontón.

Desde un punto de vista iconográfico, el sepulcro responde a los modelos post-trentinos que la propia Compañía de Jesús estaba difundiendo. El arzobispo Blanco era un *exemplum* de la nueva religiosidad que la Iglesia de Roma intentaba difundir, por eso en su epitafio en latín, que decora el frente de la urna sepulcral, se recoge el *cursus honorum*, destacando aquellas empresas más relevantes, y las virtudes humanas que lo hicieron más cercano para sus fieles.

“Dedicado a Francisco Blanco, leonés, debido a una recomendación basada en su virtud elegido primero para la sede de Orense después para la de Málaga y finalmente para el arzobispado compostelano, varón piadoso, incomparable en lo que atañe a la piedad, consejo, doctrina y vigilancia, presidente de teología en ocasiones y amparo de huérfanos y pobres de los colegios jesuitas de Málaga y Compostela y fundador en las ciudades de Orense y Compostela de hospitalidad gratuita, lo dedicaron a su

munificencia sus amigos y clientes . Vivió 69 años, 3 meses y 26 días.”

En el sepulcro, como es habitual en las obras de Mateus Lopes se recurre al empleo de medallones decorados con cabezas humanas que se distribuyen por el basamento, los frisos, las enjutas de los arcos o los casetones de las bóvedas. Este rasgo, muy característico del taller, permite enriquecer el programa iconográfico con referencias, a veces difíciles de interpretar, a personajes clásicos, del viejo y del nuevo testamento o incluso contemporáneos, que se incorporan a la obra. En este sentido, son destacables las referencias a la tradición clásica, entre los que es posible identificar las cabezas de Hércules, Héctor, Eneas, Minerva y Lucrecia (Fig. 3), que años más tarde volverá a introducir en la fachada de la iglesia del monasterio de San Martiño Pinario (Aguayo, 1983).



Fig. 3 - Detalle de los medallones de Hércules y Lucrecia del basamento del sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

Esas referencias clásicas, conviven con las citas al mundo bíblico representado a través de los medallones que muestran a los reyes David y Salomón (Fig. 4) que ocupan las enjutas del arco que enmarca el nicho donde se dispone el retrato del arzobispo. Estas referencias vétero-testamentarias, especialmente frecuentes en las

obras de este taller, las encontramos en los medallones del claustro reglar del monasterio de Celanova (Ourense), en la fachada de San Domingos de Viana do Castelo, en la capilla de San Felipe Neri y en la fachada del monasterio de San Martiño Pinario. Resulta interesante comprobar como la indumentaria de los monarcas recuerda por sus formas, la empleada en la época tanto por Carlos V como por Felipe II.



Fig. 4 - Detalle de los medallones de las enjutas del arco, decorados con los reyes de Judea de Sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

En la defensa del dogma, el peso de los llamados doctores de la iglesia va a ser fundamental como arma frente a la herejía, de ahí la importancia de la presencia de San Agustín, San Gregorio, San Anselmo y San Jerónimo, acompañando al arzobispo y dando fuerza a su discurso teológico, que adquiere en este caso, un peso muy relevante, como conciliario en Trento.

En el segundo cuerpo del sepulcro, se disponen las armas del prelado y sobre ellas el triunfo de la resurrección que se simboliza mediante el anagrama de Cristo que campea sobre los clavos que simbolizan la pasión y el tránsito a la vida eterna.

El cambio tipológico e iconográfico que se observa en la concepción del sepulcro del arzobispo Blanco viene determinado, como ya señaló Vila Jato (1983), por la influencia que sobre este arquitecto ejerció el proyecto de Pompeo Leoni para las tumbas del emperador Carlos I y de rey Felipe II en el Escorial, en las se muestran a los monarcas en oración perpetua ante la divinidad. Esta defensa del papel de la oración se enmarca en la religiosidad que se impuso tras el Concilio de Trento.

Pero al mismo tiempo, el sepulcro del arzobispo Blanco, por su concepción escenográfica, también se ha relacionado con la tumba del Inquisidor Valdés que se localiza en la iglesia parroquial de Salas (Asturias), y que es obra del mismo escultor italiano. En ella, las figuras se distribuyen tanto por la calle central, como por las laterales, completando el

programa iconográfico que expone en la tumba. Sin embargo, en nuestra opinión, las referencias para Mateus Lopes están en el sur, en su Portugal de origen, de donde toma esa concepción escenográfica de la arquitectura que él adapta al sepulcro del arzobispo, y que derivada de esa escultura conimbricense que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVI, vinculada a la piedra de ançã y a los talleres próximos a João de Ruão y a los maestros su generación. De ese modo introduce en Galicia un elemento novedoso en el panorama artístico de la región, que permite estrechar esas relaciones galaico portuguesas que en esta obra se hacen evidentes.

En nuestra opinión no es baladí que el material empleado en el sepulcro fuera la piedra de *Ançã*, esa caliza característica de las canteras del valle del Mondego, de la zona de Cantanhede, que Mateus Lopes conocía de sus viajes a Coimbra, a dónde está documentado que acudía con cierta frecuencia para comprar cal para sus obras (Zurrón Ocio, 1987) y donde es posible que entrara en contacto con los principales artífices de la época como Diego del Castillo o João de Ruão, que, por entonces, estaban trabajando intensamente en la ciudad (Craveiro, 1995).

En Compostela, la piedra de *Ançã* era un material conocido porque desde finales de la edad media habían llegado piezas de escultura de los talleres conimbricenses (Dias, 1995) y, además, lo había utilizado Nicolau de Chanterenne y Pedro Francés, en 1520, en los pilares de la capilla del Hospital Real, dejando uno de los conjuntos más interesantes del renacimiento en la península Ibérica (Vila Jato, 1999).



Fig. 5 - Fachada de la iglesia del monasterio de San Martiño Pinario. Mateus Lopes. 1598. Santiago de Compostela.

Con estos precedentes, Mateus Lopes recupera el uso de la calcárea de Coimbra, que importa de Portugal, y la introduce de nuevo en la ciudad, pero con ciertas novedades que le da una mayor originalidad a la obra, porque a diferencia del tratamiento que le había dado a sus esculturas Nicolau de Chanterenne, en las que predominaba

el blanco con pequeños toques de color para resaltar determinados detalles de la talla, Mateus Lopes se decanta por el empleo de una policromía de colores intensos, que prácticamente lo cubren todo, incorporando una gran riqueza de matices que aportan una mayor plasticidad al conjunto y una indudable originalidad.

Bien es cierto, que el empleo del color como complemento a la talla de la calcárea, ya lo habían utilizado con profusión los talleres conimbricenses con anterioridad y prueba de ello son piezas como los retablos de la capilla mayor del convento jerónimo de San Marcos de Coimbra (1522), de Nicolau de Chanterenne, o el de la Misericordia de Tentúgal de Tomé Velho, obra prácticamente contemporánea a la del sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco (Dias, 2003), sin olvidar algunas de las piezas más bellas de João de Ruão, como la Santa Inés del Museo Nacional Machado de Castro. Sin embargo, es preciso valorar que, en la Compostela de la época, la propuesta de Mateus Lopes debió de resultar muy innovadora desde un punto de vista programático y estético.

A Modo de Conclusión

El sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo es una obra clave del arte gallego, donde se evidencian los profundos intercambios artísticos que se produjeron entre Portugal y España a finales del siglo XVI, bajo el reinado de un mismo monarca. De la fusión de las influencias surge así una obra mestiza, rica y sugerente, original y trasgresora que el maestro Mateus Lopes tomará como modelo para sus obras posteriores, especialmente para el diseño de la fachada monumental de la iglesia de San Martiño Pinario (Fig. 5).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, Antonio (1983). *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. Ediciones o Castro. Sada (A Coruña).
- CRAVEIRO, M^a de Lurdes (1995). "A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos". *Revista Biblos*, vol. LXXI. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra. 417-432. [Disponible en]: <http://hdl.handle.net/10316/45368> [Consultado: 8 de julio de 2019].
- DIAS, Pedro (1995). "A Pedra de Ança, a escultura de Coimbra e a súa difusión en Galicia - A Pedra de Ança, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza". In J. C. Valle Pérez (coord.) *Do tardogótico ó manierismo: Galicia e Portugal*. A Coruña/Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIAS, Pedro (2003). *A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2003). *Desde Santiago: personas y aconteceres*. Santiago de Compostela: TresCtres Editores.
- DÚO RÁMILA, Diana (2015). *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. [e-book]. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. [Disponible en:] <http://hdl.handle.net/10347/12025> [Consultado, 10 de mayo de 2018].
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2004). *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- GARCÍA IGLESIAS, Jose Manuel (1986). *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- GARCÍA IGLESIAS, Jose Manuel (2013). *Secretos de catedral: la basílica de Santiago de Compostela a través de sus tiempos y espacios*. Santiago de Compostela: Alvarellos; Consorcio de Santiago.
- GOY DIZ, Ana E. (1997). *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*. Ayuntamiento de Baeza, Jaén: Universidad de Jaén.
- GOY DIZ, Ana E. (1998). "El mecenazgo artístico de los arzobispos Blanco y Sanclemente". In A. Eiras Roel (Coord) *El reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 577-612.
- GOY DIZ, Ana E. (2006). "El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega". In A. E. Goy Diz y C. Patiño Eirín (coord.) *El tapiz humanista: actas del I Curso de Primavera "IV Centenario del Quijote"*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 277-334.
- HOYO, Jerónimo de (1607). *Memorias del arzobispado de Santiago*. Edición a cargo de A. Rodríguez González; Santiago de Compostela: B. Varela Jácome, Porto y Cia. Editores.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1905). *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*. Tomo VIII. Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (2016). "Las intervenciones de la Universidad de Santiago de Compostela y del Colegio de racioneros del Espíritu Santo en la iglesia de la Compañía de Jesús tras la expulsión de los jesuitas". *BSAA arte* [online], LXXXII: 229-256. [Disponible en]: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/453787> [Consultado 15 junio de 2018].
- PÉREZ COSTANTI, Pablo, (1930). *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta Seminario Central.
- REIS, Antonio Matos (1989). "Lopez uma familia de artistas em Portugal e na Galiza". *Revista de Guimaraes*. XCVI, 151-172.
- REY CASTELAO, Ofelia (2004). "¿Biografía o hagiografía?: "Memorias breves" del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo". In O. Rey Castela (coord.) *Cuatro textos. Cuatro contextos. Ensayos de Historia Cultural de Galicia*. Santiago de Compostela: Maxin, pp. 13-101.

RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo (1989). *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVII*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

SANTIAGO RODRIGUEZ, Miguel de (2013). *Francisco Blanco de Salcedo. Un preclaro padre conciliar nacido en Capillas hace cinco siglos*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

SUÁREZ GOLÁN, Fernando (2010). “Pastor, esposo y príncipe. Visiones del episcopado en época moderna”. *Semata, Ciências Sociais e Humanidades*, 22: 293-309.

VILA JATO, M^a Dolores (1983). *Escultura manierista*. Santiago de Compostela: Caixa de Aforros Provincial de Ourense.

VILA JATO, M^a Dolores (1993). *Galicia en la época del Renacimiento. Galicia. Arte*. A Coruña: Hércules ediciones.

VILA JATO, M^a Dolores (coord.) (1993). *Parador de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela*. Madrid: Paradores.

ZURRÓN OCIO, M^a Luisa (1987). *Artistas que trabajaron en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XVI*. Tesis de licenciatura. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

DE LA SCULPTURE RELIGIEUSE EN NORMANDIE ORIENTALE (1480-1530). ÉVOCATION DU CONTEXTE SCULPTURAL CONTEMPORAIN DE LA FORMATION DE JEHAN DE ROUEN.

Nicolas Trotin¹

PhD Student - École Pratique des Hautes Études – PSL (Paris)

Histara EA 7347

Resumo

A decifração do sentido da escultura normanda entre 1480 e 1530, exatamente o tempo precedente à estadia de João de Ruão em Coimbra, é o objetivo maior desta análise. Encontrar os elos de ligação entre a plasticidade escultórica num território onde se infiltra a presença de modelos e artistas italianos e a produção de João de Ruão em Portugal constitui um desafio para o qual é necessário avançar com soluções e novas perspectivas de interpretação. As origens do escultor francês, as suas referências e a sua formação inicial são aqui equacionadas de modo a poder estabelecer uma rede mais clara do trabalho artístico e a sua capacidade para ultrapassar as fronteiras políticas no século XVI.

Palavras-chave: Escultura, Renascimento, Normandia, João de Ruão, Évreux.

Abstract

Deciphering the meaning of Norman sculpture between 1480 and 1530, exactly the time preceding Jehan de Rouen's stay in Coimbra, is the main objective of this analysis. Finding the links between the sculptural plasticity of a territory permeated by the presence of Italian models and artists, and the production of Jean the Rouen in Portugal is a challenge that urges for new perspectives of interpretation. The origins of the French sculptor, his references and his initial training are considered here in order to establish a clearer network of artistic work and its ability to cross political boundaries in the 16th century.

Key-words: Sculpture, Renaissance, Normandy, Jehan de Rouen, Évreux.

¹ n.trotin@orange.fr

Quand le duc d'Orléans devint roi de France sous le nom de Louis XII, la Normandie connaissait une période de prospérité économique² et de ferveur religieuse qui tranchait singulièrement avec les heures sombres de la reconquête sur l'Anglais puis les difficultés conjoncturelles que la guerre de la Ligue du bien public avait pu engendrer. Si la création artistique n'avait pas été nulle sous l'occupation lancastrienne, elle allait connaître, dans le dernier quart du XV^e siècle et plus encore au début du siècle suivant, un exceptionnel essor. Parmi les commanditaires, l'Église normande occupa le premier rang : archevêques et évêques, chanoines dans les cathédrales et les collégiales, curés dans les églises paroissiales, furent des mécènes de première importance, rejoints par une population désireuse de s'associer, par ses dons et parfois ses propres commandes, aux campagnes de reconstruction et d'embellissement des lieux de culte. Ainsi, au prestige social s'ajoutait une réalité apologétique dont on saisit mal la nature mais que révèlent toujours, cinq cents ans plus tard, ces *aiguilles* qui monumentalisent encore le paysage de la capitale rouennaise et des villes secondaires (Sintic, 2011) mais qu'on ne peut réduire à la seule manifestation de l'orgueil ostentatoire des élites urbaines alors qu'elles proclament l'appartenance des communautés qui les financèrent à l'*Ecclesia militans* (Bork, 2003). À la façon d'un *paragone* normand, peinture et enluminure (Elsig, 2017), vitrail (Callias-Bey *et al.*, 2014), sculpture, orfèvrerie et arts précieux furent convoqués pour répondre à l'exaltation tranquille d'une province qui professait sa foi dans l'art, comme d'autres régions de France et d'Europe le firent concomitamment. Au cours de

ces quelques décennies remarquables où les commandes furent si nombreuses, se levèrent dans cœur du milieu artistique normand des personnalités singulières que les nombreuses lacunes documentaires ne permettent que rarement d'identifier avec précision, obligeant *de facto* l'historien de l'art à recourir au pis-aller du nom de convention. Néanmoins, un nombre considérable d'occurrences artistique pallie l'indigence documentaire et permet de brosser un panorama chronologique scandé par l'activité de plusieurs ateliers de sculpteurs, dans le but de restituer le contexte dans lequel Jehan de Rouen fut formé avant qu'il ne gagnât Coimbra.

Prolégomènes : la sculpture normande à la fin du Moyen Âge

À la fin du Moyen Âge, la sculpture haut-normande tira profit de transferts artistiques qui la renouvelèrent profondément. Au début du XIV^e siècle, le chantier de la collégiale d'Écouis, commandité par Enguerrand de Marigny (Gillerman, 1994), importa en Normandie des œuvres parisiennes produites par les ateliers royaux (Baron, 1998: 103 sq.; Girodet, 2012: 26 sq). Leur rayonnement fut considérable, jusqu'à engendrer une nouvelle sculpture locale dont le Roumois, notamment, conserve de nombreux exemples de très belle facture (Trocin, 2017: 9). De surcroît, le gothique international s'y implanta – et, avec lui, la sculpture parisienne – grâce à la livraison de deux collègues apostoliques sculptés l'un pour l'abbatiale Saint-Pierre de Jumièges³, l'autre pour l'abbatiale Notre-Dame du Bec. Les Apôtres de Jumièges, drapées dans un vaste manteau, montrent une indéniable

² Les traités que Louis XI avait signé la Hanse, la Bretagne, le Portugal et l'Espagne avait assuré à la Normandie de fructueux débouchés économiques et commerciaux ; elle devint ainsi « la façade maritime de Paris, la plaque tournante du commerce septentrional » et Rouen s'éleva en véritable « rivale d'Anvers » (Favier J., p. 809 sq. ; Beck B., 2003 : 11).

³ L'église avait été réédifiée entre 1332 et 1335 ; les statues sont aujourd'hui conservées à l'église de Saint-Denis de Duclair (Baron Fr., 1979 : 186-190).

proximité avec le Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen (Schlicht, 2005). Les barbes sont peignées en mèches traitées sous la forme d'incisions successives, très caractéristiques, qui firent florès dans la sculpture normande jusqu'au XVI^e siècle. Au Bec, le collège apostolique, qui comprenait également les évangélistes, était installé dans le chœur⁴. Si l'on ignore le nom de l'imagier qui le réalisa, la chronique a conservé le nom de Jean Sandrin, le peintre qui les mit en couleur en 1433, ce qui nous fournit une sorte de *terminus ad quem*⁵. Les Apôtres du Bec sont drapés dans d'amples manteaux dont l'un des pans forme une chute de plis tuyautés ; l'expression des visages est souvent dure ; barbes et chevelures sont épaisses et densément bouclées (Fig. 1). Si le traitement du manteau devait par la suite profondément évoluer jusqu'à adopter les modèles du costume civil⁶, celui des linéaments vigoureux et résolus des visages fut appelé à une grande fortune.

La guerre de Cent Ans freina considérablement la production statuaire ; seuls quelques prestigieux chantiers, comme celui de Saint-Maclou de Rouen, menés pendant l'occupation anglaise témoignent de la sculpture normande. Cependant, le retour de la paix puis la reprise économique furent suivis de multiples chantiers architecturaux qui furent accompagnés de commandes à des sculpteurs. Rouen donna le ton : lorsque Guillaume Pontifs rehaussa la tour Saint-Romain de la cathédrale Notre-Dame, il conçut le décor du nouvel et dernier étage en l'agrémentant de quarante-quatre statues représentant des prophètes de l'Ancien Testament que réalisèrent Jehan Besson et



Fig. 1 - Saint Apôtre Bernay. Église Sainte-Croix.

d'Antoine Tartarin en 1478 (Bottineau-Fuchs, 2012: 193). Hélas, le 1^{er} juin 1944, les bombardements entraînèrent l'incendie du pavillon de charpente et du beffroi des cloches ; la statuaire fut ruinée⁷. Seule la statue du prophète Daniel, revêtu d'une tunique retenue à la taille par une ceinture, et enveloppé dans un manteau à capeline, a subsisté. La distance qui séparait la statue du parvis de la cathédrale explique l'hypertrophie de la tête dans un souci évident de lisibilité. Le prophète tient un phylactère déroulé jusque sur la terrasse de la statue, selon un schéma que l'on observe aux statues qui ornent la tour Saint-Nicolas du Bec.

⁴ Depuis les lendemains de la Révolution, les statues sont exposées dans la nef et les bras du transept de l'église Sainte-Croix de Bernay.

⁵ Cet important cycle sculpté doit correspondre à l'abbatiate de Guillaume d'Auvillars (1399-1418) (Chancel-Bardelot B. (de), 2004 : 316).

⁶ Le recours au costume civil s'observe singulièrement sur certaines figurations de saint Joseph alors exalté dans son rôle de père putatif du Christ (Suau J.-P., 1992 : 93-118).

⁷ Les statues furent remplacées par de nouvelles ronde-bosse entre 1978 et 1985 par les équipes des sculpteurs Jacques Bourdet et Maurice Barbier (Grégoire A., 1992 : 141-143).

Les sculpteurs qui travaillèrent à la statuaire de ces deux tours eurent donc recours à un poncif commun.

Jalon essentiel pour comprendre la diffusion des modèles sculpturaux rouennais et d'une esthétique sévère mais attentive à l'expressivité et au réalisme des figures, l'abbaye du Bec fut l'un des hauts lieux de la sculpture normande de la fin du XV^e siècle. Sur la tour Saint-Nicolas, construite dans les années 1480 pour abriter le carillon de l'abbatiale, furent hissées plusieurs statues, dans des niches de faible profondeur, ménagées au sommet de contreforts, sous des tabernacles. Des incrustations de silex noir indiquent leurs noms. Ces statues présentent des caractéristiques qui furent par la suite diffusées en amont de la Risle, jusqu'à Verneuil. Ainsi, le visage de saint Jean l'Évangéliste servit de prototype aux différentes représentations vernoliennes de l'Enfant Jésus. De même, le schéma des plissures est issu des prophètes de la tour Saint-Romain de la cathédrale de Rouen, et fut repris à Verneuil. De plus, l'abbatiale fut agrémenté, par l'abbé Geoffroy d'Épaignes (1462-1476), de quatre statues représentant les Pères de l'Église⁸; le modelé de leurs visages évoque celui de certaines œuvres à venir du Maître du Grand Atelier vernolien.

L'atelier des sculpteurs du Bec essaima dans la moyenne vallée de la Risle où plusieurs églises conservent des œuvres qu'il convient de lui attribuer⁹ et jusqu'à la vallée de l'Avre, à la frontière des diocèses d'Évreux et de Chartres où se développa l'un des plus importants ateliers de sculpteurs du Beau Seizième Siècle normand.

Le Grand Atelier vernolien ou la Normandie, tête de pont de l'espace nordique

La reconstruction de l'église de La Madeleine de Verneuil entraîna l'afflux de maçons, de tailleurs de pierre et d'imagiers dans cette ville fortifiée qui avait vaillamment défendu la frontière méridionale de l'ancien duché de Normandie. La haute tour¹⁰ fut conçue non seulement comme un grand œuvre architectural mais encore comme le lieu d'un discours iconographique complexe que nous ne décrirons pas ici mais qui lie intrinsèquement architecture et sculpture : en effet, les statues qui ornent le premier niveau de la tour ne sont pas, comme à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen¹¹, de parfaites rond-bosse; bien au contraire, elles sont réalisées dans des blocs de pierre de taille qui sont solidaires des maçonnerie et permettent d'imaginer que les pierres, épanelées, furent assujetties par les maçons avant que, profitant des échafaudages, le

⁸ «*In choro locavit imagines quatuor doctorum ecclesiae, Gregorii scilicet, Ambrosii, Augustini atque Hieronymi, et juxta altare, in parte sinistra, posuit analogium in quo sunt quatuor angelorum et totidem prophetarum imagines, inter quos sunt quatuor figuræ evangelistarum, super quibus leguntur evangelia singulorum singula, cum quatuor magnis candelabris.*» (Chronique du Bec et Chronique de François Carré publiées par l'Abbé Porée, Rouen : Charles Métérie, 1883 : 104).

⁹ L'église Saint-Germain de Touville-sur-Montfort, renferme ainsi un groupe sculpté représentant le miracle eucharistique de saint Vulfran de Fontenelle, évangéliste de la Frise; le visage de saint Vulfran fait écho aux visages des Pères de l'Église du Bec et procède des saints Benoît et Nicolas de la tour Saint-Nicolas. On le retrouvera, adouci, sous les traits du saint François d'Assise de Notre-Dame de Verneuil tandis que la chasuble est conforme aux modèles vernoliens. De même, la collection statuaire de l'église de Saint-Denis-des-Monts resserre un Trône de grâce où le travail de la barbe de Dieu le Père réclame une belle technicité.

¹⁰ Ce monumental chantier n'a laissé aucune archive. Toutefois, le chœur comme la tour pourraient bien être l'œuvre de Jacques Le Roullant, maître de l'œuvre de la cathédrale de Rouen; l'analogie est la chapelle axiale de l'abbatiale de la Trinité de Fécamp et le chœur de la Madeleine d'une part, et celle entre la tour de Beurre de la primatiale rouennaise et la tour de la Madeleine plaident en faveur de cette hypothèse.

¹¹ Conçue en 1485 par Guillaume Pontifs pour faire pendant à la tour Saint-Romain, la tour de Beurre fut poursuivie et achevée par Jacques Le Roux, successeur de Pontifs; il en dessina la couronne octogonale à l'été 1506 (Jouen, 1933: 69 sq.; Bottineau-Fuchs, 1986: 186). L'antériorité de cette tour rouennaise a maintes fois été soulignée; il ne fait pas de doute qu'elle servit de prototype à la tour vernolienne (Salet, 1955; Beltrami, 2016: 39).

sculpteur et ses compagnons tailleurs de pierre ne les parachevassent¹². Prophètes et sibylles (Fig. 2) se succèdent donc, systématisant, selon un schématisme qui pourrait bien être le fait de tailleurs de pierre plus que d'imagiers, les plissures profondes mises en œuvre à Rouen et au Bec. Dans ce chantier manifestement très organisé, le maître-sculpteur paracheva ces statues à la mise en œuvre singulière en réalisant les détails des costumes et des accessoires, et les visages dont certains sont emprunts d'une puissance expressive qu'on distingue encore, malgré l'érosion provoquée par six siècles d'exposition aux rigueurs du climat.



Fig. 2 - Prophètes et sibylles (1^{er} niveau de la tour-beffroi). Verneuil-sur-Avre, église de La Madeleine.

Avant d'aller plus loin, il convient de poser la question du précédent rouennais que représentent les quarante-quatre statues qui ornent la tour de Beurre. Réparties, comme à Verneuil, sur deux niveaux, ces statues sont clairement différentes selon que l'on considère l'un ou l'autre des deux étages. Au premier niveau, furent remployées, par souci d'économie sans doute, des œuvres plus anciennes qui avaient dû prendre place sous les tabernacles situés à l'extrémité méridionale du vaste écran

qui occupait la façade occidentale de la cathédrale au XIV^e siècle, après que les travaux de la nouvelle tour les avaient rognés (Bottineau-Fuchs, 2012: 194). Au second niveau, des statues, exécutées tout exprès¹³, figurent, sur la face occidentale, Moïse, Adam et Ève, des prophètes et des sibylles associés deux à deux (Fig. 3), le Christ ressuscité et la fameuse scène de l'*Ara Cæli* (Bottineau-Fuchs, 1993). La plastique de ces personnages est assez lourde, certains visages ressemblent même des caricatures. Toutefois, les figures féminines des sibylles, même si les linéaments de leurs visages sont inexpressifs, ne sont pas sans évoquer ceux de la sainte Suzanne de Verneuil : les points de concordance tiennent à leurs hauts fronts épilés ainsi qu'au traitement



Fig. 3 -Sibylle et prophète. Rouen, cathédrale Notre-Dame, Tour de Beurre.

¹² Cette technique est issue de celle couramment employée pour sculpter les grands tympans historiés que l'on voit encore à la cathédrale de Rouen ou à Saint-Pierre de Dreux.

¹³ Aucun nom de sculpteur ne nous est parvenu.

des ombres qui fouillent les figures pour mieux exacerber leurs bustes hanchés. Néanmoins, force est de constater la qualité supérieure de la statuaire vernolienne en matière de respect du canon anatomique. Aussi peut-on conclure que le Grand Atelier vernolien n'est pas, à proprement parler, issu de l'atelier actif à la tour de Beurre; leur proximité stylistique relative tient, en fait, à l'esthétique générale qui réunissait alors les différents ateliers haut-normands, actifs au cours du premier quart du XVI^e siècle.



Fig. 4a - Maître du Grand Atelier vernolien, saint Avertin. Verneuil-sur-Avre, église Notre-Dame.

Outre les statues de la tour de La Madeleine, le Maître du Grand Atelier vernolien reçut commande d'œuvres de dévotion et livra notamment deux statues *proto-colossales*, de plus de deux mètres de haut. Aujourd'hui installées à l'entrée du chœur de l'église Notre-Dame de Verneuil, l'une représente la légende de saint Christophe; l'autre, saint

Avertin de Chartres. Leur confrontation met en exergue la parfaite maîtrise de ce sculpteur, capable de tailler des blocs d'un calcaire très fin de très grandes dimensions, mais aussi l'intelligence d'un ciseau qui savait traduire en trois dimensions les divers *pourtraicts* qui lui servirent modèles dessinés ou gravés et que lui fournissaient ses commanditaires.

Leur identification éclaire d'un jour nouveau les relations qu'entretenaient peintres-verriers et sculpteurs dans la Normandie du Beau Seizième Siècle. Ainsi, les maîtres d'œuvre de la tour de La Madeleine firent manifestement appel à un célèbre peintre-verrier rouennais, Cardin Jouyse, pour qu'il donnât le projet de l'une des scènes les dramatiques du premier niveau, le *Meurtre d'Abel par Caïn*. Les attitudes des deux frères et leurs poses coïncident avec celles des deux prophètes qui saluent la Vierge de l'Arbre de Jessé, au tympan occidental de la cathédrale de Rouen, qui fut exécuté d'après un carton de Cardin Jouyse. Le Maître de l'Atelier principal d'Évreux donna également des modèles pour l'exécution de certains visages : le saint Avertin de Verneuil présente des traits semblables à ceux du saint Jean l'Évangéliste peint à la galerie de la rose méridionale de la cathédrale d'Évreux (Fig. 4 a et b); le saint Fiacre de Verneuil semble être une tridimensionnalité de la figure du



Fig. 4b - Saint Jean l'Évangéliste (rose méridionale). Evreux, cathédrale Notre-Dame.

Précurseur de la rose méridionale de la cathédrale ; la chevelure du saint Philippe de Verneuil, traitée en grosses mèches incisées de vagues géométriques, trouve un possible modèle dans le saint Jude de la galerie du bras nord du transept de la cathédrale ébroïcienne; les visages

taciturnes et émaciés du saint André de la galerie méridionale du transept ébroïcien et du Baptiste de Verneuil présentent des ressemblances jusqu'au traitement des barbes bifides.

La gravure fournit également au Maître du Grand Atelier le modèle du groupe monumental du saint Christophe exécuté d'après des planches gravées germaniques dont l'une compte parmi les plus anciennes qui soient aujourd'hui conservées (I423). De même, la gravure représentant sainte Catherine, du Maître F.V.B., fournit le patron de la sainte Suzanne de Verneuil en supprimant l'épée, la roue et la tour, traditionnels attributs de la sainte alexandrine. Enfin, la statue de saint François d'Assise est directement issue du bois gravé par l'atelier de Michael Wolgemut, pour illustrer le *Liber Chronicarum* publié par Hartmann Schedel, à Nuremberg, en 1493.

Faisant usage de tous les types de modèles disponibles, le Maître du Grand Atelier, qui travaillait dans une esthétique proche des Écoles du Nord¹⁴, fit donc de Verneuil l'un des principaux foyers haut-normands de la sculpture du premier XVI^e siècle. Ce grand artiste, à ce jour anonyme, jouit assurément, tandis qu'il était actif, d'une réputation considérable : ne retrouve-t-on pas quatre de ces œuvres maîtresses à la chapelle du château de Miromesnil, non loin de Dieppe ? Les deux saints Jean, l'archange Gabriel

et la Vierge de l'Annonciation comptent parmi ses chefs-d'œuvre et parurent si précieuses que, lorsque la chapelle fut remeublée au XVIII^e siècle, le commanditaire ne jugea pas utile de les descendre; mieux, il les magnifia. De surcroît, les schémas et modèles qu'il employa furent déclinés par de nombreux sculpteurs¹⁵ : on retrouve le modèle de la sainte Suzanne, non seulement aux abords de Verneuil, mais encore dans le Vexin où la Vierge à l'Enfant de l'église Saint-Martin de Civières fut réalisée par un imagier ayant connu le Maître du Grand Atelier vernolien¹⁶. De même, le saint Fiacre de Verneuil trouve une déclinaison moins sévère à Gisors et à Saint-Philibert d'Illeville-sur-Montfort.

D'autres terroirs possèdent encore des collections de sculpture qui témoignent non seulement de la coïncidence entre un grand chantier d'architecture et la présence d'un atelier d'imagiers. Ainsi, le Vexin normand, depuis les boucles de la Seine jusqu'à l'Epte a été une terre de sculpture, comme ce fut le cas autour du chantier de l'église paroissiale Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors¹⁷ qui rayonna dans l'est du Vexin normand.

¹⁴ La Normandie tout entière était tournée vers la Flandre et les Pays-Bas. Elle avait accueilli de 1458 à 1467, Paul Mosselmann pour qu'il établît à Rouen un atelier de sculpteurs chargés d'exécuter les stalles capitulaires et le trône épiscopal de la cathédrale (Lemé, 1997). À Rouen, les archives capitulaires signalent Gillet Duchastel, «flamand, tailleur en meneure de bois», Hennequin d'Anvers et Jean de Cologne qui travaillaient à la chaire épiscopale en 1467-1468 ou encore Laurent d'Ypres. Parmi tous ces sculpteurs, Paul Mosselmann reste le plus illustre, lui qui livra les «ymages» des stalles, à savoir vingt-quatre statuettes d'apôtres et autant d'anges. Arnoult de Nimègue, un Néerlandais, introduisit l'italianisme dans le vitrail rouennais (Lafond, 1955). Guérard Louf, qui fonda la confrérie des peintres et sculpteurs de Rouen, était natif d'Utrecht (Laval, 1989: 168). Le peintre Hans Vaisel, qui peignit un collège apostolique aux murs de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Rouen, était également flamand (Denis Laval, «La primauté nordique», *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille. 1606-1684. Catalogue de l'exposition organisée à l'église Saint-Ouen de Rouen du 16 juin au 7 octobre 1984*, Rouen, s.n., 1984: 68).

¹⁵ Cette communication n'est pas le lieu où peut se résoudre cette question; elle ne pose pas moins la question de la circulation des artistes et des modèles au sein de la province normande.

¹⁶ Au Maître de Civières, il faut attribuer la statue de sainte Marthe de l'église Saint-Martin de Gasny.

¹⁷ À Gisors même, les témoignages de l'activité des imagiers au cours du premier tiers du XVI^e siècle sont rares; il faut tout de même signaler, parmi les œuvres majeures, les trois figures en pied qui proviennent d'un Sépulcre auquel Etienne Hamon a attribué l'Ensevelisseur du Musée Vivenel de Compiègne (Hamon *et al.*, 2012).

Circulations des images et des imagiers, la sculpture normande sous influence?

Pour la période considérée, la documentation archivistique fait cruellement défaut car, si les registres tenus par le chapitre de la cathédrale rouennaise fournissent une source incomparable pour renseigner artistes et œuvres actifs sur le chantier de Notre-Dame, ailleurs les archives des fabriques ont toutes peu ou prou disparu, exception faite de la collection de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors, magistralement exploitée par Etienne Hamon qui a pu reconstituer toute la chronologie du chantier grâce au journal et aux redditions des comptes des marguilliers et des confréries (Hamon, 2008). Seul le *Connoisseurship* permet donc de cartographier le braquet de diffusion des œuvres. Ainsi, le *Sépulcre* de La Madeleine de Verneuil (Fig. 5), commandé pour orner un enjeu de la chapelle des Cordeliers, résulte de la collaboration de deux imagiers dont l'un réalisa notamment la figure de l'Évangéliste qui soutient la Vierge éplorée. On repère son activité dans les environs d'Évreux, à Jouy-sur-Eure, où il réalisa une *Déploration* où saint Jean est très proche du modèle vernolien (Trotin, 2006). De même, toujours en partant de Verneuil qui fut, à n'en pas douter, un centre de sculpture très actif au cours du premier tiers du XVI^e siècle, on repère l'activité de plusieurs imagiers qui étaient spécialisés dans la taille de figures

standardisées : l'imagier qui sculpta le saint Ortaire de La Madeleine fit, en modifiant les attributs, le saint Nicolas de l'église de Pullay; le maître qui réalisa, à la fin des années 1530, l'Éducation de la Vierge de Verneuil, développa le thème en une Maternité de sainte Anne – encore appelée sainte Anne et les trois Maries – aux Jonquerets-de-Livet.



Fig. 5 - Sépulcre. Verneuil-sur-Avre, église de La Madeleine.

Par ailleurs, tandis que le Grand Atelier de Verneuil dictait une grammaire des formes entre Avre et Risle, le chantier de la façade de la cathédrale de Rouen donnait aux sculpteurs réunis autour de Pierre des Aubeaux¹⁸ l'occasion de développer une sculpture qui allait peu à peu rompre avec l'esthétique rhénane lointainement issue des innovations stylistiques dues à Nicolas de Leyde. Aux nobles attitudes de figures drapées d'éternité, l'atelier rouennais substitua des personnages aux somptueux vêtements qui sont autant de prétextes à une sculpture méticuleuse

¹⁸ À la fin du règne de Louis XII, les sources mentionnent Pierre des Aubeaux (Baudoin, 1992: 265). Ce maître-sculpteur fut non seulement chargé de la décoration de Notre-Dame de Rouen mais également appelé à participer aux chantiers de Fécamp et de Gisors. L'un de ses parents, Raymond des Aubeaux, était actif sur le chantier de l'avant-portail des Libraires où il livra une statue de sainte Catherine en 1485 puis un saint Jacques en 1486 (Beaulieu *et al.*, 1992: 43). On ne sait donc que peu de choses sur l'œuvre de Pierre des Aubeaux qui est mentionné dans les archives de Notre-Dame de Rouen entre 1511 et 1525. Entre 1511 et 1513, les livres de compte de la confrérie de l'Assomption de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors le citent; il travaillait alors au retable du *Trépassement de la Vierge*, vaste ensemble de soixante-dix figures dont il ne reste que la frise supérieure, excessivement restaurée au XIX^e siècle (Hamon, 2008: 313). Avant d'être employé, à compter de 1519, au tombeau du cardinal d'Amboise, il dirigea l'atelier d'imagiers chargés de la décoration du nouveau portail occidental, élevé par Roullant Le Roux. Il quitte ses fonctions avant la pose de la première pierre du monument en juin 1520; Pierre des Aubeaux travaille alors avec dix-compagnons dont huit imagiers: Regnaud Therouyn, Jean Chaillou, André Le Flamant, Matthieu Laignel et Jean de Rouen, ce dernier étant manifestement un homonyme du Jehan de Rouen qui fournit le sujet du présent volume (Bottineau-Fuchs, 2012-2: 265).



Fig. 6 - Prophète (voissure du portail occidental). Rouen, cathédrale Notre-Dame.

où chaînes d'orfèvrerie, ourlets de dentelle, lambrequins et turbans complexes font des *ymaiges* de pierre qui ornent les voissures des portails autant de portraits miniatures d'une fête chamarrée (Fig. 6), loin des statues aux lourdes draperies censées évoquer la Cour céleste. Le recours à ces vêtements trahit l'influence manifeste de la sculpture picarde, telle qu'elle se développa le long de la Somme et trouva à Saint-Riquier ou à Abbeville notamment un cadre propice à la déclinaison de ce raffinement vestimentaire sophistiqué à l'extrême (Béguerie-De Paepe, 2009: 131 sq.). La faut-il attribuer au

seul *pourtraict* fourni par Arnoult de Nimègue ? On ne peut certes pas nier *ex abrupto* le rapport entre les figures qu'il peignit et les figures nichées dans les voissures du grand portail mais leur confrontation avec la statuaire de Saint-Riquier plaide en faveur, si ce n'est d'un transfert, du moins d'une nette antécédence du modèle picard.

Ce parti davantage décoratif, où l'œil s'égare sans parvenir à tout détailler, se retrouve au portail occidental de l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux¹⁹. Commencée d'être élevée par l'architecte Thomas Théroutle²⁰ selon des principes mis en œuvre à Rouen par Roullant Le Roux qui assure une forte plasticité à l'organisme architectural par le jeu des volumes, la façade présente trois portails dont les voissures ont, pour l'essentiel, conservé leurs statuets. Plus encore que les œuvres rouennaises de l'atelier de Pierre des Aubeaux, les petites ronde-bosse de Caudebec illustrent combien cette *esthétique du détail*, que la sculpture picarde tirait de l'art flamand et néerlandais, fut pleinement reçue et assimilée par les sculpteurs haut-normands qui combinèrent aux combinaisons géométriques des drapés et plissures emphatiques de la sculpture de leur terroir le goût pour un costume surchargé d'ornements (chaînes orfèvrées, grelots, pendeloques), pour les coiffes sophistiquées que rehaussent de lourdes agrafes florales, pour les poses presque chorégraphiques qui transforment les prophètes et les rois de l'Ancien Testament en danseurs de cour exécutant quelque gaillarde tandis que les sibylles sont représentées comme de riches

¹⁹ On construisit l'actuelle façade après avoir augmenté la nef de deux travées bâties entre 1490 et 1504 (Maurice, 1944: 10; Meunier, 2005: 41 sq.).

²⁰ L'architecte de la façade occidentale et de la flèche de Notre-Dame de Caudebec construisit la tour de l'abbaye du Valasse en 1536 puis édifia à neuf, avec l'aide de Guillaume Morin, l'église Saint-Ouen de Pont-Audemer. Florian Meunier l'a identifié comme ce «Maître Thomas» appelé pour livrer le projet de la façade de l'église de Lillebonne (Meunier, 2005: 41 sq.). Thomas Théroutle fut inhumé le 13 avril 1552 devant l'image de l'*Ecce Homo* de l'église de Caudebec (Trocin, 2018 [note 13]: 99).

princesses parées de lourds bijoux²¹ (Fig. 7). L'hypothèse d'un recours à des modèles tirés des décors de la majolique italienne (Steinke, 1987) paraît moins immédiatement recevable car les statuettes de Caudebec formeraient alors un *unicum* aux origines mystérieuses ; en revanche, elles prouvent que les artistes normands appartenaient à l'arc des Écoles du Nord avec lesquelles ils échangeaient et où ils puisaient de quoi renouveler leur répertoire formel.

Gaillon, un chantier fondateur pour la sculpture normande?

On ne peut cependant évoquer, même à grands traits, la sculpture haut-normande à l'époque de la formation de Jehan de Rouen sans évoquer un chantier dont la portée fut considérable en France mais dont le retentissement dans les diocèses de Rouen et d'Évreux ne semble pourtant pas avoir été à ce point considérable : le château de Gaillon²². La sculpture y jouait un rôle de premier ordre car c'était elle qui assurait l'effet de conformation à l'antique en citant les inventions des ornemanistes lombards que les Français avaient confondues avec les productions de la romanité païenne. En l'espèce, il convient de demeurer prudent en différenciant les champs d'étude. Ce qui demeure du décor ornemental de la Grant Maison montre qu'ont cohabité les formes issues de la grammaire décorative du gothique flamboyant normand et celles qui furent importées d'Italie du nord comme autant de témoignages de l'antiquité. Cette juxtaposition n'engendra pas une immédiate synthèse et, hors de Gaillon, ce système décoratif fut certes reconnu comme



Fig. 7 - Sibylle (portail occidental). Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame.

novateur mais fut assurément mal compris par des sculpteurs et des tailleurs de pierre normands. C'est ce que l'on observe sur la tourelle d'une fameuse maison de Verneuil-sur-Avre : la surface murale a été ornée de bas-reliefs décoratifs qui citent maladroitement la façade sur la cour de la Grant Maison gaillonnaise avec une impéritie telle qu'on peut en conclure que le tailleur de pierre a réinterprété les modèles qu'on lui avait fournis sans en parfaitement comprendre l'organisation structurelle ni les objectifs iconiques (Trotin, 2012). Il semble, en l'état actuel de nos connaissances, que, très vite, aient été faits des choix dans les motifs décoratifs sculptés à Gaillon. On sait, grâce aux travaux de

²¹ Ces éléments furent rapidement assimilés par les sculpteurs : on retrouve cette préciosité des costumes féminins jusque sur des œuvres secondaires comme, par exemple, la sainte Barbe de Sainte-Croix-sur-Aizier.

²² L'architecture de cette maison de plaisance des archevêques de Rouen a été magistralement réévaluée par Bardati, 2009 (avec bibliographie antérieure).

Jean Guillaume, la fortune que devait connaître le candélabre (Guillaume, 2003) mais d'autres motifs retinrent l'attention des sculpteurs et de leurs commanditaires : le trophée d'armes d'une part, et les chutes de fleurs et de fruits. Ils se retrouvent aux portes des chapelles du chœur de la collégiale d'Écouis dont les bas-reliefs en bois ont été réalisés par un sculpteur qui avait assurément fréquenté le chantier de Gaillon (Guillaume, 2003). On retrouve en effet des sortes de trophées organisés autour de l'axe vertical d'un ruban ; y sont représentés des ornements à l'antique comme des *loricæ æreæ* (Fig. 8) dont on reconnaît le modèle sur la face de l'un des piliers de la galerie de Gaillon²³ et sur les boiseries conservées²⁴. Bucrânes, casques à l'antique, cartels d'enseigne romaine et portraits en médaillon à-jour, puisés à la Grant Maison,



Fig. 8 - Trophée orné d'une lorica aerea (porte du sanctuaire). Écouis, collégiale Notre-Dame.

voisinent avec des rubans formant agrafes qu'un masque feuillagé ou un dauphin rageur achèvent. Seuls certains de ces ornements – singulièrement les rubans formant agrafes – feraient florès, au début du deuxième tiers du XVI^e siècle, dans l'art normand et, par voie de conséquence, sous le ciseau de Jehan de Rouen à Coimbra. En fait, les sculpteurs et tailleurs de pierre ne firent pas leur l'essentiel de cette grammaire qui leur était étrangère et qui n'offrait guère la ductilité chère à l'inventivité des ornemanistes flamboyants. Le changement de génération renouvela le répertoire quand le style bellifontain fut introduit en Normandie durant la décennie 1540.

Gaillon ne peut être réduit à l'ornement ; en matière sculpturale, ce fut également un foyer novateur. Le cardinal d'Amboise avait, en effet, commandité plusieurs ronde-bosse tandis civiles que religieuses (Caron, 2017) ainsi que des portraits d'empereurs à la façon des *imagines clipeatæ* de l'Antiquité (La Coste-Messelière (de), 1957). De toutes ces œuvres, rares sont celles qui ont survécu. Parmi ces dernières, des apôtres qui formaient un collège apostolique dans la chapelle haute, seules deux statues sont conservées (Caron, 2017-2: 92-93). Le lombard Antoine Juste, qui les réalisa, ne semble pas avoir fait école localement et ces œuvres, visibles que des fidèles admis dans la chapelle archiépiscopale, ne suscitèrent pas de statues qui, aux alentours de Gaillon, les déclinent, du moins au vu des collections statuaire des environs de nos jours conservées. Nous ne saurions donc affirmer que les recherches sur la correction anatomique, que l'on observe sur les corps des saints martyrs comme saint Sébastien, sont des fruits du

²³ Les cuirasses représentées à Gaillon sont cependant plus précisément détaillées qu'à Écouis où les pteruges sont plus fantasques.

²⁴ Voir, par exemple, le panneau provenant de la chapelle haute, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 41.190.494 a).

chantier de Gaillon²⁵; le rôle, difficile à vérifier en l'état, des gravures d'un Dürer ou d'un Holbein, peut du moins être suggéré comme une piste à explorer. Quoi qu'il en soit, il semble que les œuvres qui témoignent d'une attention particulière aux justes proportions du corps soient postérieures aux années 1540 et ne puissent donc pas être convoquées dans le présent dossier²⁶.

Face à toutes ces réserves, le tombeau des cardinaux d'Amboise, à la cathédrale de Rouen, constitue assurément le premier témoignage d'un syncrétisme qui allait profondément renouveler le répertoire formel de la sculpture normande. Réalisé d'après un *pourtrait* de Roullant Le Roux²⁷, par une équipe de sculpteurs placés sous la direction de Pierre des Aubeaux, équipe dont faisait partie un certain Jean de Rouen²⁸ que l'on ne saurait confondre sans réserve avec celui qui fut l'un des principaux sculpteurs actifs à Coimbra durant la Renaissance, le tombeau des cardinaux est un morceau de sculpture, certes, mais aussi une structure architectonique innovante : les priants des archevêques d'Amboise sont installés devant un mur-écran qui soutient un baldaquin en encorbellement, surmonté d'une haute corniche. Si on retrouve cet organisme monumentalisé à la tribune des orgues de Caudebec ainsi qu'à celle, inachevée, de Notre-Dame-Saint-Martin de Vatteville-la-Rue (Trotin, 2018 [note 19]: 99), Jehan de Rouen s'en souvint longtemps puisqu'il

le reproduisit au retable de saint Michel Archange (1537), aujourd'hui remonté au musée Machado de Castro de Coimbra²⁹.

Revenons à la question spécifique de la sculpture des tombeaux. Comme à Gaillon, on y peut distinguer la sculpture ornementale de la sculpture figurative proprement dite. La première use, outre du candélabre décliné de multiples façons, de toutes les inventions dont on a déjà remarqué l'usage à Écouis : on retrouve ainsi, en guise de couronnement des niches intermédiaires qui scandent le baldaquin et où s'abritent prophètes et sibylles, des rubans en agrafes terminées de masques feuillux. Tenant à la fois de l'ornement et de l'architecture, le couronnement du baldaquin, où alternent *tempietti* doriques et frontons fantasques, fut également repris et systématisé au Portugal par Jehan de Rouen. Quant aux figures proprement dites, en dehors des gisants qui, comme portraits, échappent à la taxinomie dont nous esquissons les fondements, elles révèlent des mains différentes. Prophètes et sibylles sont évidemment apparentées aux statuette que nous avons observées aux voussures du portail occidental de la cathédrale mais, mieux conservées, elles ont conservé leurs ornements d'orfèvrerie lapidifiés et viennent confirmer une fois encore combien la sculpture de la basse vallée de la Seine fut le cadre d'exercice d'un sculpteur très informé de l'esthétique en vogue au sein des chantiers picards (sans doute Pierre

²⁵ Pensons ici aux statues de Saint-Martin de Claville, de Saint-Nicolas de La Chapelle-du-Bois-des-Faulx, de Saint-Paul de La Croix-Saint-Leufroy ou de Sainte-Croix des Baux-Sainte-Croix.

²⁶ Pensons, par exemple, au très athlétique saint Sébastien de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Dampmesnil ou au saint Michel sauroctone de l'église Saint-Sauveur de Fours-en-Vexin, qui est revêtu, dans une perspective antiquisante très affirmée, d'une *lorica ærea* dont même les pteruges sont exactement représentées.

²⁷ Bottineau-Fuchs, 2012-2: 265. Le projet initial de Roullant Le Roux a sans doute été modifié quand il s'agit d'installer le priant de l'archevêque Georges II d'Amboise, vers 1522 (Lanfray *et al.*, 1959).

²⁸ Cet imagier fut l'auteur du modèle des pleurants du tombeau dont l'allure bourguignonne autorisa l'hypothèse qu'alléguèrent des historiens rouennais, se réclamant des conjectures de Pierre Pradel, selon laquelle ce Jean de Rouen aurait travaillé pour les Bourbon puis à Lyon et à Brou, et aurait pu être le père du Jehan de Rouen actif au Portugal (Landry *et al.*, 1959: 49-50). L'existence de nombreux homonymes ne permet toutefois pas d'accorder davantage de crédit à cette proposition.

²⁹ Une semblable structure fut transmise au sein de son atelier, comme en témoigne le retable de *Tobie et Raphaël* (1580), conservé au Musée Machado de Castro de Coimbra.

des Aubeaux). À côté de ces figures sophistiquées, les apôtres, qui vont par deux, renouent avec la grande manière des statuaires du début du siècle qui, au Bec ou à Verneuil, traitaient avec ampleur les plis qui animaient les lourds draps dont étaient vêtus les saints de pierre ; les visages aux expressions composées sont ornés de barbes généreusement bouclées ou sagement peignées, qui évoquent les plus prestigieux modèles vernoliens. Il y eut cependant un véritable fonds commun entre le château de Gaillon et celui du tombeau cardinalice, en dépit des restaurations qu'il subit après la Révolution (Landry *et al.*, 1959: 22-24). C'est ce qu'illustrent deux figures respectivement conservées à Rouen et Gaillon. La première tient



Fig. 9 - La Foi, Tombeau des cardinaux d'Amboise. Rouen, Cathédrale Notre-Dame.



Fig. 10 - La sibylle Hellespontique ; Gaillon, dépôt lapidaire.

un livre et le calice surmonté de la sainte hostie (Fig. 9): c'est la Foi qui orne, avec les autres vertus que sont la Charité, la Justice, la Prudence, la Force et la Tempérance, le soubassement du tombeau prélatice. La seconde, conservée au dépôt lapidaire de Gaillon, est sans doute la sibylle Hellespontique (Fig. 10), identifiable à la croix qu'elle enserme de son bras, selon un mouvement que l'on retrouve dans l'un des panneaux marquetés des stalles de l'ancienne chapelle haute, aujourd'hui conservées à la cathédrale-basilique Saint-Denis (Bos *et al.*, 2007: 95). De la sibylle de Gaillon, on ignore la prime localisation. De surcroît, il ne s'agit certes pas d'une ronde-bosse mais d'un bas-relief; néanmoins, le changement de technique exacerbe son évidente parenté stylistique avec la figure rouennaise³⁰. Le château de Gaillon et le tombeau rouennais furent, en fait, l'oeuvre de sculpteurs qui travaillèrent sur les deux

³⁰ On pourrait d'ailleurs élargir les éléments comparatifs puisque le manteau dont la vertu gaillonnaise est enveloppée forme un système de larges plis qui vont s'évasant depuis son genou jusqu'à son pied, motif que l'on retrouve, inversé, sur la figure de la Charité du tombeau de Rouen.

chantiers, même si les archives conservées ne permettent pas de vérifier précisément cette conjecture.

Quoi qu'il en soit, Gaillon fut assurément un foyer artistique singulier dans le paysage haut-normand d'alors, où fut développé un parti esthétique que partageaient les artistes au service des d'Amboise, même si la sculpture gaillonnaise semble avoir peu essaimé en dehors des chantiers commandités par et pour les deux prélats³¹.

En fait, le programme sculpté au tombeau des cardinaux d'Amboise résume les tendances qui séduisaient les imagiers normands avant que le canon bellifontain n'imposât d'autres normes stylistiques aux artistes de la province normande.

Épilogue : si Jehan de Rouen venait de l'archidiaconé d'Évreux ?

Cette brève revue, qui n'a même pas l'ambition d'avoir survolé tous les aspects d'une question aussi complexe que son aire est étendue, voudrait tout de même avoir l'audace d'avancer quelques pistes pour tenter de localiser les œuvres les plus proches du style de Jehan de Rouen lorsqu'il parvint au Portugal³². Certaines des figures aux

mines quelque peu grotesques sont si caractéristiques qu'elles pourraient fournir de très pertinents critères pour tenter de discriminer plus précisément le terroir où l'imagier-architecte reçut sans doute sa prime formation. Or il est un autre foyer artistique de la Normandie orientale que nous n'avons pas évoqué alors qu'il fut un centre très actif : Évreux. Siège épiscopal doté d'une cathédrale dont la reconstruction commencée au XII^e siècle (Gallet, 2014) ne s'acheva que sous le règne de Louis XIII³³, Évreux comptait de nombreuses églises tant paroissiales que conventuelles. La cathédrale Notre-Dame elle-même devait être très richement ornée; hélas les destructions huguenotes puis révolutionnaires ont quasiment effacé la cité de la géographie artistique du Beau Seizième Siècle en matière de sculpture³⁴. Il faut donc parcourir le plat-pays de l'Évrecin pour tenter d'entrevoir la nature de la statuaire ébroïcienne au début du XVI^e siècle.

Quelques statues entrent ainsi peu ou prou en résonnance avec l'œuvre de Jehan de Rouen. Le *saint Antoine le Grand* de l'église Saint-Saturnin d'Hondouville, le poignant *Christ piteux* de l'église Saint-Paul de La Croix-Saint-Leufroy ou encore le rare groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas* (Fig. 11) où l'apôtre sceptique face au Christ qui conduit sa main dans la plaie de son

³¹ Cette remarque ne concerne que la statuaire, encore qu'une réserve s'impose tout de même : si l'on peine à reconnaître la moindre trace d'un rayonnement de l'esthétique sculpturale née à Gaillon en Normandie orientale, il en alla tout autrement en matière de sculpture ornementale car le répertoire se diffusa non seulement en Normandie mais peut-être au-delà dans d'autres grands chantiers menés dans les régions limitrophes, comme au tour de chœur de Chartres, par exemple.

³² Le patronyme de l'imagier normanno-portugais nous paraît avoir été forgé selon une onomastique qui permettait aux commanditaires lusitaniens d'identifier immédiatement l'origine – gage de ses qualités artistiques – du jeune imagier.

³³ La cathédrale fut un chantier permanent dès le règne de Louis XI qui fit notamment construire à ses frais la chapelle axiale dédiée à la Mère de Dieu et qui est demeurée célèbre pour les verrières qui meublent ses baies; au début du XVI^e siècle, l'évêque Raoul du Fou, grand bibliophile, fit reconstruire l'évêché tout proche (Calame-Levert *et al.*, 2017: 46-51) et son architecte, Jean Cossart, édifia alors le croisillon nord de la cathédrale, marqué par le modèle rouennais et le legs des Chambiges et dont l'épiderme semble crépiter sous la sculpture ornementale; la tour méridionale et la façade furent ensuite rebâties grâce à la munificence de l'évêque Gabriel Le Veneur († 1574) mais les guerres de Religion mirent un terme à l'avancement du chantier qui n'atteignit son terme qu'avec la reconstruction de la tour nord par l'entrepreneur parisien François Galopin entre 1608 et 1636.

³⁴ Les cinquante-six statues du portail du croisillon nord de la cathédrale furent jetées bas et brisées pour servir aux fondations d'un pont. Des huit églises paroissiales, aucune ne survécut aux ventes révolutionnaires; le couvent royal de Saint-Sauveur et les maisons régulières furent toutes supprimées; l'abbaye Saint-Taurin subsista, l'abbatiale fut transformée en église paroissiale tandis que le couvent abrita le séminaire. De nos jours, à Évreux même, la statuaire qui a traversé de tels affres se résume, pour l'essentiel, à une tête de pèlerin conservée au Musée d'Art, Histoire et Archéologie (inv. 11411).



Fig. 11 - Incrédulité de saint Thomas. La Croix-Saint-Leufroy, église Saint-Paul.

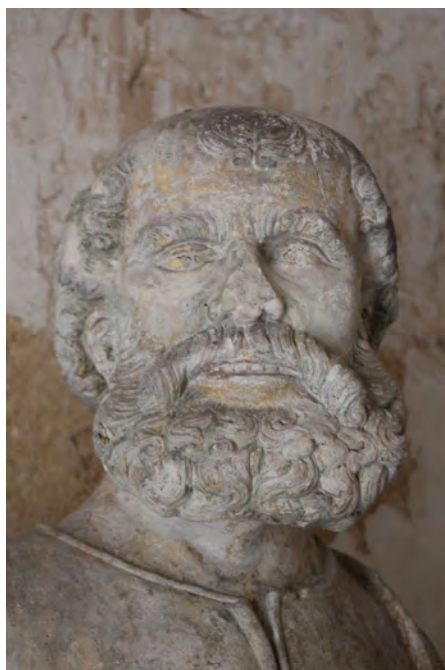


Fig. 12 - Saint Pierre (détail). Autheuil-Antouillet, église Saint-André.

côté présente une ~~troublante~~ relative proximité avec certaines des œuvres de la premières périodes de l'imagier de Coimbra : la forme des visages en amande, leurs pommettes hautes et saillantes, les arcades sourcilières proéminentes, les bouches entrouvertes dans une recherche de naturalisme, les barbes peignées sont autant de caractéristiques que l'on retrouve dans le corpus du maître portugais. De même, le fameux saint Pierre qui, naguère, se dressait dans le cimetière d'Autheuil-Antouillet³⁵ (Fig. 12), présente un visage en tout point identique à celui du *saint Pierre endormi au Jardin des Oliviers*, dans la première scène du triptyque de la Passion du musée de Coimbra et trouve une comparaison plus éloquente encore dans le saint Peter provenant du retable aujourd'hui détruit de l'église de Notre-Dame-de-l'Assomption de Pedrógão Grande (1554-1555)³⁶. Le *saint Michel sauroctone* de l'église Saint-Pierre d'Aulnay-sur-Iton (Fig. 13) mérite d'être également évoqué parce qu'il fournit un prototype inversé à l'archange sculpté par Jehan de Rouen au retable conservé au Musée Machado de Castro (Coimbra) et témoigne donc de l'existence d'un modèle prototypique importé depuis la Normandie jusqu'au Portugal.

D'autres influences gaillonnaises et rouennaises nourrirent le ciseau de Jehan de Rouen mais il semble bien, alors que nous n'avons que posé quelques jalons d'une enquête qui attend d'être poursuivie, que c'est dans l'Évrecin que celui qui fut l'un des plus éminents artistes de la Renaissance portugaise fit ses premières armes.

Considérée par les royaumes ibériques comme une région qui appartenait aux Écoles du Nord et fournissait, à l'instar de la Flandre, des Pays-Bas

³⁵ Il est aujourd'hui conservé à l'intérieur de l'église Saint-André.

³⁶ Nous remercions Maria de Lurdes Craveiro de nous avoir signalé cette œuvre et profitons de l'occasion pour la remercier des précieux conseils qu'elle nous a dispensés pendant la rédaction de ce texte.

ou de la vallée du Rhin, des maîtres à l'art éprouvé, qu'appréciaient les commanditaires d'au-delà des Pyrénées, la Normandie, dans laquelle grandit et fut formé Jehan de Rouen, était forte, lorsqu'il la quitta pour un voyage sans retour, d'une riche tradition sculpturale. Puisant à la fois dans les formes issues du gothique international et dans le legs d'un Nicolas de Leyde et des ateliers rhénans, curieuse de l'art des provinces voisines comme la Picardie et, par elle, des Flandres, plus réservée face aux innovations sculpturales importées de Lombardie par les artistes du cardinal Georges d'Amboise, mais bientôt friande de la nouvelle grammaire ornementale mise en oeuvre à Gaillon, la sculpture haut-normande était dotée d'une véritable personnalité artistique, capable d'assimiler des formes pour se renouveler sans cesse. Ce furent ces formes que Jehan de Rouen emporta à Coimbra et grâce auxquelles il y concourut à l'affirmation d'une Renaissance synchrétique et puissamment créative.



Fig. 13 - Saint Michel sauroctone. Aulnay-sur-Iton, église Saint-Pierre.

BIBLIOGRAPHIE

- BARDATI, Fl. (2009). *Il bel palatio in forma di castello. Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*. Roma: Campisano Editore.
- BARON, Fr. (1979). Fragments du Collège apostolique de l'abbaye de Jumièges, deuxième quart du XIV^e siècle. In *Trésors des abbayes normandes. Catalogue de l'exposition des Musées de Rouen et de Caen (27 avril - 28 octobre 1979)*. Rouen: Musée des Antiquités, pp. 186-190.
- BARON, Fr. (1998). Les sculptures d'Écouis. In *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils; 1285-1328*. Catalogue de l'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais (Paris), 17 mars - 29 juin 1998. Paris: éditions de la Réunion des Musées nationaux, pp. 103-109.
- BAUDOIN, J. (1992). *La sculpture flamboyante en Normandie et Ile-de-France*. Nonette: éditions Créer.
- BEAULIEU M.; BEYER V. (1992). *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*. Paris: Picard éditeur.
- BECK B. (2003). Introduction : la Normandie au XVI^e siècle. In *L'Architecture de la Renaissance en Normandie. I. Regards sur les chantiers de la Renaissance. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle (30 septembre - 4 octobre 1998) publiés sous la direction de Bernard Beck, Pierre Bouet, Claire Étienne et Isabelle Lettéron*. Caen: éditions Charles Corlet, Presses universitaires de Caen, pp. 11-19.
- BÉGUERIE-DE Paepe, P. (2001). Les sculpteurs à Abbeville à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. In *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500. Autour du retable de Thuisson. Catalogue de l'exposition du Musée Boucher-de-Perthes d'Abbeville*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- BELTRAMI, C. (2016). *Building a Crossing Tower. A Design for Rouen Cathedral of 1516*. s.l.: Sam Frog Ltd in association with Paul Holberton Publishing.
- BLONDEAU, C. (2014). *Le vitrail à Rouen, 1450-1530. "L'Escu de voire"*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- BORK, R. (2003). *Great Spires : Skyscrapers of the New Jerusalem*. Köln: Kölner Architekturstudien.
- BOS, A.; DUBOIS, J. (2007). Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon. In *L'art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon. Exposition présentée du 3 octobre 2007 au 14 janvier 2008 au musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny et au musée national de la Renaissance, château d'Écouen*. Paris: éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 83-97.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (1986). Maître d'œuvre, maître d'ouvrage : les Le Roux et le chapitre cathédral de Rouen. In *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre national de la recherche scientifique. Université de Rennes II – Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, volume I. Les hommes*. Paris: Picard, 1986, pp. 428-442.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (1993). La représentation de l'Ara Cœli à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen. *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 135, CXXII, pp. 31-40.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (2012). La statuaire dans les parties hautes. In *La grâce d'une cathédrale. Rouen. Primatiale de Normandie. Sous la direction de Mgr Jean-Charles Descubes. Direction scientifique et coordination Armelle Sentilhes avec Jean-Pierre Chaline, Yves Lescroart, Catherine Vincent*. Strasbourg: éditions La Nuée Bleue, pp. 193-199.
- BOTTINEAU-FUCHS, Y. (2012-2). Les tombeaux, miroirs de gloire. In *La grâce d'une cathédrale. Rouen. Primatiale de Normandie. Sous la direction de Mgr Jean-Charles Descubes. Direction scientifique et coordination Armelle Sentilhes avec Jean-Pierre Chaline, Yves Lescroart, Catherine Vincent*. Strasbourg: éditions La Nuée Bleue, pp. 263-271.
- CALAME-LEVERT, Fl.; HERMANT, M. (2017). Raoul du Fou, évêque bâtisseur et bibliophile. In *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène, sous la direction de Florence Calame-Levert, Maxence Hermant et Gennaro Toscano*. Montreuil: éditions Gourcuff Gradenigo, pp. 46-51.
- CALLIAS-BEY, M.; CHAUSSÉ, V.; GATOUILLAT, Fr.; HEROLD, M. (2001). *Les vitraux de Haute-Normandie*. Paris: CNRS éditions, Monum éditions du Patrimoine, 2001.

- CARON, S. (2017). De la Toscane à la Normandie. Les ateliers de sculpteurs sur le chantier de Gaillon. In *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène, sous la direction de Florence Calame-Levert, Maxence Hermant et Gennaro Toscano*. Montreuil: éditions Gourcuff Gradenigo, pp. 71-76.
- CARON, S. (2017). Antoine Juste, Christ et saint Jacques. In *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène, sous la direction de Florence Calame-Levert, Maxence Hermant et Gennaro Toscano*. Montreuil: éditions Gourcuff Gradenigo, pp. 92-93.
- CHANCEL-BARDELOT, B. de (2004). Apôtre. In *Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Catalogue de l'exposition du musée du Louvre (22 mars-12 juillet 2004)*. Paris: éditions de la réunion des musées nationaux - librairie Arthème Fayard, pp. 316.
- LA COSTE-MESSELIÈRE, M. G. de (1957). Les médaillons historiques de Gaillon au Musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts. In *La Revue des Arts. Musées de France*, 7^e année, mars-avril, pp. 65-70.
- ELSIG, Fr. (2017). *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*. Milan: Silvana Editoriale.
- FAVIER, J. (2001). *Louis XI*. Paris: librairie Arthème Fayard.
- GALLET, Y. (2014). *La cathédrale d'Évreux et l'architecture gothique rayonnante : XII^e - XIV^e siècle*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- GILLERMAN, D. (1994). *Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.
- GIRODET, J. (2012). *La collégiale d'Écouis. Trésor du Vexin normand*. Bayeux: Orep éditions.
- GRÉGOIRE, A. (1992). Cathédrale de Rouen. Les statues de la tour Saint-Romain. In *Bulletin de la commission départementale des Antiquités de la Seine-Maritime*, XL, pp. 141-143.
- GUILLAUME, J. (2003). Le candélabre en Normandie. Les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540. In *L'Architecture de la Renaissance en Normandie. I. Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Actes du colloque de Cérisy-la-Salle (30 septembre - 4 octobre 1998) publiés sous la direction de Bernard Beck, Pierre Bouet, Claire Étienne et Isabelle Lettéron. Caen: éditions Charles Corlet, Presses universitaires de Caen, pp. 83-98.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. (2009). Les sculptures monumentales de l'abbatiale à la fin du Moyen Âge. In *Saint-Riquier. Une grande abbaye bénédictine*. Paris: éditions A. et J. Picard, pp. 177-195.
- HAMON, E. (2008). *Un chantier flamboyant et son rayonnement : Gisors et les églises du Vexin français*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- HAMON, E.; ISELIN, Cl.; MÉTHIVIER, A.; 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.
- JOUEN, L.-A. (1933). *La cathédrale de Rouen*. Rouen: Défontaine éditeur, Paris, Auguste Picard éditeur.
- LAFOND, J. (1955). Le peintre-verrier Arnoult de Nimègue (Aert Van Oort) et les débuts de la Renaissance à Rouen et à Anvers. In *Actes du XVII^e congrès international d'histoire de l'art. Amsterdam, 23-31 juillet 1952*. La Haye: Imprimerie nationale des Pays-Bas, pp. 333-344.
- LANFRY, G.; CHIROL, E.; BAILLY, J. (1959). *Le tombeau des cardinaux d'Amboise*. Rouen: Les cahiers de Notre-Dame de Rouen.
- LAVALLE, D. (1984). La primauté nordique. In *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille. 1606-1684. Catalogue de l'exposition organisée à l'église Saint-Ouen de Rouen du 16 juin au 7 octobre 1984*. Rouen, s.n., pp. 68-69.
- LAVALLE, D. (1989). Entre Italie et Flandre ? Quelques réflexions à propos des influences artistiques durant la première Renaissance dans l'archevêché de Rouen. In *Marguerite de Lorraine et son temps. 1426-1521. Actes du colloque d'Alençon. 6-7 mai 1998 sous la direction de François Robin, professeur à l'université Paul-Valéry de Montpellier*. Alençon: Amis de Marguerite de Lorraine – Société historique et archéologique de l'Orne, pp. 161-176.

LEMÉ, K. (1997). Le rôle joué par les chanoines des chapitres cathédraux dans la construction et la conservation de leurs stalles : à partir de l'exemple de la cathédrale de Rouen. In *Chapitres et cathédrales en Normandie. Textes recueillis et publiés par Sylvette Lemagnen et Philippe Manneville, avec la participation de Jean Bonnet, Christian Nisse et Gérard Pouchain. Actes du XXXI^e congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996*. Caen: Musée de Normandie, pp. 479-490.

MAURICE ABBÉ (1944). *Quel fut le génial architecte de la flèche tiarée et du grand portail de l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux (Seine-Inférieure)?*. Fécamp: L. Durand et fils, imprimeurs-éditeurs.

MEUNIER, Fl. (2005). Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame. In *Congrès archéologique de France. 161^e session. 2003. Rouen et le Pays de Caux*. Paris: Société française d'Archéologie, 2005, pp. 41-48.

SALET, Fr. (1955). *Verneuil*. Nogent-le-Rotrou: Imprimerie Dauperley-Gouverneur.

SCHLICHT, M. (2005). *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*. Caen: Société des Antiquaires de Normandie.

SINTIC, Br. (2011). *Petites villes de Normandie. Pont-Audemer, Harfleur, Louviers, Neufchâtel, villes secondaires de la région de Rouen, 1450-1550*. Mont-Saint-Aignan: Publications des universités de Rouen et du Havre - Caen: Presses universitaires de Caen.

STEINKE, W.A. (1987). Influence of the Majolica of Nicol Pellipario on Northern French Renaissance Sculpture. In *Gazette des Beaux-Arts*, CV, pp. 145-149.

SUAU, J.-P. (1992). Les plus anciens groupes sculptés (première moitié du XVI^e siècle) de saint Joseph donnant la main à l'Enfant Jésus en Haute-Normandie et les origines médiévales du thème. In *L'art en Normandie. Tome premier. Actes du XXVI^e congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie. Caen, 25-29 octobre 1991, rassemblés et publiés par Béatrice Poulle, conservateur aux Archives départementales du Calvados*. Caen: Conseil général du Calvados, pp. 93-118.

TROTIN, N. (2006). *Et Sepultus est: la Mise au Tombeau de Verneuil-sur-Avre*. Contribution à l'histoire de la sculpture normande au Beau XVI^e siècle. In *Monuments et Sites de l'Eure*, 120. Eure: Amis des Monuments et Sites de l'Eure, pp. 41-50.

TROTIN, N. (2012). De Gaillon à Verneuil. Réflexions sur la diffusion du répertoire décoratif de la première Renaissance française en Normandie. In *Monuments et Sites de l'Eure*, 142. Eure: Amis des Monuments et Sites de l'Eure, pp. 38-48.

TROTIN, N. (2017). La vie religieuse dans la région de Routot au témoignage de l'art et de l'histoire, du Moyen Âge à la fin de la période concordataire. In *Confluence 2017. Patrimoine méconnu. Autour des boucles de la Seine*. Évreux: Amis des Monuments et Sites de l'Eure, pp. 9.

TROTIN, N. (2018). Réflexions sur l'usage du support anthropomorphe dans l'architecture religieuse en Haute-Normandie à la Renaissance. In *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVI^e siècle* (sous la direction scientifique de Vincent Droguet, Sabine Frommel, Thomas Kirchner, Eckhard Leuschner). Paris: éditions A. et J. Picard - Roma, Campisano Editore, I, pp. 97-107.

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

Carla Alexandra Gonçalves¹

UAb | CEAACP / FCT/ UCoimbra

Resumo

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

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

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

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

Abstract

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

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

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

¹ carla@uab.pt

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

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

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

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

Durante o século XIV, acentua-se o fosso entre a actividade intelectual, entendida como puramente científica, e o ofício mecânico, essencialmente técnico e manual, em parte devido a uma inadequada recuperação de algum pensamento Antigo². Na realidade, os oleiros e os pintores assinavam os seus vasos desde c. 700 a.C.; conhecem-se assinaturas de escultores desde o século VI a.C.; alguns artistas foram agraciados com cargos públicos e outras honrarias e gozavam de consideração por parte da sociedade do seu tempo (Pereira, 1997: 31); uma boa parte dos pintores e dos escultores clássicos e helenísticos eram íntimos “dos grandes”, gozando de um estatuto socioprofissional elevado.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Entre Ruão e Portugal

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

Recuando aos primeiros vinte anos do século XVI da cidade de Ruão, encontramos este mesmo sinal versátil na pessoa do mestre-de-obras da catedral de Ruão entre 1510 e 1526, Roulland le Roux (1465-1527) (Gonçalves, 2018: 93-102), o mesmo artista que teria gizado o túmulo dos cardeais d'Amboise (Deville, 1837: 94), entre tantas outras obras para a mesma igreja⁶. Mas relacionar João de Ruão com Roulland le Roux em Ruão, é relacioná-lo, também, com os escultores activos no mesmo estaleiro catedralício (portal, torre lanterna e

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

O escultor Pierre des Aubeaux, qualificado pela historiografia francesa como o *imaginário das Virgens* (Vesly, 1902: 35-45), ou da *pedra viva*, “hábil cinzelador do portal da Catedral, do túmulo dos Amboise e de tantas outras maravilhas” (Oubé, 1902: 33), realizou várias obras que, infelizmente, já se perderam [como o grupo da Morte da Virgem de Gisors – composto por doze ou catorze figuras maiores do que o natural e com expressões *remplies de vérité* (Millin *apud* Vesly, 1902: 38) –, realizado entre 1511 e 1513, e destruído em 1794, e a decoração da capela da confraria da Assunção na mesma igreja de Gisors, já muito depauperada e quase desaparecida, entre outras]. Diz-nos Vesly (1902: 38) que toda a ornamentação da capela da Assunção da igreja de Gisors é obra de des Ambeaux e dos artistas que trabalharam sob a sua orientação (*de ses varlets*, como refere o autor) contando-se, entre outros, Jehan de Rouen⁷, Mathurin de Lourme e Pierre Monnier (dito Fleurent)⁸, todos imaginários de Ruão.

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

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

⁸ Pierre Monnier fixar-se-ia em Gisors.

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

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

Da oficina de João de Ruão em Coimbra

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

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

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

-se no lugar com a ajuda de (outros) oficiais especializados⁹. Neste sentido, uma oficina seria um espaço criativo e um espaço de sociabilidade, para além de se constituir como um espaço de aprendizagem e de laboração, onde actuavam vários sujeitos, formando-se eventuais parcerias de artistas que levavam a cabo determinados trabalhos, distribuindo-se por tarefas.

Também se sabe, com o apoio dos registos documentais que nos chegaram, que João de Ruão ter-se-á relacionado directamente, ao longo dos tantos anos em que conservou aberta a sua *oficina de obras*, pelo menos com seis indivíduos. Eram eles o ainda muito ignorado Lucas Gonçalves que, em 1536, foi identificado como *criado* de João de Ruão e do seu sogro Pero Anes (Garcia, 1913: 23 a 25), facto que determinou a contingencial integração na sua *escola*; Bernardim Frade que, em 1543, *estava e trabalhava na casa de João de Ruão*, conforme escreveu Fr. Luis de Montoya no *Livro das Obras do Colégio da Graça de Coimbra*, guardado no Arquivo Distrital de Braga (ms. 1019: fl. 24 v.º); António Gomes que, em Março de 1566, também foi estimado, embora indirectamente, como *criado* de João de Ruão, no assento do seu casamento com Ana Ferreira de Mascarenhas (AUC, *Livro dos bautizados e casados da igreja de San Bertolameu*. Tomo 1.º, C. 1558-1589: fl. 155; Garcia, 1913: 187)¹⁰; T(h)omé Velho, que João de Ruão associou ao desfecho das (longas) obras da igreja de São Salvador de Bouças em 1576 (Garcia, 1913); o enigmático Jacques Boucher, que o cronista Agostinho de Santa Maria relaciona com João de Ruão em trabalhos realizados para a igreja de Santa Maria do Castelo

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

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

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

Lucas Gonçalves

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

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

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

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

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

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

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

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

Na verdade, conhecem-se casos em que os aprendizes do ofício são conhecidos como *criados* (Ramos de Castro, 1991: 189). Exemplifica este facto o escultor coimbrão António Afonso, que surge designado documentalmente como como «*criado do mestre Jaqz Bunxel imaginario nesta cidade*» em 1574¹², depois como «*ymaginario, criado de Jaques Bruxel*» em Abril¹³, como «*imaginario aprendiz*» em Maio¹⁴, em Junho¹⁵, Agosto¹⁶, em Setembro¹⁷ e em Outubro¹⁸ de 1575. Em Maio de 1578, António Afonso ainda se reconhece como *imaginario aprendiz* do mesmo Mestre¹⁹. Estas denominações podem ler-se como uma certa progressão na carreira, ou como outro caso, porque passar de *criado* a *imaginário aprendiz* pode significar o salto entre um serviçal

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1578: fls. 34-35.

indeterminado a um formando num ofício específico. Certo é que António Afonso desaparece da documentação a partir de 1578²⁰ sem deixar outros sinais.

Existiam vários tipos de *criados*, durante os séculos XV e XVI²¹, facto que deve merecer algumas reservas quando os indícios são lacunares e subjectivos²². A parcimónia documental não permite assegurar que todos os criados de um determinado artista fossem o mesmo que *aprendizes* ou *oficiais* ou que passassem, todos, de criados a aprendizes. Sabe-se, por exemplo, que Joana Gonçalves fora *criada* de João de Ruão, conforme indica o seu registo de casamento lavrado poucos dias antes do falecimento do Mestre, em 3 de Janeiro de 1580 (Garcia, 1913: 189) e, decerto, não se constituiria como uma (futura) aprendiz de ofício.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bernardim Frade

Bernardim Frade constituir-se-á como o único artista que assoma, documentalmente, na companhia laboral de Ruão para os anos entre 1543 e 1567²⁷. Sabe-se que em 16 de Dezembro de 1543, o artista recebeu 2.100 réis por uns órgãos pequenos que vendeu aos padres do Colégio da Graça de Coimbra (ADB, *Livro das Obras do Colégio da Graça de Coimbra*, ms. 1019: fl. 24 vº). Esta referência de Fr. Luis de Montoya interessa sobretudo, porque regista que o artista «*esta y labora en casa de*» João de Ruão²⁸, informando – caso o testemunho corresponda à verdade dos factos – que os dois artistas compartilhavam casa e oficina durante os anos quarenta do século, ainda que não consiga apurar-se se Bernardim Frade terá aprendido o ofício com João de Ruão, e se depois desempenhou o papel de serviçal, oficial ou companheiro.

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

Dioguo das Chagas, Reitor, e Eitor da Suplicaçam, Almoxarife do Hospital Real, para a construção de uma varanda em pedra de Ançã, no valor de 28.000 réis, materializando uma obra desenhada por João de Ruão para aquele espaço³⁰. Este documento comprova que em 1567 Bernardim Frade³¹ trabalhava perto (ou no círculo) do escultor e arquitecto normando, ainda que não possa saber-se se procedia como seu *oficial* ou como um profissional já autonomizado, e da confiança do mestre, depois dos anos de permanência em sua casa.

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

António Gomes

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

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

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

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

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

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

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

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

Este documento abriu caminho à suposição de António Gomes se constituir como um artista activo no interior da oficina de João de Ruão. Ainda assim, estranha-se a ausência do Mestre como testemunha do referido casamento, ou mesmo como padrinho da primeira filha, baptizada no dia 1 de Fevereiro de 1567 (Garcia, 1923: 208), como era comum acontecer nas relações entre chefes de oficina e seus oficiais³². Por outro lado, António Gomes casou-se na freguesia de São Bartolomeu e viria a estabilizar a sua morada em Santa Clara. Este facto arreda o criado de João de Ruão da coabitação, colocando-o numa posição difícil de determinar.

Este escultor ressurge em várias notas documentais alusivas à sua vida pessoal³³,

importando agora um documento, datado de 28 de Junho de 1575, que regista a parceria entre o imaginário António Gomes e o carpinteiro de marcenaria Gaspar Henriques³⁴, numa obra para a Misericórdia de Penela orçada em 100 cruzados. Tratar-se-ia, pelo valor do trabalho, de uma obra maior que o documento omite (AUC, *Tabelionato de António Martins*, 1575: fls. 124-126), ainda que o pagamento remeta para uma eventual reforma arquitectural e construção do retábulo-mor daquele espaço.

Conforme às referências que surgem nos registos paroquiais, conservados no Arquivo da Universidade de Coimbra, António Gomes foi designado como imaginário e como pedreiro³⁵, especialmente entre os anos 1570-1571, confirmando-se a sua actividade híbrida que não era estranha à época (também porque um escultor podia denominar-se como um *marceneiro de pedraria*). No entanto, a partir de 1572 a segunda actividade não volta a aparecer associada ao seu nome, tirando o assento de

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

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

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

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

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

É o documento da encomenda retabular para a igreja matriz de São Martinho da Cortiça, datado de 16 de Maio de 1582, referido por António Nogueira Gonçalves (1975: 619-629; 1984: 219-231; Gonçalves, 2005) e descoberto por Vergílio Correia, que dá a conhecer o formato das esculturas de António Gomes (a menos que tenham sido executadas por *serviçais* sob a sua orientação), pois que dele restam as imagens, hoje soltas, de São Martinho, Santa Luzia e Santa Ágata. Partindo da observação destas peças, especialmente das femininas, antevê-se a mesma mão na realização de outras³⁶, facto que permite avançar a hipótese de António Gomes ter aprendido com João de Ruão em anos anteriores ao do seu (primeiro) casamento.

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

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

Recuando ao casamento de António Gomes, coevo às obras desta capela, assinalam-se as seguintes testemunhas: o *pedreiro* Simão Carvalho³⁷ e os barqueiros Joanes Anes e de António Duarte³⁸. É legítimo perguntar se estes homens (um *pedreiro* e os barqueiros para o transporte da pedra) não terão sido companheiros de António Gomes (então *pedreiro*) durante o tempo em que, também hipoteticamente, trabalhara neste estaleiro da Sé sob a chefia de João de Ruão.

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

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

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

T(h)omé Velho

Não é estranho pensar que o escultor e arquitecto Tomé Velho³⁹ tivesse aprendido na *escola-oficina* de João de Ruão⁴⁰, tornando-se mais tarde um artista autónomo e com o direito de abrir uma oficina própria, com os seus discípulos e servidores⁴¹, conforme era admitido aos mestres de ofício.

João de Ruão associou Tomé Velho no terceiro contrato feito com a Universidade de Coimbra para o acabamento das famigeradas obras da igreja de São Salvador de Bouças (hoje Bom Jesus de Matosinhos), em Abril de 1576⁴². Na altura da redacção deste (terceiro) contrato regista-se que Tomé Velho morava na Lamarosa, ao contrário de Ruão, morador em Coimbra. Esta circunstância invalida a coabitação dos imaginários (pelo menos durante a segunda metade da década de setenta), revogando-se a ideia da persistência de trabalho oficial (se a houve) para além do aprendizado. Na verdade, João de Ruão chamou Tomé Velho para *associar-se* à empreitada de Bouças, facto que determina uma parceria laboral (eventual), ao invés de uma relação de dependência, ou de oficialato.

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

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

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

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

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

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

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

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

O enigmático Jacques Boucher

A historiografia tem cruzado João de Ruão, também por via de Tomé Velho, com o ainda tão enigmático escultor Jacques Boucher⁴³. A propósito da construção da capela de São Teotónio no Mosteiro crúzio de Coimbra, escreveu Reinaldo dos Santos (1950: 46-47), sem avançar mais do que os dados lançados pelos cronistas seiscentistas, que a

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Confira-se Sousa Viterbo (1914).

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

Atendendo a que estes artistas casaram em Portugal e com mulheres portuguesas – o primeiro com a conhecida Isabel Pirez e o segundo com a coimbrã Filipa Vicente⁴⁶ –, esta notícia falha em fidedignidade. Todavia, o facto de ter sido Pedro de Sousa Ribeiro a encomendar a igreja pode fazer acreditar que a tenha incumbido a João de Ruão, faltando ainda certificar a mesma atribuição para Jacques Boucher.

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

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

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

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

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

Jacques Loquin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

inscreve o nome Loquin associado à realização do retábulo de São Barnabé para uma capela da Catedral de Córdoba⁴⁷. O autor não outorga o retábulo de Córdoba a Jacques Loquin sem reservas, dizendo que:

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

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

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

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

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

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

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

Conclusões

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DOCUMENTAÇÃO

Arquivo Distrital de Braga (ADB)

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

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

Arquivo Histórico Municipal de Coimbra (AHMC)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT)

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

Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC)

Livros de Notas

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

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

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

Registos Paroquiais

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

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

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

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

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

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

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

Tabelionato

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

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

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

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

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

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

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

A INFLUÊNCIA DE JOÃO DE RUÃO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DAS MISERICÓRDIAS: OBRAS, DISCÍPULOS E DINASTIA¹

Joana Balsa de Pinho²

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Cátedra Infante D. Henrique, Universidade Aberta

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Resumo

As Misericórdias constituíram-se, no domínio da sua atividade, como importantes promotoras de diferentes manifestações patrimoniais. Estas obras de arte integravam-se nas correntes estéticas dominantes e registavam influências da arte produzida localmente; de acordo com o poder económico e o esclarecimento cultural dos seus líderes, foram-se privilegiando os mais relevantes artistas de cada época e área geográfica. Neste contexto, procurar-se-á analisar o papel de João de Ruão no âmbito da produção artística das Misericórdias, que se concretiza em três dimensões: nas obras realizadas pelo próprio, em intervenções de cariz arquitetónico e escultórico, que alguns autores consideram como a origem de especificidades existentes nas Casas da Misericórdia, e nas realizadas pelos seus discípulos e dinastia.

Palavras-Chave: Casas da Misericórdia, século XVI, especificidades artísticas, João de Ruão.

Abstract

The confraternities of Mercy [Misericórdias] were, in the domain of their activity, important promoters of different patrimonial manifestations. These works of art were integrated in the dominant aesthetic currents and registered influences of the art produced locally; according to the economic power and cultural enlightenment of its leaders, the most important artists of each period and geographic area were privileged. In this context, an attempt will be made to analyze the role of João de Ruão in the context of the artistic production of the Misericórdias, which is embodied in three dimensions: in his own works, in interventions of an architectural and sculptural character, which some authors consider as the origin of certain specificities existing in the Houses of Mercy, and those performed by his disciples and dynasty.

Key-words: Houses of Mercy, 16th century, artistic specificities, João de Ruão.

¹ Texto realizado no âmbito do projeto «Hospitalis - Arquitetura hospitalar em Portugal nos alvares da Modernidade: identificação, caracterização e contextualização» (PTDC/ART-HIS/30808/2017) financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² joanabalsapinho@gmail.com

I. As Misericórdias portuguesas

As Confrarias da Misericórdia, Santas Casas da Misericórdia ou, simplesmente Misericórdias, cuja primeira fundação ocorreu em Lisboa no ano de 1498, espalhando-se rapidamente por todo o país, converteram-se nas confrarias de leigos, com finalidade assistencial, mais importantes durante a Idade Moderna em Portugal³.

Estima-se que em apenas cem anos, ou seja, nos finais do século XVI, existissem já cerca de 250 confrarias espalhadas por todo o país, pois assumiram-se como eficazes estruturas assistenciais que respondiam às necessidades sociais desse período (Pinho, 2012).

Esta rápida difusão está relacionada com o facto de as Misericórdias se constituírem como uma experiência confraternal verdadeiramente moderna, capaz de responder às reais necessidades sociais do período histórico em que surgiram (Sousa, 1998), bem como o apoio dado pelo rei D. Manuel I a esta nova experiência caritativa, através da atribuição de privilégios, isenções, esmolas e doações, que se revelaram estruturantes na criação, desenvolvimento e vivência destas confrarias; a sua concessão abrangia os oficiais que serviam as Misericórdias – os doze irmãos eleitos anualmente para a sua gestão e a própria instituição no cumprimento da sua atividade⁴.

Estas confrarias assumem uma relevância histórica fundamental, pois são transversais temporalmente a um conjunto de acontecimentos e problemáticas só compreensíveis tendo em conta a sua existência.

Igualmente, as Misericórdias portuguesas constituíram-se, no domínio da sua atividade – a assistência –, como importantes promotoras de diferentes manifestações patrimoniais, durante toda a Idade Moderna. Estas obras de arte, integrando-se nas correntes estéticas dominantes e registando influências da arte produzida localmente, apresentavam, todavia, características próprias relacionadas diretamente com a natureza assistencial destas confrarias, com as suas devoções e com as suas dinâmicas quotidianas, o que conferiu às obras promovidas pelas Misericórdias uma identidade própria, pela presença constante de determinadas manifestações artísticas, algumas com morfologias específicas, e o privilegiar de determinadas iconografias (Pinho, 2012).

Estas obras de arte, com as suas características materiais, evangelizadoras e simbólicas, exibidas ou utilizadas em locais e atos públicos, possibilitavam o acesso generalizado ao conteúdo do programa caritativo e devocional das Misericórdias e constituíam-se como a expressão material desse mesmo programa. Assim, os bens culturais promovidos pelas Misericórdias apresentam determinadas especificidades, ao nível das manifestações artísticas, morfologias e iconografia, que confirmam a necessidade de construção, individualização e afirmação de uma identidade institucional, que se queria diferente das outras instituições religiosas e seculares e que era igualmente era prestigiadora.

No contexto das Misericórdias enquanto encomendadoras de obras de arte, cumpre destacar a Casa da Misericórdia⁵. Esta designação sintetiza os edifícios construídos pelas

³ Sobre a fundação e difusão das Misericórdias, ver Sousa, 1998; Sá, 2001; Paiva (coord.), 2003-2005.

⁴ Para conhecimento destes privilégios e isenções, consultar Correia, 1999: 558-560; Sá, 2001: 40-44.

⁵ O termo está generalizado na documentação quinhentista das Misericórdias e é o que, por um lado, melhor define a realidade arquitetónica promovida por estas confrarias, adaptando-se perfeitamente ao conjunto coerente de vestígios que podemos atualmente visualizar, e, por outro, que respeita a identidade patrimonial das Misericórdias. Para aprofundar este conceito, ver Pinho, 2012: 186-225.

Misericórdias, que se caracterizam por serem edifícios de cariz civil – embora integrando uma igreja –, compostos por diferentes espaços que serviam de cenário às mais importantes e diversificadas iniciativas assistenciais, culturais e simbólicas protagonizadas pelas confrarias. Por estes edifícios passava toda a dinâmica e vida destas instituições, pelo que evidenciavam alguns elementos característicos dessa vivência confraternal, nomeadamente, diferentes espaços com funções diferenciadas, organizados entre si por critérios funcionais e simbólicos⁶.

De acordo com o poder económico e o esclarecimento cultural dos líderes das confrarias, foram-se privilegiando os mais destacados artistas de cada época e área geográfica. Neste âmbito, pretende-se concretizar e sistematizar a influência de João de Ruão, figura central do Renascimento português, no contexto da produção artística das Misericórdias e na definição de algumas das características dos edifícios promovidas por estas confrarias, que se concretiza em três dimensões: nas obras realizadas pelo próprio artista, nas realizadas pelos seus discípulos e nas realizadas por um dos seus descendentes.

II. João de Ruão

O arquiteto-escultor João de Ruão⁷ realizou obra, de cariz arquitetónico e de cariz escultórico, para diferentes Misericórdias localizadas na zona centro do país, espaço que regista a sua maior influência. A intervenção mais significativa ocorreu na Misericórdia de Coimbra⁸.

A Misericórdia de Coimbra foi fundada em 1500 e teve a sua primeira sede numa capela do claustro da Sé, onde permaneceu até c. 1526; desse ano até 1546, a confraria ocupou um espaço na igreja e colegiada de Santiago designado por Capela da Misericórdia (Gonçalves, 1964; *Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000). Só entre 1546 e 1549 a confraria promove, por contrato com a colegiada, a construção de um edifício que se dispunha sobre a sua igreja e que ocupava, num registo superior, o espaço que, ao nível inferior, correspondia à nave direita, aos volumes salientes desse mesmo lado e à capela de Vasco Freitas e à sacristia. (*Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000). Entre 1571 e 1605, por diversas vezes, a Misericórdia procurou edificar uma nova casa⁹, nomeadamente junto da praça Velha e posteriormente na rua do Corpo de Deus, o que nunca se veio a concretizar. A confraria adquiriu terrenos e as obras chegaram a iniciar-se; no entanto, os planos foram sempre abandonados e foram retomados as intervenções de remodelação e adaptação na primitiva casa, junto da igreja de Santiago (Gonçalves, 1964; *Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000).

Entre 1772 e 1778, a Misericórdia ocupou a Sé Velha, após o cabido catedralício passar para a igreja da Companhia de Jesus. Por não se adaptar ao local, a Misericórdia solicita à rainha autorização para regressar ao espaço de origem (*Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000). Apenas em 1841 abandona definitivamente a igreja de Santiago e instala-se no colégio dos Cónegos de Santo Agostinho, na sequência da extinção das ordens religiosas, aliás, como

⁶ Nem sempre as Casas da Misericórdia correspondiam a um projeto unitário e a uma mesma sequência cronológica (Pinho, 2012).

⁷ Sobre a vida, obras e percurso artístico de João de Ruão, ver Garcia, 1913, Gonçalves, 1964 e 1980, Borges, 1980, Serrão 2002, e Gonçalves 2005.

⁸ Sobre a história da Misericórdia de Coimbra, ver *Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000; Lopes, 2000 e 2016.

⁹ As características do próprio edifício determinaram a procura de um novo espaço e a decisão de construir uma nova Casa da Misericórdia. O edifício era considerado muito pequeno e «edificado no ar», e a confraria necessitava de sepulturas, casa do despacho, hospital e celeiro (cf. Silva, 1991).

aconteceu com outras Misericórdias (Gonçalves, 1964; *Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000)¹⁰. Foi neste edifício primitivo, que a Misericórdia de Coimbra desejou abandonar por diversas vezes, que interveio João de Ruão. Sabemos, por uma quitação datada 11 de setembro de 1549, que o arquiteto-escultor fez

«obras em a dita casa da mjsericordia de que heram feitos contratos, *scilicet*, as capelas e retauolos e vacada [sic] e o «remate sobre o portal»¹¹.

Relativamente ao primeiro conjunto de obras, destaca-se o seu cariz arquitetónico, pois influenciariam a planimetria e organização espacial do edifício. Assim, a igreja seria de planta retangular, com nave e capela-mor partilhando um espaço comum, e com arcos na parede fundeira («as capelas») para a colocação de altares, exibindo possivelmente também um cruzeiro¹². Por analogia, o que existiria em Coimbra seria semelhante ao que se conserva em Penela; apesar de ser uma obra dos anos 70 do século XVI, demonstra, pela estética, morfologia e materiais utilizados, uma clara filiação no modelo desenvolvido a partir de Coimbra.

Este modelo planimétrico e de organização espacial ensaiado em Coimbra, e também em Penela e noutras Misericórdias em todo o país¹³, foi designado por vários autores, como Nogueira Gonçalves (1959) e posteriormente Rafael Moreira (2000), como «tipo Misericórdia» e considerado uma tipologia arquitetónica autónoma.

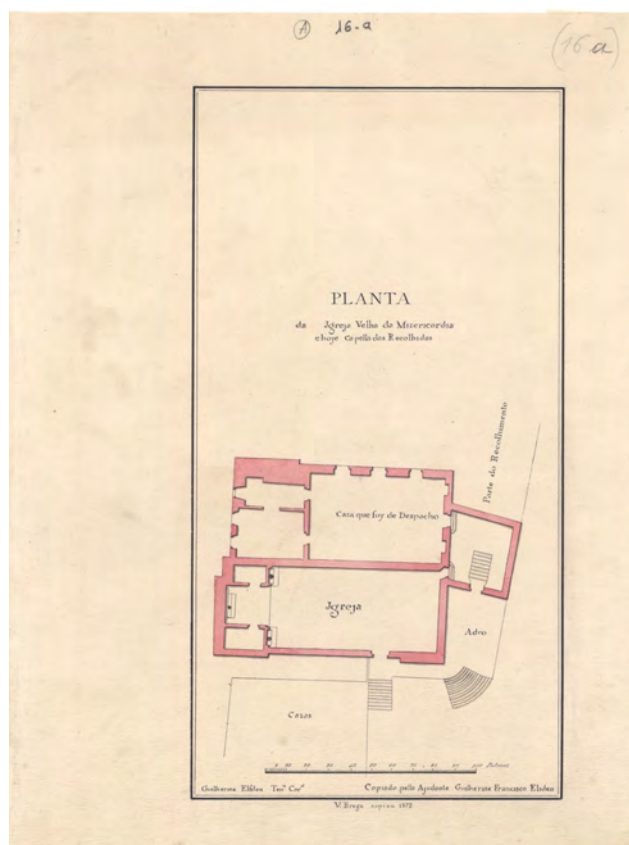


Fig. 1 - «Planta da igreja velha da Misericórdia» de Guilherme Francisco Elsdon (1872).

Rafael Moreira (2000) vai mais longe no artigo «As Misericórdias: um património artístico da humanidade», publicado no catálogo da Exposição *500 anos das Misericórdias portuguesas: solidariedade de geração em geração*. Neste texto, procura acompanhar o processo de definição das tipologias das «igrejas» das Misericórdias, fazendo a sua caracterização. A primeira fase definida pelo autor abarca o período de 1520 a 1560 e é designada por “fase experimental”, caracterizando-se pela procura de soluções, todavia sem uma preocupação de unidade estilística. Neste sentido, segundo Moreira, em Lisboa (c. 1538) é construída uma igreja-salão, em

¹⁰ O edifício da Misericórdia de Coimbra, junto à igreja de Santiago, foi demolido em 1908 e parte do seu espólio foi recolhida por António Augusto Gonçalves e, mais tarde, integrada no Museu Nacional Machado de Castro; desde 1861 que se realizavam intervenções na rua de Coruche/Visconde da Luz, com impactos na Casa da Misericórdia (*Memórias da Misericórdia de Coimbra*, 2000).

¹¹ Cf. Arquivo da Misericórdia de Coimbra, livro de acórdão, livro 1, fl. 15. É ainda atribuído a João de Ruão, ou à sua oficina, o retábulo da Visitação, também no Museu Nacional Machado de Castro.

¹² Veja-se a «Planta da igreja velha da Misericórdia» de Guilherme Francisco Elsdon, 1872, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 3377-3.

¹³ Sobre este modelo planimétrico e de organização espacial e a sua representatividade no contexto das Misericórdias quinhentistas, cf. Pinho, 2012: 330-80.



Fig. 2 - Interior da igreja da Casa da Misericórdia de Penela.

Tavira (1541/1552), uma igreja de três naves (tipo paroquial) e em Coimbra (1549), uma igreja de nave única, com cruzeiro e cabeceira com três capelas inscritas – ou seja, a primeira igreja «tipo Misericórdia» (Moreira, 2000). Fica assim proposta a vinculação de João de Ruão ao desenvolvimento desta tipologia particular.

Todavia, é importante notar que a igreja de Tavira, edifício anterior – iniciado em 1541, o documento relativo a Coimbra data de 1549 –, embora sendo de três naves (enquanto Coimbra exibía apenas uma nave), regista já a existência de cruzeiro e a ausência de capelas-mor e laterais, como espaços autónomos e profundos, pois na parede fundeira da igreja algarvia existiam apenas retábulos adossados ao alçado¹⁴.

O modelo preconizado por Coimbra, na sua variante de nave única, dispersar-se-ia

geograficamente e seria posto em prática nos anos seguintes nas Misericórdias de Évora (1554), Vila Real (1557) e Braga (1558-62), tudo espaços unificados.

Imediatamente anterior à de Coimbra seria a igreja [confraria/misericórdia?] de Abrantes (1548); como o edifício encontra-se hoje bastante alterado, não é possível aferir com exatidão a sua planimetria primitiva. A Casa da Misericórdia de Abrantes mantém o portal principal lateral¹⁵, o primeiro do género que se pode encontrar no contexto das Misericórdias, compositiva e decorativamente ao gosto renascentista, e exibe uma planta de nave única. Dadas as características atuais da Casa da Misericórdia de Abrantes, e apesar da existência de elementos



Fig. 3 - Interior da igreja da Casa da Misericórdia de Évora.



Fig. 4 - Interior da igreja da Casa da Misericórdia de Vila Real.

¹⁴ Para história e evolução artística da confraria e Casa da Misericórdia de Tavira, ver Anica, 1983, Correia, 1987 e Pinho, 2015.

¹⁵ Sobre a utilização, no contexto das Misericórdias, de portal principal aberto no alçado lateral, e não no axial, ver Pinho, 2012: 296-302.

coevos da construção primitiva, considera-se que esta sofreu uma remodelação, que não se conseguiu documentar mas que a ampliou, criando uma extensa nave e eliminando a existência de um possível cruzeiro. Neste sentido, a primazia de Coimbra, e de Ruão, incidiria apenas sobre um dos aspetos que define a igreja «tipo Misericórdia» e que se relaciona com a abertura de capelas no alçado fundeiro da nave onde seriam inseridos os retábulos e altares; a este pode-se acrescentar a abertura da tribuna dos oficiais, sob a forma de um vão delimitado por elementos arquitetónicos, num dos alçados da nave – a «va[n]cada» [bancada] –, e a introdução do grupo escultórico da *Lamentação ou Deposição de Cristo* enquadrado num contexto cenográfico que faz uso de elementos arquitetónicos, que abordaremos mais à frente.

Uma outra intervenção essencial de Ruão no contexto das Misericórdia foi de âmbito escultórico, designadamente edificando retábulos esculpidos em pedra, grupos escultóricos da *Lamentação de Cristo* e relevos para as fachadas.

Documentalmente, é possível associar João de Ruão aos retábulos da Misericórdia de Coimbra (c.1549), dos quais apenas subsiste o retábulo-mor. Este segue o modelo narrativo, segundo a definição tipológica de Francisco Lameira (2009), com dois registos e três eixos; é constituído ao modo de polípticos de pintura, mas integrando várias representações em relevo enquadradas por elementos arquitectónicos. Os painéis em relevo representam cenas da Vida da Virgem, destacando-se as representações da «Visitação» – o orago da confraria e «Nossa Senhora da Misericórdia» – a invocação da confraria; dois

dos temas iconográficos mais representados, em diferentes contextos, no âmbito das Misericórdias¹⁶.



Fig. 5 - Retábulo da Misericórdia de Pinhel.

Ao arquiteto-escultor anda igualmente atribuído o retábulo da Misericórdia de Pinhel, atualmente no Museu Municipal de Pinhel. O retábulo tem inscrita a data de 1537 e pertence à tipologia devocional (Lameira, 2009); está organizado em três eixos delimitados por pilastras, sendo o central ocupado pelo sacrário, âmago de toda a composição¹⁷.

No âmbito das Misericórdias, são raros os retábulos em pedra que subsistem; aos de Coimbra e Pinhel, juntam-se os de Montemor-o-Velho e Tentúgal, atribuídos à oficina ou a

¹⁶ Sobre as representações iconográficas privilegiadas pelas Misericórdias e a sua significação no contexto da atividade confraternal, veja-se Pinho, 2012: 133-40.

¹⁷ A ser obra de Ruão, o retábulo de Pinhel seria a primeira obra a ser realizada pelo arquiteto-escultor para uma Misericórdia, ou seja, seria anterior à sua intervenção em Coimbra. Sem par no âmbito da arte promovida pelas confrarias da Misericórdia, ao nível da morfologia e composição, esta estrutura retabular é a única de tipologia devocional para esta cronologia.

seguidores de Ruão. Estas manifestações artísticas apresentam uma geografia basicamente circunscrita à região de Coimbra, onde se constata uma preferência pelo uso da pedra, comum a outros contextos de encomenda, devido à abundância do material e à existência de uma mão de obra qualificada para o trabalhar.



Fig. 6 - «Lamentação de Cristo morto», Misericórdia de Álvaro.

De igual modo, associados a estes retábulos, encontram-se grupos escultóricos figurando a «Deposição no túmulo» ou a «Lamentação de Cristo morto», iconografias profundamente relacionadas com a espiritualidade e devoções destas confrarias, vinculadas à *Devotio Moderna*¹⁸. Surgem em edifícios das Misericórdias localizados na zona de influência coimbrã, como Tentúgal, Buarcos, Seia, Álvaro e Sortelha. Com uma iconografia estrita, baseada nas figuras de Cristo morto, Nossa Senhora, São João, Maria Madalena, algumas santas mulheres e, por vezes, José de Arimateia e Nicodemos,

localizavam-se na base do cruzeiro sobre o qual era disposto o retábulo ou na banquetta do altar. Dada a exiguidade destes espaços, as figuras surgem representadas em meio-corpo, com exceção de Cristo, José de Arimateia e Nicodemos¹⁹, estes último sempre exteriores à restante composição.

A Ruão pode ser atribuída, embora não estando especificada no documento de quitação, a «Lamentação» existente na Misericórdia de Coimbra, que, pela sua natureza e características, facilmente poderia estar incluída na designação «retábulos» que surge no documento. Aliás, ao arquiteto-escultor caberia a autoria desta peça, diferente do «Cristo-morto» oculto nas banquetas de altar, que se generalizaria no século XVIII com alguma fortuna no contexto das Misericórdias e que seria considerado um elemento caracterizador da arte promovida por estas confrarias.

As figurações com o tema da «Deposição no túmulo» ou «Lamentação de Cristo morto» foram bastante comuns na França dos séculos XV e XVI como grupos escultóricos de vulto em capelas e criptas ou relevos inseridos em nichos nos alçados das paredes das igrejas e em retábulos (incluindo na sua base)²⁰. Ruão terá visto estas peças, e, inclusivamente, artistas com quem privou, como Michel Colombe, realizaram obras semelhantes (Gonçalves, 2008).

O facto de surgirem integrados nas bases do cruzeiro, que servia de suporte aos altares, pode

¹⁸ Veja-se a nota 16.

¹⁹ Estas duas figuras surgem apenas nas Misericórdias de Montemor-o-Velho e Álvaro; as suas estruturas são de vulto pleno e encontram-se a ladear o altar, no interior do qual surge o grupo escultórico da «Lamentação de Cristo morto».

²⁰ Sobre a «Deposição no túmulo» no contexto da arte francesa, ver Mâle, 1905: 673-679; segundo o autor, «C'est dans les dernières années du xv^e siècle, et dans les premières du xvi^e, qu'on les voit se multiplier. Malgré les destructions des guerres et des révolutions, il en reste encore un grand nombre. Mais une statistique complète, où figureraient les œuvres qui ont disparu, donnerait des résultats surprenants. [...] Il est évident que la foule aimait ces grandes figures touchantes et un peu effrayantes. On les mettait toujours dans une chapelle sombre ou dans une crypte» (Mâle, 1905: 678). Embora a maioria dos exemplares se concentre neste período, também existem alguns dos séculos XVII e XVIII.

estar relacionado com uma questão funerária. Situação semelhante sucedia com os «Sepulcros» em França, criptas onde se encontravam estes grupos escultóricos, que consistiam igualmente em locais de enterramento²¹; também os cruzeiros das igrejas das Casas da Misericórdia podiam albergar criptas e eram locais de sepultamento para as elites locais, protetoras ou patrocinadoras destas instituições confraternais²².

João de Ruão realizou ainda outro tipo de obras escultóricas para as Misericórdias – relevos representando *Nossa Senhora da Misericórdia* para serem colocados nas fachadas principais das Casas da Misericórdia. Destacam-se os realizados para Coimbra, documentalmente datados de 1549, e para Montemor-o-Velho, que, segundo a atribuição, rondará a década de 50 do século XVI.

Este tipo de figurações, e também algumas representando a «Visitação», expostas nas fachadas principais dos edifícios, alcançaria alguma fortuna no contexto das Misericórdias, pois seria uma importante estratégia para a sua afirmação institucional, de cariz público. Recurso semelhante foi o uso de inscrições declarando a propriedade dos edifícios (como «Casa da Misericórdia» ou «Esta casa é da Misericórdia») e o seu programa assistencial («Beati misericordes quia ipsi» e «misericordiam consequentur»)²³.

Uma vez mais, cronologicamente, Tavira (1552) e Coimbra aproximam-se, sendo que a primazia recai novamente sobre a Misericórdia algarvia. Sensivelmente posteriores, mas vinculando-se à

tradição coimbrã, são os relevos das fachadas das Casas da Misericórdia de Abrantes e do Sardoal.



Fig. 7 - Fachada da Casa da Misericórdia de Tavira.

III. Discípulos

No âmbito das obras realizada pelos discípulos de João de Ruão para as Misericórdias, destacamos a intervenção de Tomé Velho²⁴ em Tentúgal. Este artista, que viria a falecer apenas em 1632, integrou a oficina de João de Ruão, na sua fase final – surge documentalmente associado ao mestre em 1576, para a conclusão da igreja paroquial de Bouças –, e caracteriza-se por uma liberalidade na forma de entender e integrar os diferentes elementos das

²¹ Em França, segundo Emile Male (1905), «Les Saints-Sépulcres étaient donnés par de riches bourgeois, des chevaliers, des chanoines, dans une pensée d'édification. Mais il est une clause curieuse que l'on rencontre plus d'une fois et qui mérite d'être relevée. Souvent le donateur demande à être enseveli dans la chapelle même du Saint-Sépulcre. Les Mises au tombeau prirent donc un caractère funéraire. Rien de plus naturel. Il semblait rassurant de reposer auprès du tombeau de Jésus. On se couchait à ses pieds, confiant en sa parole et sûr de ressusciter avec lui» (Mâle, 1905: 679).

²² Sobre o cruzeiro, suas características e funcionalidades, ver Pinho, 2012: 340-52.

²³ O elenco das representações iconográficas existentes nas fachadas, assim como das inscrições, consta de Pinho, 2012: 314-329.

²⁴ Sobre a vida, obras e percurso artístico de Tomé Velho, ver Gonçalves, 1972; Dias, 1996; Gonçalves, 2005.

composições escultóricas (Gonçalves, 1972: 219 e 236).

A Misericórdia de Tentúgal foi instituída em 1583, por vontade dos oficiais do concelho, e confirmada por alvará régio, dando-se logo início à construção de raiz de um edifício para acomodar a atividade da confraria, situação rara no contexto das Misericórdias. Até à conclusão da Casa da Misericórdia, a confraria ocupou a Casa de São Martinho (Pinho, 2012).

A igreja que integra este edifício seguiu o modelo «tipo Misericórdia», com nave única, retangular, sem capela-mor, enquanto espaço diferenciado, e com um cruzeiro elevado onde assenta o retábulo. O modelo seguia o aplicado por Ruão em Coimbra, no entanto, em vez das três capelas inscritas, no alçado fundeiro da nave erguer-se-ia um amplo retábulo.

Este retábulo, narrativo e com painéis com composições escultóricas delimitadas por elementos arquitectónicos e inúmeros elementos ornamentais, integra-se na tipologia de retábulos triplos definida por Francisco Lameira (2009), que se caracteriza por uma composição retabular única, mas que congrega três altares individuais. Segundo o autor, esta tipologia de retábulos assume-se como uma manifestação artística específica das Misericórdias; o de Tentúgal é o único do género em cantaria e, estruturalmente, (composto por dois eixos e cinco tramos) é apenas semelhante ao de Proença-a-Velha, sendo que este é composto por tábuas pintadas e marcenaria. Sendo, presentemente, o testemunho mais antigo desta tipologia, Tomé Velho, o seu autor, teria tido alguma responsabilidade neste inovador e particular tipo retabular nascido no âmbito das confrarias da Misericórdia.



Fig. 8 - Exterior da igreja da Casa da Misericórdia de Tentúgal.



Fig. 9 - Interior da igreja da Casa da Misericórdia de Tentúgal.

Ainda no interior da igreja, à semelhança do que aconteceria em Coimbra, destacam-se a existência da composição escultórica da *Lamentação de Cristo*, na base do cruzeiro, e o rasgamento da tribuna dos oficiais num dos alçados laterais, abrindo para a primitiva casa do despacho.

Tal como na Misericórdia coimbrã, a fachada principal da Casa da Misericórdia de Tentúgal exibe um relevo com a representação de Nossa Senhora da Misericórdia e a inscrição «Misericordias Domini», integráveis na estratégia, anteriormente identificada, de afirmação e individualização da identidade institucional das Misericórdias, que passava pelo espaço público.

Neste sentido, é possível constatar que, embora o discípulo aplique as principais ideias essenciais do mestre definidas para uma tipologia arquitetónica concreta, consegue igualmente introduzir alguma inovação no edifício.

IV. Descendência

Uma terceira via de influência ruanesca na arte promovida no contexto das Misericórdias consubstancia-se na figura de Jerónimo de Ruão, filho de João de Ruão.

Jerónimo foi seguidor do seu pai, mas ganhou o favor da corte, de D. Catarina e de outros elementos da família real, tais como a infanta D. Maria²⁵. Seguirá também relacionado com as Misericórdias, quer de forma direta, designadamente pela atribuição que lhe é feita do risco da capela do Espírito Santo para a

igreja da Casa da Misericórdia de Lisboa, quer de forma indireta, através da aplicação do modelo da capela-mor do mosteiro dos Jerónimos, da qual é autor, à capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto.

A capela do Espírito Santo foi encomendada por Simoa Godinho²⁶, nascida em São Tomé e casada com o fidalgo Luís de Almeida, e tinha como objetivo a edificação de uma capela tumular. No seu testamento, datado de 1594, D. Simoa Godinho refere que:

«mando que o meu corpo seja enterrado na minha capela, que Luís de Almeida e eu fizemos na Casa da Santa Misericórdia desta cidade de Lisboa, na mesma sepultura em que está o corpo do dito Luís de Almeida meu marido»²⁷.



Fig. 10 - Capela de D. Simoa na Casa da Misericórdia de Lisboa.

²⁵ Sobre a vida, obras e percurso artístico de Jerónimo de Ruão, ver Silva, 1986; Correia, 1992; Serrão, 2002; Trindade, 2002.

²⁶ Sobre a biografia, bens, e ação de D. Simoa, ver Ambrósio, 1998.

²⁷ Cf. Testamento de D. Simoa, transcrito em Ambrósio, 1998: 26.



Fig. 11 - Alçado lateral da capela de D. Simoa na Casa da Misericórdia de Lisboa.

A capela consiste numa obra de profunda erudição, ao gosto classicista, baseada no uso de materiais nobres que revestem a totalidade dos alçados e na sobriedade decorativa de incidência arquitetónica. As semelhanças com a capela-mor da igreja da Luz de Carnide, tais como a funcionalidade – capela funerária –, o uso de materiais nobres, a composição dos alçados e abóbada, a organização em três tramos, a decoração dos frisos e a fisionomia dos vãos, favoreceram a atribuição do risco desta obra a Jerónimo de Ruão (Silva, 1986; Correia, 1992).

A outra via, indireta, de influência na arquitetura promovida pelas Misericórdias relaciona Jerónimo de Ruão com a Misericórdia do Porto. Esta confraria foi fundada em 1499 e ocupou, inicialmente, uma capela do claustro velho da catedral²⁸. Apenas entre 1544 e 1550 se procedeu à construção de raiz de uma casa para a reunião

dos irmãos oficiais e, entre 1559 e 1568, à edificação da igreja (Basto, 1997, 382-405). Esta consistiria num espaço de planta retangular com nave e capela-mor em espaço comum, e na parede fundeira seria colocado o retábulo. Magalhães Basto, na obra *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, fez a reconstituição deste espaço (Basto, 1997, 400-401). A planimetria seria, como já referido, uma das mais comuns no contexto das Misericórdias quinhentistas e aquela que fora ensaiada por João de Ruão em Coimbra, embora não exibindo as três capelas inscritas e o cruzeiro. Após a conclusão da construção da Casa da Misericórdia, houve um intenso debate entre os irmãos da Misericórdia do Porto sobre a construção de um retábulo ou de uma capela-mor. A cada uma destas opções corresponderiam, evidentemente, diferentes implicações planimétricas, de espacialidade e até estéticas.



Fig. 12 - Capela-mor da igreja da Casa da Misericórdia do Porto.

²⁸ Para a história da Misericórdia do Porto, sua instituição e evolução, consultar: Freitas, 1995, Basto, 1997-1999 e Amorim, 2018.

Possivelmente porque os meios financeiros eram reduzidos, optou-se pela realização de um retábulo-mor, encomendado a Pedro Anes, carpinteiro; em 1573, estando já em curso,

«por ho dito retabolo ser gramde he ocupar tanta parte do outão he cruzeiro da dita jgreja, que asemado ele em nenhum modo se podia em tempo algum fazer capela mor sem se perder ho dyto retabolo».

Sendo de acrescentar que

«era gramde jncovenyente perderse a esperanca de ja mais pode aver capela ajnda que a casa tybese posebelydade pera a mandar fazer [...] pelo muito que ennobreceza esta jgreja»²⁹.

Este excerto demonstra o descontento dos irmãos perante as características da igreja da Casa da Misericórdia e a sua tipologia.



Fig. 13 - Cobertura da capela-mor da igreja da Casa da Misericórdia do Porto.

Em janeiro de 1579, regista-se a intenção de retomar a obra suspensa, mas em junho do mesmo ano, o desígnio retrocede e a mesa decide que

«se fizesse notificação a pedr'eanes hoficial do retabolo não fose com ha dita hobra por diante», até que o provedor e irmãos «tomassem concrusão se sera melhor retabolo ou capella»³⁰.

A conclusão do debate sobre a realização de um retábulo ou de uma capela-mor acaba por ser determinada por uma disposição integrada no testamento de D. Lopo de Almeida,

«mando que na dita misericórdia do Porto me fação huã capella decentemente hornada em que á minha comta esté o Sanctissimo Sacramento de contino alumiado»³¹.

Esta construção decorreu entre 1584 e 1590 – portanto contemporânea de Tentúgal –, esteve a cargo de Manuel Luís³², constituindo uma realização ímpar no contexto das Misericórdias, devido às suas características, apresentando grandes semelhanças com a capela-mor do mosteiro de Santa Maria de Belém, encomenda da rainha D. Catarina a Jerónimo de Ruão, entre 1565 e 1572. Estas similitudes verificam-se ao nível da planta, conceção e organização dos alçados interiores, cobertura, sistema de iluminação, elementos ornamentais e integração do retábulo. Apesar da década que as separa, o modelo parece continuar ativo, revelando uma concepção erudita com influência da tratadística, nomeadamente ao nível do uso hierarquizado das ordens e da composição e decoração dos elementos arquitetónicos.

Esta obra é também relevante pela forma como integra o retábulo-mor, seguindo igualmente o

²⁹ Arquivo da Santa Casa da Misericórdia do Porto, Série D, Banco 8, n.º 2, fl. 10 e Série D, Banco 8, n.º 1, fls. 117-117v.

³⁰ Cf. Transcrição do testamento de D. Lopo em Basto, 1999: 13-14.

³¹ ASCMP, Série D, Banco 8, n.º 2, fl. 62.

³² Sobre a obras da capela-mor da igreja da Casa da Misericórdia do Porto, ver Basto, 1999: 117-157.

modelo aplicado por Jerónimo de Ruão em Belém. A partir de 1590, estando a capela-mor concluída no seu essencial, os irmãos oficiais da Misericórdia do Porto iniciaram diligências para a execução do retábulo e do sacrário; o primeiro seria realizado pelo pintor Diogo Teixeira, ficando concluído entre 1590 e 1592.

Os retábulos, enquanto equipamentos integrados, com funções definidas, estabelecem uma relação muito própria com a arquitetura em que se inserem, devendo articular-se com ela. Esta relação é bem patente no caso do retábulo-mor da Misericórdia do Porto. Habitualmente, os painéis pintados de um retábulo são unificados e enquadrados por uma estrutura de marcenaria de características arquitetónicas. Contudo, no caso do Porto, esta estrutura de madeira é substituída pelos elementos arquitectónicos que constituem a própria capela-mor. É a arquitetura da capela-mor que enquadra e suporta os painéis, substituindo a marcenaria, no que poderíamos designar como uma capela-retábulo (Pinho, 2012). Em sentido estrito, não se trata de um retábulo, mas apenas de tábuas pintadas, cujo suporte é propositadamente curvo para se integrar nos espaços semicirculares, delimitados pelas colunas e entablamentos que compõem a capela-mor; desta forma, o retábulo insere-se em pleno na estrutura que define e caracteriza a arquitetura da capela-mor (Pinho, 2018).

Considerações finais

João de Ruão desempenhou um papel fundamental no contexto da arte promovida pelas confrarias da Misericórdia durante a centúria de Quinhentos, quer através de uma ação própria, quer de obra realizada pelos seus discípulos e pela sua descendência. O contributo do arquiteto-

-escultor residiu no ensaio de características arquitetónicas que adquiririam bastante fortuna e que se tornariam identitárias das Misericórdias. Estes elementos arquitetónico-espaciais desenvolvidos por Ruão para as Casas da Misericórdia estavam profundamente relacionados com as devoções privilegiadas pelas confrarias e intimamente comprometidos com a promoção da identidade institucional em espaço público procurada pela confraria.

Os seus seguidores, nas Misericórdias de Tentúgal, mas também nas de Buarcos, Penela e Montemor-o-Velho, prosseguiram o modelo do mestre, contribuindo para a difusão de um paradigma artístico com características próprias e inerente às Misericórdias. Todavia, não deixaram de promover a inovação artística, acrescentando novos elementos que, igualmente, se tornariam identitários e específicos da arte promovida por estas confrarias.

A dinastia ruanesca, na pessoa de Jerónimo de Ruão, seguirá relacionada com as confrarias da Misericórdia, promovendo os seus próprios seguidores e definindo para as Misericórdias uma linha de erudição e atualização estéticas que originará a emulação de modelos. Linha, aliás, sempre presente ao longo da evolução histórica da arte produzida no contexto destas confrarias, distinguindo-se da generalidade, vernácula por natureza devido à escassez de recursos e à reduzida dimensão institucional de algumas destas confrarias.

BIBLIOGRAFIA

- AMBRÓSIO, A. (1998). *Dona Simoa de S. Tomé em Lisboa: o seu testamento e a sua capela*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- AMORIM, I. (coord.) (2018). *Sob o manto da Misericórdia: contributos para a história da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Coimbra: Almedina, 4 vols.
- ANICA, A. (1983). *O Hospital do Espírito Santo e a Santa Casa da Misericórdia da cidade de Tavira: da fundação à actualidade – notas*. Tavira: Santa Casa da Misericórdia de Tavira.
- BASTO, A. (1997-1999). *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2 vols.
- BORGES, N. (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença*. Coimbra: [s.n.].
- CARVALHO, J. (1921). *João de Ruão e Diogo de Castilho: notas à margem de um compromisso raro: 1545-1550*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CORREIA, F. (1999). *Origens e formação das Misericórdias portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CORREIA, J. (1987). André Pilarte no centro de uma escola regional de arquitectura quinhentista. In *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha entre a Europa e além-mar*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CORREIA, J. (1991). *Arquitectura portuguesa: Renascimento Maneirismo estilo chão*. Lisboa: Presença.
- DIAS, P. (1996). A oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo coimbrão. In M. L. Craveiro; D. Rodrigues (coord.) *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Oficinas Regionais. Tomar: Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, pp. 17-62.
- FREITAS, E. (1995). *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- GARCIA, P. Q. (1913). *João de Ruão, MD...MDLXXX: documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GONÇALVES, A. (1959). *Inventário artístico de Portugal: distrito de Aveiro, zona sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- GONÇALVES, A. (1964). O escultor João de Ruão e a Misericórdia de Coimbra. *Revista Ocidente*, LXVI, pp. 220-226.
- GONÇALVES, A. (1972). Tomé Velho, artista coimbrão na passagem dos séc. XVI-XVII. *Ocidente*, 83, pp. 219-36.
- GONÇALVES, A. (1980). *João de Ruão: evocação do seu tempo e da sua obra*. Conferência da abertura das Comemorações do IV Centenário da morte de João de Ruão. Coimbra: Imprensa de Coimbra.
- GONÇALVES, C. (2005). *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do Renascimento*. Doutoramento. Universidade de Coimbra.
- GONÇALVES, C. (2008). A capela do Santo Sepulcro da igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: a história de uma obra de arte desmantelada. In *Colóquio Formas e espaços de sociabilidade: contributos para uma história da cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta.
- LAMEIRA, F. (2009). *Retábulos das misericórdias portuguesas*. [S.l.]: Departamento de História, Arqueologia e património da Universidade do Algarve/União das Misericórdias Portuguesas.
- LOPES, M. (2000). *Pobreza, assistência e controlo social em Coimbra (1750-1850)*. Viseu: Palimage.
- LOPES, M. (2016). A fundação da Misericórdia de Coimbra: condições e circunstâncias. In M. Lopes (coord.) *Livro de todallas liberdades da Sancta Confraria da Misericórdia da cidade de Coimbra: estudos, facsimile e transcrição*. Coimbra: Santa Casa da Misericórdia de Coimbra, pp. 9-16.
- MALE, É. (1905). L'art français de la fin du Moyen Âge. L'apparition du pathétique. *Revue des deux mondes*, 29, 1^{er} octobre, pp. 656-681.

Memórias da Misericórdia de Coimbra: documentação e arte 2000. Catálogo da Exposição, V Centenário da Fundação da Misericórdia de Coimbra. Coimbra: Misericórdia de Coimbra.

MOREIRA, R. (2000). As misericórdias: um património artístico da humanidade. In *500 Anos das misericórdias Portuguesas: solidariedade de geração em geração*. Lisboa: Comissão para as Comemorações dos 500 Anos das Misericórdias.

PAIVA, J. (coord.) (2003-2005). *Portugaliae monumenta misericordiarum*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, União das Misericórdias Portuguesas, vols. 2-4.

PINHO, J. (2012). *A Casa da Misericórdia: as confrarias da Misericórdia e a arquitectura portuguesa quinhentistas*. Doutoramento. Universidade de Lisboa.

PINHO, J. (2015). As Casas da Misericórdia do Algarve: contributos para a caracterização do património assistencial português. *Al-'Ulyà: revista do arquivo municipal de Loulé*, 15, pp. 89-100.

PINHO, J. (2018). Iluminar os sentidos: as imagens, as cores, as funções. In I. Amorim (coord.) *Sob o manto da Misericórdia: contributos para a história da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, vol. 1, pp. 390-422.

Resumos histórico da Santa Casa da Misericórdia da cidade de Coimbra (1842). Coimbra: Imprensa da Universidade.

SÁ, I. (2001). *As misericórdias portuguesas de D. Manuel I a Pombal*. Lisboa: Livros Horizonte.

SEGURADO, J. (1976). *Da igreja manuelina da Misericórdia de Lisboa*. [S.l.]: Oficinas da Editorial Império.

SERRÃO, V. (2002). *História da arte em Portugal: o renascimento e o maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.

SILVA, A. (1991). *O Catálogo dos provedores e escrivães da Misericórdia*. Coimbra: Santa Casa da Misericórdia de Coimbra.

SILVA, J. (1986). *Estudo sobre o Maneirismo*. Lisboa: Estampa.

SOUSA, I. (1998). *V Centenário das Misericórdias Portuguesas*. [S.l.]: CTT-Correios de Portugal.

TRINDADE, A. (2002). *A arquitectura maneirista em Portugal. Da capela - panteão de Santa Maria de Belém ao real mosteiro de São Vicente de Fora*. Mestrado. Universidade de Lisboa.

JOÃO DE CASTILHO, LUCAS FERNANDES E O PORTAL DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DO SARDOAL¹

Ricardo J. Nunes da Silva²

ESART/IPCB; ARTIS/FLUL

Resumo

Por intermédio da investigação documental quinhentista existente no Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Sardoa, tornou-se possível clarificar um conjunto de incertezas historiográficas em torno do processo construtivo da igreja da Misericórdia, sobretudo, quanto à sua cronologia e os mestres envolvidos na respetiva empreitada. Desse modo, o elenco documental remanescente revela-nos que a reconstrução da igreja da Misericórdia sardoalense partiu de uma traça elaborada por João de Castilho e a execução da empreitada ficou a cargo de Lucas Fernandes, do pedreiro natural de Coimbra, que arrematou a obra pelo valor de 120.000 reais.

Palavras-Chave: João de Castilho, Lucas Fernandes, Sardoa, Arquitetura, Renascimento, Misericórdia.

Abstract

Throughout the documental investigation existing in the Historical Archive of Santa Casa da Misericórdia de Sardoa, it became possible to clarify a set of historiographical uncertainties around the construction process of the Church of Misericórdia, mainly regarding its chronology and the architects involved in its construction. Therefore, the documentation revealed us that the reconstruction of the Misericórdia church in Sardoa had its starting point in a project by João de Castilho and its execution was undertaken by Lucas Fernandes, a mason from Coimbra, who has finished the work for 120,000 reais.

Key-words: João de Castilho, Lucas Fernandes, Sardoa, Architecture, Renaissance, Mercy.

¹ Aproveitamos o ensejo para realizar um agradecimento ao diretor da Santa Casa da Misericórdia de Sardoa, Sr. João Carola, pela disponibilidade demonstrada por nos acompanhar durante o trabalho de campo e pelo acesso ao arquivo e respetivo acervo documental. Sob o mesmo intento efetuamos um agradecimento a Fernando Grilo, Joana Balsa de Pinho e a Vítor Serrão pelas contribuições realizadas para a concretização deste trabalho.

² ricardo.silva@ipcb.pt

Em pleno centro histórico, a escassas ruas da igreja matriz, ergue-se a igreja da Santa Casa da Misericórdia de Sardoal (Fig. 1). No local onde hoje está instalado o edifício assistencial sardoalense terá existido uma pequena ermida que, segundo narra a historiografia local, terá sido mandada edificar pelo rei D. Fernando I e a rainha D. Leonor, em 1370 (Moleirinho, 2001: 81; Valente, 2002: 23). Contudo, desta ermida nada resta. Posteriormente, conforme refere Costa Goodolphim, no mesmo espaço, como antecedentes do espaço da Misericórdia, edificou-se uma albergaria³ (Goodolphim, 1897; Dias, 1998: t2: 61-63; Paiva, 2003: 156) e um Hospital sob a denominação de Santa Maria⁴ (Goodolphim, 1897; Moleirinho, 2001: 39; Paiva, 2003: 185-186; Pinho, 2013). Também deste conjunto nada se identifica, fruto sobretudo da renovação arquitetónica que o edifício foi sujeito, provavelmente, nos finais do século XV ou início do século seguinte. Dessa campanha de obras conserva-se ainda hoje, na fachada lateral do lado da epístola, um portal composto por um arco acairelado com romãs inscritas nos pequenos arcos.

Contudo, o edifício que hoje se ergue em plena zona histórica do Sardoal corresponde a outra realidade. Por intermédio da documentação publicada por João da Cunha Matos (Matos, 2010), porém nunca tratada do ponto de vista historiográfico, sabemos que o edifício foi reconstruído entre 1550 e 1552. De sobriedade estrutural, o edifício é composto por uma nave única e capela-mor (Fig. 2), todavia, apesar de toda a sua simplicidade, este espaço assistencial



Fig. 1 - Sardoal, Igreja da Misericórdia.

destaca-se pelo seu portal principal de gosto renascentista, que ao pautar a fachada mostra-nos um fino talhe de pedra e revela-nos uma mão segura na modelação das formas.

Se hoje temos certezas quanto ao processo construtivo e quais os seus respetivos intervenientes, o facto é que nem sempre estas realidades foram claras. Durante décadas a historiografia apontou o ano de 1511 como sendo a data correspondente à construção do edifício, apoiando-se, sobretudo, na data que se encontra cronografada numa das pilastras do portal (Fig. 3). Este facto levou que a igreja da Santa Casa da

³ Em Santarém, no dia 7 de janeiro de 1437, o rei D. Duarte dirige uma carta às justiças de Abrantes onde (...) *informa da situação jurídica de uma albergaria que fora instituída no Sardoal, por Lourenço Eanes e Clara Peres, sua mulher, assim como da doação que dela fizera a Afonso Peres Cotrim, escrivão da câmara, e a todos os seus herdeiros, para que a administrassem juntamente com os bens que lhe estavam anexos, com a condição de mandarem dizer todos os anos cinco missas pela alma dos defuntos (...)*. (IANTT, Chancelaria, de D. Duarte, liv. 1, fl. 132-133).

⁴ Na cidade de Évora, D. João II, na véspera de Natal de 1481, dirige uma carta aos juizes da vila de Abrantes, sobre administração da Confraria e Hospital de Santa Maria do Sardoal, onde afirma, (...) *após a realização de uma inquirição e da observação dos respectivos regimentos que aquela deve ser entregue aos confrades e mordomos da dita confraria e não a Diogo Gil, morador nesse local, que a solicitara ao rei, sob pretexto de não se governar de acordo com o regimento estabelecido pelos seus instituidores (...)*. (IANTT, Leitura Nova, liv. 3 da Estremadura, fl. 201-201v).



Fig. 2 - Sardoal, Igreja da Misericórdia, interior.

Misericórdia da vila de Sardoal se enredasse num conjunto incertezas e equívocos historiográficos.

Todavia, por intermédio da documentação remanescente que se encontra atualmente depositada no arquivo da Santa Casa da Misericórdia sardoalense, podemos afirmar que a data de 1511 não tem qualquer correspondência com a realidade histórica, aliás, como intuiu de forma assertiva Lurdes Craveiro (Craveiro, 2004) que sugere a existência de uma intervenção entre 1530-1540 (Craveiro, 2009: 117). A autora, quer a propósito da capela dos Mareantes (1511), em Caminha, quer para a data de 1511 patente na igreja da Misericórdia de Sardoal, salienta a existência de um logro, referindo que a historiografia quis ver uma *expressão pioneira em Portugal dos labores “ao*

romano” aplicados à arquitetura (...) destes espaços arquitetónicos (Craveiro, 2004:70). Por acréscimo, também a autoria do portal foi alvo de considerações, tendo a historiografia atribuído a obra do portal renascentista a Nicolau de Chanterene ou a algum dos seus discípulos (Valente, 2002: 23).

Como referimos, o edifício que hoje observamos é fruto de uma renovação que ocorre entre os anos 1550 e 1552. A documentação remanescente possibilita reconstituir grande parte do processo administrativo e projetual desta obra, assim como esclarece o envolvimento de João de Castilho, então mestre das obras do convento de Cristo e dos pedreiros Lucas Fernandes (natural de Coimbra), Gaspar Dinis, João Fernandes e Diogo Fernandes – estes três últimos são identificados como sendo moradores na vila do Sardoal.

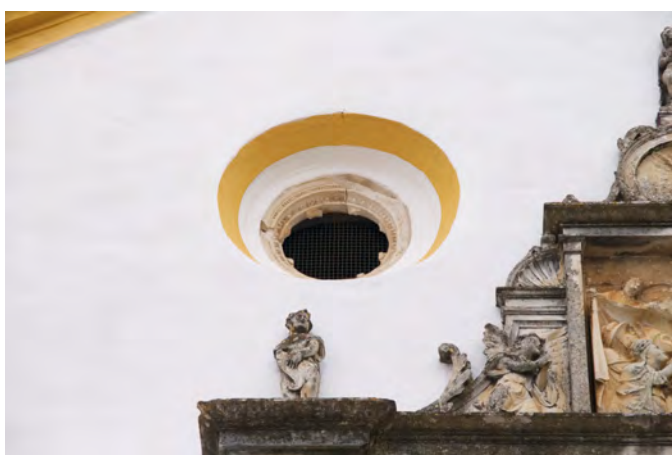


Fig. 3 - Sardoal, Igreja da Misericórdia, portal, cartela.

O início do processo para a realização das obras no edifício da Misericórdia de Sardoal, ocorre no período em que na vila de Tomar, João de Castilho, então mestre das obras do convento de Cristo, se encontra envolvido na execução do Noviciado do complexo monástico da Ordem de Cristo e da ermida de Nossa Senhora da Conceição (Silva, 2018). Sendo a figura mais destacada do panorama construtivo e a

empreitada do convento de Cristo a mais emblemática do seu tempo, levou a confraria da Misericórdia sardoalense procurar os préstimos de João de Castilho e da sua oficina.

Decorria então o ano de 1550, quando, por determinação régia, a Misericórdia de Sardoal se encontrava privada de despendar dinheiro (Matos, 2010: 11), quer na compra de rendas quer de propriedades (Matos, 2010:11)⁵. Assim, face à determinação régia, mas com alguma soma pecuniária, a confraria investe na renovação da sua casa da Misericórdia.

Pela leitura e análise do livro de atas da confraria, sabemos que o complexo da Santa Casa tinha a necessidade de obras urgentes, para tal, a 27 de julho, determinou-se, após reunião entre os confrades, que alguns homens da vila do Sardoal se deslocassem a Tomar para

*pydyr a Joam de Castylho que quysese vyr a esta vylla por amor de Noso Senhor a ver esta casa ou mandar hum ofyçyall que elle confiase pera com seu conselho se fazer esta obra*⁶.

No seguimento do documento anterior, a ata da confraria de 17 de agosto⁷, revela que Castilho, então já com uma idade avançada (as assinaturas que o mestre efetua mostram uma clara

debilidade física (Silva, 2018), não se deslocou ao Sardoal, em seu lugar enviou dois dos seus oficias (a ata não adiante os seus nomes) que

*vyrão ha obra e oulharão ho que lhe millhor parecyra e elles deram disso parecer a Joam de Castylho e nos mandou a traça della e sua detrymynação*⁸.

O registo da reunião dos confrades da Misericórdia sardoalense fornece alguns dados que permitem perceber os contornos propostos pelo traçado elaborado por João de Castilho. Pelos dados disponíveis é possível saber que o antigo edificio teria outra orientação. O novo projeto que é agora proposto pela oficina de João de Castilho leva a que se proceda ao derrube da antiga capela-mor e nesse mesmo local, para além da criação de um terreiro, deve-se erguer a fachada principal do edificio com a instituição de um novo portal, todo ele executado em pedra de Tomar (assim determina a nota documental): o

*portall principall se faça no arco da capella que agora hé e que ha capella se derube e se faça nella hum tyreyro com huns degraos pera ha rua*⁹.

Do mesmo modo, determina-se que a nova capela-mor (a construir no lado nascente) passe a ocupar o lugar onde se encontram as casas que foram de Álvaro Casal: *que se mude a capella pera has casas que foram d'Alvaro do Casal*. A par desta

⁵ A documentação revela que, na primeira metade do século XVI, a Santa Casa da Misericórdia de Sardoal detém um património de relevo, facto que se pode observar pelas alienações que vão realizando ao longo dos anos para fazer face às despesas correntes, mas também para aquisição de bens artísticos para a casa. A 27 de abril de 1550, o provedor, irmãos e confrades da dita casa acordaram em realizar uma larga despesa para a aquisição de (...) *hum pontifycall de damasquo brãoquo, haviastre de sytym avylutado cremisim e com as gornisões, hum frontall do mesmo, item duas toalhas de Frãodes, item hum callis de prata dourado com suas capaynyhas, item humas galhetas de prata, item huma caxa de veludo preto de dous peles pera tumba com sua crus de sytym brãoquo com sua gornysão e seu mauto pera debaycho e todo nesaryo pera dita tumba, item huma bamdeira conforme a de Lysboa, item que se leve a crus de prata pera dourar* (...). (ASCMS, Livro primeiro da Misericórdia de Sardoal, fl.81. Sobre as bandeiras e painéis da Misericórdia de Sardoal vide Valente, 2000).

Simultaneamente, pelo menos desde do ano de 1522, a Misericórdia de Sardoal tem por parte da Coroa o rendimento das concessões relativamente às duas arrobas de açúcar, ver: (Paiva, 2002: 2; Paiva, 2005: 136 e 161). Conforme refere Isabel dos Guimarães Sá, *O açúcar da Madeira parece ter sido a primeira esmola sistematicamente oferecida por D. Manuel às misericórdias* (...) várias misericórdias foram agraciadas com a sua concessão, numa quantidade que variava entre duas a 10 arrobas anuais. (...) D. João III continuou a distribuir açúcar, mas apenas se lhe conhecem duas novas concessões, de duas arrobas cada, às misericórdias do Sardoal e Amarante (Paiva, 2002: 29).

1522, junho 16, Lisboa. *Alvará régio pelo qual se faz doação de duas arrobas de açúcar anuais à Misericórdiada Sardoal*. Confirmado a 27 de agosto de 1548. (IANTT, Chancelaria de D. João III, liv. 55, fl. 196).

1548, agosto 26, Lisboa. *Traslado e confirmação de uma carta de mercê outorgada por D. João III à Misericórdiada Sardoal, a 16 de junho de 1522, pela qual lhe concedia 2 arrobas de açúcar*. (IANTT, Chancelaria de D. João III, liv. 55, fl. 196).

⁶ ASCMS, Livro primeiro da Misericórdia de Sardoal, fls. 83v - 84.

⁷ ASCMS, Livro primeiro da Misericórdia de Sardoal, fls. 84v - 85.

⁸ *Idem, Ibidem*.

⁹ *Idem*, fl. 85.

mudança, o projeto ainda contempla a construção de uma sacristia, enfermaria e de uma nova capela¹⁰, *hasy e da maneyra que está no debuxo feyto por mão de Castylho que en mão do provedor*¹¹.

Apesar do traçado ter sido executado por João de Castilho, a obra não ficou a seu cargo, nem por qualquer outro dos seus colaboradores. A construção deste edifício, executado em regime de empreitada, foi apregoada pelas vilas de Abrantes e Tomar e caso ninguém tomasse a obra de empreitada, a Misericórdia instituía em ata que o trabalho se realizaria segundo um sistema de jorna.

No último dia de agosto de 1550, os confrades deliberam o processo de escolha do pedreiro que irá erguer o edifício, assim como o respetivo custo da obra e as condições gerais da empreitada¹².

Ao processo de arrematação compareceram oficiais de Tomar, o pedreiro Lucas Fernandes, dito natural de Coimbra, e o oficial Gaspar Dinis, este natural da vila do Sardoal¹³. Este pedreiro encontra-se documentado nas obras da igreja da Misericórdia de Abrantes (Correia, 1949: 269; Morato, 2002: 120-123; Serrão, 2011: 641; Pinho, 2013: 247) – obras que decorrem entre 1529 e 1548. Acabando Gaspar Dinis por executar o portal lateral renascentista onde inclui uma cartela com a inscrição *Gaspar Dinis a fez* (sobre este edifício ver: Goodolphim, 1897; Cândia, 1939; Oleiro, 1952; Sousa, 1966; Silva, 2002; Campos, 2002; Morato *et al.*, 2002)

Em relação a Lucas Fernandes, dito na documentação sardoalense como sendo natural da cidade de Coimbra, desconhecemos concretamente de quem se trata. Porém, embora sem certezas e entrando no campo das hipóteses, podemos equacionar, salvo em caso de homonímia, que este Lucas Fernandes possa ser o imaginário que, em 1553, surge documentado num assento de batismos da paróquia de São Tiago: *Item a xxx dias do dito mes mayo da sobre dita era se bautizou [espaço em branco] de lucas ferz maginario e de Branca Nunez sua molher*¹⁴. Porém, tal como refere Carla Alexandra Gonçalves, são poucos os dados biográficos que se podem traçar a respeito do imaginário e tão pouco se conhece obra que se possa atribuir (Gonçalves, 2005: 624-625). Caso se trate efetivamente da mesma personagem, podemos questionar se este pedreiro/imaginário não se encontra associado ao círculo artístico do imaginário João de Ruão (Cabral, 1932: 12; Gonçalves, 2005: 624-625).

Retomemos o processo de adjudicação da obra. Na ata do último dia de agosto a confraria do Sardoal menciona que os oficiais de Tomar (a ata não indica efetivamente de quem se trata, porém pode-se pensar em pedreiros associados ao Convento de Cristo, ou à oficina de João de Castilho) realizaram um

lanço de cento e vynte mill reais com seu ho portall da pedra de Tomar posta em Tamqos e asy ho cruzeyro e degraos de pedra da terra e a misericórdia ser obrygada aramqar esa e pola ao pé da obra.

¹⁰ A sacristia e a enfermaria disponham-se paralelamente à igreja, adotando assim uma das tipologias consagradas às igrejas de Misericórdia. Sobre esta temática ver a tese de doutoramento desenvolvida por, Pinho, J. B. (2013). *As casas da Misericórdia: As confrarias da Misericórdia e a arquitectura portuguesa quinhentista*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 277-278.

¹¹ ASCMS, Livro primeiro da Misericórdia de Sardoal, fl. 85.

¹² Em 1754, Jacinto Serrão da Mota, no seu manuscrito intitulado, *Memórias restauradas do antigo lugar e Villa do Sardoal*, dá-nos conta de algumas destas notícias, revelando ter consultado os livros de contas da Misericórdia.

¹³ *Idem*, fls. 85v, 86.

¹⁴ Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Livro de Batismos de S. Tiago, Tomo 1º, 1510-156, fl 126v: *Item a xxx dias do dito mes mayo da sobre dita era se bautizou (espaço em branco) de lucas ferz maginario e de Branca Nunez sua molher.*

Também Gaspar Dinis, *pydreyro haqy morador fyzera* outro lanço com as mesmas condições, mas num valor de cem mil reais.

Antes da decisão final, Lucas Fernandes efetua um lanço de 120.000 reais pela execução da obra com o seu portal com pedra de Tomar, toda posta em Tancos e sendo o arco do cruzeiro e os degraus da igreja executados em pedra do Sardoal, que deveria ser extraída pela própria Misericórdia. Por sua vez, Gaspar Dinis, cobre as condições apresentadas pelo pedreiro de Coimbra, mas refere que executa a obra pelo valor de 100.000 reais.

Contudo, a obra acaba por ser arrematada pelo pedreiro Lucas Fernandes após realizar um último lanço com condições que a confraria achou serem as melhores, aliás como veremos seguidamente.

Desse modo, o pedreiro natural de Coimbra tomou sob a sua mão a empreitada pelo valor de 120.000 reais, cabendo-lhe executar, segundo as determinações do pregão, o arco do cruzeiro e o portal, tudo em pedraria, comprometendo-se ainda fazer a obra do portal e respetivo arco em pedra de Coimbra, trazida toda à sua custa pelo rio de Codes¹⁵:

*foy dito que ele fazya lanço na dita obra com as condiçoyns já ditas com tall decraraçam [...] onde os outros fazyão ho portal da pedrerya de Tomar ela ha querya fazer ho arco do cruzeyro e o portado tudo da pedrerya de Coymbra posta a sua custa no rio de Codes (...)*¹⁶.

Para além do compromisso declarado por Lucas Fernandes em cumprir o estabelecido pelos outorgantes, este mesmo pedreiro terá ainda apresentado um desenho que modifica o projeto do portal e arco triunfal traçado por João de

Castilho, facto que se pode perceber pela leitura da respetiva ata: (...) *segundo amostra do portado e do cruzeyro que ele faz* [Lucas Fernandes] *ha quall tem mais obra que as outras hamostras* [traças de João de Castilho]¹⁷ (Fig. 4).



Fig. 4 - Sardoal, Igreja da Misericórdia, portal.

Desconhecemos qual a dimensão das modificações propostas por Lucas Fernandes ao risco inicial de João de Castilho.

Composto por um arco de volta perfeita, ladeado por pilastras onde se inscreve uma decoração de grotescos, com cartelas, elementos fitiformes e pequenos músicos, o portal assume um risco claramente clássico com recurso à tratadística

¹⁵ O rio de Codes, hoje conhecido como ribeira de Codes, é um afluente do rio Zêzere e corre a escassos quilómetros do Sardoal.

¹⁶ ASCMS, Livro primeiro da Misericórdia de Sardal, fl. 86.

¹⁷ *Idem*, fl. 86 e 86v.

(comparativamente com o discurso que é efetuado no convento de Cristo neste período, o portal do Sardoal assume-se no plano arquitetónico algo conservador) (Fig. 5).



Fig. 5 - Sardoal, Igreja da Misericórdia, portal, coluna adossada.

Na parte superior, destacam-se os *tondi* que pelo seu cinzel revelam uma mão segura e treinada na modelação das carnações, facto que é replicado do mesmo modo nas representações existentes no arco do cruzeiro. A fantasia clássica revela-se ainda nos relevos do entablamento, onde sobressaem animais fantásticos e enrolamentos de folhagem que se dispõem de forma simétrica sobre o espaço. A encimar a estrutura encontramos a iconografia da *Mater Omnium* (Fig. 6) ladeada por dois óculos.

Na realidade, o discurso decorativo que se plasma no portal revela algum grau

de erudição artística, porém não apresenta qualquer dificuldade de conceção para um imaginário treinado e conhecedor deste repertório gráfico.

A par da decoração, a estrutura do portal baseia o seu risco na tratadística, onde sobressai o discurso gráfico das *Medidas del Romano de Sagredo* (mas também poderíamos destacar outras fontes como a obra de Fra Giocondo, ou até mesmo de Serlio). A utilização evidente da tratadística, como seja a de Sagredo, é visível no modelo das colunas-balaústre que se encontram adossadas ao arco do portal.

Como referimos, a documentação sugere que o projeto do portal e arco triunfal traçado por João de Castilho terão sido alterados por Lucas Fernandes. Observando o modelo utilizado, a tipologia escultórica que cobre as pilastras, os *tondi* e a representação típica da *Mater Omnium* (Serrão, 1998; Serrão, 2011: 650) recordam-nos uma linguagem que se aproxima ao discurso efetuado pelo ciclo oficial do imaginário coimbrã, João de Ruão, embora a obra Lucas Fernandes seja menos erudita, e o tratamento escultórico menos preciso. Contudo, parece-nos evidente as aproximações entre Lucas Fernandes e o ciclo artístico de ruanesco.



Fig. 6 - Sardoal, Igreja da Misericórdia, portal, *Mater Omnium*.

Em 1551, a 5 de julho, encontramos outras informações sobre o que se devia executar no edifício. Nessa data os mesários deliberam o modo como devia ser construído o interior: *visto como esta hobra desta casa esta começada (...) da pedrarya d'alvenarya*, determinou-se que se fizessem de bordos as portas principais da igreja, *se fyzeze coro e forase toda a igreja de bordos e asy portas d'henfermaria do mesmo foro de bordos*. É ainda determinado que toda a obra, interior e exterior, *fyque branqua e bem feyta*, e que se faça *humã vydraça pera a capella de cores e feguras*¹⁸.

No início do ano de 1552 voltamos a encontrar notícias relativamente às intervenções no acesso ao espaço da Misericórdia e sua respetiva envolvente. Todavia, as obras que se seguem já não são da responsabilidade de Lucas Fernandes, mas sim de Gaspar Dinis.

A notícia data de 2 de fevereiro de 1552¹⁹ e trata-se do acordo que os mesários realizam com os pedreiros Gaspar Dinis, João Fernandes e Diogo Fernandes para a execução da empreitada dos *degraos da porta pryncypal desta Casa* especificando-se que *hãode ser de três hentradas com o seu taboleiro em çima e serão quantos forem neçeçaryos*. Acrescente-se a realização de um *tavoleiro* com a largura de oito palmos. Refere ainda o documento de *Obrigaçã* que todos os *degraos hãode ser de pedrarya dos Cabeços das Mós e serão de pedra rija*. Tendo os irmãos da Misericórdia a seu cargo todas as custas e responsabilidade de trazer a pedra dos degraus da pedreira até à obra e *darão mais a cal, areia e saybro que lhe neçeçaryo for he pedra para seu talhar e tudo posto ao pé da hobra*. Por seu lado, os

pedreiros encontram-se obrigados a fazer toda a obra até os degraus *serem asentados e aquabados e darão a servenya e asy d'agoa e call*, ficando ainda obrigados a tirar todo o entulho e fazer a calçada necessária, toda a obra ficou orçada em 12000 reais.

A 19 de março do mesmo ano, voltamos a observar uma adenda contratual à determinação anterior, tudo por motivos de acessibilidade e mobilidade: *por acharem que são muito necessários pela maneira correnteza que tinha a rua e ficariam os degraus muito íngremes*²⁰. Assim, de modo a evitar a inclinação excessiva da escadaria, os pedreiros foram obrigados a *Fazer mais tres degraos pela banda de syma todos torniados alem dos cinco que erão obrigados*, tudo sob o custo de mais 5 000 reais.

No dia 8 do mês de maio de 1552²¹, *por ora eles hos ditos degraos serem de todo acabados*, a Misericórdia, através do seu provedor Gil Vaz, procedeu ao pagamento integral do montante estabelecido pelos dois contratos: total de 17 000 reais.

Ainda em maio deste mesmo ano, chega-nos uma última informação relativamente ao espaço da Misericórdia. O dado remete-nos para a doação testamental de Mateus Mendes, no valor 3000 reais *para huns orgãos os quais se farião quando se acabasse as obras da dita Casa ou quando em essa os mandassem fazer*²².

Em guisa de conclusão, as linhas que acabamos de traçar permitem dissipar por completo a questão de atribuição da obra de escultura a Nicolau de Chanterene e ao mesmo tempo a

¹⁸ ASCMS, Livro primeiro da Misericórdia de Sardoal, fl. 88.

¹⁹ *Idem*, fls. 396v-398. Tem este contrato de obrigação foi realizado sob provedoria de Gil Vaz, cavaleiro, e contou com as seguintes testemunhas: Pedro Afonso, *espritaleiro*, Álvaro Fernandes, carpinteiro e Bastiam Dias, todos moradores na vila do Sardoal.

²⁰ *Idem*, 398v-399.

²¹ *Idem*, fl. 399.

²² *Idem*, fl. 399v.

documentação remanescente clarifica outras questões inerentes a este espaço arquitetónico da vila do Sardoal, como seja: o portal e restante obra não data de 1511, mas sim dos anos cinquenta do século XVI; João de Castilho e a sua oficina são os responsáveis pela traça do edifício e de um portal que nunca foi materializado. O pedreiro responsável pela concretização da obra foi Lucas Fernandes, pedreiro natural de Coimbra, acabando este por reformular o projeto inicial do portal da igreja da Misericórdia de Sardoal.

Ao mesmo tempo que temos estas clarificações, abrem-se outras perspetivas em torno deste edifício, sobretudo no que diz respeito ao contexto da geografia oficial. Abrindo-se assim, a possibilidade do pedreiro Lucas Fernandes ser o mesmo que se encontra documentado em Coimbra, logo, podendo este pedreiro estar na órbita da escola ruanesca. Por outro lado, com a identificação dos diversos protagonistas nas obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia do Sardoal é possível ampliar a cartografia dos mestres na paisagem arquitetónica/escultórica portuguesa da primeira metade do século XVI.

FONTES DOCUMENTAIS

Arquivo da Santa Casa Misericórdia de Sardoal (ASCMS), *Livro Primeiro da Misericórdia de Sardoal*.

Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, Tomo 1º, 1510-1569.

Arquivo Municipal do Sardoal (AMS) - *Memórias restauradas do antigo lugar e villa do Sardoal*, manuscrito elaborado por Jacinto Serrão da Mota, 1754.

BIBLIOGRAFIA

CABRAL, A. (1932). Da instituição dos Registos Paroquiais em Portugal. *Arqueologia e história*, 10, pp. 5-20.

CAMPOS, E. (2002). *Memória Histórica da Notável Vila de Abrantes para servir de começo aos Anais do Município*. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes.

CÂNCIO, F. (1939). *Ribatejo Histórico e Monumental*. Lisboa: Junta de Província do Ribatejo, vol. III.

CORREIA, V. (1949). *Obras: estudos da história da arte: arquitectura*. Coimbra: Universidade de Coimbra, vol. II.

COSTA, G. (1882). *Esboço Chorographico do Sardoal*. Lisboa: Typographia da viúva Sousa Neves.

CRAVEIRO, M. (2004). Estratégias decorativas na arquitectura ao tempo de D. Manuel. *III Congresso Histórico de Guimarães: D. Manuel e a sua época: actas*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, vol. IV, pp. 57-70.

CRAVEIRO, M. (2009). A Arquitectura "ao Romano". In D. Rodrigues (coord.) *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 9. Lisboa: Ed. Fubu.

DIAS, J. (1998). *Chancelarias portuguesas: D. Duarte*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova. vol. I, tomo 2.

GONÇALVES, C. (2005). *Os escultores e a escultura em Coimbra, uma viagem além do renascimento*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

GONÇALVES, L. (1992). *Sardoal do Passado ao Presente*. Sardoal: Câmara Municipal de Sardoal.

GOODOLPHIM, C. (1897). *As Misericórdias*. Lisboa: Imprensa Nacional.

MARKL, D. (1986). *História da Arte em Portugal - O Renascimento*. Lisboa: Alfa, vol. VI.

MATOS, J. (2010). *Livro Primeiro da Misericórdia de Sardoal*. Sardoal: Santa Casa da Misericórdia de Sardoal.

MOLEIRINHO, F. (2000). *Santa Casa da Misericórdia de Sardoal: a instituição e a sua actividade*. Sardoal: Câmara Municipal Sardoal.

MORATO, M. (coord.) (2002). *Memória Histórica da Notável Vila de Abrantes*. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes.

OLEIRO, D. (1952). *Abrantes Notas Históricas*, s.e., s.l..

PAIVA, J.P. (coord.) (2002). *Portugaliae monumenta misericordiarum*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, União das Misericórdias Portuguesas, vol. I.

PAIVA, J.P. (coord.) (2003). *Portugaliae monumenta misericordiarum*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, União das Misericórdias Portuguesas, vol. II.

PAIVA, J.P. (coord.) (2004). *Portugaliae monumenta misericordiarum*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, União das Misericórdias Portuguesas, vol. III.

PAIVA, J.P. (coord.) (2005). *Portugaliae monumenta misericordiarum*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, União das Misericórdias Portuguesas, vol. IV.

PINHO, J. B. (2013). *As casas da Misericórdia: As confrarias da Misericórdia e a arquitectura portuguesa quinhentista*. Tese de Doutoramento: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SEQUEIRA, G. M (1949). *Inventário Artístico de Portugal* - Distrito de Santarém. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, vol. III.

SERRÃO, V. (1998). Sobre a iconografia da Mater Omnium: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI. *Oceanos*, n.º 35, pp. 134-144.

SERRÃO, V. (2011). Iconografia da Mater Omnium na arte portuguesa: do culto do Espírito Santo ao de "Nossa Senhora da Misericórdia" (séculos XVI-XVIII) . *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPES, D.L. pp. 635-652.

SILVA, J. C. (2000). *Abrantes – a vila e o seu termo no tempo dos Filipes*. Abrantes: Edições Colibri /Câmara Municipal de Abrantes.

SILVA, R. J. (2018). *O Paradigma da Arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o Tardo-Gótico e o Renascimento: João de Castilho "O Mestre que amanhece e anoitece na Obra"*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SOUSA, A. (1966). *A Santa Casa da Misericórdia de Abrantes nos séculos XVI e XVII*. Tese de Licenciatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

A DECORAÇÃO “AO ROMANO” E A PRESENÇA DE JOÃO DE RUÃO NA TUMULÁRIA DE GÓIS E TROFA DO VOUGA.

Gabriel Pereira¹

Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património - CEAACP/ FCT/ UCoimbra

Resumo

Os monumentos fúnebres de D. Luís da Silveira e de D. Duarte de Lemos, respetivamente em Góis e na Trofa do Vouga, revelam-se obras indissociáveis devido à forma como os encomendantes surgem representados. A generalidade dos autores reconheceu as proximidades entre as duas obras, porém tenderam a ignorar a componente decorativa e é esta, na ausência de nova documentação, que constitui o principal meio de identificação e descodificação de autorias.

Aqui, pretendem-se trazer à luz a natureza do ornamento e a decoração presente na tumulária e mostrar como ela obedece à mesma cultura plástica irradiada pelo Renascimento coimbrão, ainda que com trabalho de qualidade díspar – fruto da forma distinta como João de Ruão se envolveu nos dois projetos.

Palavras-chave: João de Ruão; Góis; Trofa do Vouga; Escultura do Renascimento; Tumulária.

Abstract

The tombs of D. Luís da Silveira and D. Duarte de Lemos, located in Góis and Trofa do Vouga, are incredibly similar, specially in the way the patrons were represented. The majority of art historians recognized the resemblances between these works, but still they ignored its decorative component. It's precisely on this component that relies the key to better understand and identify the artists involved, specially when there is no documental information to prove authorships.

This article intends to analyze the decoration present in the tombs, showing how it obeys to the artistic culture irradiated from the city of Coimbra, and understand how its differences reveal a different level of involvement by João de Ruão.

Key-words: João de Ruão; Góis; Trofa do Vouga; Renaissance Sculpture; Tombs.

¹gabriel.g.s.pereira@gmail.com

Quando João de Ruão chegou a Coimbra, aproximadamente no ano de 1530, já a cidade se encontrava em estado de profundo questionamento artístico. Desde a ação mecénica do bispo D. Jorge de Almeida (Craveiro, 2013) às reformas crúzias (Craveiro, 2011), proliferavam as oportunidades de trabalho para qualquer artista devidamente qualificado. Era o cenário ideal para o escultor/arquiteto normando estabelecer-se e criar fama. Ainda que à data já fossem bem visíveis as marcas da cultura do Renascimento – com expressão máxima nas obras realizadas por Nicolau Chanterene (Dias, 1996; Grilo, 2000) –, a capacidade com que Ruão mostrou saber responder às encomendas, tanto pela qualidade como pela quantidade de trabalho produzido, com quase meio século de permanência e actividade na cidade, fizeram dele o artista mais marcante na gestão do trabalho artístico (Gonçalves, 2005). No entanto, João de Ruão não se restringiu à encomenda coimbrã e depressa passou a executar obras noutras zonas do território. Exemplos disso mesmo são os túmulos de D. Luís da Silveira e de D. Duarte de Lemos, respetivamente nas igrejas de Góis e de Trofa do Vouga (Fig. 1 e 2).

A historiografia artística do século XX e dos primeiros anos do XXI revelou-se particularmente profícua nos estudos direcionados às obras aqui em análise. A generalidade dos historiadores divide-se na atribuição das esculturas orantes entre Hodart e Ruão, remetendo para este último as estruturas dos monumentos fúnebres. Este estudo tem por objetivo compreender melhor a extensão das intervenções ruanescas, incidindo, para isso, na análise da componente decorativa de ambas as obras.



Fig. 1 - Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Góis (lado do Evangelho), João de Ruão e Diogo de Castilho (?), 1531.



Fig. 2 - Túmulo de D. Duarte de Lemos e D. Joana de Melo, Igreja de Trofa do Vouga (lado da Epístola), oficina de João de Ruão (?), 1534.

As informações relativas à obra de Góis remontam a 1529, ano em que D. Luís da Silveira redige o seu testamento, nele expressando a vontade de erigir uma capela destinada a albergar o seu túmulo.

“[...] mando que meu corpo seja enterrado no habito de S. Francisco na Igreja de Nosa Senhora da minha vila de Goes na capella que nella mando fazer, e na sepultura que na mesma capela mando que se faça na qual mando que me’enterrem com minha muito virtuosa mulher Dona Brites de Noronha [...]” (Correia, 1921, 27).

Do mesmo ano data o contrato para as obras da dita capela e, ainda, dos novos paços de Góis (Correia, 1921, 31-37). Neste surgem, apenas, os

nomes dos arquitetos Diogo de Castilho e Diogo de Torralva – se bem que este último tenha actuado como procurador do primeiro, não tendo uma participação presencial nas obras. O nome de Ruão nunca surge mencionado, pelo que qualquer atribuição que lhe seja feita tem apenas por base as semelhanças à sua produção.



Fig. 3 - Abóbada da capela-mor, Góis, Diogo de Castilho, c. 1529-1531.



Fig. 4 - Chaves da abóbada da capela-mor, Góis, c. 1529-1531.

A capela de Góis apresenta uma estrutura muito discreta, destacando-se apenas a abóbada de nervuras (Fig. 3), repetindo o mesmo esquema da abóbada do mosteiro Jerónimo de São Marcos ou da abóbada que suporta o coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – ainda que esta última possua nervuras curvas. Todas estas estruturas resultam de projetos executados por Diogo de Castilho (Craveiro, 1990). Para o fabrico das chaves da abóbada, D. Luís refere explicitamente como pretende que estas se façam

em calcário de Ançã, dada a má qualidade da pedra existente nas redondezas. A chave central, de maiores dimensões, apresenta o brasão de armas do encomendante, enquanto que as restantes oscilam entre elementos vegetalistas e rostos humanos. Uma delas possui uma inscrição que permite identificar a figura masculina. Trata-se de Holofernes, o que de imediato leva a crer que as duas figuras femininas representem Judite e a sua serva. Porém, nas chaves da abóbada constam ainda mais três figuras masculinas. É possível que sejam referentes a outras personagens do Livro de Judite (Jdt 1-16), como por exemplo o rei assírio Nabucodonosor, Aquior ou Bagoas, no entanto, a total ausência de atributos impossibilita qualquer identificação.

A capela-mor da igreja de Góis teve logo na sua génese a intenção de funcionar como panteão – tal como o testamento do encomendante indica ou como as pequenas caveiras aladas presentes nas mísulas da abóbada bem representam – e, portanto, nada mais natural que Diogo de Castilho adjudicar as obras marcadamente escultóricas a João de Ruão, uma parceria que se repetiria por várias vezes ao longo dos anos.

Relativamente ao túmulo, o testamento revela como D. Luís não possuía uma ideia absolutamente concreta daquilo que pretendia, insistindo apenas no exemplo do panteão de São Marcos como referência:

“porque não deixo bem declarada a minha sepultura de que maneira se fará não na acabando eu Digo que se faça muito rica e bem obrada, não de pedra de Goes mas tragam na Dançã que he junto de Coimbra de maneira que se possa fazer muito bem obrada e vejasse hũa sepultura do Regedor Ayres da Silva que esta em Sam Marcos junto de Tentugal e daquela sorte seja a minha e ainda melhor [...]” (Correia, 1921, 29).

Aliás, esta é uma atitude recorrente nos testemunhos do encomendante relativamente às obras por si patrocinadas. D. Luís não se mostra particularmente preocupado com a forma, mas, em contrapartida, surge sempre determinado em que tudo se faça com a melhor qualidade técnica e com os melhores materiais disponíveis.

As capelas e os túmulos de Góis e da Trofa inserem-se nos muitos exemplos portugueses que conjugam o emprego de formas herdeiras da tradição Gótica e outras já claramente renascentistas ou “*ao romano*”. A importação de obras de arte revelou-se fundamental na introdução e difusão destes formulários em território português, porém, foi a chegada e permanência de artistas estrangeiros, maioritariamente espanhóis e franceses, que moldou definitivamente as feições do panorama artístico nos inícios do século XVI. Entre estes, merecem destaque João de Castilho e Nicolau Chanterene que, embora ainda tenham realizado obras consideradas de transição, logo nos primeiros anos de atividade em solo português deixaram patente a matriz clássica, especialmente no mosteiro Jerónimo de Belém. A partir deste ponto, estando tomado de assalto o principal estaleiro do reinado manuelino, encontrava-se desimpedido o caminho para o triunfo das formas “*ao romano*” na generalidade do território. Coimbra acompanhou de imediato a tendência, processo especialmente visível no púlpito e nos retábulos do claustro do Mosteiro de Santa Cruz. A João de Ruão, chegado poucos anos depois, coube disseminar esta cultura plástica e os casos de Góis e da Trofa são exemplo disso mesmo.

O desenho do monumento fúnebre de Góis obedece a uma solução de aparato, de orientação vertical e com um arco vazado inscrito, o mesmo modelo de muitas das obras coordenadas por João de Castilho (Moreira, 1991; Silva, 2018) ou pelo irmão Diogo no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Craveiro, 2011). Porém, o ornato e a decoração aproxima-se dos formulários difundidos pelo tratado *Medidas del Romano*, do espanhol Diego de Sagredo, publicado em Toledo apenas três anos antes (1526). Para melhor compreender a concepção da obra de Góis, importa destacar a opção do encomendante de seguir como modelo o túmulo do regedor Aires da Silva - obra realizada por Diogo Pires-o-moço. Do que até ao momento se sabe, no ano de 1529 João de Ruão ainda não havia contactado com o Mosteiro Jerónimo de São Marcos e, portanto, não poderia conhecer o túmulo de Aires da Silva. Por este motivo, ao qual acresce a maior sobriedade das primeiras obras ruanescas conhecidas: o portal da Igreja da Atalaia, o retábulo da Varziela ou o acrescento realizado para a fachada do Mosteiro de Santa Cruz², a atribuição do projeto do túmulo de D. Luís da Silveira a Ruão revela-se problemático. Por outro lado, Diogo de Castilho trabalhara poucos anos antes em São Marcos, onde conheceu o monumento fúnebre do Regedor Aires da Silva e ainda pode absorver a cultura clássica impressa no retábulo realizado por Nicolau Chanterene. Nesta última obra, tal como o portal axial do Mosteiro de Belém, os encomendantes fazem-se representar em posição orante, o mesmo modelo adotado no túmulo D. Luís da Silveira. Embora estes elementos não sejam suficientes para definir uma autoria, não será descabido crer que João de Ruão tivesse chegado à obra de Góis numa fase em que esta já se encontrasse em

² Não incluímos neste conjunto de obras o túmulo de D. Diogo Pinheiro, na igreja de Santa Maria do Olival em Tomar e o túmulo de D. Beatriz e D. João de Noronha, em Óbidos (Flor, 2000), pois não conseguimos ver neles a mão de João de Ruão. Acreditamos que estes resultem do alastrar da cultura plástica produzida durante o segundo quartel do século XVI no Convento de Cristo.

andamento ou pelo menos com um esboço definido, assumindo as intenções do encomendante e segundo propostas avançadas por Diogo de Castilho.

Com uma estrutura acentuadamente diversa, os monumentos fúnebres da Trofa organizam-se aos pares, o que lhes confere, desde logo, uma disposição mais horizontal. Do lado da Epístola, encontram-se os túmulos de D. Duarte de Lemos e de sua esposa, D. Joana de Melo, enquanto que do lado do Evangelho constam os túmulos de D. Maria de Azevedo e de Gomes Martins de Lemos (os avós do encomendante), assim como as arcas funerárias de João Gomes de Lemos e sua esposa, D. Violante de Sequeira (os pais) (Fig. 5).



Fig. 5 - Túmulo de D. Maria de Azevedo e Gomes Martins de Lemos e arcas funerárias de D. Violante Sequeira e João Gomes de Lemos, Igreja de Trofa do Vouga (lado do Evangelho), oficina de João de Ruão (?), 1534.

Naturalmente, as obras terão começado pelos túmulos do encomendante e da esposa. É de especial pertinência referir as alterações efetuadas nas datas presentes no epitáfio de D. Duarte. A data de 1588 resulta de uma correcção feita à posteriori, contudo o autor desta alteração confundiu o defunto com o seu neto, também ele Duarte de Lemos. Além de totalmente desarticulada com a estética do túmulo, atente-se que a data da morte da esposa, D. Joana de Melo, é de 1529, pelo que seria extremamente improvável o marido viver durante mais 59 anos.

A inscrição original indicaria 1558 para a morte de D. Duarte e 1534 para a data da construção do túmulo, ou seja, pouco depois da morte da esposa (Lacerda, 1928).

O desenho destes consiste num espaço retangular com duplo arco vazado inscrito e separado por uma pilastra. No topo, constam dois frontões e, ainda, uma moldura com motivos esculpidos que contorna uma das janelas da capela. Os túmulos do lado oposto, apenas divergem por não possuírem frontões e a separação dos dois arcos se fazer através de duas colunas, o que resulta numa composição arquitetónica mais elaborada e de aspecto mais leve. Para ambos os casos, não parece



Fig. 6 - Túmulo presente na Igreja de Góis (lado da Epístola), desenho de Diogo de Torralva, 1531.

problemática a atribuição do projeto a João de Ruão, dado que se insere na linha das formas clássicas que o artista usava. Além do mais, estes repetem o desenho do duplo túmulo granítico presente na capela-mor de Góis (Fig. 6) – que D. Luís da Silveira mandou construir para albergar os corpos que já se encontravam naquele lugar e segundo o *“theor de hua amostra que se pera yso fez que esta asynada pello dito diogo de torralva”* (Correia, 1921) – ainda que totalmente revestidos de elementos decorativos. Esta opção estrutural, com uma configuração derivada dos arcos triunfais da Antiguidade Clássica, além de

resultar num espaço adequado à colocação dos sarcófagos, adquire uma conotação diretamente relacionada com o triunfo da morte, mas, também, com o triunfo da vida, através da preservação da memória e pela esperança na ressurreição.

Durante os séculos XV e XVI, os arcos de volta perfeita e abobadamento com caixotões tornam-se particularmente frequentes, surgindo em obras tão diversas como a *Santíssima Trindade* de Masaccio ou o

túmulo de Leonardo Bruni, realizado por Bernardo Rossellino. Em Portugal, estão presentes logo nos princípios do século XVI e também surgem nos mais diversos formatos (Andrade, 2014), seja nas iluminuras da *Bíblia dos Jerónimos*, o relicário da rainha D. Leonor e, um pouco mais tarde, nos já referidos portais e túmulos saídos da mão dos irmãos Castilho ou nos retábulos de Chanterene.

As referências ao universo clássico são frequentes nas obras em análise; por exemplo, na base do túmulo de D. Luís da Silveira, constam dois *putti* que seguram o epitáfio e, ainda, duas cornucópias com caveiras nas extremidades (Fig. 7). Já nos túmulos da Trofa, do lado do Evangelho, surgem baixo-relevos de uma Harpia e de dois seres verdadeiramente híbridos, pois parecem resultar da conjugação de sátiros ou faunos com *amorini* (Fig. 8). Estes surgem armados com arco e flechas e encontram-se sobre carros, numa alusão aos triunfos. Aqui, ao contrário do caso de Góis, a ligação das representações à morte não é tão clara, ainda que as armas possam avançar nesse sentido. No lado oposto, destacam-se os dois *putti* em confronto com seres híbridos e um outro que parece



Fig. 7 - Putto com cornucópia e caveira, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), oficina de João de Ruão (?), 1531.



Fig. 8 - Sátiro, Túmulo de D. Maria de Azevedo e Gomes Martins de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.



Fig. 9 - Ser híbrido, Túmulo de D. Duarte de Lemos e D. Joana de



Fig. 10 - Motivos decorativos, Túmulo de D. Maria de Azevedo e Gomes Martins de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

segurar um punhal e que se encontra sob um bucrânio (Fig. 9). Nas pilastras que ladeiam os arcos da Trofa, constam representações de grutescos que parecem indicar um sentido ascensional. Na base, um ser híbrido emerge de elementos vegetalistas, seguindo-se diversas representações de difícil catalogação, enquanto que no topo surge um bucrânio seguido de novos elementos vegetalistas, provavelmente uma alusão à vida, morte e ressurreição (Fig. 10). Do lado da Epístola, merecem destaque os pequenos

sapos (Fig. 11), que ocupam a posição correspondente à dos bucrânios no lado oposto. Estas criaturas são particularmente frequentes nas representações dos *transi* – corpos em estado de putrefação – nos túmulos do centro e norte da Europa, durante os finais do século XIV e o século XV (Cohen, 1973). Mais uma vez, surgem as referências à perenidade da vida, ainda que acompanhadas pela esperança na eternidade celeste.



Fig. 11 - Motivos decorativos, Túmulo de D. Duarte de Lemos e D. Joana de Melo (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

Além das claras alusões à morte, as obras também denunciam um certo fascínio pelo fantástico e pelo híbrido. Características muito presentes nos primeiros anos do século XVI, especialmente fomentadas pela tradição clássica, tanto pela via da literatura como pelas descobertas "arqueológicas", destacando-se as *Metamorfoses* de Ovídio e a descoberta da *Domus Aurea*. No entanto, mesmo em territórios onde a presença da cultura greco-romana não se fez sentir de forma tão intensa, surgiram obras como as de Hieronymus Bosch, que revelam um certo fascínio pelos mesmos valores, ainda que materializados de forma bem diversa. Em Portugal, por seu turno, a decoração fantástica de cunho renascentista consolidava-se após as primeiras incursões realizadas nas campanhas

castilhanas de Tomar e Belém ou pela mão mais refinada de Nicolau Chanterene. A forma como se difundiram pelo território foi flagrante, no entanto, já no final da década de 40, eram alvo da atenção de Francisco da Holanda (Holanda, 1984), renovando as críticas realizadas por Vitruvius. No seguimento destes ideais, e especialmente após o *Concílio de Trento*, esta cultura artística diluir-se-ia um pouco por todo o lado, permanecendo Coimbra como um polo de exceção.

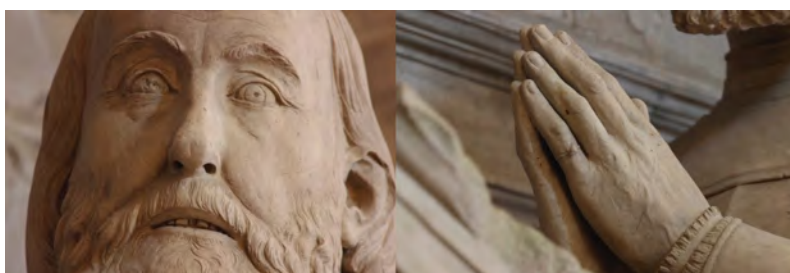


Fig. 12 - Escultura orante de D. Duarte de Lemos (Trofa), João de Ruão (?), 1534.



Fig. 13 - Escultura jacente do Regedor D. João da Silva (Mosteiro de São Marcos), João de Ruão, 1559.

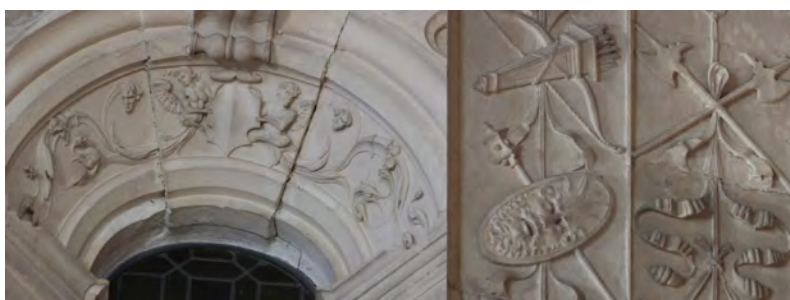


Fig. 14 - Motivos decorativos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.

Relativamente às estátuas orantes de Góis e Trofa do Vouga, grande parte dos autores vê nelas a mão de Hodart. Uma opção deveras sedutora, principalmente se compararmos o rosto de D.

Duarte com o da figura identificada como Cristo, na Última Ceia do refeitório do Mosteiro de Santa Cruz. Porém, não se conhece qualquer obra de Hodart em pedra – documentalmente comprovada – e esculpir em terracota resulta de um processo totalmente diverso, pelo que estas comparações se revelam demasiado problemáticas. Por outro lado, tal como Nélson Correia Borges já advertiu, não faria sentido João de Ruão construir o túmulo e deixar a parte principal para outro artista. Além do mais, e

recorrendo novamente ao mesmo historiador: “*Não há nada nas estátuas de Góis e da Trofa que não possa ter sido feito por João de Ruão*” (Borges, 2003). Este facto torna-se particularmente perceptível num breve périplo pela cidade de Coimbra, local onde se podem encontrar vários exemplos de estatuária masculina atribuída a Ruão e na qual se plasmam as mesmas feições que nos rostos das esculturas fúnebres. Destaque, ainda, para as curiosas semelhanças com o jacente do Regedor D. João da Silva, mais uma vez em São Marcos – obra que Ruão terá realizado aproximadamente duas décadas mais tarde (Fig. 12 e 13).

Ao nível plástico, além das esculturas de D. Luís e D. Duarte, também as molduras que envolvem as janelas possuem enormes semelhanças, tanto no desenho como no trabalho escultórico (Fig. 14 e 15). A quase repetição dos motivos dos archotes cruzados, dos arcos e aljavas ou as criaturas híbridas que seguram os escudos, aponta no sentido de uma execução realizada pelos mesmos oficiais ao serviço de Ruão. No entanto, todo o

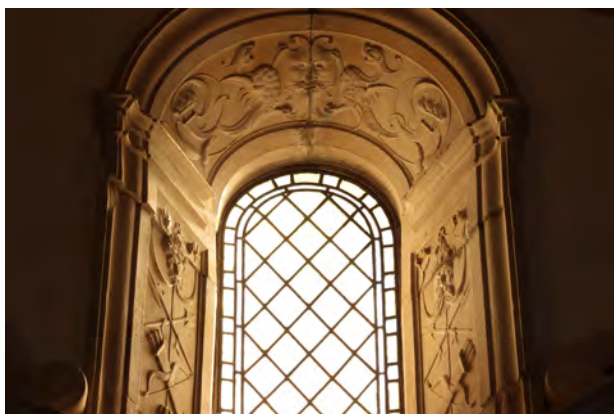


Fig. 15 - Motivos decorativos, Túmulo de D. D. Duarte de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

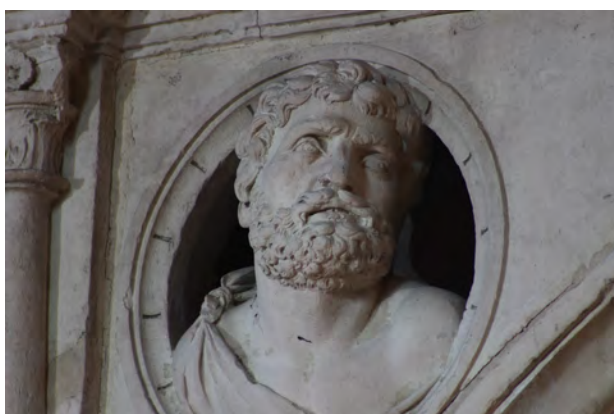


Fig. 16 - *Tondo*, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.



Fig. 17 - São Paulo, Túmulo de D. D. Duarte de Lemos (Trofa), oficina de João de Ruão (?), 1534.

restante trabalho escultórico, presente na Trofa e em Góis, apresenta diferenças qualitativas bastante evidentes. Nos *tondi*, essa diferença é gritante. Enquanto que os de Góis constituem dois bons exemplos da escultura renascentista em Portugal, particularmente o busto masculino (Fig. 16), as figuras de Trofa do Vouga, com

destaque para a representação de São Paulo (Fig. 17), revelam uma imensa ingenuidade artística. Estes dados levam a questionar o grau de envolvimento de Ruão. Possivelmente terá sido o responsável pelo projecto e ainda autor da escultura orante de D. Duarte, mas adjudicando a execução dos monumentos fúnebres propriamente ditos a membros da sua oficina. Pelo contrário, como já foi dito, em Góis poderá não ter realizado o projeto, mas certamente que esteve envolvido de forma mais direta na sua passagem à pedra.

Apesar da qualidade da obra de Góis, apenas possível graças à presença de um escultor como João de Ruão, esta não se encontra isenta de alguns momentos de clara discrepância na qualidade escultórica. Talvez o caso mais evidente surja no relevo da *Assunção da Virgem* (Fig. 18) – tema iconográfico cuja escolha resulta da devoção de D. Luís da Silveira, algo que este deixou bem evidente no seu testamento (Correia, 1921). A representação da figura da Virgem possui contornos claramente ruanescos, bastando para isso compará-la à escultura realizada para a fachada da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, aproximadamente da mesma data. Ainda assim, focando as atenções nos anjos músicos e nas suas imperfeições anatómicas (Fig. 19), torna-se visível a mão de um artista menos capaz. A título de comparação, os anjos músicos originários do Mosteiro de Celas – atualmente expostos no Museu Nacional Machado de Castro – possuem uma dinâmica e uma volumetria que não se encontra em Góis. A presença de diversas mãos não será mais que o resultado da necessidade de imprimir velocidade na execução do trabalho.

Na escultura de menores dimensões constam as mais diversas figuras, praticamente todas dentro do universo dos grutescos e sem uma

organização narrativa aparente. Os motivos que ornamentam a arquivolta que contorna o espaço central (Fig. 20) organizam-se num jogo de duplos – disposição muito frequente, pelo menos desde as intervenções de João de Castilho no Mosteiro dos Jerónimos –, consistindo numa linha central que estabelece um eixo de simetria e ao longo da qual se dispõem diversas figuras. Aliás, este eixo de simetria será uma das características distintivas relativamente às molduras vegetalistas dos finais do século XV e inícios do XVI, de formulários ditos ainda góticos.

Em Góis, importa destacar a volumetria das formas e, principalmente, a inventividade das composições que se manifesta sob a forma de Harpias, bucrânios ou até aos grutescos difundidos pela via da gravura, particularmente de artistas como Lucas van Leyden. Por outro lado, o rigor anatómico constitui uma preocupação menor, claramente suplantado pelos dois fatores anteriores. Já as figuras do friso que se sobrepõe ao arco central apresentam as recorrentes figuras do dorso humano que se desenvolve em enrolamentos vegetalistas, aqui com o pormenor de segurarem pequenos repteis (Fig. 21). Poder-se-á tratar de simples lagartos ou salamandras, o que se adequa perfeitamente a um espaço tumular, pois ambas as criaturas remetem para a simbólica da eternidade – os lagartos pela capacidade regenerativa, enquanto que a salamandra pela crença ancestral na



Fig. 18 - Relevô da Assunção da Virgem, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.



Fig. 19 - Anjos do relevô da Assunção da Virgem, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), oficina de João de Ruão (?), 1531.



Fig. 20 - Grutescos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.

sua incolumidade perante o fogo. Neste friso, ainda constam pequenos *putti* que fazem lembrar os da predela do retábulo do *Ecce Homo*, realizado por Nicolau Chanterene para o claustro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, aproximadamente em 1522.



Fig. 21 - Grutescos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.



Fig. 22 - Seres híbridos, Túmulo de D. Luís da Silveira (Góis), João de Ruão (?), 1531.

Apesar de toda a riqueza expressa no trabalho até agora analisado, é nas duas figuras que ladeiam a janela que o olhar dos visitantes primeiro se prende (Fig. 22). Destacam-se pelo hibridismo, as grandes dimensões e volumetria, o que as deixa praticamente sem paralelos no panorama escultórico português. Mais uma vez, não consistem em representações de exímia proporcionalidade e rigor anatómico, o que se

justifica pelo distanciamento a que se encontram do solo. Não é líquido que se trate de uma figura feminina e uma masculina ou se as duas do sexo feminino, porém ambas apresentam os mesmos traços gerais: figuras aladas com dorso humano que se desenvolvem em criaturas híbridas,

também elas aladas. As partes humanas ostentam cornucópias, no entanto, estas contrastam com as dos *putti* na base do túmulo, onde as cornucópias possuem caveiras, remetendo para o triunfo da morte. Na parte superior do túmulo, as cornucópias possuem frutos, o que as associa à abundância e à fertilidade. Pode-se, portanto, antever uma retórica em sentido ascendente – o triunfo sobre a morte, através da interceção junto da Virgem, culminando na salvação representada pela janela e pela luz.

Nos túmulos da Trofa do Vouga não constam composições escultóricas de grande dimensão, apenas os *tondi* e as inúmeras pequenas figuras híbridas que animam a superfície arquitetónica. Algumas delas apresentam momentos de grande finura na forma como o motivo se dilui na superfície, no entanto, e apesar da inventividade do desenho, não possuem a qualidade técnica e o

volume da obra de Góis.

Ambas as obras resultam de intenções semelhantes, além de encomendadas por dois primos e fortemente marcadas pela cultura do Renascimento, particularmente a plasticidade do Renascimento escultórico coimbrão que dava aqui alguns dos seus primeiros passos – prolongando-se por todo o século XVI e até para

além dele. Porém, e ao contrário daquilo que alguns autores já tentaram ver, parece bastante difícil interpretar estas duas obras enquanto reflexos da personalidade dos seus encomendantes. É certo que a devoção de D. Luís da Silveira à Virgem Maria surge bem expressa na representação da mesma em local de destaque, porém, nada mais comum que, quando próximos da morte, se revele uma aproximação aos ideais e às principais figuras do imaginário cristão. Da mesma forma, as feições de D. Duarte de Lemos serão apenas um retrato fiel do próprio e não um reflexo da sua personalidade problemática.

Concluimos reforçando a atribuição das duas esculturas orantes a João de Ruão. Porém, acreditamos que este se envolveu de forma muito distinta na execução das estruturas tumulares. Se na Trofa do Vouga deverá ser o autor do projeto, as fragilidades presentes no programa decorativo dos túmulos revelam que Ruão não acompanhou a execução da obra, tendo possivelmente legado essa função a membros da sua oficina. Por outro lado, a qualidade escultórica do túmulo de D. Luís da Silveira pressupõe a presença de um artista de primeira água como o escultor normando. No entanto, poderá ter chegado a Góis numa fase em que o projeto já se encontrava definido – segundo proposta de Diogo de Castilho –, ficando apenas responsável pela sua passagem à pedra.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, S. (2014). *O Panteão Familiar e a Adopção do Vocabulário Clássico-Renascentista no Panorama da Escultura Tumular Portuguesa: O Exemplo da Capela dos Ataídes no Antigo Convento de Santo António do Castanheiro*. Dissertação de Doutoramento. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa.
- BORGES, N. (2003). “Revisitar João de Ruão: a tumulária de Góis e de Trofa do Vouga”. *Munda*, 45/46, pp. 35-43.
- COHEN, K. (1973). *Metamorphosis of a Dead Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press.
- CORREIA, V. (1921). *Um Túmulo Renasença: a sepultura de D. Luís da Silveira em Góis*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO, M. (1990). *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO, M. (2011). *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional da Cultura do Centro.
- CRAVEIRO, M. (2013). “D. Jorge de Almeida (1482-1543): Renovação espiritual e reconstrução da antiguidade na diocese de Coimbra”. *Invenire*, 6, pp. 6-19.
- DIAS, P. (1982). *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*. Coimbra: EPARTUR.
- DIAS, P. (1996). *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: IHA da FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, S.A.
- FLOR, P. (2000). “O túmulo de D. Luís da Silveira em Góis, um exemplo de arte funerária do Renascimento”. *Discursos*, série III, 2, pp. 123-143.
- GONÇALVES, A. (1974). “A igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”. *Biblos*, XLIII, pp. 1-39.
- GONÇALVES, C. (2005). *Os Escultores e a Escultura em Coimbra: Uma Viagem Além do Renascimento*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GRILLO, F. (2000). *Nicolau Chanterene e a Afirmção da Escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- HOLANDA, F. (1984). *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LACERDA, A. (1928). *O Panteom dos Lemos na Trofa do Vouga*. Porto: Edição do Autor.
- MOREIRA, R. (1991). *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- ROTERRÃO, E. (2014). *O Elogio da Loucura*. Lisboa: Nova Vega.
- SANTOS, R. (1950). *A Escultura em Portugal*. Lisboa: A.N.B.A.
- SILVA, R. (2017). *O Paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o Tardo-Gótico e o Renascimento: João de Castilho “O Mestre que Amanhece e Anoitece na Obra”*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- VITRÚVIO. (2006). *Tratado de Arquitectura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico Press.

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

Rui Lobo¹

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

Resumo

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

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

Abstract

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

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

¹rlobo@uc.pt

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

Introdução

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



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

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

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

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

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

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

As Abóbadas de Caixotões no Renascimento Italiano

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

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

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

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



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

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

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

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

⁴ Alguns anos mais tarde, na igreja de Santa Maria do Pópulo, em Roma, os arcos tumulares do cardeal Cristoforo della Rovere, (Andrea Bregno e Mino da Fiesole c.º1478) e do cardeal D. Jorge da Costa (Escola de Andrea Bregno, c.º1488) apresentam também um número ímpar de caixotões (sete), dando a entender que esta opção se havia, de alguma forma, generalizado para o caso das micro-arquiteturas tumulares. Na igreja de S. Giovanni e S. Paolo em Veneza podemos observar outra peça magnífica, o sepulcro do Doge Andrea Vendramin, por Túlio Lombardo (1489-95), encimado por uma elegante abóbada de três séries de 13 quartelas. Sobre estes retábulos veja-se Grilo, 1994.

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

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

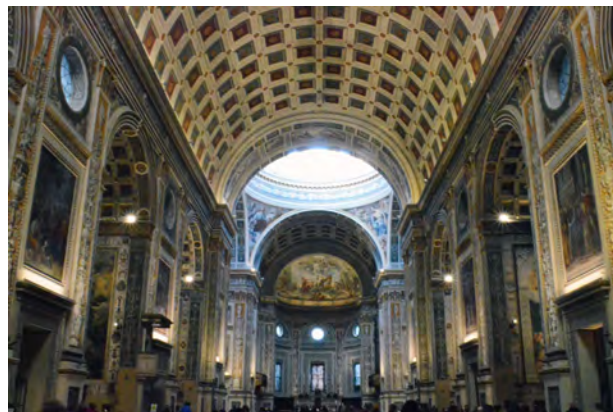


Fig. 3 - Leo Battista Alberti, igreja de San Andrea, Mântua, primeira fase 1472-1494 (foto do autor).



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

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

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

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

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

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



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



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

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

As Abóbadas de Caixotões em França e Espanha

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

As Abóbadas de Caixotões em Portugal antes de João de Ruão

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

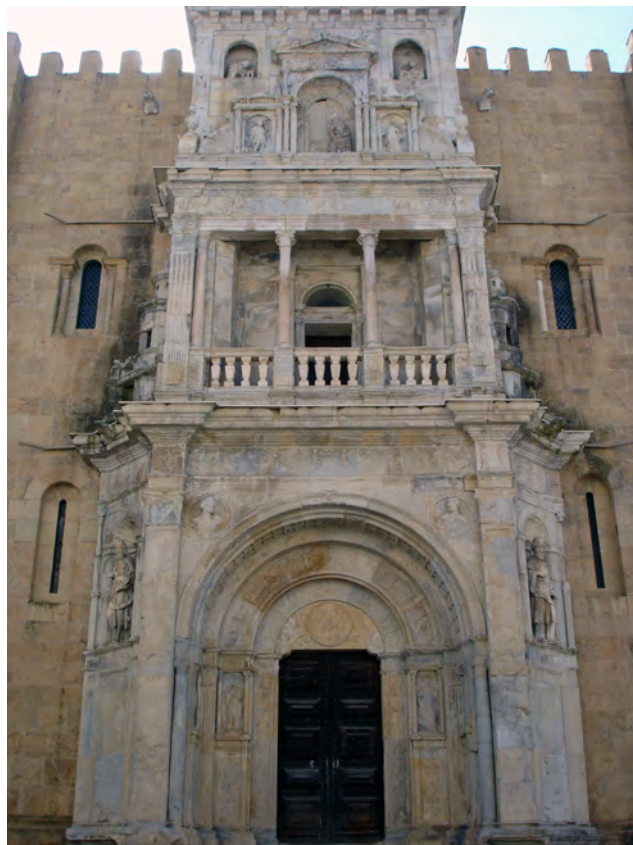


Fig. 17 - João de Ruão (?), Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra, c.^a 1530-35 (?) (foto do autor).



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

Conclusão

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

A GENEALOGIA EUCLIDIANA DAS COMPOSIÇÕES ESCULTÓRICAS DE JOÃO DE RUÃO.

Francisco Henriques¹

Universidade de Lisboa | Faculdade de Belas Artes
Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA)

Resumo

Ativo participante do seu *zeitgeist*, erudito, culto e esclarecido, dotado de singular sensibilidade artística e mestria escultórica, João de Ruão evidencia na sua obra conhecimentos notáveis na aplicação da ciência geométrica euclidiana.

O presente texto analisa e clarifica os fundamentos geométricos apriorísticos da génese compositiva da obra de João de Ruão, e a sagaz articulação destes mecanismos de significação – por adequação dos diferentes elementos estruturais e figurativos das suas organizações compositivas – para composição de notáveis discursos imbuídos de vívida significação espiritual.

Palavras-chave: João de Ruão; Escultura; Geometria; Narrativa; Significação.

Abstract

An active participant of his *zeitgeist*, erudite, learned and enlightened, endowed with singular artistic sensitivity and sculptural mastery, João de Ruão shows in his work remarkable knowledge of the Euclidean geometric science.

The present text analyses and clarifies the a priori geometrical foundations of João de Ruão's artistic work. By assessing the sagacious articulation of these signification mechanisms, based on the adequacy of the different structural and figurative elements of its compositions, it aims at underlining its remarkable reasoning, imbued with a vivid spiritual significance.

Key-words: João de Ruão; Sculpture; Geometry; Narrative; Meaning.

¹ fxhenriques@gmail.com

Induzidos pelo estudo dos clássicos, nomeadamente, das teorias matemáticas de Pitágoras e dos fundamentos geométricos de Euclides, os artistas do Renascimento reconheciam a harmonia matemático-geométrica em inúmeras manifestações da natureza, verificaram a sua aplicação em algumas das mais imponentes construções da Antiguidade, e reconhecendo-lhe características de perfeição identificaram-na com o *belo*. Imbuídos de um conjunto de conceitos geométricos relacionando as propriedades dos números e as harmonias universais, e pretendendo participar dessa ordem universal, *simetria e proporção* passaram a tomar um papel decisivo nas criações de alguns destes artistas.

Culto, esclarecido e bem informado, é neste erudito grupo de artistas que situamos João de Ruão, importando, por isso – e ainda antes de expormos a nossa análise sobre a sua mestria na aplicação dos conceitos de geometria nas suas composições – atermo-nos um pouco sobre a sua figura e os traços de personalidade que assim o definem.

Chegado ao território nacional algures entre 1528 e 1530, claramente a escolha de João de Ruão se orientou para Coimbra, porquanto a *Lusa Atenas* fosse o mais insigne estaleiro para concretização e difusão, em Portugal, da nova linguagem formal do Renascimento, arvorando-se “em centro cultural de primeira grandeza” (Craveiro, 1990: 40). Ruão aí viverá até 1580, ano do seu falecimento, deixando ecos da sua arte e da sua mestria, quer em ampla e muito reconhecida obra – que não se restringiu ao âmbito da escultura – como pela propagação de notáveis conhecimentos cujas repercussões haveriam de perdurar na produção escultórica local.

A vasta clientela para quem trabalhou e a excelência do seu trabalho, certamente lhe granjearam reconhecimento e um importante número de outras relações, muitas vezes ligadas a outros estratos sociais, amizades que lhe proporcionaram “graças e louvores de alguns mecenas” (Desterro, 2001: 19).

De importância maior terá sido, certamente, o relacionamento com outros grandes vultos do meio artístico nacional, com os quais, desde logo, se manteve em muito estreita proximidade e que não se restringiram, apenas, aos relacionamentos laborais que manteve, entre outros, com os irmãos Castilho (Diogo, sobretudo). O seu inequívoco talento artístico permitiu-lhe, logo após os primeiros trabalhos em Santa Cruz, estabelecer-se no seio de uma importante família de artistas, porquanto fossem pintores reconhecidíssimos a trabalhar para os mais importantes encomendadores – e eles mesmos, conhecedores de algumas das metodologias geométricas neste estudo abordadas (Casimiro, 2004, e Palmeirim, 2016). Sabe-se, de facto, por documentação coeva, que já em 1530 João de Ruão se encontrava em Coimbra (Garcia, 1913), casado, bem relacionado e com oficina estabelecida numa área anexa ao mosteiro de Santa Cruz. A sua mulher, Isabel Pires, era irmã de Marcos Pires, um dos mais importantes mestres de pedraria daquela época, o mestre de obras, entre outras, do Mosteiro de Santa Cruz entre 1517 e 1521 – provavelmente, a personagem fundamental no acolhimento deste estrangeiro naquela família. Este, por sua vez, era filho de Pêro Anes – o mestre de carpintaria de quase todas as obras reais e, também, fornecedor do mosteiro crúzio – e de Leonor Afonso, irmã do afamado pintor régio Jorge Afonso, em cuja oficina lisboeta se formaram e trabalharam nomes maiores da pintura portuguesa, entre os quais Gregório Lopes, Garcia Fernandes, ou

Cristóvão de Figueiredo, este último seu cunhado, casado com a irmã de sua mulher.

Vários dos seus filhos viriam mesmo a alcançar grande notoriedade e estatuto social. Cosme e João foram bacharéis pela Universidade de Coimbra, o primeiro em Cânones e o segundo em Leis; Jerónimo foi o bem conhecido arquiteto-mor da rainha D. Catarina, um dos primeiros artistas portugueses nobilitados e com título de cavaleiro-fidalgo; por fim, Simão, não menos notável, foi engenheiro-mor da Índia. Das suas quatro filhas, Ana, Maria, Luísa e Helena, a última casou com o afamado livreiro Henrique de Colónia que se havia estabelecido na cidade (Dias, 1980: 11).

Embora esteja ainda por apurar a origem do escultor francês, o seu nome sugere que seria natural de Ruão, nas margens do Sena, entre Paris e o Havre, filho de “um mestre, arquiteto e escultor (...) que trabalhou no palácio de Gaillon” no qual vinham já laborando uma série de artistas italianos – entre os quais os irmãos Giusti (António, Giovanni e André), Guido Manzoni, ou Justo e Jean de Juste – importantes introdutores de “alguns dos elementos da gramática ornamental da Renascença italiana” (Desterro, 2001: 12-13), numa mistura de outras vertentes chegadas também da Borgonha e da Flandres que vieram enriquecer as características da arte francesa (Gonçalves, 1979: 273 e ss.)².

Supõe-se que a chegada de João de Ruão a Portugal tenha ocorrido pelo clima de prosperidade económica que, à época, se fazia sentir em território nacional e um pouco por toda a Europa. Do ponto de vista artístico, foi um período em que se começava já a assistir ao abandono do receituário tardo-gótico em

detrimento da progressiva transição para uma gramática tendencialmente *classicista* de gosto renascentista.

Fazendo eco das palavras de Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1979: 126), tem sido consensual que duas épocas se distinguem na sua atividade escultórica: uma primeira, que abrange os trabalhos executados até meados do decénio de 1540, sendo dito que neste período o seu labor era “mais fino e esmerado, de uma arte cuidada e minuciosa, tal como os artistas do «quattrocento»” (Borges, 1980: 35), numa forma interventiva digna de ourivesaria, e apontando-se o retábulo da Varziela como a obra paradigmática deste período. A segunda época é marcada por maior sobriedade, resultando de uma refletida ponderação e amadurecimento, e onde é já patente o acentuar de uma certa *maniera* que se vinha afirmando e estendendo pela Europa. Desta “segunda época” é, também, consensualmente indicada a capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra como a obra que melhor caracteriza este período da sua atividade artística. Mais abundante neste período, a sua produção torna-se mais “expedita”, verificando-se um maior envolvimento e participação oficial como resposta a um maior número de encomendas, já não de tão elevado grau de erudição mas, pelo contrário, correspondendo a encomendas de gosto menos apurado, mais popular, e de inferior proveito económico.

Desconhecidos os motivos pelos quais terá chegado a Portugal, têm sido procuradas as referências e pontos de ligação que permitam relacionar, entre nós, o início da sua atividade. Ainda antes de meados do Século XX, partindo de uma *inicial hipótese* de Vergílio Correia, António Nogueira Gonçalves *sugere* a sua ligação

² Ver também Borges, 1980.

com as obras da igreja da Atalaia e da capela da Varziela.

De facto, não só a data de 1528 inscrita numa das pilastras do arco triunfal da igreja da vila ribatejana estabelece, com precisão, a data de finalização da obra, como a lápide tumular de D. Jorge de Menezes, na capela da Varziela, com a data de 1532, igualmente fornece a indicação de que a capela deverá ter sido edificada num ano ligeiramente anterior. Com o escudo de armas dos Menezes destacado no arco triunfal da igreja da Atalaia, surge a figura de D. Jorge de Menezes – o senhor de Cantanhede, fidalgo de elevada nobreza – como seguro elo de ligação entre estas duas obras. Se a contribuição de Vergílio Correia, na sua própria opinião, “não resolve” o enigma que pesava em torno da autoria daquela “joiazinha da Renascença”³, deixou, no entanto, definitivamente esclarecida a ligação entre ambas as obras e a *casa* dos senhores de Cantanhede.

Neste seguimento, António Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1979: 115 a 170) procurou identificar os mestres que se poderão ter ocupado da edificação da igreja da Atalaia, para tal procurando afinidades arquitetónicas e estilísticas entre várias edificações deste período em território nacional⁴. Com algumas destas obras bem documentadas, e os artistas nelas identificados, encontra nesses lugares a possível relação de trabalho entre os irmãos Castilho e João de Ruão, afirmando que “as últimas formas arquitetónicas góticas albergam as do primeiro Renascimento, *parecendo* que os mesmos arquitectos, escultores e decoradores andaram juntos”⁵. Baseando-se na “decoração da primeira Renascença” presente no arco cruzeiro, nos

elementos remanescentes das duas estruturas retabulares colaterais a este “e, essencialmente, no portal”, irá desenvolver o seu parecer, sustentando ter sido aqui que presumiu as “ligações estilísticas” que fundamentam a sua atribuição a João de Ruão da autoria destas obras e as da capela da Varziela⁶.

Na vasta análise que efetuámos a um completo conjunto de obras retabulares e para-retabulares em pedra, do Renascimento, em território nacional, identificámos competências artísticas e metodologias geométricas concisas e muito específicas, algumas delas transversal e exclusivamente empregues por este escultor nas obras que lhe são documentalmente atribuídas. Entre as mais interessantes e importantes contam-se o retábulo da Piedade, na igreja dos Anjos, em Montemor-o-Velho, o retábulo da capela do Tesoureiro, ou o túmulo de D. João da Silva, em S. Marcos. Argumentos de ordem histórica, escultórica e estilística podem ser elencados a este propósito, e a este conjunto podem ser ainda acrescentados o retábulo de S. Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra; as obras da capela dos Menezes, em Cantanhede; o retábulo da Guarda; ou o do Santíssimo Sacramento da Sé Velha, em Coimbra.

Observando aquele primeiro conjunto, em todas as três obras analisadas verificámos ter sido empregue como auxiliar [prévia] de composição, uma metodologia de clara matriz euclidiana que decorre da *Secção Áurea* dos lados do *marco* em que se inscreve a obra. Em todas elas, de forma idêntica, averiguámos a transversal existência e a premeditada seleção de *marcos* tão específicos como o Retângulo de Ouro (Φ), ou o Retângulo

³ Ibidem.

⁴ Relacionou vários aspetos arquitetónicos e estilísticos entre várias edificações do mesmo período: as igrejas de Góis, S. Marcos, Ega, Trofa do Vouga, a sacristia dos Jerónimos, ou o coro alto de Santa Cruz, ou de S. Paulo de Frades.

⁵ Ibidem, 118, o itálico é nosso.

⁶ Ibidem.

$\sqrt{\Phi}$ e o Retângulo $\sqrt{2}$; e, por fim, averiguámos igualmente que para a representação dos respectivos episódios narrativos, se empregou a mesma metodologia para mais detalhada organização das figuras e elementos de que se compõe cada uma das respetivas organizações compositivas.

Destes três exemplos, o túmulo de João da Silva (Fig. 1) atinge um verdadeiro expoente de excelência, sendo mesmo, em toda esta análise, um dos casos mais interessantes e evidentes na corretíssima adequação de todos os elementos da composição ao traçado regulador.

Plasticamente, a obra revela um gosto moderno e *atualizado*, exibindo interessantes jogos formais entre elementos tectónicos e volumes escultóricos, na qual se encontram vastamente empregues os *eruditos* motivos decorativos difundidos pelos gravados de Cornelis Bos, Cornelis Floris e/ou Vredeman de Vries (Dias, 1995: 71). O jacente repousa serenamente de mãos postas *aguardando o dia do juízo final*, representado em tamanho real e em idade avançada, condignamente trajando a sua armadura de cavaleiro minuciosamente esculpida. As proporções anatómicas são muito corretas, finos os dedos das mãos e os braços, e a modelação do rosto com feições delicadas, seguramente tratando-se de um retrato tirado *plo natural*. Na lúnula do arco, ao fundo, numa pequena estrutura retabular representa-se a Assunção da Virgem ladeada por canónicas representações dos *pilares da Igreja*.

Perante a análise geométrica, e a partir das medidas aferidas no local, logo nos apercebemos

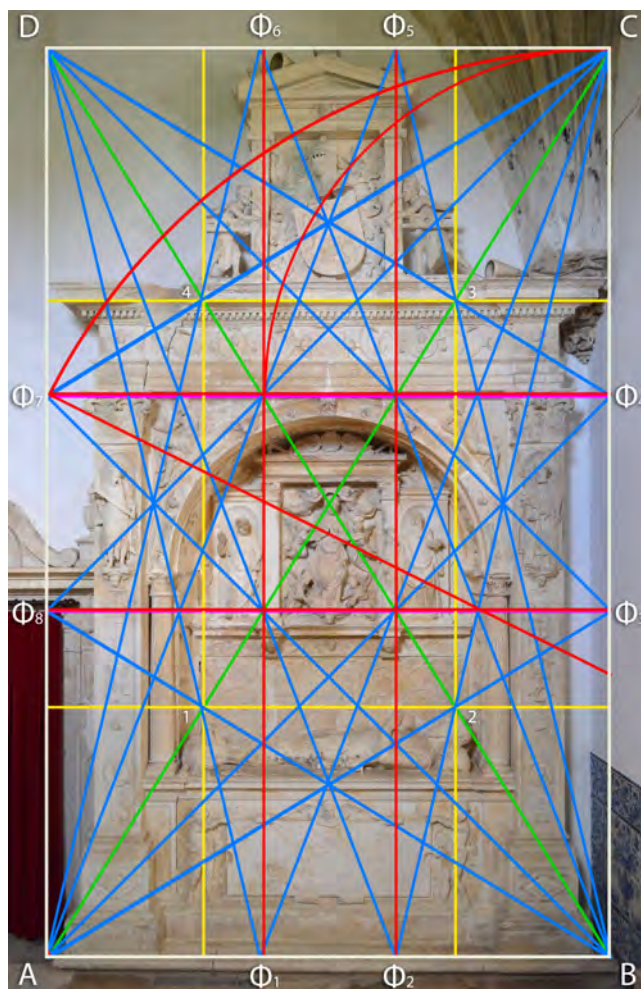


Fig. 1 – Túmulo de João da Silva, o 3º. Igreja do mosteiro de S. Marcos, Tentúgal.

da existência de um Retângulo de Ouro (Φ) como *marco* da obra, com a respetiva *estrutura interna* rigorosamente *acompanhada* para organização de toda a composição. Significativamente, ao aplicarmos a metodologia euclidiana de construção do *retângulo áureo*⁸ e gizado o inerente traçado, o resultado logo revela o estrito e *harmonioso* ajuste da global organização compositiva em adequação ao traçado geométrico: o entablamento rigorosamente assente sobre a *secção áurea* horizontal superior; o cimácio da cornija alinhado com a projeção

⁷ Sobre a semelhança com o retratado e a policromia então empregue para caracterização do jacente, leia-se o interessante e picaresco episódio relatado por Gonçalves, 2005: 589-590.

⁸ A qual encerra em si mesma a divisão de ambos os lados em *extrema e média razão* Cf. Euclides, Livro VI, Proposição 30. Para este processo construtivo ver também, Bouleau, 1996: 76; e Casimiro, 2004: 894-5.

horizontal dos *polos*⁹; a tampa do sarcófago coincidente com o cruzamento do *recíproco* inferior¹⁰; no topo, o escudo de armas ajustado sobre o ponto homólogo daquele; a largura do *templete* no coroamento [inscrevendo um Retângulo $\sqrt{\Phi}$] e a edícula da Assunção [inscrevendo um Retângulo $\sqrt{2}$] seguindo as *secções áureas* verticais; a figura do cavaleiro delimitada entre as projeções verticais dos *polos* e a projeção horizontal dos dois inferiores; ou o rosto da Virgem no centro geométrico da composição – principal *foco cêntrico* de toda a composição, o ponto *para o qual tudo converge e do qual tudo irradia*¹¹. O seguinte desenvolvimento do traçado evidencia-nos um acrescido número de aquiescências dos elementos formais, os quais, por via da sua concatenação e inter-relação geometricamente ordenada, geram peculiares ligações simbólicas organizando um prolixo discurso semântico relativo ao tema da *morte e da ressurreição, de resgate e recondução da alma para a vida eterna*.

Com efeito, não só todas as particularidades geométricas são igualmente transversais ao referido segundo conjunto de obras ruanescas, como foi, sobretudo a última¹² a que melhor caracterizou algumas dessas obras, nomeadamente os retábulos de S. Marcos da igreja do Salvador, ou o retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé Velha.

No que entendemos ser uma clara assimilação dos principais conceitos, proposições e axiomas euclidianos – no desdobramento das suas múltiplas relações de proporcionalidade entre as partes e o todo (os tão celebrados princípios vitruvianos de *symetria, proportio e eurythmia*) – nestas obras o artista dispõe todos os seus elementos compositivos (sejam eles estruturais ou figurativos, relativos às representações das figuras de devoção ou dos episódios *narrativos*) em estrita conformidade e correspondência com o traçado geométrico que, de forma transversal, tão eloquente e argutamente emprega nas suas demais composições.

Neste contexto, o retábulo de S. Marcos da igreja do Salvador, em Coimbra (Fig 2) é, talvez, uma das suas mais eloquentes criações, obra resultando de uma encomenda de António Velez Castelo Branco, entre 1545-1550, para engrandecimento e notabilização da sua capela funerária.

O programa iconográfico associa-se, naturalmente, com o *Julgamento Final* e a *Salvação das Almas*, no qual, no primeiro registo, o comitente se fez representar com sua esposa em veneração à figura de S. Marcos¹³, neste seu piedoso acto beneficiando *superiormente* da proteção e intercessão de S. Pedro e S. Miguel junto da Virgem Maria, figura majestaticamente representada em Assunção¹⁴. Todas as figuras são representadas com grande minúcia, talhadas

⁹ Estes pontos, designados por polos do retângulo (...) são extremamente importantes para estabelecer divisões no seu interior". Cf. Casimiro, 2004: 886. Ver também Hambidge, 1967: 9 e 30-37; e Ghyka, 1977: 160.

¹⁰ "Por *recíproco* de um retângulo entende-se um novo retângulo semelhante ao primeiro, (como tal tem o mesmo módulo) construído, habitualmente, no seu interior, e que possui como lado maior, o comprimento do lado menor do primeiro, sendo condição indispensável que as diagonais do recíproco sejam perpendiculares às diagonais do retângulo original, facto de primordial importância para a sua construção". (Ibidem).

¹¹ Para um esclarecimento sobre *centricidade e excentricidade* Cf. Arnheim, 1988: 18-38. O autor adverte-nos que "a centricidade surge sempre no início", verificando-se "física, genética e psicologicamente", contudo, que numa grande maioria dos casos, "ambos os sistemas (...) estão em funcionamento".

¹² i.e., a aplicação da mesma metodologia geométrica empregue para global organização compositiva de toda a obra, vê-se igualmente empregue na génese criativa de cada um dos espaços ediculares reservados aos episódios narrativos.

¹³ Santo protetor de notários e escrivães.

¹⁴ Figura de devoção muitas vezes representada em obras tumulares dada a auspiciosa associação com a *ascensão de Maria aos Céus* – veja-se o caso dos túmulos D. Luís da Silveira, em Góis; o de D. Isabel de Sousa e de D. João de Noronha, em Óbidos; ou o de D. Jorge de Melo, em Portalegre.

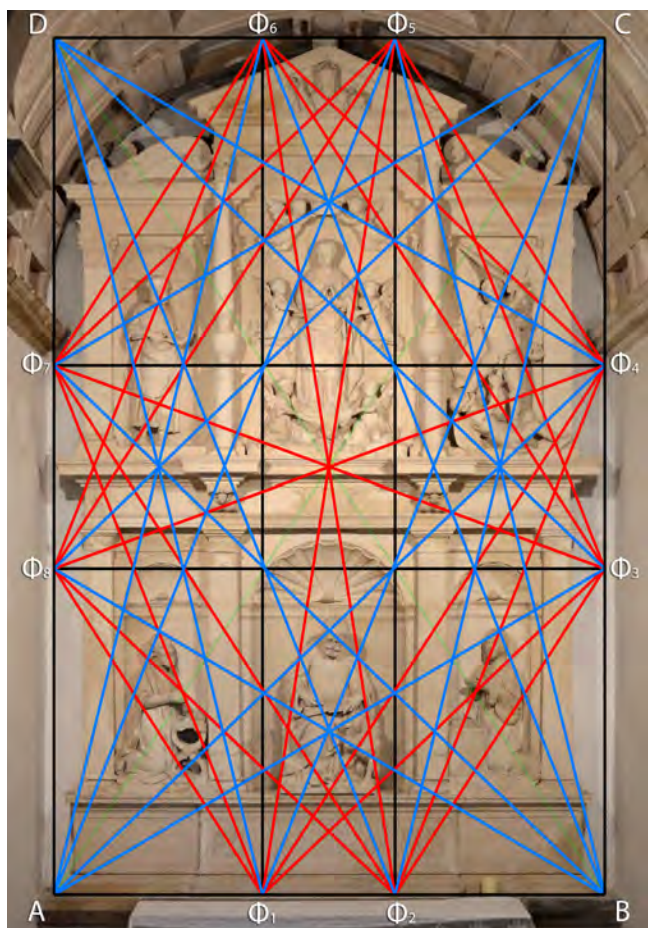


Fig. 2 – Retábulo de S. Marcos. Igreja de S. Salvador, Coimbra.

com enorme cuidado e meticuloso naturalismo – mormente a figura de S. Marcos, de invulgar e ímpar beleza, representando o homem sábio, ponderado, profundamente mergulhado na sua escrita, cuja modelação do rosto é verdadeiramente magistral, esculpida com enorme cuidado e minúcia, nele quase sendo possível sentir-se o *palpitar da vida*.

Sem a possibilidade de ali empregar um dos *marcos* específicos pelos quais constantemente demonstra preferência – movido pela objetiva necessidade de total utilização do espaço relativamente exíguo da parede fundeira do absidiolo – na organização dos vários espaços de representação, baseando-se nas múltiplas possibilidades do traçado regulador, rompe uma aparentemente estrita ortogonalidade e nela cria duas edículas sobrepostas destinadas às

principais figuras do requerido programa iconográfico, elegendo para cada uma, em adequada hierarquia, um desses mais notáveis retângulos cujas propriedades geométricas mais lhe enaltecem as composições: um excelso Retângulo de Ouro (Φ) condignamente atribuído à principal figura de intercessão neste contexto de *resgate e salvação da alma*, a *Senhora da Assunção*; e um Retângulo $\sqrt{2}$ para S. Marcos Evangelista, a destacada figura de devoção particular, igualmente destinada à exaltação do estatuto do encomendador. No caso específico da representação da figura central da Virgem, num rasgo de astuciosa mestria, o artista faz integral uso de ambos os traçados, adequando os pontos de maior confluência do segundo (na génese da organização compositiva do *episódio* da Assunção), ao outro de idêntica importância no primeiro (presidindo à organização compositiva da estrutura retabular), desta forma conglomerando naquela representação todo o potencial harmónico de ambos os traçados geométricos. As restantes representações encontram genérica e muito correta adequação aos traçados geométricos decorrentes da mesma metodologia, restrita e localmente empregue, mormente nas figuras de S. Marcos e de S. Miguel que igualmente colheram toda a atenção e cuidado do artista, evidenciando-se a qualidade do trabalho escultórico.

Se neste caso nos foi possível identificar a perícia do mestre na complexa articulação das competências geométricas aplicadas à progressiva *particularização* da sua metodologia – isto é, partindo da global estruturação da obra, em direção à síntese organizativa de cada uma das edículas, mas estas sempre em *harmónica consonância* com o todo [partindo do geral para o particular] – no retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé Velha, o processo viu-se

invertido, tendo-nos sido possível *aceder* à metodologia geométrica para organização do todo apenas a partir da intelecção da inicial e restrita dinâmica proporcional logo presente na organização e articulação do corpo central. Ou seja, sem que tivéssemos acesso à global organização compositiva deste retábulo, e tendo como ponto de partida apenas o corpo central, foi-nos possível divisar nele a mesma relação proporcional que ao restante conjunto preside. Tal como pudemos demonstrar, naquela restrita *faixa vertical* – correspondente à mesma área visual que o vão do arco concede ao observador situado no exterior – foi gerada, e dela emana, toda *dinâmica* proporcional que ordena a restante estrutura.

Verificámos então que o entablamento médio, empregue na separação entre registos, se situa à altura média de toda a estrutura, quando tomada do solo ao topo do coroamento (Fig. 3). Por outro lado, verificámos que ambos os registos possuem, aproximadamente, a mesma dimensão vertical, isto é, a partir do mesmo ponto médio que aferimos sobre a cornija do entablamento intermédio, à mesma distância que encontramos a cornija que opera a separação entre o primeiro registo e a base do retábulo, igualmente encontramos o topo da cornija do entablamento superior. Partindo desta premissa, ao tomarmos esta medida na horizontal, logo encontrámos os elementos verticais de suporte que ordenam, nos flancos, os dois corpos laterais, desta forma, encontrando dois quadrados sobrepostos.

Partindo de ambos os quadrados assim encontrados, e aplicando sobre um e o outro, nos sentidos respetivos, os métodos de construção dos retângulos, verificámos que, a) a partir do quadrado inferior, ao traçarmos o modo construtivo do Retângulo de Ouro (Φ), segundo esta proporção encontrámos a distância ao solo –

a linha de base de toda a obra; b) que ao rebatermos a vertical deste retângulo aferido sobre a vertical oposta, encontrámos a localização da mesa do altar (correspondente à linha de separação entre a base e o estilóbato), deste modo, em concordância com a proporção de $\sqrt{\Phi}$; c) partindo do quadrado superior, ao efetuarmos a primeira operação, encontrámos o topo do coroamento, sobre o ponto acima referido; d) pelo segundo processo atrás efetuado, isto é, na proporção de $\sqrt{\Phi}$, encontrámos a localização aproximada do entablamento do frontão; e) no rebatimento para a vertical da diagonal do quadrado superior, por isso, à razão de $\sqrt{2}$, encontrámos o ápice do frontão. Ainda que sumárias, as presentes constatações revelavam-se particularmente interessantes.



Fig. 3 – Retábulo do Santíssimo Sacramento. Sé Velha, Coimbra.

Perante os dois Retângulos de Ouro (Φ) assim encontrados e depois de gizado o *traçado das harmónicas* de cada um dos retângulos, logo se verifica a existência de uma série de notáveis e

muito corretas adequações dos vários elementos estruturais e figurativos ao traçado regulador, tornando-se evidente o empenho que este escultor colocou na escolha prévia de um *marco*, e da respetiva *estrutura interna*, para o auxiliar na ideação da sua composição.

Mais interessante e entusiasmante foi, porém, termos apurado que depois de aplicado o traçado sobre o desenho rigoroso da planificação da obra (Fig. 4), se constata a generalizada e sistemática concordância entre o traçado regulador e a organização compositiva retabular, verificando-se, ainda, com alguma surpresa e verdadeiro fascínio, que também toda aquela área inicialmente aferida, corresponde com exatidão ao retângulo vertical que no traçado global da obra é delimitado pelas respetivas Secções Áureas verticais.

É este o conceito de simetria dinâmica, logo referido por Vitruvius, correspondendo a um processo de ordenação e crescimento simultaneamente interno e externo à própria forma, proporcionando novos arranjos formais estabelecidos em infinita continuidade proporcional, assim *verificada na natureza* e pelos conhecedores traduzida na *arte*.

Idênticos exemplos deste processo são, também, casos tão distintos [em dimensão] como o pequeno retábulo de devoção privada de S. Silvestre, ou o monumental retábulo da Sé da Guarda, mas ambos igualmente sublimes na correta adequação dos elementos formais às mais importantes linhas do traçado. De facto, nas suas composições, a principal figura de devoção – quase sempre a Virgem Maria¹⁵ – surge sempre *individualizada* pelas linhas que ao artista são *concedidas* pelo traçado em *divina proporção*.

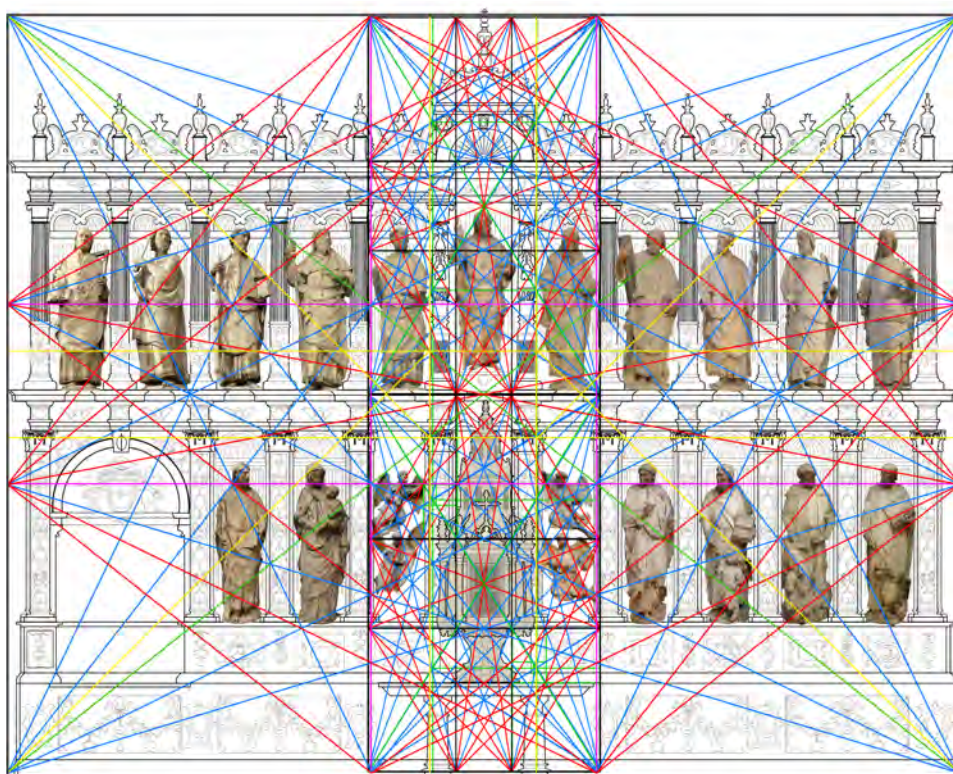


Fig. 4 - Desenho planificado com fotocomposição do Retábulo do Santíssimo Sacramento. Sé Velha,

No caso deste pequeno retábulo de S. Silvestre (Fig. 5) – no qual se assiste à escolha prévia de um Retângulo de Ouro (Φ) como *marco* da obra – encontramos representada a *Virgem Entronizada com o Menino*, num interior arquitetónico ligeiramente perspectivado e de reduzida profundidade. Frente ao pequeno *proscénio*, localizado em privilegiada posição que lhe é

¹⁵ Nas suas múltiplas figurações, e por uma questão de culto que à época florescia: da *Imaculada*, da *Senhora do Manto*, da *Assunção*, ou da *Virgem Entronizada*, entre outras.

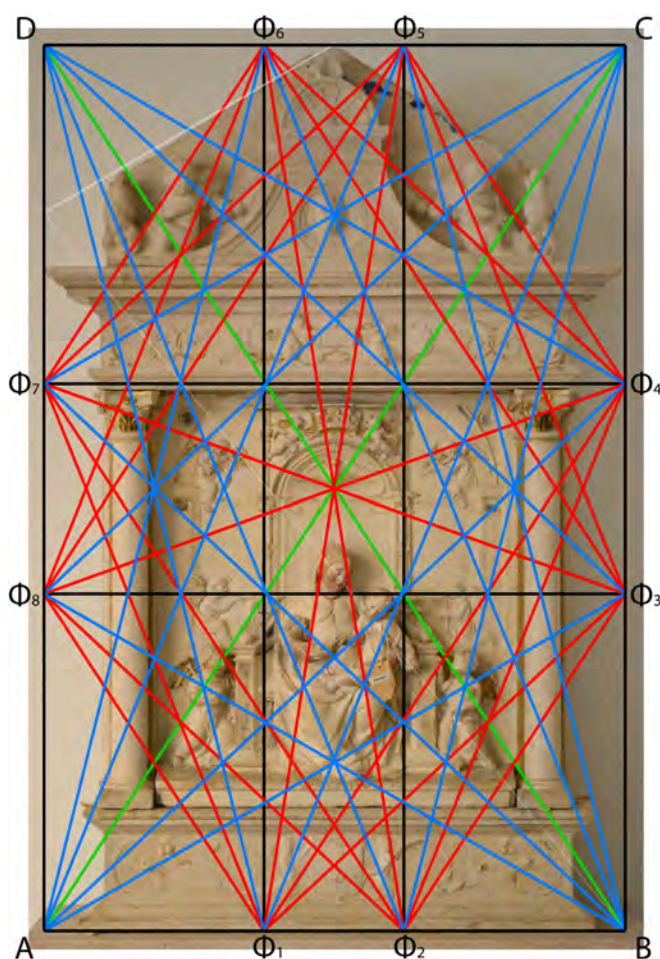


Fig. 5 – Retábulo de S. Silvestre. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

concedida pelo escultor, o espectador *surpreende* e assiste ao íntimo momento do terno enleio do *Salvador* menino com a Sua Mãe, ambos acompanhados por dois anjos acólitos que seguram os emblemas do *mistério* eucarístico: o cálice sagrado e o *Agnus Dei* – símbolos da divina natureza do Menino que o identificam como *O Redentor*. Toda a organização compositiva – estrutura *tectónica* e *episódio narrativo*¹⁶ – se vê escorada em admirável concordância com a *estrutura interna* daquele *marco* previamente eleito. O espaço de representação vê-se enquadrado por elementos de suporte rigorosamente alinhados por algumas das suas

entidades geométricas mais importantes [entre si subdividindo os mais importantes segmentos também em *divina proporção*]: o entablamento *assente* sobre a *secção áurea* horizontal superior; ou a cornija e as colunas aprumadas segundo as várias projeções horizontais e verticais do traçado; e o concomitante alinhamento das figuras que formam o grupo da Virgem com o Menino com os anjos (músicos e acólitos), dos quais realçamos o espaldar da cátedra da Virgem em estrito alinhamento por ambas as *secções áureas* verticais; ou o arranque desse espaldar sobre a *secção áurea* inferior, o mesmo segmento pelo qual o escultor alinhava as figuras de dois anjos músicos. Nesta pequena obra é absolutamente notável a relação de proporcionalidade conseguida a partir do quadrado como figura base, progredindo para os Retângulos de Ouro (Φ), $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{2}$, e $\sqrt{3}$, sempre em momentos de particular especificidade na dinâmica compositiva da estrutura retabular.

Todavia, se esta central figura de devoção não participa do programa iconográfico de uma dada obra, ainda assim – especto admirável – esse é sempre o sector fulcral das suas estruturas, como um eixo vertical, ou melhor dizendo, *via de acesso*, meio privilegiado de ligação ou de comunicação do homem com Deus. Sintomático é o constante alinhamento do corpo central e dos respetivos sacrários segundo esse mesmo *princípio*, como seja o tão regular e exato retábulo do Santíssimo Sacramento, na paroquial de Cantanhede, ou, no caso de obras de tumulária que lhe são atribuíveis – como sejam os casos dos túmulos de D. Luís da Silveira, em Góis ou os dos Lemos, em Trofa do Vouga¹⁷ – na forma peculiar e notável como se veem conjugadas nas

¹⁶ Muito embora se trate de uma figura icónica, a sua representação é ideada como se de um quotidiano doméstico se tratasse.

¹⁷ Neste caso, corretamente, deveríamos referir apenas a estrutura tumular dos sepulcros dos antepassados de D. Duarte, posto que na estrutura que conjuga o seu túmulo e o de sua mulher, uma sequente imposição do encomendador terá conduzido a uma adequação que, malograda, afastou esta estrutura da suposta harmonia que naquele outro se manteve.

estruturas as frestas que servem como importantes pontos de iluminação do interior das capelas, as quais, suportadas no traçado, ecoam mais amplas significações. Naqueles locais ordenados em *divina proporção*, as janelas tornam-se verdadeiros *lugares de epifania* e de *acesso à revelação*, movimento duplo e contínuo, simultaneamente descendente e ascendente: o primeiro por derramamento sobre o homem da mensagem divina; o segundo, de elevação, possibilitando o acesso à realidade superior que é a *verdade divina*.

Nas obras de Cantanhede, verifica-se que o retábulo foi idealizado a partir de um Retângulo $\sqrt{\Phi}$ e organizado segundo o respetivo traçado harmónico – o qual, desta feita sem quaisquer *restrições* de espaço, é igualmente eleito como *marco* dos túmulos existentes naquela mesma capela – assistindo-se em ambas as obras¹⁸ a um enorme rigor na adequação e ordenação das estruturas ao traçado regulador. No retábulo (Fig. 6), compreendendo uma mais complexa organização (na articulação do ciclo iconográfico – dois episódios narrativos e quatro figuras icónicas – com o sacrário, em baixo, e um pequeno *tempietto* com a sagrada espécie em exposição, no coroamento) verifica-se uma das mais corretas adequações de uma estrutura retabular ao traçado geométrico, começando pelas pilastras que delimitam o corpo central – enquadrando o sacrário e o *templete* – estritamente delineadas na *via* central geometricamente definida em *divina proporção*. Verifica-se ainda que o *templete* tem por *marco* um Retângulo de Ouro (Φ) e as quatro edículas dos profetas Retângulos $\sqrt{2}$ ¹⁹; que os arcos correspondentes às empenas do frontão

semicircular se veem concebidos segundo o traçado de uma *pseudo-vesica* [inadequadamente] estruturada por subordinação dos centros destas às *secções áureas* verticais do traçado; e que a generalidade dos elementos estruturais horizontais em estrito alinhamento com várias das suas mais importantes entidades geométricas.

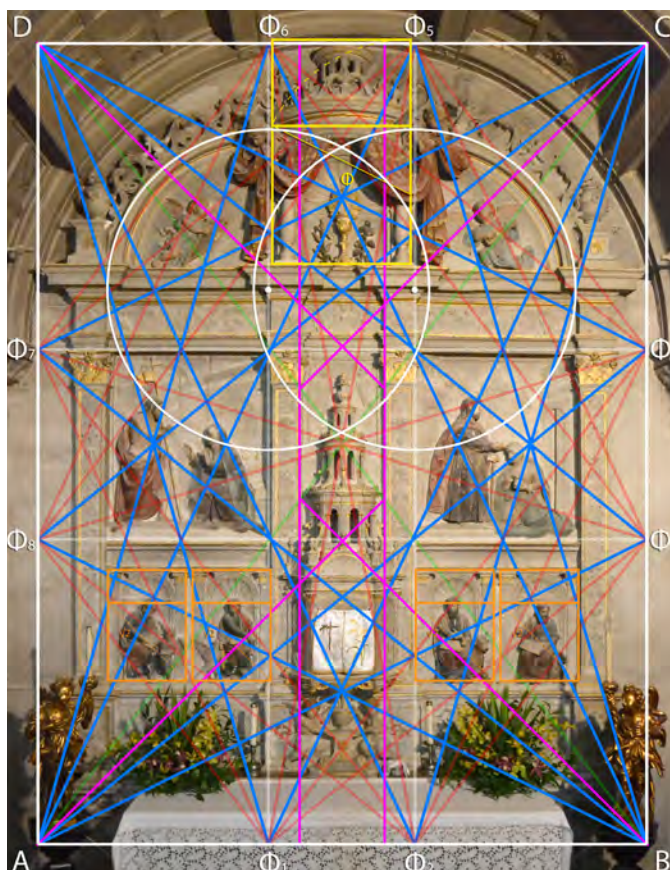


Fig. 6 – Retábulo do Santíssimo Sacramento. Igreja Paroquial de Cantanhede.

Já nos túmulos (Fig. 7), aquela *faixa central*, delineada por ambas as *secções áureas* verticais, delimita, também com precisão, a edícula que acolhe os profetas; e o próprio conjunto (incluindo a figura de vulto) obedece a uma dinâmica proporcional compositiva na qual os Retângulos $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{2}$, Φ , $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ e $\sqrt{5}$ se estabelecem numa sucessão de momentos decisivos na articulação do todo. De modo

¹⁸ Por um lado, o retábulo e por outro, os túmulos – que são exatamente iguais entre si, excetuando a figura do profeta e os elementos decorativos.

¹⁹ E ainda que os episódios centrais do *Aparecimento de Jesus a Maria e a Madalena* não obedeçam a qualquer dos marcos notáveis.

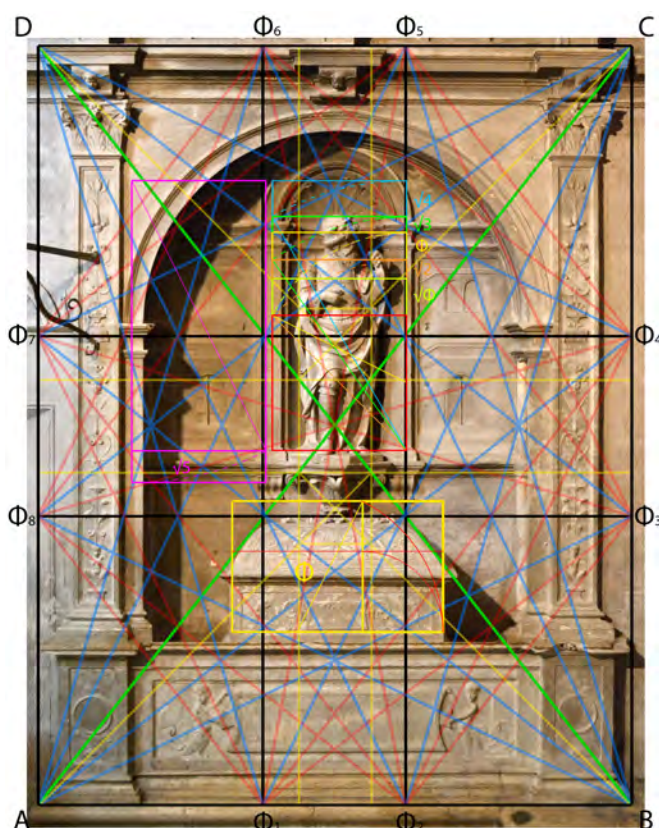


Fig. 7 – Túmulo de João de Meneses. Igreja Paroquial de Cantanhede.

idêntico, a urna ossário assente sobre a tampa do sarcófago vê-se concebida segundo um Retângulo de Ouro (Φ) horizontal, no qual, o sistema de divisão preconizado por Euclides logo fornece a curvatura e a altura da tampa respetiva.

Bem diferentes do ponto de vista dos modelos geométricos empregues como auxiliares prévios de composição, encontrámos outras obras igualmente incontornáveis no panorama

escultórico do Renascimento em Portugal.

Falamos, entre outros, e referindo apenas alguns de maior notabilidade, do retábulo da Pena; do túmulo de Óbidos; do portal de Olivença; do cenotáfio de D. Afonso de Portugal; ou do retábulo da Varziela. O primeiro, peça singular do Renascimento, por documentação coeva bem conhecida é comprovadamente da autoria de Nicolau Chanterene; o túmulo de Óbidos, embora envolto em alguma controvérsia²⁰, em nosso entender é integralmente atribuível ao mesmo mestre; assim como as duas obras restantes, o Portal de Olivença e o Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, também comumente relacionados com a mestria deste imaginário régio²¹. O retábulo da Varziela, habitualmente atribuído a João de Ruão, no contexto da nossa análise, como veremos, é um caso muito peculiar.

Tal como tem vindo a ser referido, este retábulo é uma *autêntica joia da Renascença* (Fig. 8), seja pelo exímio trabalho escultórico de modelação das figuras e das expressões fisionómicas, ou dos mais ínfimos e minuciosos pormenores dos relevos dos sebastos executado à flor da pedra, das vestes e das luvas dos prelados exibindo as costuras, as rugas da pele e outros primorosos detalhes, do preciosismo dos muitíssimos relevos decorativos dos elementos estruturais, ou da

²⁰ Baseando-se em informação documental revelada por Pedro Dias, Pedro Almeida Flor propõe um reaproveitamento das imagens da *Lamentação* pertencentes a um retábulo pétreo entretanto apeado da capela-mor (Dias, 1996: 172-3), então empregues na recentemente encomendada estrutura tumular, esta idealizada e concebida por Ruão (Cf. Flor, 2002). Em nosso entender, a correta adequação da estrutura tumular a um traçado geométrico habitualmente empregue por Nicolau Chanterene (Henriques, 2007), o escorço do intradorso do túmulo, o *pathos* e a expressividade e dos tondi e das figuras dos profetas, o generalizado esmero escultórico empregue nos demais elementos decorativos, afastam João de Ruão da sua execução e melhor o relacionam com Nicolau Chanterene. Cf. Henriques, 2016.

²¹ Ainda que sem atribuição claramente definida, o portal de Olivença tem sido habitualmente relacionado com a mestria de Chanterene (Santos, 1970), bem como muitas vezes reiteradas as afinidades estilísticas e compositivas deste portal com o da paroquial de Arronches (Branco, 1990; Dias, 1996. Flor, 2002; Grilo, 2000; Serrão, 2002. A este propósito, trazendo à luz documentação inédita, Pedro Almeida Flor (Flor, 2004) finalmente esclarece as questões de autoria do portal de Arronches, deixando-o definitivamente atribuído a Francisco Lorete. No mesmo contexto, a ligação deste escultor francês com a obra de Olivença foi sugerida, embora carecendo de comprovação documental.

Como noutros lugar mostrámos (Henriques, 2016), no respeitante à organização compositiva e à acuidade geométrica, o portal de Arronches é exemplo de insofismável paridade com o de Olivença, ainda que do ponto de vista escultórico e estilístico consideremos este último de maior interesse, de acrescido valor escultórico e formal, mais idóneo e qualificado.

muito graciosa e canónica representação da *Senhora do Manto*.

Nesta obra em que encontramos vincadas afinidades com as *pale d'altare*²², é admirável a correcção com que o escultor adequou e modelou a sua composição em concordância com as linhas e importantes pontos do traçado: na colocação da fronte da Virgem; as mãos postas em adoração; o *Seu Bendito ventre* como centro geométrico de toda a composição; ou, a ambos os lados da composição, os mesmos pontos e as mesmas linhas que *conduzem* as posturas, gestos, e olhares das figuras do clero e da nobreza, ou as dos anjos segurando o manto da Virgem. Esta adequação da organização compositiva à malha geométrica compõe um mais elaborado discurso, rico de significações, amplificando a sua natureza espiritual, estabelecendo uma muito eficaz e empática relação do devoto com o divino.

Claramente a figura da *Senhora da Misericórdia* se destaca como principal foco cêntrico da composição retabular²³, reforçada em si mesma, como eixo vertical da composição²⁴ mas, também, porque beneficia de uma escala ligeiramente superior a todas as restantes personagens, entre si representadas segundo

uma semelhante dimensão. Lateralmente, os balaústres reforçam a Sua imagem e função, aludindo à Sua dupla natureza e reiterando a ideia da ligação ou mediação entre os dois mundos, na passagem do *terreno ao divino*.

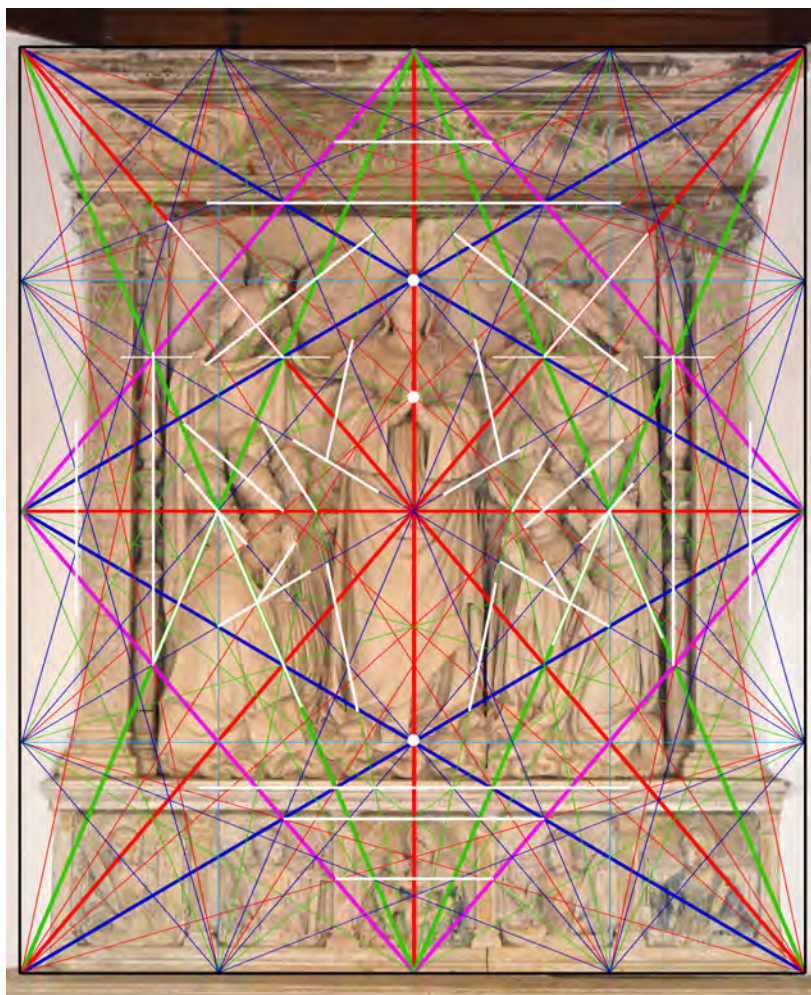


Fig. 8 – Retábulo da Varziela. Capela da Varziela, Cantanhede.

Verificámos, acima, que são o rosto e as mãos da *Senhora* os principais centros visuais da composição, predominantemente as últimas que, como veremos, são o *microtema*²⁵ desta composição. Se o rosto de qualquer figura humana, de modo natural, logo cativa a atenção

²² Das quais, a título de exemplo, podemos referir o retábulo da Coroação da Virgem de Giovanni Bellini (c. 1470-75), hoje no Museu Cívico de Pesaro; ou, entre tantos produzidos pela oficina della Robbia, pela equivalente e semelhante subdivisão da predela, devemos referir o retábulo *Della Madonna della Cintola*, de Andrea della Robbia (c. 1500-10), hoje no Liebieghaus, em Frankfurt.

²³ Arnheim adverte-nos que “a centricidade surge sempre no início”, verificando-se “física, genética e psicologicamente”, contudo, que numa grande maioria dos casos, “ambos os sistemas (...) estão em funcionamento”. Cf. Arnheim, 1988, pg. 18 a 38.

²⁴ Uma das direcções visuais básicas, e principais entidades geradoras do equilíbrio dinâmico de uma composição. Cf. Arnheim, 2002, e também Dondis, 1973.

²⁵ A versão sintética do tema da obra. Cf. Arnheim, 1988, pg.287.

do espectador²⁶ e, por isso, se torne *foco* principal de uma composição, um acrescido e subtil jogo compositivo poderá condicionar o espectador e conceder à obra um acrescido potenciamento semântico. É sobre este ponto “excêntrico” das mãos da *Senhora*, conduzido e orientado pelo cruzamento de importantes linhas do traçado geométrico operante, que vemos convergir uma série de vectores apontando na sua direção, gerados a partir dos rostos e dos olhares das várias personagens, e que aí tomando eco, de novo, sobre si confluirão – constituindo, assim, a ideia presente de *reciprocidade*, de resposta confirmada à prece enviada. Desta forma, é concedido acrescido valor ao sublime *acto orante e intercessor* desta derradeira personagem de devoção, modelo supremo da compaixão *divina* e advogada de todas as causas, reforçando visualmente a sua figura enquanto *ente* de “manifestação de sentimentos de purificação espiritual”, suscitando uma atitude “de resgate individual, na procura da Salvação” (Pereira, 2001: 66). A linha do manto deliberadamente marca a separação entre os dois mundos, *material e etéreo, terreno e divino*, bem diferenciados pela presença das figuras dos *homens* e dos *anjos celestiais*. Mediadora entre o céu e a terra, a *Senhora* ocupa ambos os espaços, e embora pertencendo ao mundo dos homens vemo-la já elevando-se acima das restantes figuras cujos mantos e pluviais se situam abaixo da linha dos seus braços. Com o torso localizado acima da mediana horizontal da composição – genericamente marcada pelas cabeças das personagens ajoelhadas sob o manto – reforçada pelas triangulações formadas pelos seus braços e mãos postas, e pelas asas dos anjos e a inclinação das diversas porções do manto a cada lado (todas apontando ao alto), a Sua figura assume

acrescida leveza, sugerindo pairar e elevar-se já ao espaço do divino, visualmente mais simplificado e depurado, sempre acolhendo sob o seu manto protector *todos* os que na tribulação da vida terrena mantêm piedosa atitude.

Contudo, o traçado geométrico que aqui verificámos notavelmente empregue é outro, menos erudito, distinto deste até agora transversalmente observado nas obras de João de Ruão, tendo por base construtiva a sucessiva divisão do *marco* pelas suas diagonais. Conhecido desde a antiguidade e empregue pelos *Harpedonaptae* egípcios²⁷, identificámo-lo num grande número de outras obras de grande interesse deste período em Portugal, nomeadamente estas agora supracitadas, mas também todas as restantes obras de Nicolau Chanterene anteriores ao período de Évora (Hambidge, 1968: xi; Henriques, 2006). Ainda que nas obras que habitualmente lhe são atribuídas, sequentes ao retábulo da Pena, tenhamos verificado o emprego de outras metodologias geométricas, constatámos que em alguns casos essas metodologias foram empregues de forma um pouco titubeante, de quem se estaria a familiarizar com uma técnica recentemente apreendida. Uma tal diferença de metodologias geométricas, explicámos noutro lugar, dever-se-á, entre outros motivos, ao contacto deste mestre com outros grandes vultos da escultura internacional – quando da sua viagem até Saragoça, para compra do alabastro destinado ao retábulo da Pena – e com a passagem pelos grandes centros livreiros da península. Não prevendo uma tal diferença *tecnológica* em João de Ruão – porquanto lhe encontremos uma constante metodologia geométrica, mais erudita e muito firme e

²⁶ Denominados atractores de atenção (Baxandall, 1994).

eficazmente empregue em todas as obras que lhe são atribuídas e atribuíveis²⁸ - será que devemos considerar esta *pequena joia da Renascença* uma singular exceção no corpus artístico do mestre normando?

Embora o retábulo da Varziela não exiba qualquer tipo de escorço nos seus principais elementos estruturais – característica marcante e recorrente na generalidade das obras chantarenescas – essa característica identificámo-la nos retábulos colaterais de São Sebastião e São Roque nesta mesma capela, os quais, como seria de esperar num conjunto efetuado numa mesma *companha*, atribuível a um mesmo mestre e oficina, evidenciam organizações compositivas escoradas no mesmo modelo geométrico empregue no retábulo do altar-mor. Por outro lado ainda, aliado a este escorço dos intradorsos das estruturas, também nestes dois retábulos colaterais verificamos que algumas das figuras que compõem o episódio narrativo em torno da central figura de devoção extravasam o espaço concedido à representação, constituindo uma verdadeira dilatação do *espaço-tempo figurativo*. Efetivamente, a utilização de pequenas *aberturas* simuladas nos intradorsos dos pés-direitos dos arcos que conformam as edículas e espaços de representação, é uma outra característica recorrente nas obras de Nicolau Chanterene (no retábulo do Caminho do Calvário, no claustro do Silêncio, em Santa Cruz; no retábulo de S. Pedro, na Sé Velha; e igualmente empregue, embora com uma dinâmica e amplitude mais acentuadas do espaço da narrativa, tanto no retábulo de S. Marcos como no retábulo da Pena). Esta característica não a vimos empregue nas obras retabulares ou para-retabulares de João de Ruão –

ainda que, por vezes, nesses mesmos locais das suas obras, o escultor normando tenha simulado aberturas semelhantes²⁹.

Obedecendo à mesma temática do retábulo da Varziela e em tudo semelhante na organização compositiva, e este sim, *deduzido* de um traçado geométrico que na obra de João de Ruão verificámos recorrente, temos o relevo da frontaria da Misericórdia de Montemor-o-Velho (Fig. 9). Nesta composição retabular relativamente simples, inscrevendo-se num Retângulo de Ouro (Φ) tão generalizadamente empregue por Ruão, encontramos uma integral e muitíssimo precisa adequação ao seu inerente traçado geométrico. Compondo a canónica representação, o *episódio* é revelado para veneração dos fiéis, representado no interior de um templo clássico em correta e eloquente citação da tratadística. Todos os elementos compositivos, *estruturais* e figurativos, encontram uma notável adequação às principais linhas de força do *traçado interno* deste retângulo tão específico, deliberadamente eleito pelo artista porquanto este lhe revele, intrínseca, essa trama geométrica gerada em *divina proporção*. De forma simples e depurada, mas em estrito rigor geométrico, podemos ver o global delineamento de toda a organização compositiva: a precisa adequação da cornija do entablamento sobre a *secção áurea* horizontal superior do traçado; a inclinação das empenas do frontão conduzidas por importantes diagonais do traçado; a aba superior do manto da Virgem segura pelos anjos em alinhamento preciso sobre a *secção áurea* horizontal inferior; ou as posturas e inclinação das figuras das personagens – rostos, braços e

²⁸ Incluindo as da Atalaia, e em cujo portal verificámos a existência da mesma metodologia que decorre da inicial divisão dos lados do *marco* em *extrema e média razão*.

²⁹Excetuando-se o retábulo da Guarda – caso único e diferenciável, porquanto obedeça a uma outra estratégia narrativa, com as principais personagens desdobrando-se nos três episódios – com um extenso *continuum* da *Paixão* compondo o *Caminho do Calvário*, a *Crucificação*, e a *Lamentação de Cristo Morto*.

antebraços ou as asas dos anjos – todos adequando-se às linhas do *traçado regulador*.

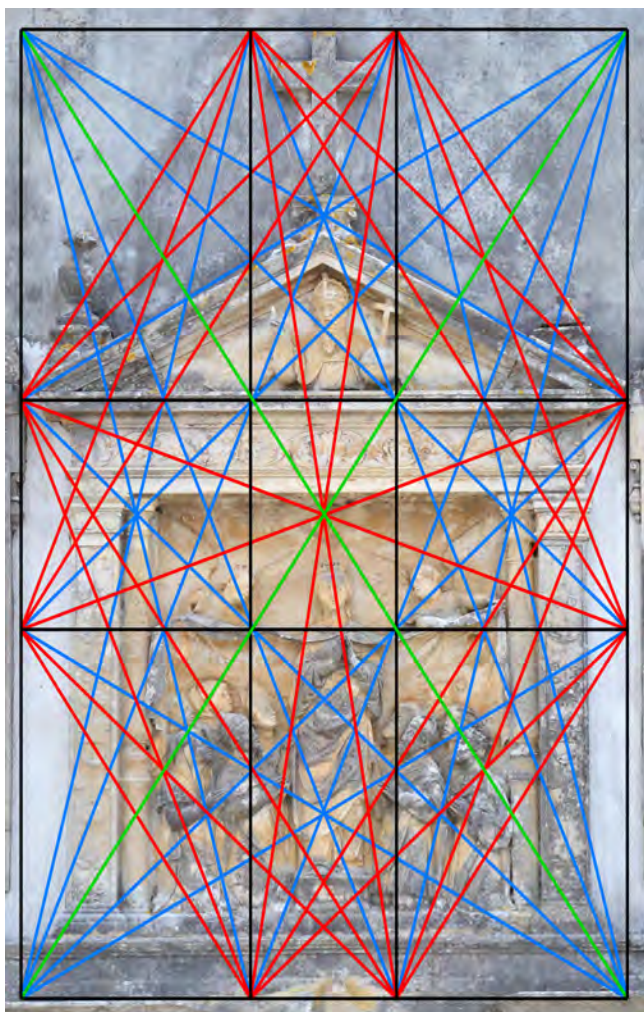


Fig. 9 – Relevo da Frontaria da Igreja da Misericórdia de Montemor-o-

Percorreremos o mais significativo conjunto das obras atribuídas a João de Ruão, revelando como as mesmas se encontram notavelmente organizadas seguindo intrincadas metodologias geométricas de vincada fundamentação euclidiana. Esta exposição permite clarificar os fundamentos geométricos apriorísticos da génese compositiva de João de Ruão e explanar como, num conjunto de obras cuja atribuição documental não se encontra ainda devidamente esclarecida, se verifica essa mesma inequívoca fundamentação.

Cotejadas com a grande totalidade das obras retabulares e para-retabulares em pedra do

Renascimento em Portugal (excetuando-se alguns casos pontuais), verificámos ter sido consistentemente empregue, como auxiliar prévia de composição, uma metodologia de clara matriz euclidiana que decorre da *Secção Áurea* dos lados do *marco* em que se inscreve a obra. Averiguámos, igualmente, o transversal emprego e premeditada seleção de *marcos* tão específicos e preferenciais dos artistas renascentistas, tais como o Retângulo de Ouro (Φ), do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ e do Retângulo $\sqrt{2}$, os mesmo os do Retângulos $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ e $\sqrt{5}$. Verificámos, ainda, que para representação dos respetivos episódios narrativos se empregou a mesma metodologia na mais detalhada estruturação das figuras e elementos de que se compõem cada uma dessas composições.

Generalizadamente, observámos como na obra deste escultor a geometria premeia e notavelmente entretece a forma escultórica devotada à representação do sagrado, deste modo compondo um discurso que ecoa mais amplas ressonâncias semânticas, seja ao nível estritamente espiritual e devocional – isto é, na direta e tão peculiar relação do homem com o divino – mas servindo, também, os necessários propósitos de natureza catequética e moral, e estes frequentemente relacionados com questões de ordem dogmática e de afirmações pessoais de estatuto e poder.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R. (1988). *O Poder do Centro*. Lisboa: Edições 70.
- ARNHEIM, R. (2002). *Arte e Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- PEREIRA, F. (2001). *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- BAXANDALL, M. (1994). Fixation and Distraction: The Nail in Braque's Violin and Pitcher (1910). In J. Onians *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*. Londres: Phaidon Press.
- BORGES, N. C. (1981). Alguns Aspectos da Segunda Época de João de Ruão. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, Actas do Simpósio Internacional*. Coimbra: Epartur.
- BOULEAU, C. (1996). *Tramas. La Geometria Secreta de los Pintores*. Madrid: Akal.
- BRANCO, M. (1990). *A Construção da Graça de Évora – Contexto Cultural e Artístico*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- CASIMIRO, L. (2004). *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- CRAVEIRO, M. (1990). *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DIAS, P. (1995). *A Escultura Maneirista Portuguesa: Subsídios para uma Síntese*. Coimbra: Minerva.
- DIAS, P. (1996). *O Fydlas Pedregino: Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História de Arte da Universidade de Coimbra / CENEL – Electricidade do Centro.
- DESTERRO, M. (2001). *O Retábulo da Varziela*. Cantanhede: Câmara Municipal.
- DONDIS, D. (1973). *A Primer to Visual Literacy*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- EUCLIDES (1994). *Elementos*, 3 tomos. Madrid: Editorial Gredos.
- FLOR, P. (2002). *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*. Lisboa: Edições Colibri.
- FLOR, P. (2004). O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento no Alentejo. In *O Lago Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder. Actas do Simpósio Internacional de História da Arte*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 131-151.
- GARCIA, P. (1913). *João de Ruão. Documentos para a Biografia de um Artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GRILLO, F. (2000). *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura no Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- GHYKA, M. (1977). *Estética de las Proporciones en la Naturalez y en las Artes*. Barcelona: Ed. Poseidon.
- GONÇALVES, A. (1979). *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur.
- GONÇALVES, C. A. (2005). *Os Escultores e a Escultura em Coimbra – Uma Viagem Além do Renascimento*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- HAMBIDGE, J. (1967). *The Elements of Dynamic Symmetry*. Nova Iorque: Dover Publications.
- HENRIQUES, F. (2007). *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- HENRIQUES, F. (2016). *Portais Para o Espaço do Divino – Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

PALMEIRIM, S. (2016). *A Aquisição do Espaço Plástico Renascentista na Pintura Portuguesa de c. 1411 a c. 1525. Competências Geométricas e Compositivas do Final da Idade Média ao Renascimento*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

SERRÃO, V. (2002). *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.

GEOMETRIA, PERSPECTIVA E REPRESENTAÇÃO EM JOÃO DE RUÃO

Maria de Lurdes Craveiro¹

FLUC | CEAACP

Resumo

A grande diferença entre os procedimentos medievais e modernos reside sobretudo na captação de um carácter científico que se avoluma a partir da construção e divulgação dos textos que fundam na Antiguidade o pilar do conhecimento e de uma atitude que passará a nortear a encomenda e a produção oficial. Sobretudo a partir do século XV, a literatura que iria formatar a produção artística e tornar-se a ferramenta imprescindível para execução do trabalho funcionaria também como indicador de erudição e, consequentemente, como ingrediente vital para a conquista do estatuto social do artista, colado ao conhecimento. O domínio da matemática, da geometria, das regras da perspectiva e da proporção, aliadas à perícia no tratamento de anatomias e paisagens dentro da consciência iconográfica da representação religiosa, faria assim o êxito de uma produção oficial com maior ou menor capacidade de implantação no mercado laico e eclesiástico.

É neste universo científico, extraído de referências múltiplas, que opera João de Ruão. As suas composições retabulares, invocando sempre a presença da arquitetura na formulação de uma atmosfera ideal, dirigem-se tanto à obediência da iconografia religiosa, como ao rigor da construção matemática e geométrica na ordenação compositiva, como ao equilíbrio de uma representação que tem por missão a sondagem ao papel do humano na sua relação com Deus. O retábulo da Misericórdia de Coimbra (MNMC) oferece exatamente essa dimensão relacional que, neste caso concreto e de forma inusitada, se transmuta, pervertendo a leitura e a compreensão do ciclo teológico aqui em causa.

Palavras-chave: Escultura, Arquitetura, João de Ruão, Retabulária, Renascimento.

Abstract

The great difference between medieval and modern artistic procedures lies mainly in the detection of a scientific disposition based on the construction and dissemination of texts that consecrate Antiquity as a pillar of knowledge and a reference for the attitude that will lead both art commissions and workshops. Especially from the 15th century onwards, the literature that would shape artistic production, would also act as proof of erudition and, consequently, assume a vital importance in the improvement of the artist's social status, along with knowledge itself. The mastery of mathematics, geometry, and the rules of perspective and proportion, along with the expertise in the depiction of anatomies and landscapes, within the well managed framework of religious iconography, would grant the success of a workshop with more or less capability of affirmation in the secular and ecclesiastical market.

It is in this scientific universe, extracted from multiple references, that Jean de Rouen operates. Its retable compositions, always invoking the presence of architecture in the formulation of an ideal atmosphere, are directed both to the obedience of religious iconography, to the rigor of mathematical and geometric construction in compositional ordering, as well as to the balance of a representation whose mission is probing the role of the human in his relationship with God. The altarpiece of the church of Misericórdia in Coimbra (MNMC) offers exactly that relational dimension that, in this specific case and in an unusual way, is transmuted, perverting the reading and understanding of the theological cycle in question.

Key-words: Sculpture, Architecture, Jean de Rouen, Altarpiece work, Renaissance

¹mlcraveiro@gmail.com

I. Portugal na geografia do Renascimento europeu

As preocupações compositivas no que à organização retabular diz respeito em Portugal não são uma novidade conquistada com João de Ruão, nem sequer com a cultura artística do Renascimento. Ao longo da designada Idade Média, o comportamento retabular implicou uma atenção às regras da proporção, onde as linhas compositivas estruturavam uma orientação presidida por conceitos fundamentais de geometria que definiam uma escala, mesmo que a escala protagonizasse o divino e a espiritualidade contida em formas e espaços, ou mesmo que a escala fosse manipulada em função das diretrizes culturais ou dos interesses políticos que lhes estão subjacentes. A centralidade do discurso conjugava-se com as opções compositivas em termos de volumes, perspectiva e escala, ao mesmo tempo que se verificava uma relação geométrica que dava corpo a um sentido plástico e iconográfico que coordenava a leitura.

A grande diferença entre os procedimentos medievais e modernos reside sobretudo na captação de um carácter científico que se avoluma a partir da construção e divulgação dos textos que fundam na Antiguidade o pilar do conhecimento e de uma atitude que passará a nortear a encomenda e a produção oficial. Sobretudo a partir do século XV, a literatura que iria formatar a produção artística e tornar-se a ferramenta imprescindível para execução do trabalho funcionaria também como indicador de erudição e, conseqüentemente, como ingrediente vital para a conquista do estatuto social do artista, colado ao conhecimento. O domínio da matemática, da geometria, das regras da perspectiva e da proporção, aliadas à perícia no tratamento de anatomias e paisagens dentro da

consciência iconográfica da representação religiosa, faria assim o êxito de uma produção oficial com maior ou menor capacidade de implantação no mercado laico e eclesiástico.

Esse incentivo à experimentação e à inventividade que André Chastel apelidou, justamente, como a marca maior da cultura do Renascimento, haveria de construir o caminho que, ao longo do século XV, todos os artistas percorreram para a obtenção de um real humanizado e, finalmente, concretizado a partir da inserção dos temas em ambiente natural forjado pela ciência. De Brunelleschi a Masaccio e Ghiberti ou Donatello, as artes plásticas enveredaram pela pesquisa intensa de linhas, formas e volumes compositivos, onde a matemática, a geometria e a perspectiva ordenavam então uma estrutura harmoniosa e racionalizada onde se posicionava a leitura de um mundo reconhecível.

Em Portugal, as lições que chegam da Itália conciliam-se também com as ligações ativas com o norte da Europa. De Lisboa ou de outras cidades portuguesas politicamente relevantes, através da feitoria de Bruges e, a partir dos inícios do século XVI, de Antuérpia, o estreitamento das relações políticas, diplomáticas, económicas e artísticas potenciou um dinamismo particularmente impressionante no reinado de D. Manuel que, na realidade, prolongou uma atmosfera anterior de adesão ao Humanismo e a uma carga emocional que ultrapassava opções mais estáticas e convencionais na interpretação dos temas religiosos (Dias *et al.*, 1992; Dias *et al.*, 1997; Pereira *et al.*, 2017; Gschwend *et al.*, 2017). No complexo processo de expansão e conquista, sustentado pela constante atenção às estruturas económicas e político-administrativas nos territórios ocupados, estava também em causa a

projeção do poder e da imagem do rei no puzzle político instalado na Europa. De facto, a interação com o Império não menorizou o investimento e a articulação aos reinos europeus, sobretudo no que à Itália dizia respeito. O fluxo intenso das relações diplomáticas (que incluem também os territórios ultramarinos), o incentivo comercial, sem precedentes e de grandeza universal, ou a difícil gestão das relações entre o Estado e a Igreja no processo de centralização do poder régio, são os fatores determinantes que justificam as ligações à Europa, o intercâmbio de mercadorias, de obras de arte e artistas – numa dinâmica ativada e projetada em larga escala europeia (Dias, 1987; Liedekerke *et al.*, 1995; Dubois *et al.*, 2014) –, ou a fortíssima intervenção sobre o património régio, da Igreja e das ordens religiosas.

A rentabilidade dos negócios estabelecidos além-mar deu a Portugal o aumento do poder da encomenda e um grau de sofisticação que encontrou na cultura clássica o seu maior expoente de modernidade. Aumentou o caudal das importações de objetos artísticos que funcionaram, dentro e fora do país, simultaneamente como espelho de poder, de credibilidade e sentido moderno e atualizado. A partir dos últimos anos do século XV e ao longo do século XVI, tornou-se prática comum o envio de artistas bolseiros à Itália, para aprenderem nos ateliers dos grandes mestres e regressarem apetrechados com a matéria artística atualizada. A viagem de Francisco de Holanda a expensas do infante D. Luís é apenas o caso mais divulgado pela historiografia portuguesa (Deswarte, 1981; Deswarte, 1992), sendo acompanhado por muitos outros, numa realidade que se estende também ao panorama ibérico. Por outro lado,

Portugal transformou-se em espaço de oportunidade para os artistas estrangeiros que aqui encontraram a abertura e o acolhimento que lhes ofereceu mais e melhores condições de trabalho. Arquitetos, escultores, pintores, iluminadores cruzaram o território europeu vindos, prioritariamente, da Itália, Espanha, França e Flandres.

II. João de Ruão: arquitetura e escultura, os dados de uma equação

Seria exatamente o caso de João de Ruão, o arquiteto-escultor mais consagrado do século XVI português, pese embora escasseiem os estudos monográficos que lhe têm sido dedicados² (Fig. 1). À exceção da escultura de vulto disseminada em igrejas e museus e sobre a qual não conhecemos, na maior parte dos casos,



Fig. 1 - Aparecimento de Cristo a Madalena. João de Ruão, c. 1535-1540. Proveniente do Mosteiro de Celas, Coimbra (MNM, Coimbra).

² A mais substantiva recolha documental em torno da vida e atividade de João de Ruão encontra-se em: Garcia, 1913. A única monografia sobre João de Ruão, e apesar de outros investimentos relevantes em torno do artista normando, permanece em: Borges, 1980. Mais recentemente, e entre outros estudos, salientem-se os trabalhos de Gonçalves, 2005: 398-624; e ainda, Gonçalves, 2018: 93-102.

o primitivo enquadramento, toda a sua produção se dirige ao exercício da relação entre o espaço e os corpos que o habitam. Nas muitas composições retabulares que saíram da sua oficina, e entre os figurantes e o campo da sua atuação, definem-se a medida que estabelece as proporções e a escala em que se joga a cenografia instalada.

Sob que categoria específica terá chegado João de Ruão a Portugal, não sabemos. A primeira obra que lhe anda atribuída, o portal da igreja matriz da Atalaia (c. 1528) (Gonçalves, 1979: 115-128) (Fig. 2; 3), é uma peça de arquitetura onde não falta a colagem ao ornamento que acompanharia sempre o escultor e deve ser considerada como um dos primeiros momentos de passagem explícita à materialização do classicismo na arquitetura portuguesa. Certo é que na mesma década de 20, Nicolau Chanterene já tinha apontado o caminho, particularmente, no púlpito da igreja monástica de Santa Cruz de Coimbra e nos relevos do claustro do Silêncio, no retábulo principal da Casa jerónima de S. Marcos, Tentúgal (Fig. 4), no retábulo principal da igreja do mosteiro de S. Jerónimo em Sintra ou na capela de S. Pedro da Sé Velha de Coimbra (Dias, 1996); João de Castilho já tinha desenvolvido – sobretudo desde a ação implementada nos Jerónimos de Belém, que cultivaria em Tomar nas décadas de 30 e 40 (Moreira, 1991; Pereira, 2017; Silva, 2017) – uma prática de simbiose entre arquitetura e escultura ornamental; e Francesco da Cremona ensaiava em Viseu o espaço humanista ligado ao bispo D. Miguel da Silva (Moreira, 1988), mas a estrutura patrocinada pelos Menezes na Atalaia augurava para João de Ruão uma carreira fulgurante de arquiteto moderno e, por isso mesmo, apetecível para as elites. Os Menezes conduzi-lo-iam também a Cantanhede e à evidência das práticas que desenvolveria ao longo de toda a sua vida: a



Fig. 2 - Portal da igreja da Atalaia. João de Ruão, c. 1528.



Fig. 3 - Portal da igreja da Atalaia (pormenor). João de Ruão, c. 1528



Fig. 4 - Retábulo principal da igreja de S. Marcos. Nicolau Chanterene, 1522 Tentúgal; ©Lieve de Boeck



Fig. 5 - Portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz. Diogo de Castilho / Nicolau Chanterene / João de Ruão, 1522-1525, Coimbra; © Pedro Medeiros.

intimidade entre a arquitetura e a escultura, a atenção às anatomias, a geometrização dos traçados, uma visão perspética do mundo e um sentido arreigado de equilíbrio, simetria e proporção. De Cantanhede a Coimbra seria um passo muito curto. Conciliando, porventura, a

aura difundida pelos estaleiros montados no mosteiro de Santa Cruz (em profunda reforma desde 1527, na realidade, prolongando e atualizando as intervenções manuelinas) e pela excelência do material utilizado – a pedra de Ançã – Ruão terá visto na cidade (que já tinha auferido do trabalho qualificado de Nicolau Chanterene em várias casas religiosas, instalando portanto e, a partir daí, uma atmosfera de exigência de modernidade) a sua mais garantida plataforma de sucesso.

Rapidamente integrado na circunscrição das obras do mosteiro de Santa Cruz (Fig. 5) e com acesso à encomenda eclesiástica que depressa (a partir de 1537) se perfilou em torno da Universidade, Ruão encontrou em Coimbra a forte concorrência do arquiteto Diogo de Castilho, irmão de João de Castilho, o arquiteto tradutor de muitos dos desígnios políticos do rei D. João III (como já antes o havia sido de D. Manuel)³. Com a responsabilidade da construção dessa empreitada de grande significado político e ideológico que foram os túmulos régios em Santa Cruz (1518-1522), com ligação facilitada aos grandes e ao rei, Diogo de Castilho acabaria por ser em Coimbra o arquiteto disponível e requisitado pela generalidade das instâncias de poder, até à sua morte em 1574 (Craveiro, 1991). Na prática da arquitetura, a João de Ruão restava assim a gestão de uma concorrência que a documentação ainda preserva: em 1549, frei Brás de Barros escrevia aos crúzios, a propósito da construção de umas casas (não identificadas) para albergar a projetada visita régia, denunciando a diferença de propostas entre Ruão e Castilho:

“ao que dizes que Joam de Ruam fazia a obra os dias passados por cento e trinta mil reais nom vos lembra bem porque elle a fazia por cento e dez e diogo de

³ Mais especificamente sobre a relação entre Diogo de Castilho e João de Ruão ver: Abreu, 2011: 523-533; Abreu, 1999: 37-40, 130-168.

Castilho he o que pedio cento e trinta, e asi o achareis em os papeis, assomado por o mesmo Joam de Ruam” (Brandão, 1937: 143).

Até que ponto esta diferença de preços estaria relacionada com a especificidade do trabalho ou dos materiais utilizados, ou ainda com os eventuais desníveis entre a força social e estatutária no mercado da arquitetura, é questão de difícil apuramento, mas não deve aqui ser negligenciada.

Foi exatamente a partir de Santa Cruz que se afirmou a credibilidade de João de Ruão como arquiteto ou em estreita relação com a arquitetura: a sua inequívoca participação no plano centralizado do Jardim da Manga (Abreu, 1999: 155-163; Abreu, 2008-2009: 33-52) (Fig. 6), bem como a eventual projeção do novo claustro da Portaria com a fachada poente dotada de templete (Craveiro, 2002: 139-141; Lobo, 2006: 48-49) (Fig. 7), ou ainda a requisição da sua presença no circuito do mosteiro da Serra do Pilar (Abreu, 1999) atestam uma convivência entre os três homens determinantes no processo reformista em curso: frei Brás de Braga, Diogo de Castilho e João de Ruão. A propósito da fundação do mosteiro agostinho da Serra do Pilar, a 6 de Dezembro de 1537, frei Brás podia dizer que no

“Dia de Sam Nicollau por a manhã me fuy ao monte com Diogo de Castilho e Joam de Ruam e se traçou o moesteyro e se abriram os alicerces em a Igreja e claustro” (Basto, 1964: 131);

em finais de 1542, o mesmo frei Brás exprimia a grande necessidade que tinha de Ruão nas obras,

“para me vir dar ordem a se assentar uma vasa para se tomar dela regimento para se Escolherem as paredes, E isto nom sera ocupaçã mais que de tres ou quatro dias e depoy mais de vagar vira diogo de Castilho” (Brandão, 1937: 72).

O arquiteto normando foi de facto à Serra do Pilar, onde *“deu muita ajuda e proueyto”* (Brandão,

1937: 75) e, ainda a 6 de Junho de 1544, lhe era solicitado, sempre pelo mesmo protagonista da reforma crúzia, *“o debuxo que lhe mandey pedir”* (Brandão, 1937: 93). A geometria circular e centralizada implicada nestes projetos, em Coimbra e em Gaia, e que, por seu turno, nunca acolheu realmente as preferências de Diogo de Castilho, obrigam assim a entregar a Ruão a autoria de uma ideia dominante na Europa culta e na esfera de influência do mosteiro de Santa Cruz como, de resto, já foi intuído por Susana Matos Abreu (Abreu, 1999: 163-166).



Fig. 6 - Fonte do Jardim da Manga. João de Ruão, 1533 (Coimbra); © Pedro Medeiros.

Mas em 1543 ruía a capacidade interventiva de Santa Cruz. Com a morte do último prior-mor, o infante D. Duarte, rendas e propriedades foram divididas com a Universidade e, logo a seguir, com as novas dioceses criadas por D. João III, onde o reformador assumiria o cargo de primeiro bispo da diocese de Leiria. Os crúzios esgotar-se-iam em contendas intermináveis com a Universidade, a Companhia de Jesus e a Câmara, numa letargia de que só recuperariam nos finais do século, como mostra, na década de 90, a vitalidade encontrada na construção do novo colégio de Santo Agostinho (Craveiro, 2002: 273-283). É provável que João de Ruão tenha sido

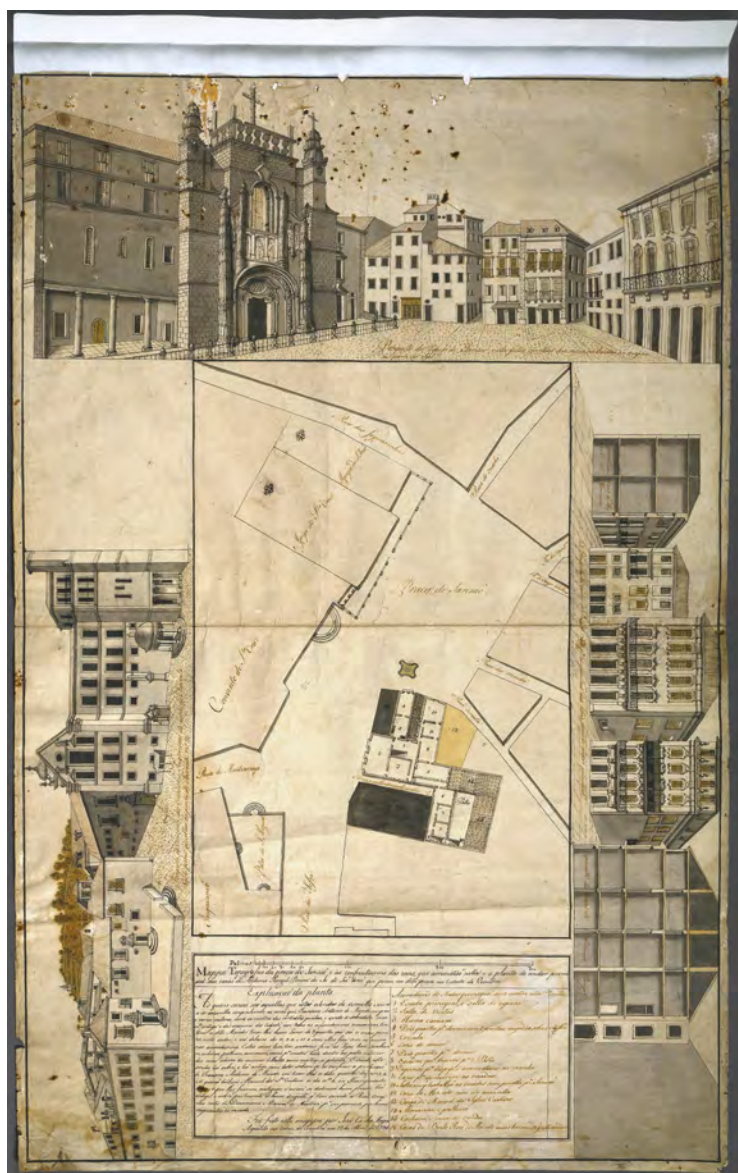


Fig. 7 - Planta topográfica da praça de Sansão. José Carlos Magne, 1796 (MNM, Coimbra).

apanhado neste circuito de falências em cadeia. O novo discurso de poder seria orquestrado pela Universidade e o seu arquiteto de serviço seria Diogo de Castilho, logo a partir de 1547⁴. Globalmente, a este competiria assegurar a prossecução do projeto joanino, com a colaboração das ordens religiosas. E para este, também, estariam salvaguardadas a relação com os poderes e o estatuto de credibilidade pública e

profissional, nomeadamente através dos cargos de nobilitação, de vereador da Câmara ou de Provedor da Misericórdia de Coimbra (Craveiro, 2002: 429-436). A João de Ruão abria-se, desta forma, um mercado mais restrito da encomenda local.

No contexto universitário, e abstraindo da sua colaboração indefinida na nova torre da Universidade e nos cubelos da capela de S. Miguel (Pimentel, 2005b: 50; Pimentel, 2005a: 473-477), a rejeição pelos arquitetos da corte (João de Castilho e Miguel de Arruda) do celebrado projeto do colégio das Artes (1548), tão intensamente acarinhado por André de Gouveia, também revela, porventura, não que os referidos arquitetos não soubessem “*que cousa he collegio*” (Brandão, 1944: 276) ou que quisessem fazer “*aedificios no aar*” (Brandão, 1944: 277), mas talvez mais a eficácia da proteção a Diogo de Castilho, a quem, verdadeiramente, viria a ser entregue a responsabilidade da obra. Mas o território onde assentaria o colégio das Artes era crúzio (tal como todo o espaço onde se definia, nesta altura, a

Rua da Sofia com os colégios universitários e as casas para habitação, construídas no lado poente da rua) tendo o rei de pedir de empréstimo o espaço ocupado pelos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos⁵. Por isso mesmo, a influência crúzia talvez tenha sido determinante para a encomenda do plano das Artes a João de Ruão, rapidamente barrada por Lisboa. O colégio das Artes abriu as portas a 22 de Fevereiro de 1548 e,

⁴ Em carta do rei, datada de 18 de Março de 1547, Diogo de Castilho foi nomeado “*mestre das obras de pedreria e alueneria da dita Vniversidade, como o atee qui foi das obras do mosteiro de Santa Cruz*”. (Viterbo, 1899: 179).

⁵ Em carta datada de 9 de Setembro de 1547, e enquanto não “*forem feitas as casas que de nouo ey de mandar ffazer pera o dito Collegio*” (das Artes). (Brandão, 1939: 92).



Fig. 8 - Capela do Sacramento, Sé Velha. João de Ruão, 1566 (Coimbra); © Pedro Medeiros



Fig. 9 - Capela dos Reis Magos, Mosteiro de S. Marcos. João de Ruão, c. 1574 (Tentúgal); © Lieve de Boeck.

logo a 9 de Junho do mesmo ano, morria, em circunstâncias nunca verdadeiramente apuradas, o enérgico Principal André de Gouveia, herdeiro e ponte credibilizada para o Humanismo cristão de além-Pirenéus (Craveiro, 2002: 188-224). A indefinição sobre a amplitude do lamento de João da Costa em “*fiuarem as cousas desmanchadas cõ a morte do Principal*” (Braga, 1895: 270) significa também que o que foi ou não seguido do projeto de Ruão continua por esclarecer com exatidão.

Fosse como fosse, no domínio específico da arquitetura, João de Ruão perderia o controlo das empreitadas ligadas ao gigantesco processo em torno da Universidade onde, quase em exclusivo, haveria de pontificar o nome de Diogo de Castilho. Restar-lhe-ia a grande encomenda proveniente dos bispos de Coimbra e o vastíssimo território clerical alargado ao resto do país. Provaria na capela do Tesoureiro para a igreja de S. Domingos, na capela do Sacramento da Sé Velha (Fig. 8) ou na capela dos Reis Magos (Craveiro, 1995: 417-432) (Fig. 9) em S. Marcos o que ficaria igualmente claro na produção escultórica saída da sua oficina: as suas habilitações como arquiteto formatado na cultura tratadística do Renascimento. As composições retabulares em que sistematicamente optou pela utilização da microarquitetura vivenciada são, tanto a expressão de uma cabeça que pensa o espaço e as relações deste com os figurantes, como ainda a evidência de que a Portugal chega, por 1528, um artista apetrechado com as lições transpirenaicas fabricadas na conciliação com a influência italiana.

A sua proveniência de Ruão situa-o no círculo ativo do cardeal Georges d’Amboise, o mecenas que gerou um dos primeiros grandes fluxos articulados entre França e a Itália do Renascimento. O ministro do rei Luís XII, arcebispo de Ruão e aspirante a papa foi também

coleccionador e bibliófilo entusiasta da cultura clássica, importando obras italianas e recrutando mão-de-obra italiana. No castelo de Gaillon (Bardati *et al.*, 2003: 13-29; Smith, 2003: 41-58), (Fig. 10) estimulando um processo gradual de aceitação dos formulários “ao romano” e a partir da integração de escultores (como António Giusti), decoradores ou projetistas dos jardins (como Pacello Mazzarotta), formou verdadeiro nicho para a fixação de uma atmosfera italianizante que passaria a outros locais em Ruão e na Normandia e teria, sobretudo, continuidade na França de Francisco I e Henrique II.

Os artistas de Gaillon seriam integrados nas mais importantes campanhas de Ruão, (Fig. 11, 12, 13) como aconteceu no Hôtel de Bourgtheroulde (Lettéron, 2003: 115-117), espaço celebratório do poder que inscreve os painéis do Encontro entre Francisco I e Henrique VIII, no Camp du Drap d’Or. Executado cerca de 1520, o registo



Fig. 10 - Castelo de Gaillon, Século XVI.



Fig. 11 - Hôtel de Bourgtheroulde (registos decorativos), c. 1520 (Ruão).



Fig. 12 - Hôtel de Bourgtheroulde (registro decorativo), c. 1520 (Ruão).

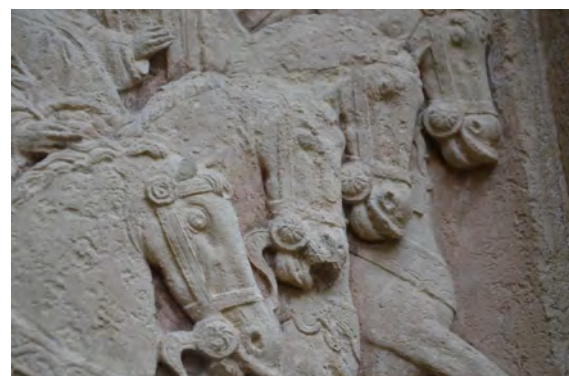


Fig. 13 - Hôtel de Bourgtheroulde (pormenor), c. 1520 (Ruão).

escultórico do equilíbrio político possível entre França e Inglaterra tem a chancela clássica com a articulação aos Triunfos de Petrarca e afirma a entrada do primeiro Renascimento na cidade de Ruão. Alinhados pelo intenso sentido decorativo que preenche os elementos arquitetónicos, em todos os painéis é visível a preocupação com os problemas de escala que organizam a ciência da perspetiva. Tais seriam, aliás, os grandes critérios utilizados no tratamento retabular do túmulo de

Georges d'Amboise e seu sobrinho, na catedral de Ruão. E neste círculo que integrava também os franceses contaminados com as fórmulas italianizantes, como Michel Colombe ou Roulland Le Roux, se teria formado João de Ruão e muitos outros. Disso mesmo dá conta a adoção de um decorativismo quase frenético que preenche as suas obras em Portugal e que permanece como marca “identitária”, apenas com paralelos extensivos ao mundo idealizado que João de Castilho fabricou em Belém e Tomar. E disso mesmo dá também conta o sentido humanizado dos seus trabalhos escultóricos, cujas heranças importa fixar mais exaustivamente.

Essa partilha constante entre arquitetura e escultura, tantas vezes construída no universo retabular pétreo que inundaria as preferências nacionais do século XVI, seria em grande parte estimulada pelo trabalho de homens como Nicolau Chanterene (Dias, 1996; Grilo, 1998: 171-189) e João de Ruão. Afinal, uma experiência que tinha correspondência com a cultura laboral além-fronteiras e encontrava diretas ligações à Itália do *Quattrocento*. Michellozo, Bernardo Rossellino ou Desiderio da Settignano, também eles arquitetos e escultores, assumiram explicitamente a dualidade, sempre com o domínio formal e a capacidade técnica que permitiram a visibilidade racionalizada do sentido humanista. E daí, também, a dificuldade de decisão sobre a identificação da matéria fundamental que define projetos como a Porta Especiosa (Craveiro, 2009: 79-87) (Fig. 14) na Sé Velha de Coimbra: sempre entre arquitetura e escultura. Da mesma forma que são legítimas as interrogações sobre a natureza da plasticidade

que envolve a estrutura da Fonte do Jardim da Manga, num dos claustros do mosteiro de Santa Cruz e também da década de 30 do século XVI: obra de escultura (gerando os potenciais criativos a partir da observação conduzida – a “identidade” que justifica a dimensão escultórica) ou (micro)arquitetura (na sua capacidade de oferecer cumulativamente um espaço habitável)? Na realidade, a especialização de funções (entre a projeção arquitetónica e a prática escultórica)

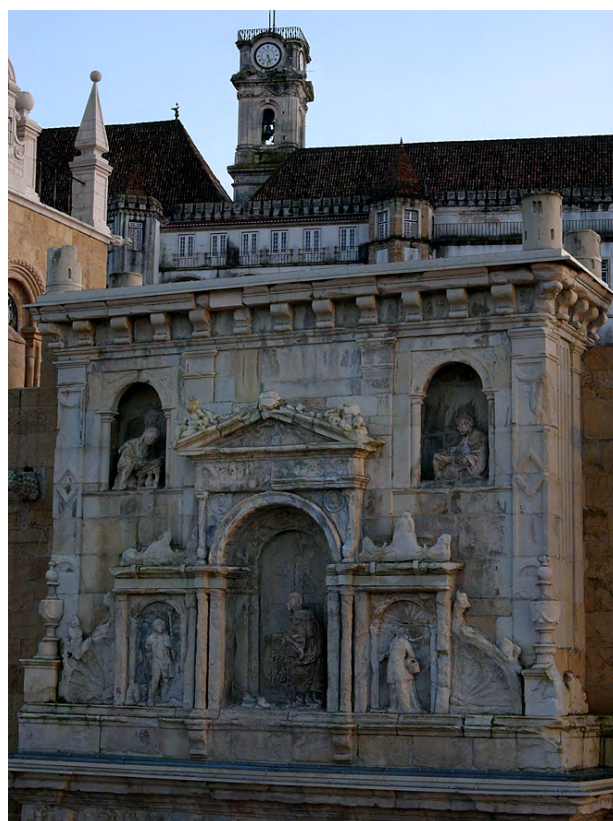


Fig. 14 - Registo superior da Porta Especiosa na Sé Velha. João de Ruão, 1535-1540 (Coimbra); © Pedro Medeiros

seria uma evidência a construir, à medida que se afirmavam as escolas de arquitetura e ganhava protagonismo a arquitetura militar (com a emergência da nova figura do engenheiro militar⁶), num processo complexo de onde não se

⁶ “De facto, o desenho militar fora o primeiro trabalho arquitectónico a obter reconhecimento independente, e o exercício da arquitectura militar, facilitando a convivência com príncipes e poderosos, era o meio mais fácil de um artista se afirmar como profissional liberal ao lado do médico ou do legista. O período que se segue ao final do século XVI será, assim, o do triunfo dessa figura nova do engenheiro militar, que se impõe em polémica com o arquitecto e domina a cena com o prestígio do seu «engenho», invadindo áreas da competência daquele, como a hidráulica, a arte dos jardins e a arquitectura efémera”. (Moreira, 1981: 149); (sobre este tema, ver ainda: Soromenho, 1997-1998).

pode arredar a conquista pelo estatuto social do artista.

O maior peso decorativo da região do norte da Itália⁷, aliado à conjugação entre escultura e arquitetura, a ciência da estereotomia e a consciência tratadística seriam, assim, os grandes indicadores do trabalho escultórico que passaram a Ruão e se estenderiam a outros núcleos fortes de produção como Tours e o Vale do Loire. Seriam também as ferramentas que João de Ruão transportaria para Portugal em data incerta e anterior a 1530. Na sua bagagem cultural traria os tratados publicados até então, onde é pertinente salientar os contributos de Diego de Sagredo, com a visão ornamental da arquitetura que inundaria também o espaço ibérico, ou o apoio fundamental do texto de Jean Pèlerin (*Le Viator*), o primeiro tratado impresso sobre perspetiva em 1505 e que se articula com idênticas experiências na Itália do *Quattrocento*, suscitando a multiplicidade dos pontos de vista na observação das obras.



Fig. 15 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra. João de Ruão, c. 1547 (MNMC, Coimbra).

O trabalho retabular a que a sua oficina, montada em Coimbra, deu uma densidade sem precedentes, aposta sistematicamente na organização equilibrada dos temas religiosos, no alinhamento com a matéria clássica e no ornamento que preenche as estruturas arquitetónicas. A ciência estabelece a consagração de uma composição harmoniosa e racionalizada que assume a fundamental componente pedagógica por via da exposição ordenada dos temas canónicos do Cristianismo.

III. O retábulo da Misericórdia de Coimbra

Os painéis do retábulo (1547) proveniente da Misericórdia de Coimbra (Fig. 15) pertencem a uma das grandes composições pétreas trabalhadas na oficina de João de Ruão. Com a centralidade temática na Senhora da Misericórdia com o seu manto protetor (numa iconografia que se repetiria tantas vezes) e na Visitação (o tema associado às Misericórdias), o retábulo organiza outros registos da vida de Cristo e da Virgem: Natividade, Apresentação no Templo, Adoração dos Magos e Fuga para o Egipto. Com o recurso amplo às arquiteturas tratadas em perspetiva, a narrativa montada inclui tanto a ponderação sobre as ordens arquitetónicas, oscilando entre o jónico e o compósito e dialogando entre a utilização da coluna balaústre ou da pilastra (com a representação de templetes que abrigam os santos João Baptista, Jerónimo, Paulo Eremita e Sebastião), motivos de grutesco, instrumentos musicais, (Fig. 16, 17) *ferronneries*, (Fig. 18, 19, 20) símbolos de abundância, renovação e fertilidade ou máscaras, cada vez mais frequentes

⁷ “En Lombardie également, le décor néronien dut partager l'espace avec d'autres types d'ornement, archéologiques en particulier... Les hybrides des sarcophages et le caractère essentiellement décoratif de beaucoup d'œuvres lombardes semblent avoir longtemps suffi à alimenter l'imagination des artistes. Et, même après la découverte de la Domus aurea par les Milanais – la rédacteur des *Antiquarie Prospettiche*, rappelons-le, se déclare milanais – l'expressionnisme et la tendance à la surcharge décorative demeurent des caractéristiques de l'art lombard. Il peut s'apparenter en esprit au langage de la Domus aurea (sans s'en inspirer formellement), mais ses racines plongent directement dans la tradition locale”. (Zamperini, 2007: 116-117).



Fig. 16 - Tambor, motivo decorativo do retábulo da Misericórdia de Coimbra. João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 17 - Motivo musical do retábulo da Misericórdia de Coimbra. João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 18 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (pormenor decorativo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 19 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (pormenor decorativo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 20 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (pormenor decorativo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).

num circuito onde o divino convive com o humano. Na dualidade expressiva entre a cultura humanista e os formulários decorativos alimentados pela gravura em circulação que a Reforma Católica também iria incorporar, se joga, afinal, o drama teatralizado da Humanidade.

Mas há algo de profundamente “incómodo” no retábulo que chegou aos nossos dias. Em primeiro lugar, e numa leitura codificada de baixo para cima e da esquerda para a direita, a exposição dos temas colide com a sua representação canónica que não deixaria também de ser controlada pela própria Casa da Misericórdia. A correta sequência da Natividade, Adoração dos Magos, Apresentação no Templo e Fuga para o Egipto deu lugar a uma troca (entre a Adoração e a Apresentação) em tempo incerto e para a qual não se encontra explicação plausível. Verifica-se, portanto, aqui um problema de representação.

Por outro lado, e acompanhando esta mesma dissonância, há inequivocamente um problema de perspetiva. No primeiro painel à esquerda, o tema da Natividade (Fig. 21) orienta a leitura do observador pela esquerda e, logo acima deste, o tema da Adoração (Fig. 22) faz exatamente o oposto, perturbando a observação a partir do mesmo posicionamento e colidindo com o registo interpretativo da narrativa montada. Para além dos painéis centrais, os outros dois (a Apresentação e a Fuga para o Egipto) (Fig. 23, 24) apresentam uma perspetiva frontal organizada através de um único ponto de fuga. Desta forma, também por via da organização perspética a troca dos painéis da Apresentação e da Adoração parece ser uma evidência. Em suma, e de forma mais coerente, o retábulo da Misericórdia deveria integrar no primeiro registo a Natividade, a Visitação e a Adoração dos Magos; no registo



Fig. 21 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Natividade). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 22 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Adoração dos Magos). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 23 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Apresentação no Templo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 24 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Fuga para o Egipto). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).

superior a Apresentação, A Senhora da Misericórdia e a Fuga para o Egipto. O elemento claramente novo – a cornija que separa os dois níveis – uniformizou uma estratégia compositiva que, de facto, compôs uma realidade anterior e consolidou uma estrutura artificial.

O historial que acompanha o retábulo da Misericórdia foi traçado por António Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1979: 248-253): em 1734 a Misericórdia celebrava escritura de obrigação e fiança com o entalhador portuense José Correia para a execução de três novos retábulos em madeira. O conjunto de João de Ruão ficaria então desativado e arrumado em condições incertas na igreja que começou a ser demolida em 1908 com a consequente venda dos seus equipamentos. O grande retábulo foi direccionado para a Quinta da Copeira e, criado em 1911, o Museu Machado de Castro acolheria o relevo da Senhora da Misericórdia que rematava a fachada, não o que integra este retábulo. Este só daria entrada no Museu em 1915-1916, dando-se então início ao processo de reconstituição de um puzzle cuja definição ficaria plasmada até hoje.

A retabulária é, assim, a marca maior deixada por João de Ruão no universo cultural e artístico do Renascimento em Portugal. As qualidades da pedra de Ançã, mole e de fácil adaptação à finura do ornamento, terão seduzido o arquiteto-escultor a ficar e, durante 50 anos e até à sua morte em 1580, fez de Coimbra verdadeiro centro de produção escultórica que alimentou a encomenda do país inteiro. A sua oficina marcou o gosto pelas composições retabulares em pedra, com um preenchimento ornamental de que nunca abdicou, muitas vezes ao arrepio das instruções veiculadas pela Reforma Católica que apelavam ao decoro e à contenção decorativa no espaço público da igreja.

Depois da sua morte, prolongou-se ainda pelo século XVII o gosto que, em Coimbra, transportou a sua marca inequívoca: não apenas pela tradição veiculada pelos oficiais que com ele aprenderam durante gerações, mas também pela insistência num modelo humanista que instituições como o Mosteiro de Santa Cruz e a Universidade não deixariam perder tão cedo.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, S. (1999). *A Docta Pietas ou a architectura do Mosteiro de S. Salvador, também chamado Santo Agostinho da Serra (1537-1692)*. Dissertação de Mestrado polic., Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ABREU, S. (2008-2009). A Fonte do Claustro da Manga, «espelho de perfeycam»: uma leitura iconológica da sua architectura. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. I Série, vol. VII-VIII, Porto: FLUP, pp. 33-52.

ABREU, S. (2011). *Teoria e crítica na raiz do arquitecto de matriz vitruviana em Portugal. 1521-1557. A questão das origens entre o desígnio e a matéria*. Tese de Doutoramento polic., Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

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.

BASTO, A. (1964). *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Col. Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. XXXIII, Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto.

BORGES, N. (1980). *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: FLUC.

BRAGA, T. (1895). *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrucção Publica Portuguesa*. vol. II, Lisboa.

BRANDÃO, M. (1937). *Cartas de Frei Brás de Braga para os Piores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Imprensa Académica.

BRANDÃO, M. (1939). *Documentos de D. João III*. vol. III, Coimbra: Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta.

BRANDÃO, M. (1944). *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*. Coimbra: Publicações do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra.

- CRAVEIRO, M. (2009). *A Architectura “ao Romano”*. Col. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, nº9, s/l: Ed. Fubu.
- CRAVEIRO, M. (1995). A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos. *Revista Biblos*, vol. LXXI, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 417-432.
- CRAVEIRO, M. (1991). *Diogo de Castilho e a Architectura da Renascença em Coimbra*. Dissertação de Mestrado polic. em História Cultural e Política da Época Moderna, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO, M. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. vol. I, Tese de Doutoramento polic., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DESWARTE, S. (1981). Francisco de Hollanda et les Études vitruviennes em Italie. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra: Epartur, pp. 227-280.
- DESWARTE, S. (1992). *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel, Difusão Editorial Lda.
- DIAS, P. (coord.) (1992). *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Catálogo de Exposição, Lisboa: SEC-IPM
- DIAS, P. (coord.) (1997). *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Catálogo de Exposição, Lisboa: CNPCDP.
- DIAS, P. (1996). *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, SA.
- DUBOIS, J.; GUILLOUËT, J.-M.; BOSSCHE, B. (dir.) (2014). *Les Transferts Artistiques dans l'Europe Gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)*. Paris : Éd. A. et J. Picard.
- GARCIA, P. (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Imp. da Universidade.
- GONÇALVES, A. (1979). A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão. In A. Gonçalves *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur, pp. 115-170.
- GONÇALVES, A. (1979). Do púlpito de Santa Cruz ao retábulo da Misericórdia (alguns aspectos). In A. Gonçalves *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur, pp. 233-263.
- GONÇALVES, C. (2018). João de Ruão. In M. Craveiro, J. Antunes, C. Gonçalves *No rasto da devoção. Escultura em pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI*. Lisboa: Imprimatur, pp. 93-102.
- GONÇALVES, C. (2005). *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento*. vol. I, Tese de doutoramento polic., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GRILLO, F. (1998). Nicolau Chanterene – um escultor do Renascimento em Évora. In F. Pereira (ed.) *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 171-189.
- GSCHWEND, A.; LOWE, K. (2017). *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*. Lisboa: MNAA/INCM.
- LETTÉRON, I. (2003). Les hôtels de Rouen à la Renaissance. 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. 115-119.
- LIEDEKERKE, A.-C. (coord.) (1995). *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liege a Rome a la Renaissance*. Catalogue de l'Exposition, Bruxelles: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles/Snoeck-Ducaju & Zoon.
- LOBO, R. (2006). *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Architectura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: e/d/ arq.
- MOREIRA, R. (1991). *A Architectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de Doutoramento polic. em História da

Arte, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

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

MOREIRA, R. (1988). D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal. *Mundo da Arte*, 2ª série, nº 1, Lisboa: Publ. Ciência e Vida, pp. 5-23.

PEREIRA, F.; SOUSA, F. (coord.) (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira. Séculos XV-XVI*, Catálogo de Exposição, Lisboa: MNAA/IN.

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*. Dissertação de Mestrado polic. em História da Arte, Património e Turismo Cultural, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PIMENTEL, A. (2005a). *A Morada da Sabedoria. O Paço Real de Coimbra: das origens ao estabelecimento da Universidade*. Coimbra: Almedina.

PIMENTEL, A. (2005b). António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra. In *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 49-58.

SILVA, R. (2017). *O paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o tardo-gótico e o Renascimento: João de Castilho “o mestre que amanhece e anoitece na obra”*. Tese de Doutoramento polic., Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SMITH, M. (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. Regards sur les chantiers de la Renaissance*, vol. I, Caen: Éditions Charles Corlet/Presses Universitaires de Caen, pp. 41-58.

SOROMENHO, M. (1997-1998). A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII. In *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, Madrid, UAM.

VITERBO, F. (1899). *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*. vol. 1, Lisboa: Imp. Nacional.

ZAMPERINI, A. (2007). *Les Grottesques*. Paris: Citadelles/Mazenod.

“DAMIANO DI RUAN” ARCHITETTO PORTOGHESE IN ITALIA E LA CASAMATTA DI TORINO.

Giuseppe Bertini¹

Riassunto

Un architetto portoghese, Damiano di Roan, fu inviato a Parma da Don Duarte alla sorella Maria che era sposata al principe Alessandro Farnese affinché potesse progredire nell'arte delle fortificazioni. Fu inviato ad Ancona presso Francesco Paciotto e successivamente a Torino presso Ferrante Vitelli che lavorava alla Cittadella. Nel 1575 in seguito ad un litigio, in cui intervenne anche il duca Emanuele Filiberto di Savoia, venne rinvio a Parma. I principi Farnese non lo vollero trattenere e decisero di mandarlo a Roma. Non si conosce la sorte dell'architetto, che è del tutto ignorato dai documenti degli archivi portoghesi.

Parole Chiave: Ferrante Vitelli, Francesco Paciotto, Cittadella di Torino, Alessandro Farnese, Maria d'Aviz, Emanuele Filiberto di Savoia, Don Duarte d'Aviz, Pastiss.

Abstract

A Portuguese architect, Damião de Ruão, was sent to Parma by Don Duarte to his sister Maria who was married to prince Alessandro Farnese, so that he could make progress in the art of fortifications. He was sent first to Ancona where Francesco Paciotto was active and then to Turin where Ferrante Vitelli was building the Citadel. In 1575 he was dismissed and went back to Parma following a dispute in which intervened also the duke Emanuel Philibert of Savoy. The Farnese couple did not want to retain him in the city and decided to send him to Rome. Unknown is how the architect ended his life: he is completely ignored by documents in the Portuguese archives.

Key-words: Ferrante Vitelli, Francesco Paciotto, Cittadella di Torino, Alessandro Farnese, Maria d'Aviz, Emanuele Filiberto di Savoia, Don Duarte d'Aviz, Pastiss.

¹ gbbertini@libero.it

La presenza in Italia fra il 1572 ed il 1575 dell'architetto militare ("ingegnere") portoghese "Damiano di Ruan[o]" (o "Damiano Roano", secondo la grafia italiana, e Damião de Ruão, secondo quella portoghese) e le vicende in cui fu coinvolto ci sono note grazie a sei lettere ritrovate negli archivi di Stato di Firenze, Napoli e Parma e ad un fascicolo conservato in un fondo dell'Archivio di Stato di Torino, che contiene anche suoi testi autografi². Il suo nome è del tutto sconosciuto in Portogallo, per cui mi auguro che nuovi documenti possano contribuire a ricostruire la vita di un architetto che ebbe l'opportunità di compiere un eccezionale percorso formativo in Italia, ma che, probabilmente, non fu in grado di mettere a frutto per il suo paese le conoscenze acquisite. Non sappiamo quale fu la sua sorte dopo lo spiacevole incidente in cui incorse, che potrebbe avergli precluso il ritorno in patria ed essere stata la causa della "damnatio memoriae" a cui fu sottoposto nel suo paese.

Damiano di Ruan era stato inviato in Italia da Don Duarte (1541-1576), figlio dell'Infante Duarte e di Isabella di Braganza, dal 1557 connestabile e quindi responsabile degli affari militari del regno portoghese, che lo aveva raccomandato alla sorella Maria, risiedente dal 1566 a Parma quale sposa di Alessandro Farnese (Bertini, 1997; Bertini, 2000). Avrebbe dovuto perfezionarsi, come altri architetti del suo paese, nell'arte delle fortificazioni, in cui gli italiani erano allora i più avanzati in Europa. Le sei citate lettere ci permettono di ricostruire come, con l'intervento dei principi di Parma, la sua formazione si

compisse presso due dei più celebri architetti militari attivi in Italia a quel del tempo, Francesco Paciotto e Ferrante Vitelli. Entrambi erano legati alla famiglia Farnese ed in particolare ad Alessandro: il primo gli aveva dato lezioni di matematica a Parma fra il 1551 ed il 1556 (Bertini, 2013); il secondo aveva, molto probabilmente, collaborato con lui nel 1571 al trattato "I Commentarii di Varie Regole e Disegni di Architettura Civile e Militare", conservato presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, che gli viene talvolta attribuito, ma di cui, forse, l'architetto umbro stesso era l'autore³. I due esperti ingegneri erano stati probabilmente scelti dai coniugi Farnese come referenti del progetto formativo di Damiano di Ruan in quanto erano allora impegnati in alcune delle maggiori opere di architettura militare in corso in Italia, le mura di Ancona (Menichetti, 2007) e il completamento della cittadella di Torino (Scotti Tosini, 1998). I documenti sopra ricordati e trascritti in appendice ci fanno conoscere il grave contrasto che nel febbraio 1575 oppose Damiano a Ferrante Vitelli e gli fece perdere il favore della casa reale portoghese e delle due potenti famiglie sovrane italiane con questa imparentate, i Farnese e i Savoia.

Con lettera del 21 febbraio 1572, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, Maria informava il duca di Urbino Guidubaldo II del passaggio nel suo stato dell'architetto portoghese inviato ad Ancona presso Francesco Paciotto, allora impegnato nelle fortificazioni della città: "Damiano di Ruan va in Ancona per risieder

² Il primo dei due nomi si trova nel documento dell'Archivio di Stato di Firenze e come sua firma nella lettera ad Emanuele Filiberto dell'Archivio di Stato di Torino ed il secondo in uno dei documenti dell'Archivio di Stato di Napoli; negli altri l'architetto compare come "Damiano portoghese". Il nome portoghese, come si dirà, mi è stato segnalato dall'amico Rafael Moreira, che mi ha generosamente fornito notizie e bibliografia sulla famiglia di João de Ruão e sui rapporti di un suo membro, Simão, con Don Duarte. Alcuni dei documenti di cui sopra sono citati in Bertini, 2001: 110.

³ La lettera di Giuseppe Zuccardo a Cosimo Masi dell'8 marzo 1571, da cui si può dedurre il ruolo di Ferrante Vitelli nella stesura del libro, è conservata in Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiana, 19. E' citata in Bertini, 2014: 92, n. 58.

costi presso il Paciotto et veder d'imparar qualche cosa in quella fortificazione che vi fa"⁴ (*Appendice I*). La lettera era stata resa nota da due studiose nelle loro rispettive biografie di Paciotto, con l'attribuzione, tuttavia, a Margherita d'Austria, anziché a Maria di Portogallo⁵. L'architetto urbinato aveva già alla fine del 1572 manifestato ad Ottavio Farnese il suo desiderio di lasciare Ancona in cui nel corso di un anno era avvenuta la improvvisa morte della moglie e di due figli (Ronchini, 1865: 312). Probabilmente a causa della partenza del Paciotto dalla città per Roma, Alessandro Farnese e Maria avevano nel 1574 collocato Damiano, che doveva essere nel frattempo rientrato a Parma, presso Ferrante Vitelli, al servizio del duca Emanuele Filiberto di Savoia con la carica di Soprintendente Generale delle Fortezze (Claretta, 1878; Bonardi Tomesani, 2005). L'apprendistato era stato, tuttavia, bruscamente interrotto nei primi mesi dell'anno successivo per la lite scoppiata fra i due architetti, in cui era intervenuto lo stesso Emanuele Filiberto.

Vitelli da Torino scriveva una lettera ad Alessandro Farnese il 19 marzo 1575 (*Appendice II*) ed un'altra nella stessa data alla principessa sua sposa (*Appendice III*), in cui riferiva quanto era avvenuto e inviava a Parma copia della dichiarazione del duca rilasciata a suo favore il 14 marzo 1575 (*Appendice IV*). L'architetto umbro sosteneva di aver ottenuto da Emanuele Filiberto un trattamento di dieci scudi al mese per Damiano, che evidentemente non riceveva denaro dal Portogallo, e, dovendosi recare a Bourg-en-Bresse, di avergli affidato l'incarico nel cantiere della cittadella di Torino di "finire certe cortine et un fianco", di cui erano già state gettate

le fondamenta e che avevano già raggiunto una certa altezza. Al suo ritorno gli aveva permesso di riscuotere stipendi che non gli erano stati corrisposti, ma aveva dovuto abbattere il parapetto del fianco, in quanto Damiano non aveva seguito le istruzioni che gli aveva dato alla sua partenza (il portoghese lo accusava, invece, di criticare l'operato di altri per coprire gli errori dei suoi progetti). Per dimostrargli la sua benevolenza, inoltre, gli aveva fatto visitare la casamatta della cittadella (il Pastiss, collocato sottoterra nel fosso esterno al bastione) e assistere alla sua costruzione: il duca autorizzava solo raramente a "principi o persone di molta qualità" l'accesso a quel cantiere. E' nota la segretezza con cui il duca circondava le sue architetture militari che era costata la prigione ad Ottavio Paciotto, fratello di Francesco, con l'accusa di aver venduto ad una potenza straniera ostile ai Savoia i piani di una fortezza (gli erano stati confiscati, inoltre, i beni e sospeso lo stipendio, e lo stesso trattamento era stato riservato al fratello) (Promis, 1878: 406).

La documentazione conservata nel fascicolo dell'archivio torinese, contenente gli scritti ad Emanuele Filiberto di Damiano de Ruan con le critiche che avevano causato il dissidio e la risposta di Ferrante Vitelli, permette di ricostruire con maggiore esattezza quanto ci era noto grazie alle lettere inviate dall'architetto umbro a Maria e ad Alessandro Farnese⁶. Il portoghese, temendo di essere stato da Vitelli criticato col duca per la costruzione demolita, aveva richiesto il 24 febbraio un'udienza ad Emanuele Filiberto (*Appendice V*), presentandogli un memoriale accompagnato da un disegno in cui criticava la casamatta che riteneva progettata

⁴ ASF1, Ducato d'Urbino, classe I, filza 257, c. 230, lettera del 21 febbraio 1572.

⁵ La lettera è segnalata erroneamente come inviata da Margherita d'Austria, anziché da Maria, in Ragni, 2001: 167 e in Coppa, 2002: 177.

⁶ La documentazione mi è stata segnalata da funzionari dell'Archivio di Stato di Torino, che qui ringrazio. Era stata resa nota in Menietti, 2007: 47-49, con la trascrizione della lettera e del memoriale di Ferrante Vitelli.

da Vitelli, definendola inutile e costosa (ogni casamatta costava 14 mila scudi e aveva bisogno di 21 pezzi d'artiglieria): si diceva, inoltre, pronto a mostrare al sovrano le sue nuove "inventioni" nel campo dell'architettura militare (*Appendice VI*). Emanuele Filiberto aveva immediatamente fatto pervenire il memoriale a Vitelli e questi aveva steso in data 26 febbraio uno scritto in cui difendeva l'opera progettata, come egli sosteneva, non da lui ma dal duca stesso, che definiva "dotato di molto giuditio e lunga esperienza delle cose militari", materia di cui ne sapeva "più di tutti" e da cui egli stesso aveva molto imparato: per tutti le possibili eventualità previste dal portoghese Emanuele Filiberto aveva preso accorgimenti per far loro fronte e le critiche, secondo Vitelli, venivano da chi era del tutto ignorante della materia (*Appendice VII*). Riteneva che fosse necessario interrompere la formazione del portoghese che si sentiva a lui superiore (lo definiva "malo spirito", "cervello... poco giudizioso", "uomo di mala natura") e chiedeva il permesso di inviare copia del memoriale alla principessa di Parma (cosa che non risulta essere stata fatta): dichiarava anche di aver appreso che ispiratore del memoriale era un altro architetto militare che collaborava con lui, Domenico Poncello, per cui si diceva disposto a lavorar da solo, non potendo mostrare piani di fortificazioni ducali a persone di cui non si fidava⁷. Concludeva che non riteneva corretto che si imparasse l'architettura militare a spese del duca, ma era del parere che chi volesse apprendere spendesse "del suo in carta et in modelli" (*Appendice VIII*). Damiano, non soddisfatto del risultato dell'udienza, aveva richiesto al duca con un altro memoriale che i suoi progetti fossero sottoposti a periti, e che gli venisse rilasciato un benserivito o "al meno una lettera per Don Duarte" da cui risultasse la conclusione del suo apprendistato

("per parer d'haver fatta qualche bella riescita", come scriveva ironicamente Vitelli).

Emanuele Filiberto aveva, invece, costretto Damiano a licenziarsi, facendogli dichiarare di dover ritornare al servizio del connestabile in Portogallo, e gli aveva negato il benserivito, scrivendo solo una lettera, "per il rispetto che porta[va]" ad Alessandro e Maria e ai cugini portoghesi: contemporaneamente aveva rilasciato il 14 marzo a Vitelli la citata dichiarazione in cui affermava che l'architetto non gli aveva mai parlato male di Damiano, il quale, invece, si era "voluto intromettere in quelle cose che non gli venivano comandate" (*Appendice IV*). Scriveva ancora Vitelli ai coniugi Farnese, per dimostrare la incompetenza del portoghese e la sua inaffidabilità in materia di fortificazioni, che la casamatta, frutto dell'invenzione del duca e non sua, era stata lodata dal re di Francia, dal duca di Ferrara, dal maresciallo d'Anvila e da "cavalieri e capitani" che l'avevano giudicata "cosa rarissima et meravigliosa". Damiano aveva, quindi, commesso, per colmo di sventura, due grandissimi errori: aveva criticato col duca quanto era stato da lui stesso progettato e aveva divulgato la pianta di una casamatta che doveva restare segreta! Emanuele Filiberto, secondo Vitelli, non aveva punito il portoghese che aveva cercato di "investigar così sottilmente li segreti delle sue fortezze".

La principessa Maria rispondeva a Ferrante Vitelli il 28 marzo 1575 sostenendo di aver provato un grande dispiacere per il "sinistro procedere" nei suoi riguardi di Damiano, che aveva offeso sia lei che il fratello: affermava che avrebbe fatto in modo che anche Don Duarte prendesse nei suoi riguardi provvedimenti che fossero "esempio alli creati" della loro casa. (*Appendice IX*). Come si apprende dalla lettera del segretario ducale

⁷ Non risulta che la carriera di Poncelli venisse interrotta per questo incidente.

Giovan Battista Pico all'altro segretario Davide Spilimbergo, che aveva seguito il duca Ottavio nel ducato di Castro e a Roma, Damiano cercava di difendere il suo operato, ma Maria prestava "più fede al Signor Ferrante per esser quel Cavaliere che è" che a lui. L'appartenenza al ceto nobiliare, evidentemente, favoriva alcuni architetti militari nei loro rapporti con i sovrani: Vitelli venne, fra l'altro, nel novembre 1575 impiegato da Emanuele Filiberto in una missione diplomatica proprio presso la corte di Parma (Claretta, 1878: 976). La principessa aveva deciso di allontanare Damiano dalla sua corte inviandolo a Roma presso l'ambasciatore portoghese João Gomes da Silva perché lo ricollocasse presso chi potesse favorirne la ulteriore formazione: la guerra nei Paesi Bassi, infatti, dove Don Duarte sarebbe stato propenso a mandarlo, era in quel momento cessata (*Appendice X*)⁸. E' molto probabile che la vicenda avesse avuta un'eco molto negativa per Damiano in Portogallo dove Don Duarte era certamente stato informato sia dalla sorella che da Emanuele Filiberto: l'architetto aveva gravemente mancato nei confronti del duca di Savoia, figlio dell'Infanta Donna Beatriz e cugino di Duarte e Maria, ed aveva creato grave imbarazzo ai principi di Parma che lo avevano raccomandato. Con il suo comportamento aveva reso molto difficile l'invio dal Portogallo in Italia di altri architetti militari per perfezionare la loro formazione in quella materia.

Damião de Ruão, come mi è stato gentilmente suggerito dall'amico Rafael Moreira, era, probabilmente, figlio di Jean de Rouen (1500-1580), lo scultore e architetto francese

giunto in Portogallo nel 1528, di cui si conoscono i nomi di altri sei figli⁹. Due di questi, Jerónimo e Simão, furono architetti militari: il primo si era in seguito dedicato all'architettura religiosa ed aveva completato su commissione della regina Caterina il Monastero dei Jerónimos a Belém, il secondo, che era stato in Italia nel 1566¹⁰, aveva eseguito il forte di São João Bautista da Foz di Porto. Simão era l'architetto di Don Duarte per cui aveva progettato fortificazioni a Vila do Conte e a Guimarães (Moreira, 1992: 152-153)¹¹. Non essendoci, come si è detto, traccia di Damião in Portogallo non ne conosciamo l'età, ma doveva essere sulla trentina quando giunse in Italia e avere già una discreta preparazione nell'arte delle fortificazioni: Emanuele Filiberto, infatti, gli aveva concesso uno stipendio mensile e Ferrante Vitelli gli aveva affidato la direzione di lavori nella cittadella di Torino alla sua partenza per Bourgen-Bresse. La sua calligrafia denota un elevato livello di istruzione, così come, grazie alla lettera ad Emanuele Filiberto, gli si può attribuire una buona conoscenza delle pratiche cortigiane; con il suo memoriale sulla casamatta mostra di non essere privo di esperienza nelle tecniche militari. Come mi comunica Rafael Moreira è probabile che l'invio in Italia di Damião mirasse a permettere al connestabile Don Duarte di disporre di un esperto architetto dopo che il re Sebastiano aveva nel 1571 deciso che Simão andasse in India interrompendo i progetti da lui intrapresi nel ducato di Guimarães.

Dalla documentazione qui presentata si ricavano molti particolari sulle caratteristiche costruttive della celebre casamatta torinese in fase di ricupero grazie a scavi archeologici e una diretta

⁸ ASP, CFI, 72.

⁹ In Correia Borges, 1980, ne sono indicati sei, ma Damião non compare.

¹⁰ Una lettera del settembre 1566 conservata nell' ANTT da cui si apprende la presenza a Roma di Simão e la sua partenza per la Germania è pubblicata in Craveiro, 1990: 127.

¹¹ La pianta di Vila do Conte si conserva nella Biblioteca Nacional do Brasil ed è databile 1568-70. Come mi comunica Rafael Moreira, successivamente nella stessa biblioteca è stata ritrovata una pianta di Guimarães della stessa mano.

testimonianza della partecipazione di Emanuele Filiberto nella progettazione di fortificazioni militari: come apprendiamo dalla relazione del 1570 del veneziano Francesco Morosini il duca di Savoia trascorreva il tempo libero con il Paciotto “in disegnar fortezze, macchine da espugnarle, modi di condur artiglieria per le montagne e cose simili”¹². Condivideva questa pratica dell’architettura militare con altri sovrani italiani contemporanei, quali Ottavio Farnese e Cosimo de Medici, adottando nelle fortificazioni gli accorgimenti suggeritigli dalla esperienza acquisita nelle operazioni di assedio personalmente condotte.

Appendice I

(ASFi, Archivio d’Urbino, cl. I, f. 257, c. 230)

Damian di Ruan va in Ancona per risieder costì presso il Paciotto et veder d’imparar qualche cosa in quella fortificazione che vi fa.

Appendice II

(ASP, CFE, 396)

All’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio Padron colendissimo il Signor Principe di Parma et Piacenza

Illustrissimo et Eccellentissimo Signore mio Padrone osservatissimo,

Per servire a Vostra Eccellenza come mi comandò per una sua lettera io non ho mancato d’introdurre questo messer Damiano portoghese nelle fabbriche di Sua Altezza [Emanuele Filiberto] qui in Turino acciò dovesse imparare qualche cosa come Vostra Eccellenza e la Serenissima Principessa sua desideravano et acciò avesse modo d’intertenersi supplicai Sua Altezza a farli dar qualche stipendio, la quale li ordinò dieci scudi il mese per suo trattenimento. Et ultimamente quando passò il Re christianissimo che Sua Altezza mi mandò a Borgo in Bressa lassai questo messer Damiano qui in Turino a finire certe cortine et un fianco che già per prima erano fondate et alte buon pezzo. Al mio ritorno da Borgo in Bressa trovai che Sua Altezza haveva fatto cessare la fabrica et che messer Damiano restava havere alquanti scudi dei suoi stipendi et se bene egli haveva date non so che suppliche furno rimesse a me et io li feci il rescritto che doveva essere pagato et per l’avenire assentato sopra la militia dove fusse pagato senza difficoltà come fu. In quel tempo io feci guastare et refare in un altro modo il parapetto del fianco ch’egli haveva fatto perché non mi pareva che stessee bene ...in quel modo che io mi era inteso per l’instruttione ch’io li haveva data quando andai a Borgo in Bressa, né di questo mai dissi parola a Sua Altezza la quale ne fa fede per la verità, anzi sempre et prima et poi fatto sempre ogni buono officio in tutto quello che per me si è potuto. Et per mostrarli anco ogni cosa li feci vedere la casamatta qui il che Sua Altezza non concede così a ognuno.

Hora questo galanthomo per ricompensarmi dell’honore et benefitio ch’io le ho fatto per rispetto di Vostra Eccellenza et della Serenissima Principessa fece un memoriale il quale presentò nell’audientia di Sua Altezza nel quale prima

¹² Alberi, 1839-1863. Per l’interesse di Emanuele Filiberto per l’architettura militare, cfr. Pollak, 1991: 18-19.

biasimava in tutto la casa matta come cosa di niun valore offerendo altre belle inventioni a Sua Altezza con certe ragioni tanto degne del suo giuditio che Sua Altezza li fece rispondere che poteva a suo piacere andarsene et a me mandò questo memoriale nel quale soggiungeva ch'io solea per coprire li errori ch'io faceva biasimare li altri et che egli haveva fatto quel fianco bene secondo la mia intenzione con mille altre belle cose. Né contento di questo visto che Sua Altezza aveva mandato il memoriale suo a me fecene un altro nel quale dimandava giudici periti a vedere le sue proposte, un ben servito o almeno una lettera per il Signor Don Duarte. Sua Altezza sentì anco male questa insolenza né li volse conceder il ben servito et la lettera li concesse per il rispetto che Sua Altezza porta a Vostra Eccellenza et quei principi di Portogallo, sì che questa è la riescita che ha fatto questo Damiano. Sua Altezza s'ha passato così tutto questo per il rispetto di Vostra Eccellenza perché altrimenti haveria forse imparato di investigar così sottilmente li secreti delle sue fortezze et parlar di cose che tanti gran principi et capitani hanno visto et laudato infinitamente et ritrovate da Sua Altezza con il suo molto giuditio et longa esperienza delle cose di guerra. Io poi ho sopportato tutto questo poco rispetto et mal animo suo per la riverenza ch'io porto a Vostra Eccellenza né ho voluto con tutte l'occasioni ch'io ne habbia hauto farne quel risentimento ch'egli meritava et a me saria stato facile di farlo, il che ho fatto principalmente per mio debito et per la riverenza che le porto per non perdere la servitù di mio zio¹³ et mia con Vostra Eccellenza et tutta la sua casa. Et poi perché io m'assicuro che Vostra Eccellenza per se stessa le ne farà dare quel castigo che merita la sua mala natura et presontione perché sia essemplio alli altri che essendo sotto la sua protettione non ardiscano far

simili riescite et cercar di far carico alli amorevoli servitori suoi. Et perché Vostra Eccellenza si chiarisca meglio per scrittura del proceder di questo Damiano il presente latore le farà vedere una fede del Signor Duca mio padrone nella quale fa testimonio di quei benefitii [che] io habbia fatti a questo homo, né mai fattone niuno in contrario et che gli ha dato licenza per essersi voluto intromettere in cose che non li venivano comandate. Non restarò io mai per questo di servir sempre a tutti quelli che Vostra Eccellenza mi comanderà Reputerò a singolarissimo favore non desiderando io servire a Principe in questo mondo più che a Vostra Eccellenza et rimettendomi a quanto di più le dirà il Signor Giovan Battista Pico le faccio humile riverenza di Turino a 19 di marzo 1575

Appendice III

(ASN, AF, 254-255, ff. 662-663)

Serenissima Signora mia Padrona colendissima

Per servire a quanto Vostra Altezza mi comandò io introdussi messer Damiano Portuguese nelle fabbriche di Sua Altezza qui acciò imparasse qualche cosa come Vostra Altezza mostrava di desiderare et perché potesse intertenersi supplicai il Signor Duca mio Padrone a farle dar qualche intertenimento per il ch'è li fu ordinato dieci scudi il mese di stipendio. Ultimamente quando passò il Re christianissimo Sua Altezza mi mandò a Borgo in Bressa, io lassai questo ms. Damiano qui in Turino a finire certe cortine et un fianco che già per prima erano fondate et alte assai. Al mio ritorno da Borgo trovai che Sua Altezza havea fatto cessare la fabbrica et che messer Damiano restava havere alquanti scudi. Egli dette una supplica che essendo rimessa a me

¹³ Paolo Vitelli, luogotenente del duca Ottavio.

io li feci una polliza al segretario di Sua Altezza che mi pareva doveva essere pagato et per l'avenire assignato sopra la militia acciò havesse le sue paghe senza difficoltà, per il chè egli fu pagato et assentato come io dissi nel rescritto nel quale di più io lo laudai et feci tutto quel buon offitio che dovevo sempre nelle cose di Vostra Altezza. Circa questo tempo io feci guastare et rifare in un altro modo il parapetto del fianco ch'egli haveva fatto perché non mi parve che stesse bene né in quel modo che io mi era inteso per l'instruttione ch'io li haveva data quando me n'andai a Borgo in Bressa, né di questo mai dissi parola a Sua Altezza la quale per la verità sempre ne farà fede, né feci mai se non per questo Damiano se non buono offitio et per mostrarli maggior gratitudine per rispetto di Vostra Altezza li lassai veder et assistere alla fabrica della Casa matta la quale Sua Altezza non permette sia veduta se non da pochi et che siino Principi o persone di molta qualità . Hora questo galanthuomo per la cortesia che io li ho usato et favori fattili in tutto quello che ho detto di sopra per darmene una conveniente ricompensa fece un lungo memoriale che presentò nell'audienza di Sua Altezza nel quale prima biasimava la Casa matta come cosa di niun valore con ragioni tanto degne del suo giuditio che il Signor Duca mio Padrone li fece rispondere che poteva a suo piacere andarsene di qui et mandò Sua Altezza a me questo memoriale nel quale diceva molte cose belle, né bastandoli questo sebene haveva visto che Sua Altezza le dava quell'audienza che meritava, ne presentò un altro nel quale dimandava giudici periti a veder le cose proposte da lui et un ben servito e almeno una lettera credo per il Signor Don Duarte per parer d'haver fatta qualche bella riescita di qui. Sua Altezza li negò il ben servito per quanto ho inteso et se li fu concessa la lettera nella forma che vedrà il Signor Don Duarte o a chi sarà dirizzata. Il che è stato

fatto per rispetto che Sua Altezza porta a Vostra Altezza che se questo non fosse stato haveria forse imparato di biasimare le cose fatte nelle sue fortezze da un principe tanto honorato e valoroso come il Signor Duca mio padrone non sapendo egli che quella casa matta l'ha inventata il Signor Duca mio et non io né altri et che il Re christianissimo, il duca di Ferrara , il maresciall D'Anvila con tanti cavalieri e capitani l'hanno vista e ammirata per cosa rarissima et meravigliosa. Io ho comportato l'insolentia di questo homo tutto per la riverenza che porto a Vostra Altezza et perché ella tocchi con mano tutto questo che io le scrivo, il presente latore porta seco una fede del Serenissimo Signor Duca mio padrone per la quale fa testimonio di quanti buoni offitii io habbia fatti per Damiano, né mai fattone niuno malo et che Sua Altezza le ha data licentia per essersi voluto intromettere in cose che non le venivano comandate che da questo. Vostra Altezza può chiarirsi della malignità di questo homo et quanto per conseguenza sia da fidarsi di lui massimamente in cose di fortezze, il che le dico anco per avvertimento. Del resto io la supplico a credere che se bene io sono stato così trattato da questo Damiano non restarò mai per questo di servire a Vostra Altezza in ogni altra cosa che sarà servita comandarmi, il che sarà sempre a singolarissimo favore sperando che Vostra Altezza sia con Damiano per farne quella dimostrazione che merita il caso et l'insolentia sua per dare esempio a li altri suoi servitori che del favore e ombra sua se ne habbino a valere come conviene. Et non abusarle et per non la fastidire d'avantaggio mi rimetto a quello che di più le dirà il Signor Gio. Batta Pico facendo a Vostra Altezza humilissimamente riverenza. Di Torino a 19 di marzo 1575

Appendice IV

(ASN. AF, 254-255, f. 661)

Copia Emanuel Filiberto per grazia d'Iddio Duca di Savoia Principe di Piemonte

Essendosi notificato che Damiano Roano portoghese si è dovuto dolere che l'Illustre Signor Ferrante Vitelli Soprintendente Generale delle nostre fortezze habbia fatto mal ufficio contra di lui presso da noi, et che sia stato causa che egli si parta dal nostro servitio et sapendo noi ch'el detto Signor Ferrante non ha mai fatto mal uffitio contro di detto Damiano, anzi fu quello che a contemplazione dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Principe et Serenissima Principessa di Parma ce lo propose, messe [mise] al nostro servitio et non solo gli procurò trattenimento ma anco maneggi. Ne habbiamo voluto fare questa fede al predetto Signor Ferrante et che il detto Damiano si parte per haverci addimandato licenza per andare dal Serenissimo Signor Don Duarte che lo richiama come se gli è concessa, et anco per essersi voluto intromettere in quelle cose che non gli venivano comandate. Et per esser tale la verità habbiamo firmato la presente di propria mano. In Turino alli 14 di marzo 1575

Appendice V

(ASTo, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni, mazzo I da inventariare).

Serenissimo Signore,

Essendo cosa natural agli huomini, maggiormente i virtuosi, afaticarsi afin di conseguir honori, over altro interesse, mosso io dall'istesso desiderio, anchor che com'altri

vertuoso non sia, ho ricercatto esser nel número de servitori di Vostra Altezza acìò che per mezzo della servitù mia la gratia di quella acquistando ella si degnasse favorirmene con quelli Principi miei Padroni; nel qual servizio essendo io già è un anno, per mezzo del Principe et Principessa di Parma, intratto. Mai in tutto questo tempo ho potuto haver audientia da Vostra Altezza, manco gli ho basciato la mano, havendo io per debitto, et satisfacion mia, et per servizio di Vostra Altezza più volte ricercatto; in ultimo mi son risoluto in queste poche righe manifestargli parte dell'intencion mia, qual degnandosi l'Altezza Vostra meglio intendere, la suplico a bocca darmi audientia, ateso altro che servizio di quella non ricerco, essendo solo l'intencion mia ragionare sopra la fortification et fabrica di questa cittadella, nella quale pigliando prima per soggetto la casa matta, sopra di quella nelli presenti capitoli dicco il parer mio a Vostra Altezza, qual Nostro Signore Dio felicità et lungamente conservi. In Torino a 24 febbraio 1575

Damiano Di Ruano

Appendice VI

(ASTo, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni, mazzo I da inventariare).

Al Serenissimo Signor Duca di Savoia

Sopra la casa matta fabricata nella contrascarpa inanzi la pianta del Belovardo per maggior fortezza della Cittadella

Credo Serenissimo Signore che la meglio difesa che [...] si debba a diffendere qual si voglia fortezza sia quella che più offende, et conseguentemente la maggior ofesa è quella che

meglio si diffende. Onde havendo il Signor Ferante Vitelli, come lui si crede, ritrovata l'inventione della casa matta, qual tiene per cosa utilissima et necessaria alla fortezza come quella che fiancheggiando diffende la brexia, parte della cortina, et fossa, dovrebbe apresso con maggior diligenza et prima che tal fabrica cominciasse, ricercare in qual modo la dovessi diffendere et assicurare ateso che la fortezza, come disopra già ho detto, nel ben offendere et diffendere consiste, il che se havesse pensato al mio giuditio lui in tal travaglio non sarebbe intratto, manco Vostra Altezza nelle spese, et questo per le seguenti cause.

Prima tal casa matta per cascar di fuori il fosso è sottoposta a tutti quelli et più pericoli che sottoposte sono le fortezze alle quali si può acostare con la zappa essendo questa manco guardata di quelle come Vostra Altezza sopra il disegno scorrendo potrà vedere. Manco per la medesima ragione sarà possibile fortificarla abastanza.

Del istesa fabrica si comprende non esser statto mai oppenione di Signor Ferrante Vitelli, che tal casa matta potesse esser ofesa d'altro luogo che per le spalle vedendosi di tal parte le muraglie fondate nel aqua per causa delle mine grosse un trabucho et con molte feritorie d'offendere con l'archibuso coloro che per mezo di trincere venissero rompere tal muraglia, anchora con alcune porte che sortiscono fuori nel terreno, quelle altre le sortitte nel adoperar ad altro effetto come apresso dirò.

Della batteria asicurandosi solamente per la difficoltà, spesa che l'inimico troverà levando via tanto terreno quanto basterà a far la scoperta delle muraglie de quella parte che sotto terra sono.

La piazza di sopra tal casa matta vien esser alquanto più alta della strada coperta, quantunque lui l'accomoda in un piano alzandosi alquanto in quel luogo, dal quale aciò che l'inimico piantando l'artegliaria non tolga le difese ai fianchi della fortezza scoperti provide in questo modo.

Volendosi l'inimico prevaler di questo luogo a tutte le difese dette bisognose piantar la sua artegliaria con gabioni over altro riparo sopra tal piazza over fuori di quella piantandola a barba il suo parapetto over espalto come dir vogliamo.

Piantando l'inimico l'artegliaria sopra la piazza.

Si provvederà con far la mina accomodando il fornello come meglio parerà sotto alla piazza della casa matta ove è l'artegliaria, dico quella della casa matta, et arrovinasse la piazza di sopra dove è piantata l'artegliaria di tuor le difese

Piantando l'artegliaria di fuori [...] piazza a barba il suo parapetto per tuor le difese

Si provvederà servendosi delle [...] poste sotto le volte della casa matta fatte sono per le sortite per quelle cavando et robando la terra di fuoravia dentro alle volte, con il che si farà calar di sopra la terra et insieme con essa l'artegliaria.

Et perché di fuoravia il sitio apresso questa casa matta si ritrova troppo basso, essendo difficil et gran spesa spianarlo con terra, è il Signor Ferrante d'oppenione ivi generar un lago per maggior fortezza del sitio, il che si potrà fare con facilità per la comodità della Doira della cui aqua ivi si ritrova esser condota per comodità della fabrica.

Le sopradette sono tutte l'offese et difese considerate dal Signor Ferrante sopra la casa matta, qual per l'istesse ragioni et altre che di

più aduco, trovo tal fabrica esser inutile et di gran spesa.

Lasciando da banda le mine et il riempimento delle muraglie per mezzo de pichi, quelle perché non possono far effetto havendo riparato con la contramina, quest'altro per la debiltà della offesa la qual non essendo pertusada la muraglia quei d'entro in abastanza si potranno riparar et difendere. Tratarò della bataria della qual come di sopra dissi solo si asicura per la difficoltà et gran spesa del inimico a portar via la terra et far la scoperta.

Volendo per tal luogo alla casa matta far bataria, prima meterò a segno alcuni mezzani pezzi d'artegliaria che stieno a barba il parapetto e son (?) spalto della casa matta onde facendo finta di levar le difese al fiancho, robarano, secondo l'ordine del Signor Ferrante, sotto alle volte la terra per levar di segno i pezzi che sopra stanno et in pregiuditio lor faranno doi efetti, non scopriranno al nemico le muraglie et si riempiranno la piazza di sotto con il ternaglio et facendo lui il [...] al acqua per la casa matta onde intrando et bagnando la terra si farà tanto fango che non vi potrà estar persona.

Piantando l'artegliaria con gabioni sopra la piazza della casa matta per tuor le difese ai fianchi, non so in qual modo il Signor Ferrante possa far mina sotto d'offendermi perché de necessità esventarano nella piazza ove sono le cannoniere senza pregiuditio della volta, tanto maggiormente non essendo la casa matta più larga di doi trabuchi et mezo.

Io essendo arivato qua come ne potrà far fede il Poncello ingegniero di Vostra Altezza et il proveditor di questa fabrica, mostrai al Signor Ferante d'offendere la casa matta dalla parte verso il fosso piantando l'artegliaria nella strada coperta in dirito l'orechion del belovardo come

Vostra Altezza per il disegno vedrà, essendo a l'ora il muro ove sono le cannoniere non più grosso di quatro piedi et fondata la volta tutta sopra pilastri, onde ora tal muro è grosso 12 piedi et la volta fondata sopra larghe traverse per meglio resistere alla detta bataria, qual'anchora facilissimamente farà effetto quando baterà sotto il piano delle cannoniere non si ritrovando ivi il muro grosso più d'un piede et mezo et mancando quello è forza che caschi il peso che gli è sopra et a questo non si ha remediato per non refar del tutto il fondamento essendo già tanto innalsato.

La sortitta della fortezza alla casa matta, secondo il Signor Ferante sarà per dentro il belovardo con una porta che riescha nel piano della fossa, di dove poi al scoperto si sortirà nella casa matta et per esser tal fossa scoperta a quelli che sopra la strada saranno difenderano che sortir non si possa d'un luogo a l'altro.

Sarà anchora impedimento grande nella casa matta il fumo causato da l'artegliaria et archebusaria per non haver in abastanza exito, et questo gli può l'inimico acressere anchora butando nelle fosse in quantità manochi di paglia appizati con molte fascine che genera grandissimo fumo et fuoco qual la note asicurerà delle sortitte et quasi voglio dire dell'asalto alla fortezza quando le difese di quella fussero tolte et la bataria fatta. Onde per le sudete cause non si potendo la casa matta diffendere l'ho per una cosa inutile et di gran spesa vedendo noi che questa costa a Vostra Altezza 14 milla scudi et porta necessità di fabricar altre due che costeranno tutte tre più di 40 milla scudi senza l'artegliaria che sono 21 pezzi et al bisogno la fantaria che saranno al manco 400 fanti per ciascuna casa matta.

Piacendo a Vostra Altezza discorere le sudete cose sopra il disegno, restarà tanto più capace et intenderà altre particolarità che per non fastidirla ho lasciato da scrivere. Et apresso mostrerò a Vostra Altezza nove mie inventioni sopra la fortification che forse non gli dispiacerano.

Appendice VII

(ASTo, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni, mazzo I da inventariare)

Discorso sopra le casematte ritrovate dal Serenissimo Signor Duca di Savoia

Havendo Sua Altezza considerato che fino al dì d'oggi nisuno haveva saputo trovare modo di impedire o retardare qualche tempo che il nemico non si potesse cossì facilmente impatronire della fossa, per questo Sua Altezza si imaginò di fabricarvi una machina che chiamò casamatta per assicurare i soldati nelle sortite e per fiancheggiare la fossa di maniera che non si potesse asaltare la fortezza senza sforzar prima questa machina, nel che fare corendovi molto tempo, monitioni et morte de homini che sono quelle cose che danno vinte le imprese, si venisse per questa via a debilitar le forze del nemico le quali consisteno nelli primi impeti.

Considerò anchora far questa oppera di sorte che persa che fusse, non per questo fusse persa la fortezza nè venisse a facilitare puonto le espugnationi al nemico.

Considerò parimenti che in cinque modi si poteva espugnare questa machina cioè con le mine, tagliarla, zaparla per sotto, scoprirla o batterla con l'artiglieria et anchora soffocarla con

fochi e fumi o con butarli diverse materie adosso per stoparli le canoniere et anche considerò puoter offendere il nemico con le mine e per questo fece fabricare questa casamatta compartita in diversi tondi acciò che le mine havessero il debito spatio et nel tirrare non potessero nocer a detta casamatta et per questo la fondò nel aqua acciò che il nemico non si potesse mettere più basso di quelli di dentro et con tutto questo li ordinò ancho la sua contramina.

Per asicurarla delle zappe et dal esser tagliata li ordinò una muraglia molto grossa tutta di calsistruzzo et per coprirla dalle baterie la fece piantar tutta sotto terra acciò il nemico havesse quella difficoltà in scoprirla e poi li fece fare molte traverse per dentro perché non potesse perdersi se non che a pezzo a pezzo facendovi una strada molto stretta acciò che con molto puoca gente potesse esser asaltata et con molta più di dentro potesse esser difesa. Ordinò che le muraglie fossero fatte di calsistruzzo acciò che venissero più dure et tali che a gran penna si potessero romper con li scharpelli come sono riuscite.

Non dubitò Sua Altezza del esser afogata con aqua per non esserne quantità in questo sito da puoter farlo et per havere per suo scholatore il fosso della cittadella che riceveria il Po non che una piccola bealera.

Et per provvedere che la casamatta non potesse esser soffocata butandoli materia adosso per serarli le canoniere che guardano la fossa, Sua Altezza ordinò che se li levasse il contrafosso dinanzi et che le canoniere restassero alte quanto i fianchi delli beloardi come sono. Et per puotere andare di dentro la cittadella senza esser visti o impediti a detta casamatta, Sua Altezza ha ordinato che si faci una strada che passi sotto al fosso et beloardo per andarvi et da essa puoter

uscire a nettare le materie che fussero butatte per soffocare la casamatta sudetta.

Sua Altezza ha anchora considerato che se ben difficilmente si puotesse con un pezzo de artiglieria batter la casamatta dalla parte di dietro del fosso anchora che quel pezzo seria ofeso et per dietro del altro beloardo et da tutta la cortina di mezo, non di meno per asicurarsene meglio vi ha fatto fare il parapetto grossissimo et la volta della casamatta separata con traverse della medesima grosezza che anchor che fusse rovinate tutte il parapetto et la muraglia verso il fosso, non per questo restarà la casamatta di difendere il beloardo restando coperti li soi pezzi dalle traverse né mancho per la medesima via potrà mai rovinar la volta essendo impostata sopra le traverse sudette.

Di puoi Sua Altezza ha considerato che persa che fusse detta casamatta non puossa il nemico servirse di quel luoco per piantarvi la sua artiglieria per inbochare li fianchi et per questo ha ordinato che tutte quelle traverse guardino di ficco nelle faccie de beloardi né puossino dischoprire i fianchi et di più che si facino 3 forni nella contrascharpa di essa casamatta per poterla far volar con le mine quando si vedesse in pericolo di perdersi doppo haver dato tanto impedimento e disturbo. Sua Altezza ha anchora considerato per non ricever impedimento dai fumi e per questo vi ha fatto fare li soi ezalatori sopra le canoniere molto larghi et perché il nemico non puossa per quei medesimi ezalatori tirar fuochi dentro alla casamatta per questo ha havertito di farli reusire nella controscharpa dalla parte verso la forteza, nel che Sua Altezza ha previsto tanto altro che non vi resta alcuna cosa per minima che sia da considerarvi né dirvi sopra et ha di gran lunga havanzato con questa inventione tutte le fortezze dei tempi passati e presenti nelle quali non si vede se non cosse

ordinarie et forse accompagnate di molti difetti et quelli che si diletano di questa professione possono imparare molto et per contrario biasimarla coloro che non sanno che cosa sia né quel che si dicono, il che è proprio degli ignoranti di biasimar quello che il luor pocco giuditio non conosce. In Turino il dì 26 di febraro 1575

Appendice VIII

(ASTo, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni, mazzo I da inventariare).

Ho visto il memoriale che è statta servita Vostra Altezza mandarmi di quel portoghese che io raccomandai a Vostra Altezza a nome della Principessa di Parma. Prima baso humilmente le mani a Vostra Altezza del favore et circa alla casamatta costui quello che dica né di questo né di altro circa questa professione, tuttavia per memoria di questa casamatta ho voluto metter in scritti un poco di discorso fondato sopra le vere ragioni con le quali Vostra Altezza et non io né altri ha [...] questa oppera con il suo prudentissimo giuditio. Del resto questo malo spirito s'è mosso perché mentre io son stato a Borgo in Bressa non ha saputo fare come li hordinai il fianco della tenaglia Madama il quale era ridicoloso di sorte che vergognandomi che fusse visto l'ho fatto guastare et accomodare con puoca spesa. Né con tutto questo mai l'ho detto a Vostra Altezza, né fatto se non buono offitio per tutti come lei sa più volte, però quanto a me puoco ho che fare et dire de simili, massime servendo Vostra Altezza che ne sa più di tutti, ma resto ben maravigliato di un cervello così puoco giuditioso et sì come ha havuto così puoco rispetto a riprender le cose di Vostra Altezza et a me che li ho fatto servitio, così essendosi

scoperto huomo di mala natura, se ne puotria sperare ogni peggio cosa, per il che mai più io mi fidarei di lui in cosa niuna, massime nelle sue fortezze et parendo a Vostra Altezza io ne scriverò alla Principessa, la quale me asicuro ne sentirà dispiacere. Et questo suo creato sarà bene che vada a imparare altrove, né potrei insegnare presuponendosi di saperne più di me et se Vostra Altezza fusse servita mi seria somma gratia che la si contentasse che io mandasi l'istesso suo memoriale alla Principessa perché si chiarisse di costui. Per l'havenire Vostra Altezza sia servita comandarmi chi io habbia da impiegare nelle sue fabriche di questi ingegnieri perché non saprei conoscer la natura loro et non me assicurare di darli né piante né instructioni delle quali non mancho nissuna sin hora, se non il Ponsello quella per la reparatione per il castello di Pinarolo del qual Ponsello me è stato pur detto che è stato consule di questo memoriale. Vostra Altezza sa quanto io ve lo habbia [...] però sì come io ho fatto far quasi tutte le fabriche senza luoro, così farò per l'havenire et non havranno giusta causa di fastidir Vostra Altezza che gli faccia pagare. Supplico a Vostra Altezza, oltra il favor che me ha fatto di farmi saper questo, di provvedere come li pare con questo portoghese acciò gli altri imparino di portar rispetto agli offitiali che gli sono superiori. Circa il resto e di casamatta e di quanto io habbia fatto et Vostra Altezza me comanderà che io fasci al suo servitio, io saprò sempre darne bon conto e con gli ingegnieri per quello che io ho imparato da Vostra Altezza et come soprintendente sempre che bisognerà et se costui ha havuto per male che io gli habbia fatto guastare il suo fianco mal fatto, così non voglio che niuno impari a spese di Vostra Altezza et se vole imparare spenda del suo in carta e in modelli

¹⁴ Maria di Portogallo.

Appendice IX

(ASN, AF, 254-255, f. 664)

Copia d'una lettera che Sua Altezza¹⁴ scrive al Signor Ferrante Vitelli di Parma adì 28 di marzo 1575

Io ho visto quanto Vostra Signoria mi scrive et quanto anco ha scritto al Secretario Pico sopra il particolare di Damiano Portoghese et la ringratio assai così della protettione che ha tenuta de lui per rispetto del Principe mio Signore et mio, come anco del particolar conto del sinistro procedere che ha usato poi ultimamente con lei, di che io ho sentito quel dispiacere che Vostra Signoria medesima si può imaginare. Et ancorchè io creda che lui sia incorso in questo errore più presto per ignorantia, che per malitia, nondimeno reputando io che egli habbia offeso molto più il Signor Don Duarte mio fratello et me che lei, io non mancarò conforme all'obbligo mio di farne quella dimostrazione che conviene et procurarò anco che faccia il medesimo Sua Altezza accioché sia esempio alli altri creati di casa nostra. Et con questo fin prego Vostra Signoria a prevalersi anco lei in ogni sua occorrenza di me et di quella casa con quella sicurtà che faria nella sua propria. Et il Signor Dio la prosperi

Appendice X

(ASP, CFI, 72)

Lettera del 29 marzo 1575 di Giovan Battista Pico a Davide Spilimbergo

Per commissione della Signora Principessa invio in man vostra l'allegate lettere del Signor Ferrante Vitelli, per le quali, come vedrete, si

duole assai di quel Damiano Portoghese
 Ingegniero, che già un anno fa s'inviò al detto
 Signore con lettere del Signor Principe e sue,
 acciocché si contentasse di tenerlo qualche
 tempo appresso di lui perché potesse imparare.
 Et ancorché detto Damiano (il qual si trova ora
 qui) si sforzi di giustificar l'attioni sue,
 nondimeno parendo a Sua Altezza che si possa
 prestare più fede al Signor Ferrante per esser
 quel Cavaliero che è, che a lui, gli è parso
 rispondergli sopra ciò quanto vedrete parimente
 per la copia della lettera che sarà con questa. Et
 desidera che diate conto de tutto a Sua Eccellenza
 [Ottavio Farnese] per sua parte, soggiungendoli
 di più che per mostrar qualche segno a detto
 Damiano della mala satisfattion che ha riceuta
 del poco rispetto, che egli ha portato al Signor
 Ferrante, ha risoluto di non lassarlo fermar qui
 in casa sua, ma licentiarlo et inviarlo costà al
 Signor Ambasciatore di Portogallo [João Gomes
 da Silva] acciocché possa secondo il desiderio del
 Signor Don Duarte suo fratello attender a
 imparar meglio se vorrà questo essercitio del
 ingegniero, ancorché il detto Signor suo fratello
 haria voluto che fusse andato a veder la guerra di
 Fiandra, ma essendo successa la pace, Sua
 Altezza crede che sarà de più satisfattion del
 Signor suo fratello ch'egli venga a Roma per
 qualche tempo. Che è quanto m'occorre dirvi con
 la presente et mi vi raccomando. Di Parma adì 29
 di marzo 1575

Di Vostra Signoria amorevol fratello
 Giovanbattista Pico

BIBLIOGRAFIA

- ALBERI, E. (1839-1863). *Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato*, serie I, vol. 5, Firenze.
- BERTINI, G. (1997). *Le nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*. Milano: Skira.
- BERTINI, G. (2000). The marriage of Alessandro Farnese and D. Maria of Portugal in 1565: court life in Lisbon and Parma. In K. J. P. Lowe, a c. di, *Cultural links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford/New York: Oxford University Press, pp. 45-59.
- BERTINI, G. (2001). La vita e la corte di Maria di Portogallo a Parma. In G. Bertini, a c. di, *Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese*. Parma: Ducati, pp. 82-112.
- BERTINI G. (2013). Giulio Mazzoni (1519-1590) in una lettera di Francesco Paciotto ad Ottavio Farnese. *Bollettino Storico Piacentino*, CVIII, pp. 241-247
- BERTINI, G. (2014). Alessandro Farnese (1586-1592): un governo per corrispondenza. In G. Bertini, a c. di, *Storia di Parma*, IV, *Il ducato farnesiano*. Parma: Mup, pp. 81-111.
- BONARDI TOMESANI, C. (2005). Gli anni settanta: il soprintendente Vitelli, un bombardiere e un ingegnere delle acque. in M. Viglino Davico *Fortezze alla moderna e ingegneri militari del ducato sabaudo*. Torino: Celid.
- CLARETTA, G. (1878-1879). Ferrante Vitelli alla corte di Savoia nel secolo XVI. In *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, XIV. Torino: Paravia.
- COPPA, A. (2002). *Francesco Paciotto architetto militare*. Milano: Unicopli.
- CORREIA N. (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã*. Coimbra: FLUC.
- CRAVEIRO, M. (1991). *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*. Dissertação de Mestrado [polic.] em História Cultural e Política da Época Moderna, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- MEINETTI, P. (2000). Le opere di scavo e di ricerca, sezione di Guido Amoretti e Piergiuseppe Menietti, Riscoperta e valorizzazione del forte torinese detto "Pastiss". In *Atti del Congresso Internazionale di Archeologia, Storia e Architettura Militare a 40 anni dalla scoperta della Scala di Pietro Micca*, a c. di G. Amoretti, Patrizia Petitti. Torino: Omega Edizioni.
- MENICHETTI, F. (2007). Note sui progetti di Francesco Paciotto per le fortificazioni e i lazzeretti di Ancona. In M. Viglino, A. Bruno, a c. di, *Gli ingegneri militari attivi nelle terre dei Savoia e nel Piemonte orientale (XVI-XVIII secolo)*. Firenze: Edifin, pp. 65-80.
- MOREIRA, R. (1992). *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*. Catálogo de Exposição. Porto: Castelo S. João da Foz.
- POLLAK, M. (1991). Turin 1564-1680. *Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- PROMIS, C. (1863). La vita di Francesco Paciotto da Urbino architetto civile e militare del secolo XVI. In *Miscellanea di Storia Italiana*, IV, pp. 361-442.
- RAGNI, N. (2001). *Francesco Paciotti architetto urbinato (1521-1591)*. Urbino: Accademia Raffaello.
- RONCHINI, A. (1865). Francesco Paciotti. In *Atti e memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi*, III, pp. 299-318.
- SCOTTI TOSINI, A. (1998). La cittadella. In G. Ricuperati, a c. di, *Storia di Torno. Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, III. Torino: Einaudi, pp. 414-447.

JOÃO DE RUÃO E A CASA DA ESCULTURA DA RENASCENÇA EM PORTUGAL

MUSEALIZAÇÃO DE UMA OBRA SINGULAR

Pedro Miguel Ferrão¹

Museu Nacional de Machado de Castro

Resumo

Entre obras documentadas e outras atribuídas a João de Ruão, o Museu Nacional de Machado de Castro tem, à sua guarda, um número muito significativo da sua extensa produção artística. Com diferentes proveniências, quase todas de Coimbra e da sua região, as peças apresentam várias tipologias, desde a singular e colossal edificação arquitetónica da denominada “Capela do Tesoureiro”, passando por diversas esculturas de vulto, avulsas, e conjuntos escultóricos em relevo, inseridos em pequenos e grandes formatos retabulares. Ao longo de mais de cem anos, e de acordo com diferentes conceções museográficas, o Museu transformou-se, a partir da obra de João de Ruão, na verdadeira “casa” da escultura renascentista em Portugal.

Palavras-chave: João de Ruão; Renascimento; Escultura; Museu Nacional de Machado de Castro

Abstract

Among documented works and others attributed to João de Ruão, the Machado de Castro National Museum has, in its custody, a very significant number of his extensive artistic production. With different origins, almost all from Coimbra and its region, the pieces present various types, from the singular and colossal architectural construction of the so-called “Capela do Tesoureiro”, to several single large sculptures, and sculpted relief sets, inserted in both small and large altarpieces. Over more than one hundred years, and according to different museographic conceptions, the Museum has transformed itself, based on the work of João de Ruão, into the true “home” of Renaissance sculpture in Portugal.

Key-words: João de Ruão; Renaissance; Sculpture; Museu Nacional de Machado de Castro

¹ pedroferrao@mnmc.dgpc.pt

Introdução

A identidade do Museu Nacional de Machado de Castro [MNMC] formou-se, de modo indelével, em torno de um espólio de arte antiga maioritariamente religiosa, quer pelos temas e tipologias que abrangem as suas distintas expressões artísticas, quer pela procedência da maioria das suas peças.

Este é o caso da extensa coleção de escultura em pedra do MNMC, onde se inclui o excecional núcleo de escultura renascentista de João de Ruão. Entre obras documentadas e outras atribuídas ao artista normando, o museu tem à sua guarda um número muito significativo da sua extensa produção artística – contando com cerca de 40 exemplares.

João de Ruão estabeleceu uma relação privilegiada com os principais comitentes de Coimbra, desde logo com os mais altos dignitários do clero secular e regular, onde se incluíam o próprio bispo, abades e abadessas de diferentes mosteiros e conventos, os responsáveis pelos colégios universitários, ou os provedores das Misericórdias da cidade e da região, clérigos e sacerdotes de igrejas paroquiais ou pequenas capelas, passando por um conjunto de pessoas com grandes posses e que lhe encomendavam obra escultórica particular.

O talhe fino do calcário – matéria-prima abundante nas pedreiras próximas de Ançã, Outil ou Portunhos –, e a harmoniosa e simétrica elegância da linguagem classicista, manifestam-se neste conjunto de obras, concebidas pelo escultor francês que adotou Coimbra como sua cidade, estabelecendo uma oficina desde 1530, tornando-se no maior divulgador da renascença coimbrã até à sua morte, ocorrida em 1580.

1. História de um acervo artístico

Com diferentes proveniências, quase todas centradas em Coimbra e na sua região, as peças do acervo de escultura do MNMC apresentam várias tipologias, desde a singular e colossal edificação arquitetónica da denominada Capela do Tesoureiro, passando por diversas esculturas de vulto e conjuntos escultóricos em relevo, inseridos em pequenos e grandes formatos retabulares.

Este acervo foi-se formando gradualmente, tomando diferentes cambiantes no modo como ia sendo constituído. A monarquia liberal oitocentista daria um passo importante, consolidado, mais tarde, com as determinações republicanas da década de 10 do século seguinte.

Com efeito, na génese da formação deste espólio está o decreto-lei de 28 de maio de 1834 que determinou a extinção das ordens religiosas masculinas, enquanto as de cariz feminino seriam gradualmente encerradas, após a morte da última freira. Entregue à arbitrariedade das circunstâncias ficava uma parte substancial de um diversificado espólio histórico-artístico de valor incalculável, bem como os imóveis que os guardavam.

Para obstar ao desvio e às perdas destes tesouros artísticos, que estavam a ser repartidos entre nacionalizações estatais e aquisições de colecionadores privados, alguns homens tiveram visão e tomaram a iniciativa de salvaguardar um conjunto apreciável de obras de arte.

Desde logo, distinguem-se as ações do bispo D. Manuel de Bastos Pina, que iria percorrer o território da sua diocese e recolher um número apreciável de paramentos, alfaias litúrgicas e imagens de culto, atividade que estaria na origem do denominado “Museu das Pratas”, que

funcionou em instalações anexas à Sé de Coimbra.

Por outro lado, alguns eruditos da cidade, com ligações à Universidade, constituíram importantes coleções de arte e arqueologia, formando o museu de “O Instituto de Coimbra”, que, fundado em 1874, funcionaria até à constituição do Museu Machado de Castro, criado por decreto de 26 de maio de 1911.

O acervo destas instituições seria transferido para o futuro Museu Machado de Castro, ao qual se juntaram, durante todo o século XX, diversos depósitos camarários e de recolha de peças de edifícios demolidos, um pouco por toda a cidade, bem como algumas doações de particulares e pontuais aquisições institucionais.

2. (In)definição de uma identidade museológica

O local escolhido para criar o Museu recaiu sobre o Paço Episcopal de Coimbra, um espaço que conheceu outras funções e que não se encontrava preparado para acolher um espólio tão diversificado, nem a sua nova missão de preservação e divulgação.

Ao longo dos anos, o Museu necessitou de obras de adaptação à sua nova função, de acordo com diferentes conceções museográficas, as quais, entre a tradição e a modernidade, foram transformando contentor e conteúdo, reparações e beneficiações essas que, no essencial, não resolveram coerentemente os seus problemas estruturais, nem lhe conferiram uma unidade e identidade próprias.

De facto, o edifício é constituído por uma sobreposição de díspares reminiscências construídas ao longo de dois mil anos. Na sua

génese, ergueu-se como antigo Fórum romano de *Aeminium*. A partir de finais do século XI, seria adaptado a Palácio Episcopal da diocese de Coimbra, função que desempenhou ininterruptamente até 1911, ano em que a 1ª República o converteu em Museu Machado de Castro. Assim, enquanto espaço museológico, o edifício não possui mais do que 100 anos de memórias.

2.1. António Augusto Gonçalves (1913-1929)

A primeira dessas memórias reporta-se à missão e ao papel que António Augusto Gonçalves (1848-1932), o primeiro diretor do Museu, desempenhou. Republicano convicto, António Augusto Gonçalves foi uma personalidade conimbricense multifacetada, cumprindo diversos cargos como artista e professor,



Fig. 1 - António Augusto Gonçalves no seu atelier da Rua dos Coutinhos, em 1928 (1913-1929) | Arquivo do MNMC

restaurador, arqueólogo, autarca, jornalista e museólogo, sendo o mentor principal da Escola Livre das Artes do Desenho, fundada em 1878.

Num artigo redigido pelo próprio António Augusto Gonçalves, o seu primeiro diretor informa que o Museu é

«[...] organizado principalmente no intuito de oferecer ao estudo público coleções e exemplares da evolução da história do trabalho nacional; e que será ampliado com uma secção de artefactos modernos destinados à educação do gosto público e à aprendizagem das classes operárias.» (Serra, 2005: 11).

Para além de espaço de exposição de obras de arte e antiguidades para conhecimento e deleite de eruditos, A. A. Gonçalves sublinhou a missão pedagógica do Museu, como espaço de aprendizagem enquanto exemplo inspirador para artistas e artesãos da cidade.

A adaptação do Museu às suas coleções foi um processo moroso e pouco coerente, fundamentando-se num critério pouco esclarecido e alicerçando-se numa lógica

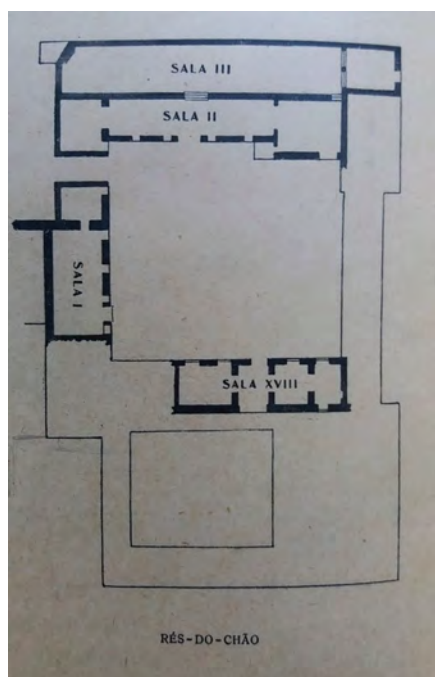


Fig. 2 - Planta do rés-do-chão do Museu em 1916 | Fonte: *Museu Machado de Castro. Notas*, 1916, 4

expositiva de mostrar a quase totalidade do seu acervo. Com efeito, entre o rés-do-chão e o primeiro andar do antigo Paço Episcopal, as diversas e desiguais coleções tomavam forma em dezoito salas, numa sobrecarga ornamental a que não escaparam as próprias fachadas exteriores e pátios.

Por óbvias razões práticas, devido às suas dimensões e também ao seu peso, optou-se por expor a coleção de escultura em pedra no piso térreo. No que concerne à coleção de escultura renascentista, na qual se incluía a obra de João de Ruão, o espaço reservado seria confinado à comprida e estreita Sala III, localizada na ala sul do edifício. Foram adossadas às suas paredes, pintadas de cor rosa, as diversas estruturas retabulares em calcário, convivendo com esculturas de vulto e outros fragmentos retabulares em plintos individuais. O aspeto geral era o de uma evidente acumulação decorativa, criando problemas de circulação, de iluminação e, consequentemente, de visibilidade das peças expostas. Sem alterações substanciais, esta situação de “armazém” artístico manteve-se até à década de sessenta, altura em que se alargaria o espaço expositivo, para além de se definir, de forma mais criteriosa, o modo de exibição das peças selecionadas.



Fig. 3 - Sala III (Galeria da Renascença vista para poente), décadas de 10-20 | Arquivo do MNMC.

2.2. Vergílio Correia (1929-1944)

Professor de Estética e de História da Arte da Universidade de Coimbra, Vergílio Correia (1888-1944) foi ainda arqueólogo e conservador de museus, cargos que o habilitaram a assumir os destinos do Museu, a partir de 1929.



Fig. 4 - Vergílio Correia numa visita às ruínas de Conímbriga em 1942-43 | fotografia: Jacinto Silva | Coleção Alexandre Ramires.

Centrando-se sobretudo na riqueza das coleções de arte e arqueologia, Vergílio Correia imprime uma direção diferente ao modo de expor aquele acervo. Ao mesmo tempo, introduz modificações substanciais no próprio edifício – com projeto dos arquitetos Baltasar de Castro e Luís Benavente –, mormente pela transferência e adaptação de grandes portais da renascença e maneiristas provenientes das fachadas dos coimbrãos Colégio de São Tomás e Convento de Santa Ana, bem como a descoberta e integração de estruturas preexistentes – casos de parte do medieval Claustro de São João de Almedina, ou o início das escavações das galerias do Criptopórtico.

Ao mesmo tempo que Vergílio Correia defende e apresenta uma matriz regional do Museu, não deixa de salientar a importância do espólio que tem à sua guarda, como se pode constatar num

escrito do próprio na década de trinta: «A velha colecção do Instituto de Coimbra foi transformada num magnífico museu-escola de Arte Industrial, que em certas secções, como as de escultura medieval e do renascimento e ourivesaria não tem rival na Península.» (Freitas, 2016: 97).

Noutro artigo jornalístico, datado de 1935, Vergílio Correia acrescentaria e reforçaria, a importância da coleção de escultura: «À escultura se concede [...] a maior importância. Por ela, de facto o Museu se superioriza, com as suas admiráveis séries que vão da época romana ao século XVIII. Conto mesmo que um dia – talvez não muito distante – o Museu de Coimbra seja considerado oficialmente, o Museu Nacional da Escultura, tal como o de Valladolid, em Espanha.» (Freitas, 2016: 97-98).

No entanto, fosse por falta de tempo, de orçamento, ou por terem sido estabelecidas outras prioridades, o certo é que a sua morte prematura, ocorrida em 1944, não lhe permitiu conceber e executar um plano de remodelação de exposição da coleção de escultura renascentista, que viria a permanecer confinada à mesma estreita e comprida sala da ala sul do piso térreo.



Fig. 5 - Sessão de trabalho na Galeria do Renascimento (1941) | Arquivo do MNMC.

Nos sete anos seguintes, entre 1944 e 1951, o Museu ficaria sem direção (mas não sem rumo), desempenhando um papel crucial na investigação e gestão das coleções o conservador-ajudante António Nogueira Gonçalves, que haveria de continuar a publicar os vários catálogos-guia das principais coleções do Museu.

2.3. Luís Reis-Santos (1951-1967)

Com a entrada em cena de Luís Reis-Santos (1898-1967), o Museu vai conhecer uma transformação muito sensível, quer ao nível das suas estruturas físicas, quer das suas práticas museológicas, em grande parte devido ao dinamismo imprimido pela personalidade carismática do seu novo diretor. Ainda durante a sua direção, o Museu alcançará, em 1965, o estatuto de Museu Nacional.

Professor de História da Arte, Reis-Santos possui uma grande sensibilidade artística, aliada aos conhecimentos e à experiência na aplicação de novos métodos museológicos para exibir as coleções. Como ele próprio menciona, no seu discurso de tomada de posse, pretende que o Museu se constitua «[...] segundo as regras da museologia moderna, e de acordo com as boas normas aconselháveis.” (Freitas, 2016: 109).

Assim, em detrimento da exibição total das peças que constituem o espólio do Museu, o novo diretor propõe que se exponham as coleções através de critérios qualitativos, tendo em consideração a conservação e a segurança das peças, o conforto dos visitantes e a adoção de um discurso expositivo com uma componente eminentemente didática. Pretende, igualmente,

abrir o Museu à comunidade, promovendo uma programação de exposições temporárias temáticas, em salas criadas para esse efeito e abertas a outras instituições culturais da cidade, ao mesmo tempo que concebe a realização de conferências no espaço da antiga Igreja de São João de Almedina.

Todo o espaço do Museu é, então, remodelado e integrado num plano traçado pelo arquiteto Luís Amoroso Lopes, da Delegação Regional do Centro da Direção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), que estabelece novas alas e um circuito mais coerente e eficiente, extensível às salas que irão acomodar a coleção de escultura renascentista, bem como um acesso ao Criptopórtico, cujos trabalhos de escavação prosseguem.



Fig. 6 - Luís Reis Santos em finais da década de 50 | Arquivo do MNMC.

Na realidade, esta coleção beneficiará, claramente, com o novo plano museológico. Continuando a ocupar a ala sul do piso do do Museu, ela estende-se, no entanto, pela antiga galeria de escultura medieval, duplicando assim o seu espaço expositivo. As obras iniciam-se em Maio de 1961 e decorrerão durante os anos seguintes. Proceder-se-á ao restauro, à mudança

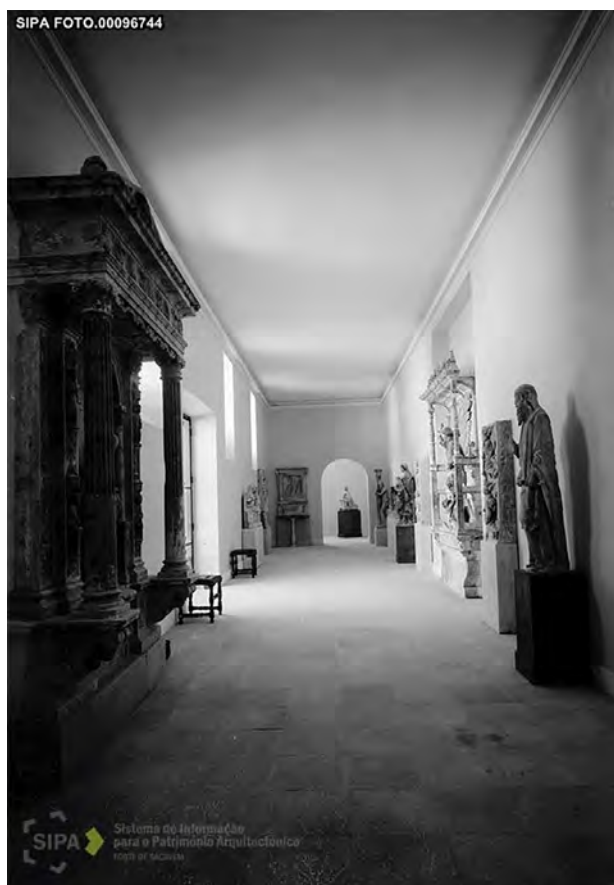


Fig. 7 - MNMC, Galeria exterior da Renascença, anos 60 | Arquivo do SIPA

e recolocação de estruturas retabulares e esculturas avulsas, melhorando consideravelmente o espaço que ocupam, a circulação dos visitantes para as poderem apreciar convenientemente, bem como a informação e a iluminação das peças.

Apesar de todos os melhoramentos efetuados, as áreas de exposição continuam a ser insuficientes, e as infraestruturas do edifício não respondem aos critérios de um Museu moderno. A resolução de deslocar e remontar a Capela do Tesoureiro em 1966 – trasladada da antiga igreja do Convento de São Domingos – para o pátio norte, veio agravar os problemas de circulação interna, criando, ao mesmo tempo, dificuldades de conservação neste monumento, e em todo o edifício do Museu.



Fig. 8 - MNMC, Galeria interior da Renascença, anos 60 | Arquivo do SIPA

2.4. O caso da Capela do Tesoureiro

Capela colateral que integrava o lado do Evangelho da cabeceira da igreja do Convento de São Domingos – começada a ser construída por Isidoro de Almeida na década de 50 do séc. XVI –, toda esta estrutura arquitetónica conheceu uma história verdadeiramente acidentada. Para além de ter ficado incompleta por falta de verbas, iria sofrer um incêndio que consumiu o altar-mor em 1647. Depois disso, parte do transepto desmoronou-se em consequência do terramoto de 1755. Mas não terminariam por aqui as agruras deste templo dominicano.

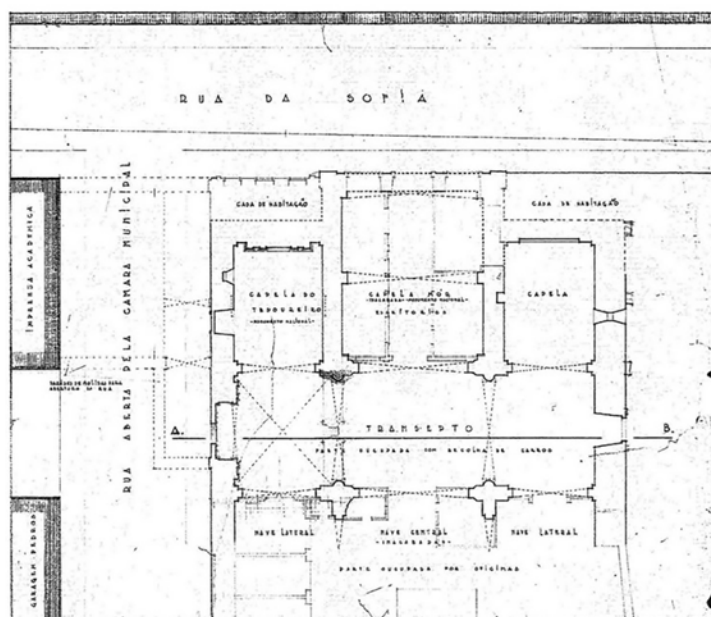
Após o decreto de extinção das ordens religiosas de 1834, a sua propriedade seria alienada e vendida, por diversas vezes, a privados. Mesmo a posterior classificação da capela como Monumento Nacional (18 de Junho de 1923) não

obstou a que o seu espaço fosse usado, sucessivamente, para usos menos dignificantes. Nela se instalaram indústrias de fundição, serralharia e alquilaria. De armazém de vinhos seria convertida em garagem de automóveis e em empresa de camionagem, ocupações que acentuaram a degradação de toda a antiga cabeceira da igreja dominicana. Os vários alertas da imprensa e das autoridades foram inconsequentes, apesar das obrigações de proteção e conservação do monumento por parte dos proprietários.

Durante essa longa agonia, ocorreram diversas mutilações e a maioria das esculturas que se encontrava nos nichos do retábulo de Nossa Senhora da Assunção, foi desviada, levando António Nogueira Gonçalves a escrever, em 1937, que o seu estado:

«[...] não pode ser pior; por um lado alberga uma *garage* de camionetas de carreira, por outro ameaça próxima ruína; a Capela do Tesoureiro já se encontra fortemente escorada e a sua ruína acarretará a das outras. Salvo o que puder constituir espécies de museu, tem de ser abandonada ao destino que os proprietários lhe queiram dar [...]» (Correia *et al.*, Gonçalves, 1947: 88-89).

E assim haveria de ser o fim deste templo. Depois de várias ponderações, a Capela do Tesoureiro será apeada em 1964, mas o seu propósito era ainda incerto. Entre o reaproveitamento para um novo templo, dedicado a Nossa Senhora de Lurdes, a construir em Montes Claros, e outra solução de preservação, o seu destino final só seria clarificado em 1966, quando foi



PLANTA DE PARTE EXISTENTE DA ANTIGA IGREJA DE S. DOMINGOS COM A LOCALIZAÇÃO DA CAPELA DO TESOUREIRO E CAPELA DO TESOUREIRO
ESCALA 1/100

Fig. 9 - Planta da antiga Igreja de São Domingos, na rua da Sofia, Coimbra | Fonte: <https://www.skyscrapercity.com>



Fig. 10 - Capela do Tesoureiro da antiga Igreja de São Domingos, na rua da Sofia, antes das obras de trasladação para o MNMC | Fonte: <https://www.skyscrapercity.com>

decidida a sua trasladação e montagem no pátio norte do MNMC.



Fig. 11 - Capela do Tesoureiro no pátio da ala norte do MNMC, c. 1968 | Arquivo do SIPA

Entretanto, o que restava da antiga igreja dominicana seria convertido, na década de 80, no centro comercial Sofia, edifício onde ainda hoje é possível observar a estrutura original da Capela de Jesus, do lado da Epístola, agora quase oculta por uma pastelaria.



Fig. 12 - Igreja do antigo Convento de São Domingos, atual Centro Comercial Sofia | Fotografia do autor.

A solução para a Capela do Tesoureiro estava encontrada, mas o problema ainda não estava devidamente resolvido. Seria necessário esperar mais de vinte anos para que um novo plano de

requalificação do Museu encontrasse uma solução definitiva.

3. O MNMC no novo milénio

Em finais da década de 1990, a tutela dos museus nacionais (IPM) planeou uma intervenção global e integradora para a reabilitação do Museu (Adília *et al.*, 2001: 89-99). Os motivos principais para esta operação prendiam-se com a acentuada degradação e exiguidade das instalações, no pressuposto de que não se deveria persistir no erro de intervir por meio de novas adições ou correções parciais. Essa prática teve como resultados a indefinição de circuitos, a falta de segurança, a progressiva deterioração do edifício e a adulteração do conjunto edificado.

A equipa do arquiteto Gonçalo Byrne venceu o concurso. O programa museológico tinha em consideração a relevância histórica, arquitetónica e arqueológica do conjunto edificado, procurando enquadrar o contentor e o conteúdo. Decisão problemática, mas assumida inteiramente, de forma a tratar com coerência todo o exterior do Museu e a proteger a Capela do Tesoureiro, foi a demolição do conjunto construído pela DGEMN nos anos 50/60, abrangendo toda a ala norte do Museu.

Como já foi mencionado, a resolução de transferir a Capela do Tesoureiro para o MNMC criara um “corpo estranho” no seu espaço. De facto, essa intromissão desordenara a circulação interna do Museu, destruíra a proporção do edifício e desencadeara graves problemas de conservação, sem que o objetivo de proteger o monumento fosse alcançado, uma vez que se mantinha ao ar livre.

Resolver este problema de forma integral era um dos pontos fundamentais do projeto. Gonçalo Byrne concebeu uma solução original: descontextualizada do seu espaço e função originais, a Capela do Tesoureiro é classificada na categoria de um bem móvel. Desse modo, ela pode e deve ser apresentada como a maior peça individual da coleção de escultura do Museu (Alcoforado, 2009; Alcoforado, 2009-10; Alarcão *et al.*, 2013).

Aceite este princípio essencial, a Capela do Tesoureiro passou a constituir-se como o elemento agregador da exposição permanente da escultura em pedra, completando o cenário de uma imensa nave, em torno da qual se dispõem diversas esculturas de vulto e variados elementos retabulares. O resultado é surpreendente e único, marcado por um espaço repousante e iluminado que convida à contemplação. Simplicidade e rigor sobressaem deste ambiente sóbrio, contextualizado devidamente nos seus aspetos histórico-artísticos, de modo a permitir o protagonismo de cada uma das obras de arte expostas.

O reconhecimento desta opção arquitetónica de Gonçalo Byrne aconteceu com a atribuição, em 2014, do prestigiado “Piranesi Prix de Rome”, um dos mais relevantes prémios internacionais de arquitetura, que, tal como enuncia o seu preâmbulo, são «atribuídos a projetos construídos em conjuntos de importância patrimonial, com particular incidência na relação entre

“projeto arquitetónico e herança arqueológica”» (Património Cultural, 2014).



Fig. 13 - MNMC. Sala da Renascença (Piso 0) | Fotografia de José Paulo Ruas – ADF/DGPC



Fig. 14 - MNMC. Sala da Renascença (piso 0) | Fotografia do autor

Conclusão

Na perspetiva de Marc Guillaume (2013: 49), o «destino habitual das coisas é envelhecerem sob o peso das degradações e perderem-se na insignificância. Apenas alguns objectos não envelhecem: tornam-se antigos. Outros ainda parecem colocados, desde a sua origem, ao abrigo dos atentados do envelhecimento. Estes objectos singulares são investidos dos privilégios da conservação: rodeados de cuidados, guardados e examinados, geralmente afastados de qualquer função utilitária.».

No entanto, se esses objetos do passado que habitam o espaço de um museu não têm um valor utilitário, nem por isso esses “inutensílios” ficaram privados de outros valores fundamentais para a formação e compreensão integral do ser humano.

Ainda que de modo diverso, assim foram vivendo as obras de arte que o MNMC tem preservado ao longo dos cerca de 100 anos da sua existência, criando, adaptando e transformando os seus espaços, e o modo de expor o seu espólio, de acordo com os planos projetados por cada um dos seus protagonistas.

No caso concreto da coleção de escultura, e, mais especificamente, da obra de João de Ruão, ela manteve-se sempre no piso térreo do museu, mas foi conhecendo diferentes espaços. Alojada no bloco sul do museu desde a sua criação, ocupou durante longo tempo apenas uma galeria, mal iluminada e com evidentes problemas de circulação e de exposição. Nos anos

sessenta do século XX alterou-se esta dimensão e conceção, expandindo-se para uma nova galeria da ala sul, criando um circuito coerente de visita, ao mesmo tempo que se ordenavam, didática e esteticamente, as obras de arte expostas.



Fig. 15 - Vista geral do renovado MNMC (2013) | Fotografia de José Paulo Ruas – ADF/DGPC

Já neste novo milénio, o projeto de requalificação e remodelação do MNMC conferiu-lhe outra dignidade, ao deslocar a exposição para o bloco norte, de forma a solucionar o problema de inclusão da Capela do Tesoureiro, ocupando agora um espaço amplo e com todas as condições para se apreciar a totalidade do seu vasto acervo.

Com efeito, o museu transformou-se, a partir da obra de João de Ruão, na verdadeira “casa” da escultura renascentista em Portugal. Deste modo – e fora do seu contexto original de peças devocionais – a escultura habita um novo cenário que, apesar de a sua musealização não lhe devolver a leitura inicial, procura recriar um ambiente o mais neutro possível, para que possam ser apreciadas em todas as suas dimensões enquanto obras de arte.

BIBLIOGRAFIA:

- ALARCÃO, A.; BYRNE, G. (2001). O projecto de remodelação do Museu de Machado de Castro de Coimbra. In: *Cursos sobre el Patrimonio Histórico/ 5, Actas de los XI cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa: Universidad de Cantábria | Ayuntamiento de Reinosa;
- ALARCÃO, A.; ALCOFORADO, A. (2013). MNMC – O Programa Expositivo. Estrutura Imagem e Comunicação. *RP - Revista Património*, n.º 1. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, pp. 120-125;
- ALCOFORADO, A. (2009). Museu Centenário num edifício Milenar. *Revista Artes & Leilões*, n.º 22. Lisboa: Artes & Leilões, pp. 56-60;
- ALCOFORADO, A. (2009-2010). Novos, Recentes e Renovados – Museu Nacional de Machado de Castro [em linha]. *Revista Informação ICOM.PT*, Série II, n.º 7. Lisboa: pp. 11-14. [Disponível em:] <http://icom-portugal.org/multimedia/info%20II-7_dez09-fev10.pdf> [acedido em Abril 2017];
- BORGES, N. C. (1980). *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: EPARTUR | Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;
- BORGES, N. C. (1980). *A Capela do Tesoureiro da antiga Igreja de São Domingos*. Coimbra: IPPC | Museu Nacional de Machado de Castro;
- BORGES, N. C. (1981). Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: EPARTUR | Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 23-52
- CORREIA, V.; GONÇALVES, A. N. (1947). *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes;
- CORREIA, V. (1953). *Estudos de História da Arte. Escultura e Pintura. Obras*, Volume III. Coimbra: Universidade de Coimbra;
- DIAS, Pedro. (2003). *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Coimbra Câmara Municipal de Coimbra.
- FREITAS, D. M. (2016). *Museu Machado de Castro. Memorial de um complexo arquitetónico enquanto espaço museológico (1911-1965)*. Lisboa: Caleidoscópio Editora;
- GARCIA, P. Q. (1913). *João de Ruão. Documentos para a biografia de um artista da Renascença*. Coimbra: Imprensa da Universidade;
- GONÇALVES, A. N. (1979). *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: EPARTUR.
- GONÇALVES, A. N. (1981). Prováveis origens da arte de João de Ruão. In: *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: EPARTUR | Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 13-22;
- GONÇALVES, C. A. (2006). Os retábulos de pedra dos colégios da Rua da Sofia. In: *Revista Monumentos*, n.º 25. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 86-91.
- GUILLAUME, M. (2003). *A política do Património*. Porto: Campo das Letras;
- HENRIQUES, F. (2015). *Portais para o Espaço do Divino. Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*. Tese de doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Museu Machado de Castro*. (1941). *Secções de Arte e Arqueologia. Catálogo-guia*. Coimbra: Coimbra Editora;
- Museu Nacional de Machado de Castro*. (1970). *Escultura da Renascença*. Coimbra: Ministério da Educação Nacional | Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes;
- Património Cultural (2014). *Prémio Piranesi Prix de Rome 2014 atribuído ao Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra*. [online]. [Disponível em:] <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/news/comunicados/premio-piranesi-prix-de-rome-2014-atribuido-ao-museu-nacional-machado-de-castro-coimbra/>> [acedido em Abril de 2017];
- SERRA, C. (2005). Definição de uma identidade. In: *Museu Nacional de Machado de Castro. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Março de 2020|2 || March 2020|2

digitAR – Extra Número

– Extra Number