

PINTURA DA CHAROLA DE TOMAR

INSTITUTO PORTUGUÊS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO





UE
FEDER



Programa

MC



INSTITUTO
PORTUGUÊS
DE CONSERVAÇÃO
E BESTAIBO

Portugal em Acção



MINISTÉRIO DA CULTURA

A PINTURA DA CHAROLA

CONVENTO DE CRISTO • TOMAR



Projecto “ Estudos e Investigação sobre o Património Cultural”

Ana Isabel Seruya – Directora do IPCR

Mário Pereira – Subdirector do IPCR

Subordinados ao projecto "ESTUDOS E INVESTIGAÇÃO SOBRE O PATRIMÓNIO CULTURAL", viabilizado pelo apoio do Programa Operacional da Cultura, desenvolveram-se trabalhos que incidiram sobre um diversificado leque de tipologias de bens culturais.

Todas as intervenções, quer fossem em áreas em que é comum intervir, como é o caso da pintura, da escultura, dos têxteis, ou da ourivesaria, quer em outras em que é o menos frequente, como globos ou armaduras de laca, tiveram como preocupação um mesmo denominador - o seu elevado grau de complexidade e o facto de serem peças emblemáticas do nosso Património.

O Instituto Português de Conservação e Restauro quis, com estes "Estudos", cumprir uma das suas mais importantes atribuições: efectuar trabalhos de Conservação e Restauro de bens culturais de reconhecido valor histórico, artístico, técnico ou científico que possam constituir-se como referência da actividade de salvaguarda e conservação do património cultural, nomeadamente no que diz respeito ao trabalho em equipa pluridisciplinar, ao campo do diagnóstico, do estudo dos materiais e das técnicas, às abordagens e metodologias de intervenção e, também, à formação de uma nova geração de conservadores-restauradores.

Por outro lado, o processo de renovação e actualização dos equipamentos dos laboratórios e das oficinas herdados do Instituto de José de Figueiredo, ajustando-os às novas exigências técnico-científicas do estudo e conservação dos bens culturais, constituíram um contributo essencial para garantir o enquadramento adequado à prossecução deste projecto.

A designação de estudos não foi abusiva porque quis o Instituto que estes trabalhos se inserissem num projecto de divulgação para dar a conhecer novas metodologias de intervenção e o que isso supõe do conhecimento das técnicas da produção artística e da ciência dos materiais. Cada intervenção implica uma abordagem interdisciplinar que nos permita conhecer e caracterizar a realidade intrínseca de cada peça e, só a partir desse momento, determinar a metodologia de intervenção mais adequada à sua natureza. Queremos deixar claro que o estudo conducente ao conhecimento dos materiais, o desenvolvimento científico para obtenção de análises e interpretações mais esclarecedoras e a definição de critérios de intervenção, passam, hoje, por vários saberes que convergem no estudo aprofundado de cada peça.

Como intervenções modelares que pretendíamos que fossem, escolhemos criteriosamente as peças que foram objecto destes "Estudos". Assim, tivemos a "sorte" de poder contar com um vasto leque de peças paradigmáticas do que se desejava para cada tipologia de bens.

Na pintura, ao escolhermos as "Tábuas da Charola do Convento de Cristo" e o "Políptico da Misericórdia de Ferreira do Alentejo", demos sequência e profundidade aos trabalhos que já vínhamos desenvolvendo sobre a Pintura Quinhentista Portuguesa.

Na escultura, o "Presépio da Basílica da Estrela" apresentou-se-nos como aquela opção que simultaneamente nos propiciava o desenvolvimento do estudo iniciado com o projecto Policromia e nos permitia estudar as terracotas enquanto suporte artístico.

Num momento em que se acompanha com interesse os estudos da arte luso-oriental, a nossa proposta para o

Estudo histórico, plástico e da técnica.

Conservação, preservação e restauro



Os quadros grandes da charola do Convento de Cristo constituem um ótimo exemplo das perplexidades com que se debate a crítica da pintura portuguesa antiga. Curiosamente, nunca os pressupostos teóricos dessas perplexidades foram analisados. Porém, sem semelhante análise, não é possível validar honesta, rigorosa e desapaixonadamente os juízos críticos emitidos, nem, por conseguinte, decidir quais os caminhos que podem eventualmente ser úteis à investigação. Todas as perplexidades resultam, em última instância, das necessidades da atribuição.

1940 é o ano da exposição “Os Primitivos Portugueses”, inscrita nas comemorações dos centenários da nação. É um ano marcante para a história e crítica da pintura portuguesa antiga, na medida em que é a exposição com o seu catálogo, da responsabilidade de Reinaldo dos Santos, que vai criar definitivamente uma consciência do valor internacional desse património, tanto pelas relações que evidencia com a pintura europeia do seu tempo, como pela especificidade que acusa.

As reacções a este acto – que foi de reabilitação de valores artísticos e culturais, ainda que sancionado por um programa de propaganda política – não se fizeram esperar. Em 1941, Myron Malkiel-Jirmounsky, a quem João Couto franqueara as portas do Museu de Arte Antiga, do qual era então director, publica *Problèmes des Primitifs Portugais*, onde escreve: “as oficinas em que [os pintores] trabalham em conjunto contrariam, nesta época, a expressão artística individual. A tradição autóctone mantém-se talvez apenas no retrato (...). Mas, fora estas nuances, aliás bastante importantes, a arte desnacionaliza-se até a um certo ponto!” (M. MALKIEL-JIRMOUNSKY, 1941: 28). Avança depois para uma breve enumeração de influências estrangeiras na pintura portuguesa, para referir, de seguida, os hábitos de trabalho em parceria e a consequente criação de *estilos de oficina*², conformados a um número de receitas. E exemplifica, não sem ousadia: “assim, sobre um fundo tratado à italiana, aparecem os rochedos que fazem pensar na escola de Colmar e as figuras cujas cabeças atestam um *sfumato* lombardo” (IDEM, 1941: 29).

Em 1942, publicaria ainda *Vers une Méthode dans les Études des 'Primitifs Portugais'*, saindo, nesse mesmo ano, o livro de José da Silva Figueiredo, *Os Peninsulares nas Guildas de Flandres (Bruges e Antuérpia)* que procura provar a reduzida importância dos pintores flamengos na constituição da herança pictórica portuguesa de Quatrocentos e Quinhentos.

Nem o trabalho de parceria ou de oficina, nem as influências transnacionais foram desconhecidas de Reinaldo dos Santos, que geriu a consciência dessas realidades num admirável equilíbrio com a intuição aguçada por aquilo que viu. A caracterização formal e plástica, ainda que resumida, da obra como um todo assume-se neste autor como condição indispensável à formulação do juízo crítico. Assim, segundo ele, as pinturas de Tomar “caracterizam-se por excelente composição, desenho um pouco duro, em que dominam os tons escuros, fundos de paisagem convencional, aflamengados, como

aflamengada é a cabeça de Cristo e de outras personagens que o acompanham. Domina um carácter de monumentalidade; figuras de tamanho natural e um certo alongamento explicável pela altura a que deviam ser colocadas” (R. DOS SANTOS, 1940: 24). Daqui parte para o estabelecimento de relações com a pintura, mais convenientemente documentada, de Francisco Henriques em Évora, cujo mérito artístico sabe reconhecer, não apenas na sua própria obra, mas também naquilo que de seu pode haver em Tomar ou no retábulo da Sé de Viseu. E adianta que “tudo sugere (...) que o ‘Mestre da Charola de Tomar’ é um contemporâneo de Henriques, educado no gosto e nas tradições da pintura flamenga, mas com um sentimento da matéria, da cor e da composição que o nacionalizam³. Não nos admiraria que um dia se pudesse identificá-lo como sendo Jorge Afonso, o qual, pela geração a que pertenceu, a de seu cunhado Francisco Henriques, estava em plena actividade no período em que dominava o gosto flamengo” (IDEM, 1940: 25).

Para quem tivesse dúvidas acerca da isenção do juízo sobre aquela “nacionalização”, deixou R. dos Santos o seguinte esclarecimento: “a mesma influência que gerou em Lisboa Jorge Afonso e o Mestre da Charola de Tomar geraria em Viseu Vasco Fernandes e o Mestre do retábulo da Sé, cuja obra, talvez por ser regional, mais depressa tomou um carácter e uma independência nacionais” (IDEM, 1940: 25).

Reinaldo dos Santos abre o caminho para a atribuição das obras de Tomar através da aplicação de um método formalista informado por uma considerável cultura artística.

Em *Vers une Méthode...*, Malkiel-Jirmounsky (1942: 49-51) dedica alguns parágrafos aos quadros que aqui nos ocupam, começando por afirmar que são “de um estilo ou antes de estilos completamente diferentes”, para logo passar à caracterização de elementos fisionómicos das figuras representadas sem, porém, daí tirar quaisquer consequências. De resto, o livro, tal como os seus antecessores (1941a, 1941b) e o sucessor (1957), é um repositório de dúvidas, questões e exemplos, cuja única e, aliás, não pouco importante consequência é uma reserva que convida à suspensão do juízo crítico ou, menos escrupulosamente, à diluição das responsabilidades analíticas. As referências que Malkiel-Jirmounsky faz ao pensamento de Benedetto Croce, de Alois Riegl e de Max Dvorák (1941b: 29) são, elas próprias, inconsequentes, quando não contraditórias com os princípios de uma demonstração que afinal ficou por fazer. A insistência, em tempos muito mais recentes, no carácter colectivo da pintura portuguesa antiga e a reserva crítica que daí advém são tributárias do fascínio que o aparente escrupulo teórico, metodológico e crítico da obra de Malkiel-Jirmounsky, a par da sedução do uso de técnicas de fotografia e radiografia no exame das pinturas, pôde suscitar entre os historiadores da arte.

O trabalho iniciado por Reinaldo dos Santos foi continuado por Luís Reis Santos, George Kubler e Martin Soria, que, mantendo-se atentos à possibilidade de participação de mais do que um pintor num conjunto retabular ou até num mesmo quadro, levaram mais longe a atribuição da obra de Jorge Afonso [ou do “presumível Jorge Afonso”, como Reis Santos (1966:8)

¹ Último itálico nosso.

² Itálico nosso.

³ Itálico nosso.

continuou a preferir identificá-lo], com base num entendimento orgânico da obra de arte. Tão longe que, desde então, não se modificou.

Com estes autores, será estabelecida a ligação da série de Tomar com a da Madre de Deus e a de Setúbal, além de outras obras que se encontram maioritariamente no Museu Nacional de Arte Antiga, com base numa caracterização muito abrangente, no caso de Reis Santos, mais desenvolvida, porém, em Kubler e Soria (G. KUBLER e M. SORIA, 1959: 329-330). Como afirmação de princípio, estes distinguem oficina (*studio*) de parceria (*collective work*) e observam que “embora as atribuições individuais não sejam por vezes possíveis ou devam ser aproximativas, a maior parte das pinturas importantes pode ser atribuída a uma mera dúzia de mestres (e à suas oficinas) cujos estilos pessoais⁴ emergem de uma forma bastante clara” (IDEM: 328). Vale a pena prestar atenção à comparação que fazem entre as pinturas de Tomar e as da Madre de Deus:

As seis pinturas de Tomar impressionam pela sua dimensão monumental e pelo seu temperamento, conseguido apesar das múltiplas minudências. A sua data, à volta de 1510, é sugerida pelos quadros da Madre de Deus, um dos quais tem a inscrição de 1515. Estes são da mesma mão, parecendo mais tardios. As semelhanças são esmagadoras. Com perícia anatómica, as cabeças, as mãos e os pés são construídos do mesmo modo em ambas as séries, embora os painéis da Madre de Deus sejam um pouco melhores, indicando os progressos feitos pelo mestre. Cabeças do mesmo tipo são agrupadas da mesma maneira. Idênticas caras rosadas⁵, pernas agrupadas, idênticos contornos agitados de rochas ciclópicas e, nos fundos, figuras magras de pernas de aranhão aparecem em Tomar e na Madre de Deus. Em ambas as séries a arquitectura delicia-se nas mesmas torres redondas com cataventos, nos mesmos arcos abatidos de perspectiva incorrecta, medalhões, nichos em forma de concha, colunas de mármore castanho e arcos de canto. Os planos paralelos à superfície da pintura estão dispostos em profundidade da mesma maneira. Na Madre de Deus o mestre dá conta de grandes progressos no uso da luz e da sombra. O seu modelado é mais cuidado e acabado⁶ (IDEM: 329).

Particularmente interessante nesta breve análise é a visão estruturalista que a informa, absolutamente atualizada, se tivermos em conta a obra coetânea de W. Dilthey (1958) e a de H. Sedlmayr (1958). Graças a essa visão – que aqui é expressa através da análise da estrutura (“construção”) fisionómica e da composição, e de aspectos ou pormenores personalizados (por exemplo, da arquitectura) que se salientam pelo desacordo ou pela recorrência em relação a outras pinturas – torna-se possível encarar a individualidade artística e a sua evolução, a ponto de se esquecer a datação tradicional do conjunto retabular, indirectamente alcançada a partir das datas documentadas para o programa escultórico e de talha.

O conceito de estrutura foi primeiramente aplicado ao entendimento do psiquismo. Aquilo que as disciplinas humanísticas legaram à ciência provém frequentemente do pensamento filosófico. Assim foi com o conceito de estrutura no entendimento da experiência sensível, antecipado, de certa

maneira, pela estética transcendental kantiana que considera a experiência empírica imediata e a sua forma *a priori*. Esta é apenas verificável através da experiência mas, contrariamente à estrutura psíquica, é dotada de realidade metafísica, não cognoscível. E o reflexo da psicologia estruturalista na ciência neurobiológica é o de que no cérebro humano são representadas imagens (equivalentes a sentimentos) sob a forma de padrões neurais, em consequência de emoções provocadas pelos estímulos do mundo exterior. A consciência dos sentimentos só pode existir depois da emoção e do sentimento, possuindo, para A. Damásio (2001: 153), um “sentido interno” em que acreditaram pensadores como Kant, entre outros.

É muito interessante verificar que, anteriormente ao estruturalismo e às descobertas da neurobiologia da consciência, o neo-idealismo italiano, inaugurado por Benedetto Croce e continuado por Lionello Venturi, considerará a *imaginação ou fantasia* como o órgão da criação artística, através do qual é feita a síntese das experiências sensoriais. Também para eles, o *sentimento* medeia entre a experiência dos sentidos e a obra da imaginação. É esta que cria a *forma*, isto é, a ordem mental atribuída à experiência sensorial e à vida do sentimento, que torna o acto de criação artística passível de ser reconhecido. Os elementos de construção da obra, desde os técnicos aos ideais, passando pelos formais, podem dissociar-se mentalmente e encontrar-se em várias obras. É a percepção desses esquemas ou símbolos e a síntese que deles se opera na imaginação do crítico que lhe permite passar do estudo da obra à consciência do seu valor artístico, o qual é determinado pelo grau de inovação em relação à tradição. O juízo de qualidade torna-se necessário para a história da arte na medida em que é impossível testemunhar sem julgar, isto é, determinar uma realidade histórica sem fazer escolhas. 14 | 15

A ciência moderna vem apoiar aquilo de que há muito a filosofia suspeitava; isto é, que a criação artística é um processo individual altamente sofisticado, dotado de coerência estrutural interna. A resposta da neurobiologia à necessidade do que designariamos por “criações do espírito” consiste na regulação da homeostasia e na sobrevivência face à perspectiva da morte. Este sentido de eternização é partilhado por todo o pensamento estético idealista e pelos criadores de poéticas, quantas vezes estreitamente encarradas como “pagãs”. A propósito, adverte-nos Sofia de Mello Breyner: “dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida”⁷.


A transcendentalidade da arte que, contrariamente ao que se poderia julgar, não conflitua com as descobertas da mais moderna ciência, é, para a história e crítica de arte, uma herança filosófica incontornável, que faz do testemunho artístico uma unidade indivisível. Por outras palavras, dentro de toda a panóplia teórica de que *ainda hoje* podemos dispor para fazer história da arte, é totalmente impossível emitir juízos com interesse para esta disciplina sobre aquilo que não seja considerado, de alguma forma, fruto da individualidade. Do reconhecimento deste limite dependeu o sucesso da

⁴ Itálico nosso.

⁵ Nota dos autores: “Comparar S. João Baptista, Acção e Abraão com os Apóstolos [ver fig. 1] da Ressurreição de Lázaro [ver est. 7] e da Entrada de Cristo em Jerusalém [ver est. 12]”.

⁶ Nota dos autores: “Os ajudantes deram apoio diminuto em ambos os retábulos. Uma radiografia sugere que Lopes tenha pintado os anjos da Ascensão de Tomar [ver fig. 2], provavelmente os anjos e a Virgem da Assunção da Madre de Deus [ver fig. 3] e alguma da arquitectura de fundo e da vegetação da Adoração dos Magos [ver fig. 4]”.

⁷ Palavras ditas em 11 de Julho de 1964 no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a Livro Sexto. Aparecem em postácio à edição definitiva que tem uma reimpressão da Editorial Caminho, de 2003.



historiografia posterior a Kubler e Soria que aqui nos prenderá por mais algum tempo.

Em 1986, é dado a lume o quinto volume da *História da Arte em Portugal* das Publicações Alfa, intitulado *O Manuelino*, onde se conta um capítulo de Pedro Dias e Vítor Serrão sobre a pintura do período. Aí se reafirma que “a pintura portuguesa do primeiro quartel do século XVI não pode ser estudada numa perspectiva de individualização de personalidades. É necessário compreenderem-se antes de tudo os programas de trabalho que regiam o labor destes artistas de alvares de Quinhentos, vinculados à rígida estrutura artesanal das ‘corporações’ dos ‘ofícios mecânicos’ e subordinados dentro da tradição medieval ao colectivismo hermético de ‘parcerias’” (P. DIAS, 1986: 118-119). E acrescentam que “tratando-se [as pinturas de Tomar e da Madre de Deus] de produção concebida e executada dentro do regime anónimo e colectivista de ‘parcerias’, conforme a diversidade de processos e de ‘estilos’ (por vezes numa única tábu) deixa claramente entrever, é todavia evidente, também, nas duas séries citadas, a direcção unívoca de um só mestre pintor, agindo em ambos os casos como director das oficinas envolvidas na encomenda” (IDEM: 123-124). Além da indefinição crítica, não se verificam avanços na análise das obras, que tão importante teria sido para provar a aludida “diversidade de processos e de ‘estilos’”.

Ainda em 1986, sai o sexto volume da mesma obra, dedicado ao Renascimento, da autoria de Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, onde reaparecem os quadros de Tomar, em tentativa de atribuição, desta vez, a um tal Drália, pintor flamengo que, em 1877, o Visconde de Juromenha dizia estar sepultado numa vaga igreja de Tomar. A reabilitação de Drália assenta numa leitura de José da Silva Figueiredo (1942: 126), após a aparente liquidação deste assunto por Garcez Teixeira, no seu artigo sobre a lenda do pintor (G. TEIXEIRA, 1922). Toda a questão gira em torno de uma lápide sepulcral desaparecida de cuja inscrição apenas se conservam versões discordantes. E os próprios autores não acabam convencidos com a vasta teia de hipóteses que constroem, pois afirmam que o pintor “poderá não ser Draba⁸ (mera hipótese que retomamos), mas é, sem dúvida, um flamengo” (D. MARKL e F. A. B. PEREIRA, 1986: 88). Para sustentar esta afirmação é aduzido o comentário estilístico de José da Silva Figueiredo⁹ e a iconografia alegórica dos planos anteriores do quadro *Cristo e o Centurião* que “define a marca não portuguesa do mestre da charola de Tomar” (IDEM: 88). Não existe qualquer análise formal ou plástica das obras.

A ausência de análise, que é, em si mesma, a base para a definição da personalidade do artista e que, na falta de documentos escritos inequívocos (como é o caso de quase toda a pintura portuguesa antiga) constitui o corpo de prova para a atribuição que, já em 1991, terá provocado o comentário de Rafael Moreira:

Julgamos, com efeito, que só pelo estudo das relações entretidas no concreto entre essas (e outras) figuras [Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã”] poderemos chegar a um melhor conhecimento de cada uma delas em particular e será possível, mais que pela fantasia apriorística de escolas e de gerações, iluminar algum dia a floresta de enganos,

cheia de caminhos sem saída, a que um século de erudição supérflua e “atribucionismo selvagem” tem reduzido a pintura da idade áurea dos tempos de D. Manuel. As condições reais de trabalho, os materiais e técnicas, a circulação dos modelos artísticos e motivos iconográficos, assim como o papel cada vez maior da corte e de mecenas privados (...), são factores primaciais que importa considerar para a plena compreensão das obras de arte (R. MOREIRA, 1991: 3).

O incómodo não justifica naturalmente a desconsideração pelo labor dos críticos da primeira metade do século XX, baseado em premissas sólidas e sobretudo beneficiado por uma intuição e por uma cultura artística excelentes, que permitiram preciosas antecipações, surpreendentemente reconhecidas aliás, mais adiante, quando Moreira se refere à “intuição certa de Reinaldo dos Santos” (IDEM: 6) relativamente às pinturas da charola. Não autoriza, por outro lado, o descarte da análise plástica e formal, por tudo o que a propósito desse processo crítico tivemos oportunidade de dizer.

Todavia, o estudo onde aparece este comentário contém uma referência interessante para Tomar. Trata-se da alusão a um pintor de nome Jorge Afonso, numa verba de pagamento de 5 de Novembro de 1513, contida no *Livro da Despesa das Obras do Convento de Tomar* que se guarda na Torre do Tombo. O pagamento diz respeito a “oyto arrates de oleo e vermelhã e de zarcam per as grades da obra”. Registam-se a seguir outros pagamentos, nomeadamente “a Lourenço Cereijo por jr per as ditas tintas a Lixboa” e ao pintor das referidas grades, João de Castilha. Daqui deduziu R. Moreira que “Jorge Afonso trouxera para Tomar toda uma equipa de mesteiros e respectivos servidores e achava-se em plena actividade” (IDEM: 7). Se assim fosse, o pagamento seria, mais logicamente, feito em bloco a Jorge Afonso que, tanto quanto se entende, só forneceu “as ditas tintas”, destinadas à pintura de grades que, pertencendo à “obra” (edifício), seriam grades de janelas. É claro que isto não invalida que o Jorge Afonso referido fosse o pintor régio, cuja presença em Tomar está, de resto, documentada no final de 1512, por razão de questões ocasionadas pela empreitada do cadeiral, após a morte de Olivier de Gand¹⁰. Que o pintor fornecesse óleo, vermelhão e zarcão, já sob a forma de tintas, tão-pouco é de estranhar. Zarcão é o mesmo que minio (Pb3O4, óxido de chumbo vermelho), que, moído em óleo (normalmente de linho), foi utilizado não apenas em pintura de cavalete, mas também, até aos nossos dias, como primário para o ferro de construção. Já o uso de vermelhão (HgS, sulfureto de mercúrio) parece estranho em semelhante contexto, na medida em que este pigmento era muito mais dispendioso do que o minio; porém, o seu uso na pintura artística é conhecido desde tempos remotos. A querer confirmar o Jorge Afonso régio existe o facto de as tintas terem sido trazidas de Lisboa, onde a presumivelmente grande oficina do pintor estaria em condições de as preparar em quantidades apreciáveis. Apesar de sugestiva, a prova não é conclusiva. Com base nos documentos de 1512 e de 1513 referidos, não conseguimos dizer com Rafael Moreira que as pinturas grandes de Tomar “podem ser datadas com segurança dos anos 1512-13” (IDEM: 7). O ano de 1991 foi mais importante para a história e crítica da pintura portuguesa antiga do que as duas décadas que o precederam graças ao facto de então ter sido entregue na

⁸ Versão aporuguesada do nome flamengo Drabbe, documentado por J. S. Figueiredo, do qual Drália seria uma versão corrompida.

⁹ “Os quadros grandes de Tomar (os mais antigos) revelam influências de Van der Goes e de Memling, o que realmente parece indicar como muito provável a opinião de Berteau [sic], que os atribui aos discípulos de Gérard David. E assim nos parece por certa largueza de paisagem que eles nos revelam. No último quartel do século XV a influência de Van der Goes e de Memling fez-se sentir muito em Bruges, de que o próprio G. David é exemplo. Justi via nos quadros grandes de Tomar a influência de A. Bouts, pintor que muito imitou Van der Goes” (J. S. FIGUEIREDO, 1942: 126).

¹⁰ Torre do Tombo, Corpo Cronológico, P.1, m. 12, doc. 37 (1512, Dezembro, 2, Évora); publicado por S. Viterbo (1903, I: 14-15).

Universidade Nova de Lisboa uma dissertação de doutoramento, da autoria de José Carlos da Cruz Teixeira, intitulada *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*. Apesar do significado que assume, este estudo nunca foi publicado. Aquilo que o seu autor nos traz é justamente o que, há muito, se fazia esperar: a análise aprofundada das obras de pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, no exercício amadurecido de uma metodologia de tradição estruturalista, genuína continuadora da obra de Reinaldo dos Santos, Luís Reis Santos, George Kubler e Martin Soria.

Convém recordar, neste ponto, o conceito de estrutura que aqui tem aplicação: "como formulara Dilthey, por estrutura há que entender a ordenação segundo a qual os factos de distinta índole são unidos por uma relação interna em ordem a um Todo superior e se interpenetram reciprocamente: Num Todo assim criado cada 'parte' extraída e acentuada está determinada no seu ser, ou no seu ser-assim nessa sua parte, pelo princípio estrutural do Todo, e nesse sentido é necessária" (H. SEDLMAYR, 1958: 93). O conceito de estrutura permite considerar a obra de arte individual na sua legalidade intrínseca, contrariamente ao que acontece com o de estilo, isto é, à interpretação histórica sobrepõe-se o entendimento dinâmico de individualidades.

Está presente, desde o início do estudo de J. C. C. Teixeira, a questão da originalidade da pintura portuguesa do Renascimento: "que via da pintura flamenga é essa (...) – o grande fulcro de todas as dinâmicas da pintura portuguesa do séc. XVI que é a figura de Jorge Afonso? Cómodo seria, se a tal não fosse irreduzível, ver nele mais um flamengo, como inicialmente se pensou" (J. C. C. TEIXEIRA, 1991: 404).

A incontornável importância das investigações a que nos estamos referindo torna obrigatória a sua recapitulação sumária, apoiada em extensiva citação.

Relativamente à série de Tomar, J. C. C. Teixeira observa constantes gerais e tece considerações particulares em relação aos quadros *Cristo e o Centurião*, *Ressurreição de Lázaro*, *Ascensão* e *Ressurreição*. Entre as constantes gerais regista (IDEM: 408):

- A elevação da linha de horizonte e o alongamento das figuras, resultantes da colocação a demasiada altura e do recuo possível ao espectador, que é insuficiente, sendo visíveis desequilíbrios notáveis, por exemplo, no grupo da direita da *Ressurreição de Lázaro* (est. 7), onde só se prolongam as partes inferiores dos corpos;
- O carácter totalmente irrealista das arquitecturas e da sua implantação nas elevações do terreno;
- A falta de segurança na articulação das escalas, ilustrada pelas figuras minúsculas que se vêem sobre a colina esquerda da *Entrada em Jerusalém* (est. 12), solução interpretada como de recurso, talvez aplicada *a posteriori* para melhor impor a presença da figura de Cristo e do grupo que o acompanha);
- O tipo flamengo convencional das cabeças de Cristo, da maioria das figuras na *Ressurreição de Lázaro* (est. 7) e de várias outras nas restantes tábuas;
- A dureza do desenho, que Reinaldo dos Santos já apontara, associada a uma densidade matérica desajustada;
- Os convencionalismos icónicos igualmente desajustados.



Est.7 Ressurreição de Lázaro.

16|17



Est.12 Entrada de Cristo em Jerusalém (montagem fotográfica a partir de dois fragmentos).



Fig. 5 Cristo e o Centurião. Charola do Convento de Cristo, Tomar. IPPAR / Luís Pavão



Fig. 6 Ressurreição. Charola do Convento de Cristo, Tomar. IPPAR / Luís Pavão



Fig. 2 Ascensão. Charola do Convento de Cristo, Tomar.

Estas constantes são interpretadas como limitações técnicas e/ou efeitos/resíduos de formação “que não surpreenderiam tanto se não se tratasse de um pintor régio que tem já então largos anos de actividade e que vai ser capaz, por outro lado, de uma considerável evolução, nos processos e na atitude estética, num conjunto de poucos anos posterior, o *Retábulo da Madre de Deus*, datado de 1515 numa das tábuas” (IDEM: 408). E observa, mais adiante: “o que têm entre si de inconciliável elementos de estéticas tão distintas, cuja poderosa definição, por um lado, e a sua utilização episódica, por outro, mais fortemente os distanciam. Aos tendenciais cuidados analíticos que identificam nas tábuas de Tomar tantos dos contributos flamengos, Jorge Afonso justapõe, sem qualquer aparente esforço de transição, o mais seco dos processos de síntese que, consideravelmente atenuado depois, irá mesmo assim caracterizar em geral o conjunto da sua obra” (IDEM: 409). Passa depois a exemplificar os desacordos referidos:

- *Cristo e o Centurião* (fig. 5): a figura de S. Pedro, “analítica e minuciosamente construída na cabeça, as mãos quase ambicionando ‘a verdade’ de um flamengo, e totalmente diversa depois no tratamento do traje” (IDEM: 409); ainda na mesma tábua, “a definição das escalas e o modo de articular o espaço poderiam em alguma medida fazer lembrar a pintura de Gérard David – embora o austero pintor de Bruges desconhecesse os requintes do trajar do Centurião e dos do seu séquito, e mais ainda o ondulante maneirismo, a forma já objectivamente *serpentinata* de duas das pequenas figuras do

grupo central, de um lado e outro do cavalo” (IDEM: 410).

- *Ressurreição de Lázaro* (est. 7): o mesmo desacordo interno nas figuras de Cristo e dos Apóstolos, entre zonas expressivas e outras meramente estruturantes; desequilíbrio de proporções já referido; desajustamento “entre o naturalismo que aparentemente se quer dar ao conjunto das figuras, aqui com um carácter mais marcadamente flamengo tanto na generalidade das cabeças como em toda a requintada e muito bela figura da Madalena, e, em vincada oposição depois, no absoluto irrealismo das arquitecturas de fantasia, elevadas sobre penhascos e recortadas sobretudo de inverosímeis decorações, como só o preciosismo degenerativo dos Mabuse e dos van Orley ousaria imaginar” (IDEM: 410).
- *Ascensão* (fig. 2): “a par de algumas cabeças tratadas com qualidade, o geral esquematismo e a rigidez de construção das figuras, o duro geometrismo do desenho, o efeito quase metálico das texturas, o carácter duro e matérico das nuvens, a rudeza técnica e o arcaísmo dos anjos, imensos emicrocéfalos” (IDEM: 411).
- *Ressurreição* (fig. 6): “problemáticos equilíbrios (...), quase a lembrar as incipiências formais das composições maiores da oficina de Frei Carlos” (IDEM: 417).

As conclusões ou sugestões que J. C. C. Teixeira faz derivar da sua análise das pinturas da charola são as seguintes:

1. Considerável imaturidade estética de Jorge Afonso, “sobretudo na medida em que não há razão para atribuir a mãos diversas os elementos inconciliados¹¹ em cada uma das tábuas” (IDEM: 411): a concepção e a estrutura de tipo flamengo de muitas cabeças mantêm-se na Madre de Deus e em Setúbal, atenuada apenas a importância do desenho; a fantasia das arquitecturas simplifica-se mas conserva o convencionalismo elementar; “a propensão para a síntese, de que nasce tanta da monumentalidade da sua poética, continuará no carácter esquemático de muitos relevos, no pouco interesse pelas texturas, na modelação larga dos volumes, sem acidentes que a luz saiba de algum modo valorizar, na densidade matérica e nas grandes superfícies de cor lisa, monótona, pesada, sem quaisquer rupturas ou indícios de variação tonal” (IDEM: 411).

2. “Por sensível que tenha sido à pintura de Francisco Henriques, de modo nenhum poderão atribuir-se à sua influência os princípios técnicos ou as concepções estéticas globais de Jorge Afonso, nem de um modo mais particularizado a importante componente flamenga desta série de Tomar” (IDEM: 411-412):

- a) os modos de compor não têm a homogeneidade nem a continuidade dada pela harmonização tonal em Francisco Henriques;
- b) a dominante referencial não concede aos elementos secundários no registo narrativo “o valor de realidade e de intervenção” (IDEM: 412) de Francisco Henriques;
- c) os referentes icónicos e as curiosidades maneiristas nada “devem à sóbria inteireza e aos equilíbrios clássicos” (IDEM: 412) de Francisco Henriques. Elementos isolados colhidos directamente deste, “que pouco até significariam de flamengo” (IDEM: 413):

i. *Cristo e o Centurião* (fig. 5) – comparar traço da figura da esquerda com personagem correspondente de *Abraão e Melquisedeque* de Francisco Henriques; centurião com as mesmas sandálias que Abraão;

ii. *Entrada em Jerusalém* (est. 12) – comparar o edifício mais sóbrio da colina da esquerda com o dos *Santos Mártires de Marrocos*, e a torre vizinha esguia com a da *Recolha do Maná*.

O autor questiona-se, por fim, sobre a formação de Jorge Afonso:

Informado das experiências mais recentes da arte da Flandres, que lhe servem no entanto como efeitos de animação, essencialmente decorativos, e que logo em seguida abandonará, com um modo de utilizar as tintas que é mais o das têmperas, espesso, à *pleine pâte*, do que o óleo, a sugerir portanto uma formação não flamenga, qual pode ser, antes de outros desenvolvimento, a origem da arte de Jorge Afonso? Quem lhe terá dado as bases, aliás muito seguras – técnicas, de composição, de estrutura –, e onde terá colhido depois os modos mais profundos de dizer, os referentes formais e mesmo o que os enfeita?” (IDEM: 413)

Quem era afinal Jorge Afonso?

Uma última indicação (...) é a da qualidade relativa do pintor régio, tantas vezes tomada como absoluta, num quadro de produção que contava, aquando da nomeação, com pintores já com notáveis provas dadas, como eram Francisco Henriques em Évora ou Vasco Fernandes em Lamego e na parte que lhe cabia no grande retábulo da Sé de Viseu. Um era flamengo, é certo, e o outro provinciano. Seria tudo?” (IDEM: 414)

Posteriormente ao trabalho de José Carlos da Cruz Teixeira não se verificaram outros progressos no estudo da pintura que aqui nos interessa. Os resultados da investigação não passaram, porém, despercebidos: na sua contribuição para a *História da Arte Portuguesa*, Dalila Rodrigues (1995: 216) resume longamente as observações que J. C. C. Teixeira fizera a respeito do Jorge Afonso de Tomar, ainda que sem citar o estudo correspondente, razão pela qual Dagoberto Markl poderia limitar-se a escrever que “Dalila Rodrigues apresenta uma tese convincente para esta questão atributiva [dos quadros de Tomar à oficina do Mestre de 1515]” (D. MARKL, 1997: 164).

Outros autores revelam-se alheios ao contributo de J. C. C. Teixeira, reiterando considerações estilísticas mais episódicas (V. SERRÃO, 1992: 49) ou reafirmando a presença em Tomar de “um vasto rol de colaboradores”, a par de Jorge Afonso (J. O. CAETANO, 1998b: 570).

De resto, o estudo de J. C. C. Teixeira não surte maiores efeitos que não sejam os do resumo:

Duas consequências resultam, pois, da programação do trabalho em regime colectivo: uma aparente homogeneidade das pinturas saídas do mesmo círculo oficial, sendo possível agrupar as obras de acordo com os receiptuários próprios de cada oficina (e na produção de cada uma surpreende-se uma progressiva autonomia interpretativa da pintura portuguesa face à flamenga), e a enorme dificuldade em individualizar personalidades artísticas” (D. RODRIGUES, 1995: 206).

D. João III toma a iniciativa de reformar a Ordem de Cristo, no ano de 1529, tendo escolhido Frei António de Lisboa para dirigir a reforma religiosa e transformar uma ordem clerical numa ordem de clausura. A reforma joanina vai desenvolver-se em simultâneo no espiritual e no temporal, tendo o convento sido dotado de novos edifícios adequados a uma vida monástica.

Nos anos trinta de mil e quinhentos, Frei António de Lisboa empenhava-se em completar a campanha manuelina e em proceder à “reformação” da charola e do convento. Com esse intento vêm a Tomar alguns restauradores estrangeiros. A documentação proveniente do cenóbio nabantino relaciona directamente o restaurador saboiano Reimão d’Armas e o escultor e entalhador francês Francisco Lorete com o restauro dos quadros grandes da charola, sendo de salientar também o trabalho desenvolvido por Fernão Roiz, o pintor privado do convento (act. 1533-1587).

O pintor-restaurador Reimão d’Armas exerceu a sua actividade em Tomar. Durante os anos de 1533-1534 procedeu à limpeza dos retábulos e das vidraças em todo o convento¹².

Ainda em 1533, Francisco Lorete e o seu companheiro foram pagos “por grudarem e concertarem os retavollos grandes e pequenos da charola”¹³. Esta notícia levanta algumas questões que discutiremos oportunamente, a propósito das datas em que os quadros aqui estudados podem ter sido pintados e colocados.

No ano de 1533, Fernão Roiz recebia “por pintar alguas magoas e gretas dos retavollos da charola”¹⁴, completando-se o pagamento do seu trabalho em Janeiro de 1535, “por pintar <e dourar> e reformar muitas cousas dos retavollos da charolla e da crasta e refeitar a abobada de cima em muitas partes que ficou aberta do tremor e nos altares”¹⁵. As intervenções realizadas nas obras manuelinas incidiram nas tábuas grandes da charola, nos oito painéis pintados a óleo com volantes, colocados nos cantos do claustro do Cemitério¹⁶, nas pinturas da abóbada da charola danificadas por um abalo sísmico e em altares que seriam com probabilidade os da charola.

Na época da reforma de D. João III, o espaço disponível para intervir na charola limitava-se às paredes do corpo exterior compreendidas entre as janelas, acima dos quadros grandes, bem como abaixo destes. Além de pinturas murais, puderam então ser integrados pequenos altares no deambulatório, tendo sido colocados em cada um deles painéis pintados um pouco à maneira de predelas dos quadros grandes. A documentação proveniente do Convento de Cristo prova-nos que foi Gregório Lopes quem executou o *Santo António Pregando aos Peixes*, o *Martírio de S. Sebastião*, o *S. Bernardo*, a *Santa Maria Madalena* e *A Virgem, o Menino e os Anjos* para os altares pequenos da charola do Convento de Cristo, tendo tal actividade ocupado o artista régio de 1536 a 1539.

Existe uma evidente continuidade no programa iconográfico da pintura destes altares relativamente à escultura de Olivier

de Gand e Fernão Muñoz: o S. Bento e o S. Bernardo, os Doutores da Igreja, S. Jerónimo como exemplo espiritual, S. Gregório Papa, também ele um reformador da Igreja, e o pregador Santo António de Lisboa. No lado da Epístola, as pinturas que ainda hoje se conservam, atribuídas a Gregório Lopes, são: *Santo António Pregando aos Peixes*, o *Martírio de S. Sebastião* e *A Virgem, o Menino e os Anjos*, fazendo parte as duas últimas do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga.

O S. Bernardo actualmente existente na charola não é estilisticamente atribuível ao pintor Gregório Lopes. Trata-se de uma pintura maneirista, atribuível a Simão de Abreu que, juntamente com Domingos Vieira Serrão, restaurou e pintou obras novas para a charola entre 1592-1595 (M. A. P. S. CASANOVA, 2002, 1:118).

Os quadros da charola foram novamente repintados entre 1573-75, encarregando-se Fernão Roiz de “acordar as cores novas das velhas, em todos os painéis que hão mister (...) e desasentar muytas vezes os painéis e os tornar a pôr e pintar de novo allgüas figuras que estavam apagadas (...)”¹⁷, segundo declarações de Simão de Abreu, pintor do Convento (act. 1584-1624), morador na vila de Tomar e avaliador das obras de pintura realizadas pelo supracitado pintor, no ano de 1587¹⁸.

O facto dos quadros serem retirados e colocados várias vezes, prova-nos que esta tarefa era executada com alguma facilidade, sendo, porém, de estranhar no caso dos painéis grandes da charola. A informação do documento referir-se-á provavelmente aos quadros dos altares pequenos, alguns deles pintados por Gregório Lopes.

Fernão Roiz, para além de restaurar pintura de cavalete, praticava várias modalidades relacionadas com a pintura: dourava, limpava, pintava grades e “outras myudesas”. Cremos que seriam para si os quatro livros de ouro e os vinte e três arráteis de tintas que vieram “pera ho pintor q reforma os retavollos”, bem como outras tintas, cola, lacre, mais folhas de ouro e verniz, etc¹⁹.

Atribuíveis ao pintor-restaurador do Convento são algumas das pinturas murais do nível superior do corpo exterior da charola, representando as Sete Dores da Virgem e as pinturas em esgrafitado das escadas de Santa Bárbara.

Simão de Abreu trabalhou sob a direcção de Domingos Vieira Serrão, decorrendo esta campanha entre 1592 e 1595. A leitura da documentação publicada por Sousa Viterbo (1903, I: 161-163 e 168-169) sobre a intervenção desta parceria, na charola, leva-nos a considerar que se devem a estes artistas as pinturas de padrão geométrico que cobrem as colunas do tambor central e do tambor exterior, conferindo um aspecto bizantino e exótico à charola, numa alusão às influências orientalizantes da arquitectura da rotunda Templária e ao Templo de Jerusalém.

Nesta campanha foram retocadas as pinturas das abóbadas da charola. Os anjos das paredes exteriores do tambor central da charola, atribuídos a Fernão Anes foram, também, repintados à volta de 1595.

¹² Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 23, fl. 175.

¹³ Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 23, fl. 174; publicado por V. CORREIA (1928: 76).

¹⁴ Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 23, fl. 175.

¹⁵ Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 23, fl. 179v.

¹⁶ Libro de la Yncita Caalleria de Cristo en La Corona de Portugal, Cód. DCXLVIII da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Lisboa. A autoria provável deste texto, redigido à volta de 1589, é de Frei Jerónimo Román, tendo sido parcialmente publicado por G. Teixeira (1920/1936), que refere as circunstâncias indicadas na p. 37.

¹⁷ A. Rosa (1971: 388-389) refere que o pintor Fernão Roiz era oficial assalariado do convento ainda em 1587, data em que o seu trabalho foi avaliado por Simão de Abreu, conforme documento que se indica na nota seguinte.

¹⁸ Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar, maço 29.

¹⁹ Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 23, fl. 174v e 175; V. CORREIA (1928: 76-77); M. A. P. S. CASANOVA (2002, 2: docs. 26A e 40).

Documentalmente, sabemos terem os quadros da charola sofrido várias intervenções de restauro. No entanto, não aparecem discriminados quais foram os painéis repintados ou retocados, não sendo de excluir a hipótese de alguns quadros terem sido pintados de novo, nas campanhas de pintura de Domingos Vieira Serrão e Simão de Abreu. Um exemplo a citar é a *Santa Maria Madalena*, pertencente à colecção da Câmara Municipal de Tomar, atribuída a Domingos Vieira Serrão, que acreditamos tenha sido executada para substituir o painel da mesma invocação pintado por Gregório Lopes.

A Domingos Vieira Serrão o Convento de Cristo efectuou vários pagamentos que nos permitem saber que esta campanha englobou “obras que pinta na Charola, Capelas, altares, colunas, os retábulos da Capela de Jesus (?), Dormitório, Capela de Santiago e pintura mural” (S. VITERBO 1903, I: 158). Em 1598, terá executado as duas belíssimas pinturas murais representando a *Contemplação Silenciosa* e a *Humildade* (no interior do janelão) e, no arco triunfal da charola, os quatro evangelistas, o púlpito pintado em *trompe l’oeil* e a *Ressurreição de Cristo* de inspiração romanista. A esta parceria se devem os santos que ladeiam as tábuas dos altares pequenos e os querubins segurando fitas, colocados por cima dos quadros grandes.

As pinturas com tema heráldico do século XVII ocultaram a pintura da abóbada da charola. Por iniciativa de D. Fernando II, no séc. XIX, foram repintados aqueles escudos de armas, chegados até aos anos 80 do século passado.

Em meados do século XVIII o Convento de Cristo encontrava-se bastante arruinado. Depois de ouvida a Mesa de Consciência e Ordens, a rainha D. Maria I decidiu que fossem realizadas pelo arquitecto das Ordens, as obras necessárias no conjunto conventual, sendo de registar na intervenção proposta para o interior da igreja reparar paredes e abóbadas e fazer o seu revestimento a cal branca e o retoque das pinturas e dourados dos pilares e arcos de pedra, com a recomendação de nada se alterar (J. C. SOUSA, 1944: 237-238).

Em 1836, após a extinção das ordens religiosas (1834), a pintura do Convento de Cristo foi integrada na Academia de Belas-Artes, sediada no Convento de S. Francisco, em Lisboa, onde eram péssimas as condições de conservação, como refere Ramalho Ortigão (1986: 150): “Foi D. Fernando que, por meio de um subsídio de 65 contos dados à Academia das Belas-Artes de Lisboa desde o ano de 1865 a 1868 e que contribuiu principalmente para a restauração da Galeria de S. Francisco, cujos preciosos quadros da antiga escola flamenga e da escola portuguesa do tempo de Francisco de Holanda e de Grão Vasco ali estavam caindo de humidade e podridão”.

O estado das pinturas dos conventos extintos, arrumadas nas arrecadações da Academia de Belas-Artes, era tal que chegou a ser ordenada uma vistoria técnica, para avaliar as causas dos estragos sofridos nelas e nas da Galeria Nacional (S. Francisco). Do relatório elaborado pela “comissão de pintura encarregada de examinar o estado dos quadros antigos”, publicado em Diário do Governo de 28 de Maio de 1869, ressalta a completa ruína dos mais preciosos exemplares das escolas estrangeiras

e portuguesa e a falta de conservação adequada e de higiene da maioria dos quadros (J. CUSTÓDIO, 1993: 44-45; M. J. B. NETO, 2003: 225-227).

A colecção nacional de pintura aguardou infinitamente a sua mudança para outras instalações. O Estado só em 1879 alugou o Palácio das Janelas Verdes para nele ser instalado um Museu Nacional. No entanto, as colecções continuaram a esperar soluções que tardavam e apenas no ano de 1901 se tomaram medidas para expor as peças ao público (M. J. B. NETO, 2003: 225-227).

O conde de Tomar, António Bernardo Costa Cabral, e a Câmara daquela vila tentam fazer regressar as obras do convento à sua procedência, tendo esse regresso sido atrasado pelo facto de D. Maria II ordenar o respectivo restauro²⁰. A dificuldade em encontrar quem aceitasse fazer “a restauração dos painéis” levou o Vice-Inspector da Academia das Belas-Artes a apresentar um pedido de demissão, em Outubro de 1849²¹. Em 1852, o Prof. de Belas-Artes, António Manuel da Fonseca foi encarregado de coordenar esse trabalho, que decorreu entre 1852 e 1855²², embora o regresso definitivo dos quadros a Tomar só tenha ocorrido em 1867, depois de os mesmos terem estado colocados na charola (em 1861) e de terem voltado de novo a Lisboa²³. Uma prova desses restauros foi encontrada no painel da *Entrada de Cristo em Jerusalém*, onde se lê, numa das traves de pinho do restauro, uma inscrição a lápis: “Forão acentes em 1867 Junho 23”. Juntamente com a *Entrada (est. 15)*, sabemos que voltaram aos seus lugares a *Ressurreição*, a *Ressurreição de Lázaro* e *Cristo e o Centurião*. Datarão desta



Est.10 Ressurreição de Lázaro. Estado de conservação da camada cromática.

²⁰ Academia de Belas-Artes, *Portarias*, fl. 21 v., publicado por G. Teixeira (1946: 117).

²¹ Academia de Belas-Artes, *Actas*, nº 302, 19 de Outubro de 1849; publicado por G. Teixeira (1946: 118-120).

²² Academia de Belas-Artes, *Actas*, nº 361, 28 de Abril de 1852, nº 411, 11 de Abril de 1855. Documentos publicados por G. Teixeira (1946: 120).

²³ Academia de Belas-Artes, *Actas*, nº 449, 1 de Dezembro de 1846, nº 514, 30 de Outubro de 1560, s/ nº, 3 de Março de 1863, s/ nº, 23 de Dezembro de 1867. Documentos publicados por G. Teixeira (1946: 120-124).

época as pranchas laterais e de topo que foram acrescentadas à *Ressurreição de Lázaro*, bem como a aplainação de desníveis em zonas de união de pranchas, que ocasionou a destruição da pintura, requerendo a sua reintegração subsequente, além de



Legenda

- Falhas de camada cromática
- Deslaminamento de policromia
- Repintes

Est.10 Entrada de Cristo em Jerusalém. Estado de conservação da camada cromática.

vários outros retoques (est. 10). Na mesma ocasião, terá sido reconstruído o suporte do *Baptismo de Cristo* (est. 4), empregando para o efeito madeira da mesma essência da das traves da s, segundo procedimentos que serão oportunamente descritos no capítulo dedicado à tecnologia dos suportes e das molduras. Coetâneo pode ser ainda o aproveitamento de que são testemunho os fragmentos representando *Instrumentos de martírio* e a *Virgem acompanhada de dois presumíveis apóstolos*.

A odisseia dos quadros – para usar a feliz expressão de Garcez Teixeira – ilustra a cristalização, no seio da Academia das Belas - -Artes, de uma vaga ideia de colecção que se ergue como braço de ferro às diligências da Câmara de Tomar, só levadas a bom porto devido às influências que, junto do governo, o conde de Tomar porfiadamente foi exercendo. Deve lembrar-se, neste ponto, que o conde era proprietário de boa parte do Convento de Cristo e de toda a sua cerca, tendo dedicado especial atenção ao conjunto monumental e às suas necessidades durante muitos anos.

Ciosa dos seus pretensos bens, não parecem revelar os efectivos da Academia, porém, grande apreço pelas actividades de restauro, conforme se percebe pela recusa do Agregado da Aula em Pintura Histórica em proceder à recuperação das pinturas da charola, tendo-se visto o Vice-Inspector daquela instituição na obrigação de lhe recordar “a necessidade de obedecer a seus superiores, fazendo o trabalho que lhe era ordenado, o qual nada tinha de servil, nem era n’um ramo estranho ao genero de Arte em que o mesmo Agregado se empregava”²⁴. A admoestação transforma já certamente em resposta os argumentos da recusa.

O pintor que restaurou a *Ressurreição de Lázaro* no século XIX repetiu o motivo da extremidade direita conservada, onde se vê uma torre composta por três cilindros, de diâmetro sucessivamente menor, deixando espaços entre si que são vencidos por coberturas – de madeira, em baixo, e de cerâmica, em cima – a par de uma arcaria que, adossada a um grande edifício, fez correr transversalmente (fig. 7). Associados os ritmos destas imagens, ocorre-nos imediatamente a fachada sul do Convento de Cristo, à qual se veio sobrepor, quase um século



Legenda

- Falhas de camada cromática
- Procura do suporte
- Deslaminamento de policromia
- Restauro do séc. XIX

Est.4 Baptismo de Cristo. Estado de conservação da camada cromática.



Fig.7 Ressurreição de Lázaro. Pormenor mostrando, à direita, a uma arcaria coroada por torre idêntica a outra que se vê à esquerda, acrescentadas por ocasião do restauro oitocentista.

volvido sobre as obras de D. Manuel na charola, o majestoso aqueduto. Naturalmente outras associações menos imediatas e arqueologicamente mais interessantes seriam possíveis como, por exemplo, à fachada exterior do paço manuelino de Coimbra, onde se encontra instalada a parte mais antiga da Universidade ou aos sistemas de contrafortagem da arquitectura tardogótica

²⁴ Ver documento referido na nota 20.

alentejana. O desenho encontrado nos painéis não originais foi realizado a seco, provavelmente com carvão, conforme acusam os traços visíveis nos reflectogramas correspondentes (fig. 8). As figuras presentes nas tábuas acrescentadas apresentam traços realizados a pincel, discerníveis à vista desarmada, que recriam o desenho subjacente das tábuas originais, nelas tornado visível devido ao envelhecimento das tintas. Não é provável, porém, que semelhante desvelo mimético seja atribuível ao restauro oitocentista, uma vez que, por ocasião deste, várias zonas originais onde se via o desenho subjacente foram cobertas com objectivo de o ocultar.

Em 1873, o Director das Obras Públicas do Distrito informava ainda “a Câmara que se achava autorizada a receber da Real Academia de Belas Artes e da Biblioteca Nacional os quadros que se reconhecesse pertencerem ao extinto Convento de Cristo, cuja recepção teria lugar oportunamente, e seriam remetidos ao seu destino, para serem colocados na Charola”²⁵. De facto, não nos é fácil imaginar que quadros devessem ainda faltar, além de vários fragmentos, incluindo os do Baptismo, e da Ascensão, cuja devolução só seria autorizada em 1936, data em que, a instâncias da Câmara de Tomar e da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo o quadro é entregue a esta associação, que mandou restaurar o painel a Fernando Mardel (G. TEIXEIRA, 1946: 125). De resto, é esta a única pintura que sabemos ter sido retirada do inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, por Despacho do Ministério da Educação Nacional de 15-4-1939, tendo sido devolvida ao convento nesse mesmo ano²⁶. O tratamento dos fragmentos acima referidos é aparentado do dos quadros que conservaram maior integridade, nomeadamente no que se refere à qualidade de madeira e às técnicas utilizadas no restauro dos suportes e das molduras, conforme se verá oportunamente no capítulo dedicado a este assunto. É de supor, portanto, que os fragmentos tivessem sido devolvidos ao convento ao mesmo tempo que as pinturas que sabemos aí terem sido colocadas em 1867.

As viagens das grandes tábuas da charola não acabaram com o seu custoso regresso a Tomar. Logo nas Comemorações Nacionais de 1940 seriam apresentadas, em Lisboa, a *Ressurreição de Lázaro*, a *Entrada de Cristo em Jerusalém* e *Cristo e o Centurião*, regressando ao Convento no ano seguinte, juntamente com a *Ascensão* cujo restauro ficara entretanto concluído.

Em 1988 todos os painéis pintados da charola foram apeados e

enviados para o Instituto José de Figueiredo para tratamento. A razão para esta medida não se prendia directamente com os quadros mas antes com o restauro das pinturas murais, cujo tratamento integral exigiu a construção de andaimes em todo o deambulatório e o apeamento, a par, de quadros e esculturas. Os andaimes só seriam retirados e a charola reaberta ao público em 2000.

Em 1990 foram tomadas diversas medidas tendentes à conservação do quadro *Cristo e o Centurião*, que havia de seguir, em 1991, para a exposição “Feitorias”, no Museu de Belas Artes de Antuérpia, no âmbito do festival Europalia 91 (*Feitorias*, 1991: 166). Esta exposição seria reposta no ano seguinte em Lisboa. (*No Tempo das Feitorias*, 2: 53-54). Do tratamento recebido por aquele quadro constou uma profunda intervenção no suporte que culminou na introdução de um extenso *parquetage* e na construção de um sistema de travessas corrediças. Ainda em 1992, o quadro foi devolvido ao Convento de Cristo, tendo estado exposto na dependência conhecida pelo nome de Sala dos Reis até 1999. Devolvida na mesma ocasião foi a *Ressurreição de Cristo*, que ficou guardada na Casa do Prior. Por terem sido seriamente atacadas por insectos xilófagos tiveram ambos os quadros que ser desinfestados e postos em quarentena antes de voltarem a ser colocados na charola. Aguardando tratamento, permaneciam no Instituto José de Figueiredo o *Baptismo de Cristo*, a *Ressurreição de Lázaro*, a *Entrada em Jerusalém* e a *Ascensão*. Esta última pintura integrou a exposição “Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I” (*Francisco Henriques*, 1997: 163-164), realizada naquela cidade em 1997, regressando depois ao Instituto José de Figueiredo.

O *Baptismo de Cristo*, a *Ressurreição de Lázaro*, a *Entrada em Jerusalém* e a *Ascensão* voltaram ao Convento de Cristo no final de 2001, quando se encontravam já colocadas nos sítios de onde tinham sido retiradas doze anos antes *Cristo e o Centurião* e a *Ressurreição de Cristo*. A *Ascensão*, que recebera alguns cuidados para a exposição referida, foi imediatamente devolvida ao seu lugar na charola. Quanto às demais pinturas, a direcção do Convento de Cristo e a do Instituto Português de Conservação e Restauro puseram-se de acordo relativamente à imediata realização dos tratamentos necessários, os quais ofereciam uma oportunidade privilegiada de investigação histórica e técnica. O tratamento e o estudo destes quadros, que constituem o objecto do presente trabalho, foram realizados *in loco*, com o apoio dos serviços do IPCR em matéria de exame e análise necessários.



Fig. 8 | *Ressurreição de Lázaro*. Reflectografia de infravermelho, mostrando o desenho subjacente dos apóstolos acrescentados durante o restauro do século XIX

²⁵ Sessão de 15 Setembro de 1873. Publicado por A. Rosa (1967: 43, 53, 59).

²⁶ Aproveitamos para agradecer ao Dr. José Alberto Seabra de Carvalho todas as informações que nos forneceu sobre a presença destes quadros no Museu Nacional de Arte Antiga.

O PROGRAMA E A ICONOGRAFIA

Um programa para a charola

Chega-nos através de Cyrillo Volkmar Machado (1922²⁷: 41) um breve inventário do conjunto de pinturas a que pertenciam aquelas ou os fragmentos daquelas que são objecto deste estudo. São referidos “doze painéis”, ordenados, na sua maior parte, de acordo com a narrativa do Novo Testamento:

1. O Baptismo de Cristo (Mateus 3: 13-17; Marcos 1: 9-11; Lucas 3:21-22; João 1: 29-34)
2. A Sinagoga
3. A Ressurreição de Lázaro (João 11: 1-44)
4. A Entrada de Cristo em Jerusalém (Mateus 21: 1-11; Marcos 11: 1-10; Lucas 19: 29-38; João 12: 12-15)
5. A Prisão de Cristo
6. A Ressurreição
7. A Descida ao Limbo
8. A Ascensão (Actos 1: 9-12)
9. Nossa Senhora das Dores
10. O Pentecostes (Actos 2: 1-4)
11. O Juízo Final (sobretudo Mateus 25: 31-46)
12. A Santíssima Trindade

Na relação de Volkmar Machado, não está contemplado *Cristo e o centurião*, um dos quadros que nos chegaram; o “Padre Thomarista” que forneceu a informação ao autor tomou-o certamente pela prisão de Cristo. Esta circunstância motivou uma reordenação dos episódios da vida pública de Cristo.

O fragmento que representa instrumentos de martírio pode provir do *Juízo Final*, onde aqueles objectos apareceriam com maior probabilidade do que na *Descida ao Limbo*, contrariamente ao que supôs Dagoberto Markl (1997: 163). Relativamente ao outro fragmento, *A Virgem com os Apóstolos*, propôs o mesmo autor (1997:163) ter pertencido ao *Pentecostes*, indicação sugestiva mas não confirmada pela convencional descida de línguas de fogo sobre os discípulos. Na verdade, aquilo que nos chegou não é suficiente para decidir a qual dos quadros enumerados terá pertencido o fragmento, supondo naturalmente que os lapsos de identificação do referido Padre se limitaram a *Cristo e o centurião*. Neste mesmo contexto, o título de “Sinagoga” não nos permite estabelecer uma relação com as obras ou os fragmentos conservados. D. Markl (1997: 163) fez corresponder aquela designação à *Expulsão dos Vendilhões do Templo*.

A estas circunstâncias junta-se uma outra: em Dezembro de 1533, o entalhador Francisco Lorete é pago pelo “feito de hum paynel novo dos grandes pera a charola”²⁸, parecendo claro que foi acrescentado mais um quadro grande à série que estaria, porventura, incompleta, hipótese já avançada por Vítor Serrão (1992: 256). Talvez este painel tivesse sido pintado por Fernão Roiz, contratado regularmente pelo convento a partir daquela data.

Tanto quanto nos é dado entender, as pinturas monumentais sobre tábua que se inscreviam naquilo que hoje podemos

designar por registo narrativo intermédio do corpo exterior da charola do Convento de Cristo cobriam temas relacionados com a vida de Cristo (vida pública – Baptismo, milagres, Entrada em Jerusalém; vida gloriosa – Ressurreição, Descida ao Limbo, Ascensão), com a instituição da Igreja (*Mater dolorosa*, a Vinda do Espírito Santo), com o Juízo Final e com a Trindade.

A sequência, ainda que podendo ser fruto de uma ordenação mental relativamente recente – conforme denuncia a circunscção da identificação incorrecta de *Cristo e o centurião* –, faz pensar inevitavelmente numa série retabular, em que a marcenaria do retábulo é substituída pelo próprio edifício, fazendo com que os painéis tenham de se ajustar inusitadamente a uma escala verdadeiramente monumental. Por outro lado, destaca-se de imediato o programa cristico, do qual os restantes temas são uma consequência, escatológica ou não. Neste sentido, existe uma perfeita identificação da série “retabular” com o programa geral concebido para a charola e para a nave, acrescentada no tempo de D. Manuel I.

No entanto, o programa pictórico da charola resulta da sedimentação de soluções consecutivas, desde a reconfiguração daquele espaço por ordem de D. Manuel até finais do século XVI. O dispositivo pictórico, simbólico e narrativo, é composto por diversas pinturas murais, além de quadros de madeira. De um modo geral, as pinturas executadas a óleo, directamente sobre as paredes, encontram-se amplamente danificadas e desfiguradas por repintes, camadas de protecção alteradas e sujidade, conforme se pôde verificar pela intervenção-piloto na *Crucifixão* do registo superior do corpo exterior da charola (A. M. MARCONE et al., 2003: 85-86²⁹), a qual permitiu devolver à obra uma aparência que possibilita a apreensão dos seus valores essenciais. Sílvia Leite (2003: 163) lembrou que o ciclo de pinturas interposto às aberturas do corpo exterior representa as Sete Dores da Virgem, a saber: a Profecia de Simeão (o mesmo que a Circuncisão), a Fuga para o Egipto, Jesus entre os Doutores, o caminho do Calvário, a Crucifixão, o Descimento da Cruz e a deposição no Túmulo.

Ingénuo seria pensar que a programação dos assuntos a representar na charola tivesse sido fruto de acrescentos casuais. Para as obras do tempo de D. Manuel dispomos de inúmeros testemunhos que atestam o rigor da programação imagética e simbólica – desde o modelo de edifício (S. LEITE, 2003), até ao agenciamento das superfícies interiores, passando pela plástica dos paramentos exteriores (P. PEREIRA, 1990: 125-143; IDEM, 2000: 33-49) –, então ao serviço da afirmação de um pretensão messianismo régio, recorrendo com frequência à ambiguidade metonímica para atribuir qualidades próprias de Cristo ao monarca. Quanto do programa manuelino foi continuado no reinado de D. João III não é possível saber com exactidão, sendo porém evidente que o tratamento dado ao interior da igreja nesse tempo foi bastante menos arrojado do que aquele que mereceu o renascente convento castelhano. Perpetuava-se assim o carácter simbólico fundacional daquela parte do complexo, motivo certamente da sua escolha por Frei António de Lisboa para última morada. De facto, a continuidade verificada na charola – ampliando o “retábulo” constituído pelos grandes painéis com pinturas murais no registo superior e tratando o

²⁷ A primeira edição é de 1823. Esta fonte foi retomada por A. Raczyński (1846: 157).

²⁸ Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Ordem de Cristo / Convento de Tomar, Livro 23, fl. 174 v.; publicado por V. Correia (1928: 76).

²⁹ Os autores não fornecem contraprova da identificação do aglutinante nem referem o método utilizado para tal.

espaço abaixo deles à maneira de predela, em correspondência, como se viu no capítulo anterior, com o programa escultórico manuelino do corpo central – não tem par no restante convento, onde a preocupação de reconfigurar o espaço ocasionou inclusivamente o entaipamento e a dissimulação das fachadas exteriores da igreja. Talvez o facto de a pintura ter sido mais precoce nas suas conquistas do que a arquitectura, tivesse feito com que o legado pictórico manuelino não deixasse de ser um dado de actualidade para os seus herdeiros. O ciclo das Sete Dores cumpre a função de complemento narrativo, na medida em que remata amplamente a série anterior, reiterando a ideia de instituição da Igreja (já antes patente na Nossa Senhora das Dores) e ampliando intrinsecamente o programa cristológico. Do ponto de vista da representação, as pinturas são indubitavelmente posteriores, de tratamento mais sumário, composição pouco inovadora mas, em geral, vigorosa, de uma paleta, essa sim, muito diferente da dos quadros grandes, de tons pálidos, modulados em contrastes luminosos que podem já denominar-se de maneiristas. Apesar de estarem ainda aguardando tratamento, as pinturas murais do hemisiciclo voltado a sul, isto é, aquelas que cobrem temas da infância de Jesus, parecem ser de uma mão diferente da das restantes, distinguindo-se, em primeira análise, pela fisionomia.

A sequência narrativa das pinturas murais organiza-se em dois hemisiclos: um compreendido entre a antiga porta voltada a nascente (transformada em janela durante as obras de 1510-1515) e o arco triunfal; o outro, partindo deste para acabar naquela. Não recusamos, pois, a tentação última de imaginar que os dois hemisiclos se organizariam, com as suas pinturas murais e sobre tábuas, à maneira de dois grandes retábulos, com sequência narrativa (sempre que ela existisse, obviamente) da esquerda para a direita e de cima para baixo: aquele que ficava a sul mostraria, no registo superior, as Dores da Virgem relacionadas com a infância de Jesus, no registo intermédio, cenas da vida pública de Cristo e, no registo inferior, diversos santos em seus altares; o hemisiciclo norte compreenderia, no registo superior, as Dores da Virgem relacionadas com cenas da paixão de Cristo, no registo intermédio, episódios da vida pública de Cristo e os temas referentes à instituição da igreja, no registo inferior, repetir-se-iam os santos individualizados por altares. No nível intermédio, o Juízo Final constituiria o fecho e a Trindade a ligação da série, “o alfa e o ómega de todo o ciclo, já fora dos tempos, cujo *terminus* se encontrava definido pelo quadro antecedente”, como F.A. B. Pereira e J.A. Falcão (1997: 168) tiveram a felicidade de sugerir.

Convenção e subversão

A maior parte dos quadros grandes da charola que nos chegaram é de iconografia convencional, ainda que de carácter eminentemente messiânico, como acontece com o *Baptismo de Cristo* (est. 2), a *Entrada em Jerusalém* (est. 12) e a *Ressurreição* (fig. 6). No fundo desta repararam F.A. B. Pereira e J.A. Falcão (1997: 171), aí vendo, metonimicamente por Jerusalém, a Lisboa de D. Manuel. Relativamente ao *Baptismo*, lembremos apenas que é com a descida do Espírito Santo sobre Cristo que, pela primeira vez, na voz de Deus Pai é declarado o seu carácter



Est. 2 Baptismo de Cristo. Depois de tratamento

messiânico. A *Entrada*, criada para corresponder a uma profecia de Zacarias (9: 9), não completamente bem entendida por Mateus, é igualmente messiânica, humilde e triunfal a um tempo, não lhe faltando os homens que se apressam a cortar e acarretar ramos ou a despír as suas capas para cobrir o chão por onde deverá passar Cristo, em pose frontal sobre o dorso do burro adulto, um tanto à maneira oriental.

24|25

O equívoco com os dois burros deriva de Mateus, mas é em João (12: 17-18) que encontramos a relação programática com o milagre de Lázaro: “A multidão que estava com Ele quando chamou Lázaro do sepulcro e o ressuscitara dos mortos dava o seu testemunho. O motivo pelo qual a multidão foi também ao seu encontro foi porque tinha ouvido dizer que fizera aquele milagre”.

Dois dos quadros apresentam, no entanto, uma iconografia mais complexa. São eles *Cristo e o Centurião* (fig. 5) e a *Ressurreição de Lázaro* (est. 7). De ambos se ocupou já D. Markl (1995: 258-259), tendo visto, na figuração dos planos próximos do primeiro, uma alegoria que afinal coincide com o sentido da psicomaquia identificada por Paulo Pereira (2000: 44) nas pinturas das abóbadas da charola.

Relativamente ao quadro em que tradicionalmente se reconhece a representação da ressurreição de Lázaro, Dagoberto Markl (1995: 259) conclui mostrar ele antes a ressurreição do filho da viúva de Naim (Lucas 7: 11-17). O argumento principal para a nova identificação é o facto de o ressuscitado não se encontrar enfaixado ou com o corpo nu, simplesmente coberto por uma mortalha, conforme é habitual ver-se nas representações de Lázaro. Neste contexto, a entrada da cidade

que se ergue sobre o penhasco passa a ser identificada com a porta de Naim, junto à qual Cristo e os discípulos se cruzaram com o cortejo fúnebre, representado na pintura pelo grupo da esquerda, onde se encontra “a viúva que, insolitamente bem ataviada, se vê à esquerda, de mãos postas” (D. MARKL, 1995: 259). O autor acrescenta à sua argumentação que “o morto, com efeito, não sai de uma sepultura mas está sobre uma espécie de padiola” (IDEM: 259). No entanto, refere a existência de esquemas típicos da ressurreição de Lázaro, nomeadamente as personagens que evitam o fedor do cadáver em decomposição tapando o nariz com um lenço e o aspecto envelhecido do miraculado, os quais explica do seguinte modo: “o pintor desconhecendo a correcta representação desta ressurreição associou-a à mais popular, a de Lázaro, prevalecendo, embora, as conotações com a do filho da viúva de Naim” (IDEM: 259).

Quanto à forma segundo a qual se esperaria que Lázaro aparecesse representado, o que mais surpreende é a sumptuosidade da sua indumentária, apenas comparável à da figura feminina que o precede: blusa de veludo vermelho sobre camisa branca e vestido de brocado, ao qual se sobrepõe um pesado colar de ouro de anéis torcidos (fig. 9); a fivela de um cinto fino e o punho de ouro e nielo (?) de uma espada afloram a mortalha (fig. 10), com a qual joga o turbante branco. De facto, ainda que de estirpe nobre, no acto da ressurreição Lázaro sempre aparece coberto apenas pela mortalha, na época que aqui nos interessa. Tratar-se-á de uma casualidade devida a desconhecimento do pintor?



Fig.9 Ressurreição de Lázaro. Pormenor do colar do ressuscitado.



Fig.10 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da espada do ressuscitado.

Conforme notou L. Réau (1996: 403), a ressurreição de Lázaro, que foi o milagre maior de Cristo, representa uma antecipação da sua própria paixão, não tendo impedido que os judeus O crucificassem. Desta forma, Lázaro é testemunho da possibilidade de ressurreição corporal.

A aristocrática personagem ressuscitada da pintura flecte reverentemente diante de Cristo, sobre uma lápide sepulcral que foi deslocada de modo a deixar ver a cova que cobria. Atravessando a cova, vê-se um rolo onde assenta a pedra parcialmente deslizada; cruzando o canto visível daquela, há uma enxada, junto a cuja lâmina se acumula um montículo de terra que derruba as plantas entretanto ali nascidas (fig. 11).



Fig.11 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da sepultura.



Fig.12 Ressurreição de Lázaro. Pormenor mostrando as três mulheres do grupo da esquerda.

A atitude de um presumível Lázaro não é vulgar; este é geralmente apresentado no momento da ressurreição, como que despertando do sono e mostrando surpresa. Outras circunstâncias podem despertar curiosidade: a aristocrata que, de mãos postas, precede o ressuscitado partilha com este a tampa da sepultura, o mesmo parecendo passar-se com o homem que a ladeia, o qual insolitamente desamortalha o miraculado com a mão direita, ao mesmo tempo que protege o nariz com a esquerda. A sua posição é idêntica à do ressuscitado, excepto no que se refere às mãos unidas em prece, ajoelhando apenas com a perna direita.

As personagens que se encontram atrás do homem e da mulher próximos do ressuscitado encontram-se todas elas de joelhos, à excepção da figura que, de pé, ao fundo, tapa o nariz. Imaginando tratar-se da ressurreição de Lázaro e seguindo o relato bíblico, este grupo deveria ser o de Marta e Maria, acompanhadas pelos judeus que a sua casa tinham ido chorar a morte do irmão. Vêm-se duas mulheres de coifa branca, mais

elaborada a daquela que se encontra ao fundo, lembrando imediatamente figuras flamengas de grupos de doadores (fig. 12). A zona correspondente ao homem que desamortalha o ressuscitado apresenta um relevo anómalo, detectável à vista



Fig.13 Ressurreição de Lázaro. Radiografia mostrando a sobreposição da figura de um homem à de uma mulher observa-se também a sobreposição das mangas da camisa e da capa aos braços previamente pintados do miraculado.

desarmada. O exame radiográfico revelou que esse mesmo homem foi pintado sobre uma terceira figura feminina (fig. 13), de aspecto idêntico ao das outras duas que acabámos de referir, o que é confirmado pelo desenho subjacente (fig. 14). A nova

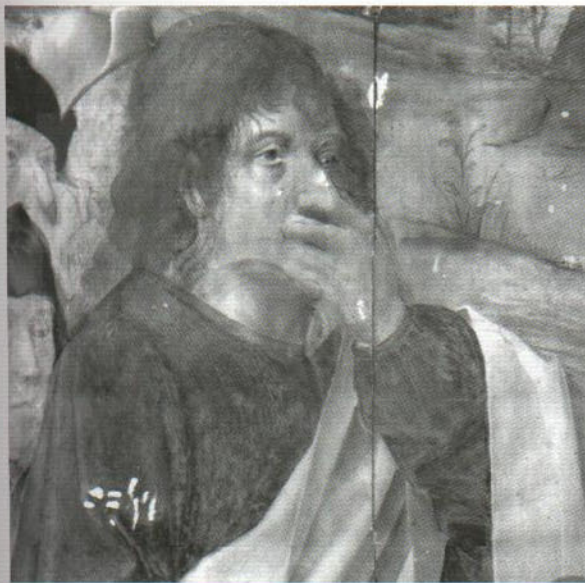


Fig.14 Ressurreição de Lázaro. Reflectografia de infravermelho mostrando a sobreposição da figura de um homem à de uma mulher.



Fig.15 Ressurreição de Lázaro. Pormenor.



Fig.16 Ressurreição de Lázaro. Corte estratigráfico da amostra nº 48 (110X), retirada da manga da túnica do homem que segura a mortalha (preparação, vermelho, cinzento, azul).



Fig.17 Ressurreição de Lázaro. Corte estratigráfico da amostra nº 17 (110X), colhida na mão esquerda da dama aristocrata (preparação, carnação, carnação).

personagem veio sobrepor-se à composição do grupo, já pintada pelo menos daquele lado, animando com a sua irrupção o alinhamento algo monótono da primeira solução. A reflectografia de infravermelho mostra que a pintura desta figura foi igualmente preparada através de um desenho, que, de resto, é também perceptível através da camada cromática (fig. 15). Por outro lado, a estratigrafia da pintura revelou que a túnica do retratado fora inicialmente pintada de vermelho, cor à qual se sobrepôs um tom de cinzento, provavelmente como barreira à reflexão da camada subjacente através do azul superficial (fig. 16). Todavia a personagem feminina que o flanqueia estava prevista desde um momento inicial, o que é confirmado pela fina camada cromática de toda a figura e pelo facto de as suas mãos não se sobreporem ao braço do retratado ou a qualquer outro motivo anteriormente pintado (fig. 17). Não repugna pensar que esta se destinasse a protagonizar Maria Madalena, luxuosamente vestida em outra pintura (ver, por exemplo, a *Crucifixão* e o *Descimento* da sala do capítulo, bem como o *Noli me tangere* da capela-mor do Mosteiro da Batalha, datados de 1514).



Fig. 19 Ressurreição de Lázaro. Corte estratigráfico da amostra n.º 8 (110X), retirada na manga da camisa do ressuscitado (preparação, carnação, vermelho, verniz).



Fig. 20 Ressurreição de Lázaro. Corte estratigráfico da amostra n.º 16 (110X), colhida no galão da capa do ressuscitado (carnação, azul, preto, castanho, preto, amarelo).

O corpo do miraculado foi inicialmente pintado sem roupa, conforme se pode ver na radiografia, que mostra claramente o braço esquerdo nu até ao ombro (fig. 13). Este facto é confirmado pelo aparecimento de camada de carnação sob a manga da camisa (fig. 19) e sob a capa (fig. 20), evidenciando-se, neste último caso, que o tronco da figura fora também pintado nu. Aquilo que os exames de superfície e de ponto provam é que



Fig. 21 Retrato de D. Manuel, escultura do portal axial do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, 1517. IPPAR



Fig. 22 Retrato de D. Manuel, vitral da capela-mor do Mosteiro da Batalha, c. 1514. IPPAR / José Manuel

ocorreu uma alteração considerável na pintura devido à introdução da figura masculina que está por trás do miraculado e ao facto de este ter sido faustosamente vestido. As semelhanças da personagem que foi introduzida na composição com os retratos conhecidos de D. Manuel são muitas, exceptuando a indumentária que é, em Tomar, relativamente simples, quando comparada com a do portal axial dos Jerónimos (fig. 21) ou a do vitral da capela-mor da Batalha (fig. 22). Deles não difere, porém, o convencionalismo da representação que, sem preocupações maiores de caracterização, acusa o tipo fisionómico comum a outras figuras do quadro (ver, a propósito, J. O. CAETANO, 1998: 102). O miraculado, inicialmente nu, foi regiamente vestido e adornado, não lhe faltando a corrente de ouro, nem sequer a coroa real no punho da espada (fig. 10). Recordando o vasto, inusitado e complexo programa manuelino da igreja de Tomar, que, conforme diversos historiadores têm vindo a demonstrar, cada vez menos pode ser encarado como fruto do acaso, não temos razões para não ver na atribuição de características do rei a Lázaro a condição de no próprio rei reconhecermos a capacidade de ressurreição e redenção. O recurso estilístico utilizado é a metonímia, no limite da heresia, circunstância que, aliás, nem sequer é única, se recordarmos, por exemplo, o caso do retábulo de Almeirim (J. O. CAETANO, 1998: 103). Neste contexto, tão-pouco deverá surpreender que a alegoria seja completada pela sobreposição semântica da figura da rainha D. Maria à de Maria Madalena, recordando os amplos desenvolvimentos que o Ocidente cristalizou a respeito da sua gesta, consubstanciadora das virtudes de penitência, contemplação interior e conhecimento divino³⁰. Os lenços de mão não parecem cumprir o seu papel neste cenário ambíguo de doadores – mas aí estão para recordar o milagre.

Junto ao grupo de Cristo, vêem-se dois caracóis (fig. 23) e um gafanhoto (fig. 24). O caracol é um conhecido símbolo de regeneração periódica, de morte e renascimento (J. CHEVALIER, e A. GHEERBRANDT, 1982: 414). De acordo com a visão de S. João em Patmos, o gafanhoto representa um suplício com valor escatológico (IDEM: 850): "(...) e da



Fig. 23 Ressurreição de Lázaro. Caracol.



Fig. 24 Ressurreição de Lázaro. Gafanhoto.

³⁰ Jacques de Voragine – *La Leyenda Dorada*. Tradução de Fr. José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Vol. 1, p. 382-392.

fumarada saíram gafanhotos que se espalharam pela Terra, aos quais foi dado um poder semelhante ao dos escorpiões da terra. Foi-lhes dito que não causassem dano à erva, nem à verdura, mas somente aos homens que não tivessem o selo de Deus na fronte” (Apocalipse 9: 3-4). Associados à cena da ressurreição aparecem, portanto, representações que, sem grandes surpresas, podem ser entendidas como símbolos de bem-aventurança e perenidade, por um lado, e de danação e morte, por outro lado.

Por trás do ressuscitado, vê-se uma árvore seca que, entendida num referente simbólico, corresponde à morte sem apelo daqueles que pecam (L. IMPELLUSO, 2003: 16, 19). A velha árvore que, com um pouco mais de recuo, além de Cristo e dos apóstolos, irrompe dum buraco, rebentando junto às raízes, suspensas acima do solo, opõe-se-lhe em significado. Embora este motivo tenha sido amplamente repintado, a apreciável parte original das raízes que, com densidade intermédia, se vêem na reflectografia (fig. 25) não deixa lugar a dúvidas.

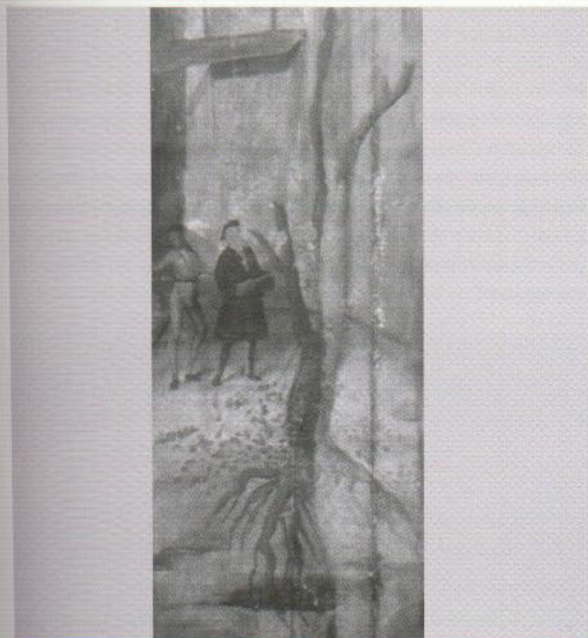


Fig. 25 Reflectografia de infravermelho mostrando uma árvore renascida, com as raízes acima do solo. Apenas as raízes e a folhagem do lado esquerdo são originais.

Representar ou reinventar o mundo?

Aquilo que se vê nos vários planos dos quadros, além das personagens bíblicas ou daquelas que lhes estão associadas – quer por convenção, quer por determinação programática excepcional –, descontando ainda possíveis alusões simbólicas, destina-se naturalmente a resolver problemas de composição e de representação, tão realista quanto possível, do espaço, mas é merecedor de atenção em si mesmo pelas relações com o real de que faz prova.

Se no Baptismo a paisagem se resolve pelo habitual rio, que serpeia *ad infinitum* (est. 2), o mesmo não pôde acontecer com a *Ressurreição de Lázaro* (est. 7) e a *Entrada em Jerusalém* (est. 12). Nestes casos, socorreu-se o pintor do escalonamento de paisagens em ziguezague, criando uma relação entre os

planos próximos e os mais afastados através da introdução de personagens dotadas de surpreendente espontaneidade, ainda que sem qualquer papel na economia da cena principal. No caso da *Entrada*, a transição é mais feliz do que no da *Ressurreição de Lázaro*, em que minúsculas figuras se colam à paisagem em abrupto contraste de escala com as do plano anterior. O desenho subjacente mostra, em ambos os casos, que as arquitecturas faziam parte do projecto inicial (figs. 26 e 27).

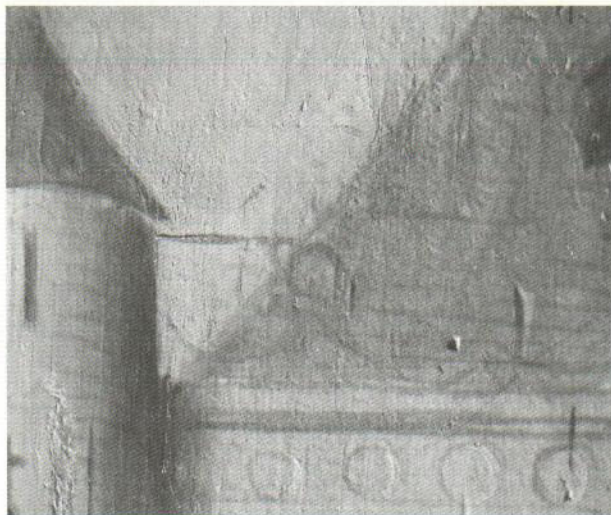


Fig. 26 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor do desenho subjacente da extremidade esquerda do edifício que está sobre a ravina, ao fundo.

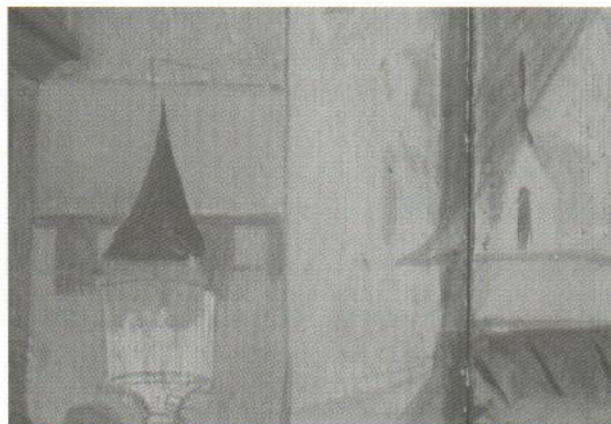


Fig. 27 Entrada de Cristo em Jerusalém. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor do desenho subjacente da cidade intramuros

Resolveram-se os problemas que o formato, a dimensão, a colocação e o assunto dos quadros levantavam à composição alongando as figuras, com alteração muitas vezes das respectivas proporções, e alteando a linha de horizonte, conforme tinham mostrado já Reinaldo dos Santos (1940: 24) e J. C. C. Teixeira (1991: 408). Daqui decorrem todas as incongruências das composições que não se podiam organizar em torno de um eixo principal, isto é, as dificuldades de coabitação de planos imaginados para uma pretensa visão em escorço da imagem pictural.

A *Ressurreição de Lázaro* possui a composição mais rica de

motivos, retomados na arquitetura da *Entrada em Jerusalém*. Como tal, merece especial atenção.

Junto à ravina onde se encontra implantada uma cidade *sui generis*, vêem-se algumas personagens que desdizem da tensão organizada dos planos dianteiros pela maneira descontraída com que interactivam ou se movem, alheias a qualquer transcendência: duas mulheres; um arauto de caricata figura que escala o monte de espada embainhada e com uma fâmula ínfima às costas; um homem procurando falar com uma mulher que se debruça da ponte levadiça da cidade; enfim, dois rapazes que se animam ao som de uma *vihuela* (fig. 28).



Fig. 28 Ressurreição de Lázaro. Duas personagens à entrada da cidade da ravina.

Os fundos da pintura compreendem a representação de dois aglomerados urbanos – o da ravina, já referido, e o do vale.

A cidade do vale é composta por um recinto amuralhado com torres cilíndricas instalado sobre um afloramento rochoso. A entrada faz-se por ponte lançada sobre uma queda de água, abaixo da qual outras duas se vêem, rasgando a penedia, que tem nas suas margens uma casa tipicamente nórdica, construída em *Fachwerk*, com seus telhados de palha de grande pendor e estacaria sobre o rio (fig. 29). Junto à casa, vê-se um carro,



Fig. 29 Ressurreição de Lázaro. Casa de campo.

numerosas rodas deste tipo de veículo, duas mós e uma escada de mão. À beira-rio está instalada uma picota (fig. 30). O conjunto de arrabalde é vedado por uma cerca de madeira com



Fig. 30 Ressurreição de Lázaro. Picota.

seu portão. No interior da muralha observa-se o casario (fig. 31), de onde irrompe, à direita, uma altíssima torre, qual compósita menagem de três corpos paralelepípedicos sobrepostos com pequenas torres cilíndricas de ângulo e bizarros arcobotantes encostados ao corpo superior. Diante da torre e à sua esquerda, destacam-se as cabeceiras de duas igrejas, a primeira delas com absidiolos, a outra com arcobotantes.



Fig. 31 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da cidade do vale.

A cidade da ravina tem a sua entrada junto da base de uma enorme torre troncocônica. Verdadeiramente a entrada processa-se entre uma torre cilíndrica adjacente, mais pequena, e um conjunto de edifícios à direita, grandemente recriado nas pranchas acrescentadas. A passagem é marcada por um arco abatido que liga a torre grande ao conjunto da direita, sobrepondo-se-lhe uma construção saliente, meia arruinada, em *Fachwerk* e madeira, e uma torre composta por três cilindros, de diâmetro sucessivamente menor, deixando espaços entre si que são vencidos por coberturas – de madeira, em baixo, e de

cerâmica, em cima. A grande torre em tronco de cone organiza-se em vários níveis, acusados por diferentes tipos de abertura e por varandas fechadas que correm a toda a volta, entre guaritas. Parcialmente encoberta pela torre e por vegetação, vê-se, à esquerda, uma casa. A seu lado, divisa-se ainda uma estrutura cilíndrica contrafortada com presumível eirado. Ao fundo, ergue-se um peculiar edifício de forma paralelepípedica com torres angulares instaladas do mesmo modo que as da grande torre da povoação do vale (isto é, sobre uma mísula de círculos decrescentes com reforço de dois contrafortes). A fachada visível daquele edifício é coroada por um gablete com campanário, nela tendo sido criado um nicho monumental com a parte superior em forma de concha. As superfícies da fachada foram abertas em frestas reunidas sob um arco contracurvado ou animadas através de motivos geométricos cegos. Ao longo da cumeeira do telhado alinha-se uma sequência de cruzeiros da Ordem de Cristo de aspecto metálico.

Difícilmente poderemos encontrar na maior parte das plantas ou animais presentes em cada uma das pinturas uma relação simbólica precisa com os episódios nelas representados, ainda que muitas das espécies, nomeadamente as do reino vegetal, se encontrem conotadas com qualidades de pureza, imortalidade ou regeneração, ganhando todo o sentido no referente crístico que é fio condutor da série. Semelhantes imagens permitem-nos, porém, fazer uma ideia bastante justa da atenção concedida à observação de uma natureza maioritariamente familiar, tocada aqui e além pelo exotismo das palmas ou do elefante. De facto, ainda que as espécies pintadas tenham sido, em geral, estilizadas ou apresentem características duplas, a sua identificação científica foi possível. Assim, por exemplo, no belo Jordão do *Baptismo* aparecem a rã comestível (*Rana esculenta* L.) em cinco poses diferentes (fig. 32), o caranguejo (*Carcinus* sp.) (fig. 33), a enguia (*Anguilla vulgaris* Turton) (fig. 34) e o escalo (*Leuciscus* sp.) (fig. 35), enquanto que sobre o promontório por trás da cabeça de Cristo se divisam as pequenas silhuetas de um urso, três coelhos, uma gazela, um veado, um elefante e um javali (fig. 36). Entre as plantas, no mesmo quadro, foram identificados o lírio (*Iris* sp.) e outras liliáceas, a gilbardeira (*Ruscus* sp.), tabúas (*Typha* sp.) e prováveis junças (*Cyperus* sp.).

Na *Ressurreição de Lázaro* reconhecem-se, entre as arbóreas, a oliveira (*Olea* sp.), o salgueiro (*Salix* sp.), o choupo (*Populus* sp.), um rebento de castanheiro (*Castanea sativa* Miller) e algumas palmas; entre as de menor porte, contam-se abundantes quelidónias (*Chelidonium* sp.), o acanto (*Acanthus* sp.), a urtiga (*Urtica* sp.), o *Rumex* sp. (azedo e labaga), a malva (*Malva* sp.), a reseda (*Reseda* sp.), a gilbardeira (*Ruscus* sp.), o caniço (*Phragmites* sp.), a tanchagem (*Plantago* sp.), o gladiolo (*Gladiolus* sp.) e o lírio (*Iris* sp.), além de outras liliáceas e iridáceas caracterizadas com menor precisão ou não identificáveis apenas através da imagem (fig. 37).

As mesmas árvores aparecem na *Entrada em Jerusalém*, salvo as palmas. Acrescentam-se-lhes o *Quercus* sp. e, dentro deste, o carrasco (*Quercus coccifera* L.). Reaparecem também o acanto, a tanchagem, os lírios, vindo-se-lhes juntar a hera (*Hedera* sp.), as miosótis (*Myosotis* sp.), o morangueiro (*Fragaria* sp.), a pimpinela (*Sanguisorba* sp.) e a nigela (*Nigella* sp.) (fig. 38).



Fig.32 Baptismo de Cristo. Rã.



Fig.33 Baptismo de Cristo. Caranguejo.



Fig.34 Baptismo de Cristo. Enguia.



Fig.35 Baptismo de Cristo. Escalo.



Fig.36 Baptismo de Cristo. Animais em plano de fundo.



Fig.37 Ressurreição de Lázaro. Da esquerda para a direita: urtiga labiada, *Silene* sp.



Fig.38 Entrada em Jerusalém. Da esquerda para a direita: acanto com caracol, tanchagem, lírios, nigela com duas flores azuis, pimpinela, lírios, miosótis com duas flores.

TÉCNICAS DE EXECUÇÃO

O SUPORTE, AS MOLDURAS E OS SISTEMAS DE FIXAÇÃO

O suporte

A madeira utilizada nas pinturas de que aqui nos ocupamos é o carvalho das florestas do norte da Polónia, escoado através de Danzig, no Báltico. Esta proveniência foi estabelecida com base em padrões usados para efeitos de estudo dendrocronológico, isto é, através da sincronização dos anéis de crescimento das pranchas³¹ presentes com os de madeiras cortadas de árvores abatidas naquelas florestas. Uma vez que a madeira, em si mesma, não é suficiente para determinar a espécie, apenas podemos supor tratar-se de carvalho séssil [*Quercus petraea* (Matt.) Liebl], pois é esta a espécie nativa daquela região da Europa (P. KLEIN, 1994/1995: 45). O emprego de carvalho do Báltico em pintura portuguesa do século XV e da primeira metade do século XVI é conhecido (H. VEROUGSTRAETEMARCO e R. VAN SCHOUTE, 1986: 20; J. F. ALMEIDA e M. M. B. ALBUQUERQUE, 2003: 42; *Estudo da Pintura Portuguesa*, 1999: 225), explicando-se pelas exigências de qualidade das encomendas, num período em que os circuitos comerciais que ligavam os portos portugueses ao Norte da Europa permitiam dar resposta a semelhantes exigências. De resto, as florestas do Báltico abasteceram também abundantemente as oficinas de pintura alemãs, flamengas, francesas e holandesas, desde o século XV até meados do século XVII (P. KLEIN, 1994/1995: 44). O estudo dendrocronológico das madeiras de Tomar será abordado oportunamente, a seguir aos assuntos relacionados com a técnica de pintura.

Nos restauros sofridos pelas pinturas de Tomar empregaram-se outras madeiras que identificámos macroscopicamente: pinho (*Pinus* sp.), tola (*Gossweilerodendron* sp.) e sucupira (*Bowdichia nitida* Spruce). O pinho foi utilizado em pranchas e travessas, estando as restantes madeiras presentes apenas sob a forma de travessas. Encontrámos ainda tola, aplicada na zona do empalme do verso da prancha III da *Ressurreição de Lázaro* para perfazer a espessura desbastada.

Passamos a descrever as características de composição e estrutura de cada painel ou fragmento.

• Baptismo de Cristo

Composição do suporte

Dimensões máximas (altura x largura x espessura):
4002 x 2465 x 40 mm.

O painel está dividido em duas grandes partes: a esquerda, com 1515 mm de largura total, é composta por duas pranchas de pinho e quatro de carvalho; a direita tem apenas duas pranchas

originais de carvalho, pintadas, e cinco outros elementos de madeira crua de comprimento variável. A tabela I apresenta as larguras e a qualidade das pranchas do painel em apreço.

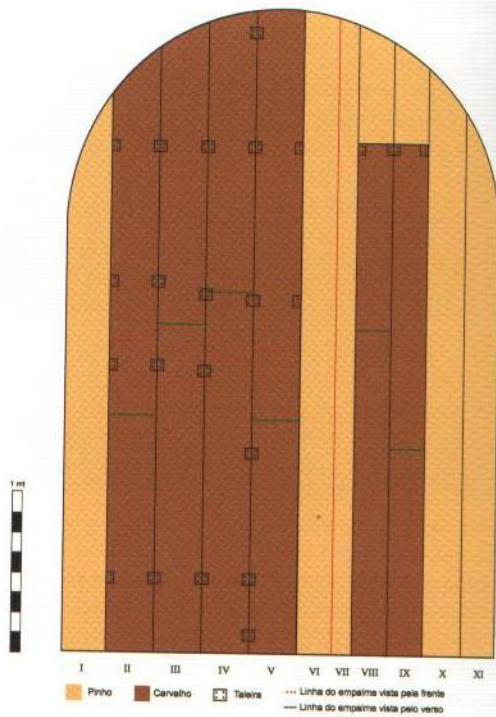
Prancha	I	II	III	IV	V	VI*	VII*	VIII	IX	X	XI
Largura superior	227	273	275	277	270	140	140	210	225	208	211
Largura inferior	227	272	277	277	275	140	140	212	232	208	211
Essência	Pi	C	C	C	C	Pi	Pi	C	C	Pi	Pi

Média de largura: 255 mm

NB: as pranchas VI e VII correspondem a uma única prancha, serrada a meio para divisão do painel em duas metades.

Tabela I - Baptismo de Cristo. Relação das larguras (mm) e da qualidade das pranchas. (C – *Quercus* sp.; Pi – *Pinus* sp.).

A divisão foi feita na vertical, cortando a meio uma das pranchas de pinho introduzidas em anterior restauro (est. 3). No verso identificámos um reforço contemporâneo desta intervenção, que consiste em cinco travessas de pinho aparafusadas ao painel. Esse reforço implicou um desbaste de 4 a 6 mm do suporte para que as travessas acamassem no rebaixo daí resultante.

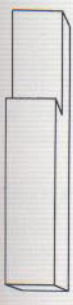
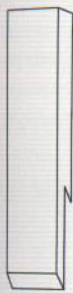


Est.3 Baptismo de Cristo. Composição e estrutura do suporte.

³¹ Prancha – elemento de madeira, devidamente aplainado, sobre o qual se realiza a obra pictórica. O conjunto de pranchas pintadas forma o painel.

Técnicas construtivas originais

Na pouca estrutura de carvalho existente, ainda podemos verificar, pelo verso, a união das pranchas em junta viva, travada por quatro taleiras³² por junta, estrategicamente distribuídas em altura e trancadas por um par de cavilhas³³ por taleira, sendo algumas delas actualmente visíveis na própria pintura, estaladas na respectiva periferia. Nas juntas, pelo verso, vêem-se vestígios de aplicação de um produto de colagem, derramado sobre os bordos das juntas, que, à luz ultravioleta, apresentava fluorescência característica de um composto orgânico. Não se conseguiu observar qualquer junta original de corte, mas suspeita-se que o tipo de empalme utilizado na união dos dois elementos constituintes de cada prancha seja em ganzepe duplo (fig. 39) tal como se observa na *Entrada de Cristo em Jerusalém*. Esta suposição baseia-se apenas na semelhança existente entre distâncias das linhas de terminação do empalme que se observam à superfície, pela frente e pelo verso da prancha. As pranchas de pinho são elementos únicos em toda a sua altura e estão coladas às juntas das de carvalho.



x

$x \pm 65^\circ$

Fig.39 Empalme em ganzepe.

Marcas e inscrições no verso da obra

As pranchas originais apresentam algumas marcas interessantes:

- marcas das ferramentas correntemente usadas no trabalho da madeira;
- incisões intencionais, em linhas entrecruzadas;
- marcas impressas de inventariação.

No verso dos painéis pintados vêem-se múltiplas marcas sensivelmente côncavas, resultantes do desbaste com enxós (H. VEROUGSTRAETE-MARCQ e R.VAN SCHOUTE, 1989:21), o qual foi feito após ensablagem das pranchas, conforme demonstram as marcas que abrangem duas pranchas ao longo da junta.

Outro tipo de marca, intencional, idêntica a um "A", traçada a meia altura do painel, pode corresponder ao registo codificado de uma determinada oficina e/ou marceneiro, ou simplesmente a uma identificação alfabética do painel. A mesma marca foi encontrada, há alguns anos, no verso da *Ascensão* (publicada por D.MARKL, 1997: 164).

Como marcas de inventariação, lê-se, num lado, "Charola Tomar", em letras de imprensa, e noutro, "I" separado de outro "I" por uma prancha de pinho; o afastamento respectivo sugere

que tenha existido aqui um número mais extenso. A marcação foi estampada com máscara, usando um corante preto em vez de tinta, conforme evidenciam pequenos borrões ao longo dos contornos.

• Ressurreição de Lázaro

Composição do suporte

Dimensões máximas (altura x largura x espessura):
4250 x 2640 x 40 mm.

O painel é constituído por quinze pranchas: treze pranchas dispostas na vertical, unidas pela junta – das quais, nove são originais, de carvalho, e quatro são de pinho, do restauro oitocentista – e duas pranchas dispostas na horizontal, igualmente acrescentadas e de pinho, que constituem o hemicírculo superior. A tabela 2 mostra as larguras e a essência de cada prancha.

Prancha	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
Largura superior	160	214	261	213	206	272	250	223	243	57	210	70	70	230	180
Largura inferior	161	210	263	212	210	272	251	223	245	98	213	70	70	230	180
Essência	P	C	C	C	C	C	C	C	C	C	P	P	P	P	P
Média de largura:	209 mm														

Tabela 2 - *Ressurreição de Lázaro*. Relação das larguras (mm) e da qualidade das pranchas. (C – *Quercus* sp.; P – *Pinus* sp.).

O verso da pintura encontra-se coberto por uma espessa camada negra que se veio a verificar ser goma-laca³⁴. Este material, aplicado de forma pouco cuidada e em várias demãos, impedia a percepção clara de uma profunda intervenção a que o suporte fora submetido: a adaptação de tábuas de várias essências e tamanhos, aconchegadas e aparafusadas num desbaste de 5 milímetros sobre o painel original de carvalho. Foi este um dos motivos que impeliu à realização da cobertura radiográfica total do painel, circunstância que permitiria a adequada caracterização da respectiva tecnologia de construção.

A frente da pintura é guarnecida por uma moldura negra e dourada, cujo moldado se repete nas molduras das outras pinturas do mesmo conjunto.

Técnicas construtivas originais

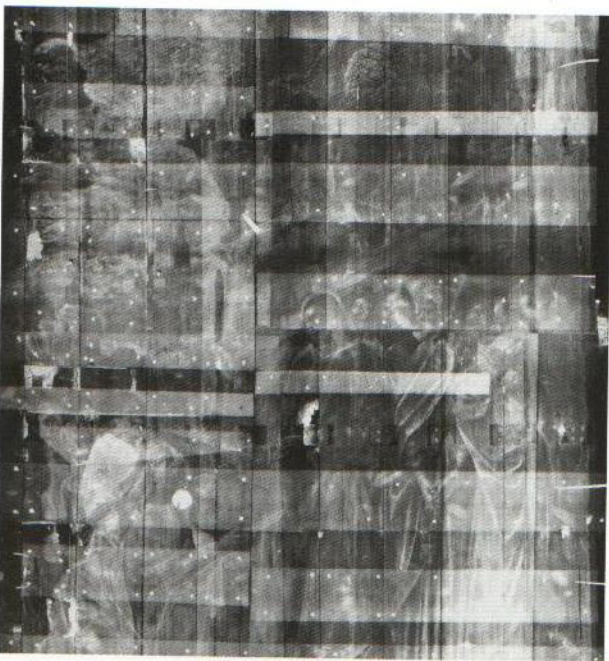
Pode-se supor que a *Ressurreição de Lázaro* fosse constituída originalmente por dez pranchas dispostas na vertical, à semelhança do que sucede com a *Entrada em Jerusalém*, a *Ressurreição* e a *Ascensão*.

³² Taleira – elemento de madeira, em forma de paralelepípedo achatado, que é introduzido num rasgo escondido entre juntas de pranchas, tendo por função mantê-las unidas em relação ao plano. Pode ser introduzida no rasgo e ficar solta, sem colagem, ou pode ser trancada por cavilhas transversais.

³³ Cavilha – elemento de travamento da taleira, quando é de madeira; elemento de reforço estrutural de uma peça a outra, quando é de metal.

³⁴ A identificação desta camada foi feita por micro-espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier (µS-FTIR).

Cada prancha original não é um elemento inteiro em altura, sendo antes composta por dois elementos unidos pelo topo, através de um empalme horizontal, aqui em segmento de bisel, com uma inclinação de 8° na espessura da prancha (fig. 40). Estas uniões, reveladas pela radiografia (est. 8) e representadas no diagrama da estampa 9, são sempre desencontradas, tendo por objectivo conferir travamento e estabilidade ao conjunto. O desencontro dos empalmes, assim como o reforço da ensamblagem com taleiras travadas por cavilhas cilíndricas,



Est.8 Ressurreição de Lázaro. Radiografia geral.

alinhas na vertical, à razão de um par por prancha, observam-se em todas as outras pinturas do conjunto mas o *Baptismo de Cristo*, a *Entrada de Cristo em Jerusalém* e até uma parte do fragmento dos *Instrumentos de martírio* apresentam um empalme horizontal diferente, a meia madeira em duplo ganzepe pela face (fig. 39) que confere maior estabilidade mecânica à prancha e permite que cada um dos seus elementos se movimente lateralmente com independência.

As pranchas XIV a XV unem-se por um encaixe de macho-fêmea em lingueta, o mesmo sucedendo com o conjunto superior de pinho relativamente às pranchas de carvalho, tendo sido, neste caso, a união colada topo a topo com grude.

• Entrada de Cristo em Jerusalém

Dimensões máximas (altura x largura x espessura): 4270 x 2600 x 37 mm.

De todos os painéis examinados e tratados é este aquele que melhor preserva a sua

estrutura original, estando dividido em duas partes, compostas cada uma por cinco pranchas de carvalho. Na tabela 3 são discriminadas as larguras das várias pranchas.

A divisão das duas partes é a mais central comparativamente aos restantes painéis. Cada prancha é constituída por dois elementos unidos pelo topo através de um empalme horizontal a meia madeira em duplo ganzepe, verificando-se, como se referiu já anteriormente, o necessário desencontro de empalmes. A estampa 14 permite fazer uma ideia do sistema construtivo do painel.

Prancha	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Largura superior	275	245	268	290	270	237	276	250	210	282
Largura inferior	275	245	264	288	272	237	280	253	208	282
Média de largura: 260 mm										

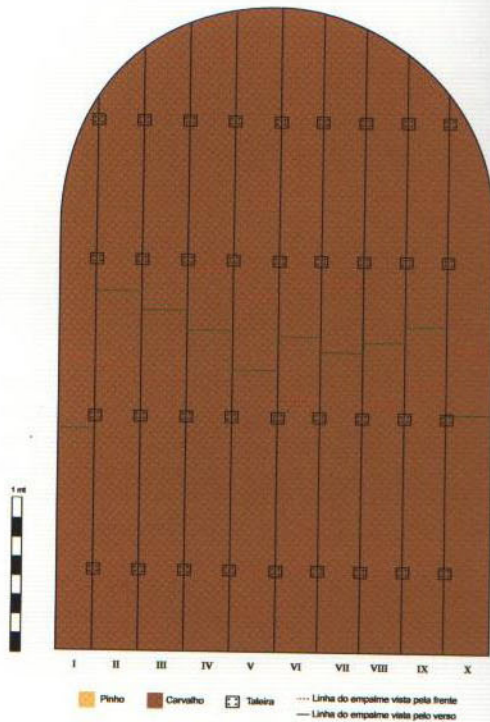
Tabela 3 – Entrada de Cristo em Jerusalém. Relação das larguras (mm) das pranchas.

Nas juntas, pelo verso das pranchas, observam-se escorrimentos brancos, provenientes de uma substância utilizada na colagem (fig. 41). Em nenhum outro painel ou fragmento do mesmo conjunto aparecem vestígios de semelhante material. A sua cor, dureza e textura sugerem tratar-se de cola de queijo, um material muito antigo. Embora não tenha havido oportunidade para analisar a substância referida, recolhemos uma amostra para esse efeito.



$y \pm 8^\circ$

Fig.40 Empalme em bisel.



Est.14 Entrada de Cristo em Jerusalém. Estrutura do suporte.

• A Virgem com os Apóstolos (fragmento)

Trata-se de um fragmento de grandes dimensões (4250 x 902 x 40 mm), pois a sua área corresponde aproximadamente ao quarto da superfície de um painel inteiro. Verdadeiramente, aquilo que nos chegou é a justaposição de dois fragmentos de um mesmo quadro, sendo que o quarto de círculo adaptado no topo, em posição invertida, provém de uma zona contígua ao anteparo da tribuna que se vê na parte inferior da pintura.

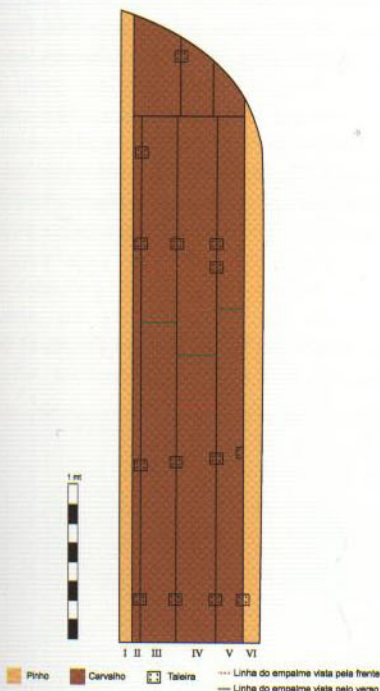


Fig. 41 Entrada em Jerusalém. Vestígio de antiga colagem.



Fig. 42 A Virgem com os Apóstolos. Marca de inventariação gravada a fogo no verso de uma das pranchas do fragmento.

O fragmento é composto por quatro pranchas dispostas verticalmente (a prancha II é mais estreita do que as restantes porque foi suprimida em parte da largura, certamente durante o restauro oitocentista), às quais foi acrescentada parte de outras três, no topo, obliteradas para se conformarem à curvatura própria dos quadros em estudo. A toda a altura das extremidades deste fragmento foram adaptadas duas estreitas pranchas de pinho. Na tabela 4 indicam-se as larguras e a essência de cada prancha. Por seu lado, o diagrama da estampa 18 esquematiza aquilo que se pode apreciar da construção do painel.



Est. 18 A Virgem com os Apóstolos (fragmento). Estrutura do suporte.

Prancha	I	II	III	IV	V	VI
Largura superior	70	52	245	220	206	100
Largura inferior	70	57	245	227	204	98
Essência	Pi	C	C	C	C	Pi
Média de largura: 224 mm						

Tabela 4 – A Virgem com os Apóstolos (fragmento). Relação das larguras (mm) e da qualidade das pranchas.

Pelo verso vêem-se duas travessas de pinho, pregadas horizontalmente às pranchas. Mais interessante é, ainda no verso (topo), um registo pirogravado que exhibe o número de inventário “388” encimado pela coroa da Academia Real das Belas Artes (fig. 42).

• Instrumentos de martírio (fragmento)

Este é um pequeno fragmento, com as dimensões máximas de 795 x 443 x 40 mm, descendo a espessura aos 10 mm. Além da própria pintura, a essência e os vestígios de construção do painel que nos chegaram – um empalme em ganzepe a meia madeira, rasgos de taleiras encavilhadas, as concavidades deixadas pela enxó na zona de maior espessura do verso – aproximam este fragmento dos painéis e de outros fragmentos anteriormente estudados. O empalme em ganzepe aqui observado assemelha-se aos da *Entrada de Cristo em Jerusalém*, estando porém já modificado, pois não exhibe o rebaixo desenhado de uma prancha a outra. A grande proximidade das quatro taleiras existentes, algumas das quais possivelmente já readaptadas para servir de união de novas pranchas, denuncia igualmente modificações.

Na tabela 5 registam-se os valores correspondentes às larguras superior e inferior das pranchas de carvalho. A estampa 21 apresenta a estrutura do suporte do fragmento em planimetria e aproveita a circunstância de se poder observar o seu perfil para ilustrar o tipo de empalme utilizado.

Prancha	I	II
Largura superior	186	257
Largura inferior	182	257
Média de largura: 220 mm		

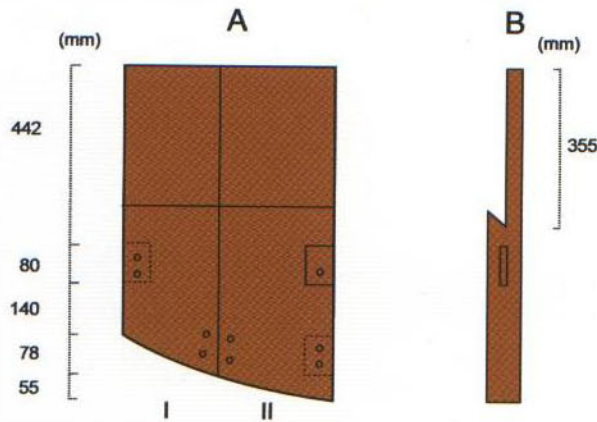
Tabela 5 – Instrumentos de martírio (fragmento). Relação das larguras (mm) das pranchas.

Pela frente, na zona curva do fragmento, observa-se uma rebarba rectilínea de pintura que, juntamente com os motivos representados, faz corresponder aquilo que nos chegou à base de um painel, contrariamente ao que sugere a curva e o troço de moldura correspondente, que é de pinho.

Em síntese, podemos afirmar que os painéis utilizados para realizar as pinturas que são objecto deste estudo apresentam, do ponto de vista dos respectivos métodos de construção, características bastante constantes: distribuição alinhada das

Através do estudo dendrocronológico verificou-se, no entanto, que as pranchas das extremidades laterais foram sempre colocadas com os anéis de crescimento mais antigos, isto é, com a secção de madeira mais estável, voltados para fora. Este tipo de procedimento, que atesta uma prática oficial consolidada, está documentado em pintura do norte da Europa (J.WADUM, 1995:154).

A elevada espessura dos painéis da charola (± 40 mm) compreende-se face à dimensão monumental destes quadros, mas é, de facto, muito superior ao que é habitual encontrar-se na coeva pintura da Europa setentrional que faz uso da mesma qualidade de madeira (7-15mm), atestando a importância excepcional da encomenda de carvalho para os quadros de Tomar. Espessuras iguais ou superiores a estas, variando entre 40 e 60 mm, costumam encontrar-se somente em pranchas de pinho e de outras madeiras brandas. A espessura do corte das tábuas na árvore é sempre difícil de determinar, uma vez que estas são desbastadas pelo verso com enxós e aplainadas pela frente. Neste preciso caso, estimamos que, para um aproveitamento máximo da madeira, as tábuas tenham sido cortadas em espessuras compreendidas entre 45 e 50 mm.



Est.21 Instrumentos de martírio (fragmento). Estrutura do suporte: A. planta; B. perfil.

taleiras de prancha a prancha; dois pares de cavilhas por taleira; semelhantes dimensões de taleiras e cavilhas; semelhantes preocupações no desencontro dos empalmes em altura; a mesma espessura de pranchas; ao que haveria ainda a acrescentar o mesmo perfil de molduras, que, como veremos, foram, decerto na generalidade, produzidas juntamente com os painéis, antes de se iniciar o processo de pintura. Porém, uma circunstância distingue a *Ressurreição de Lázaro* dos restantes painéis: o facto de os empalmes não serem a meia madeira em duplo ganzepe, mas sim em bisel. Qual a relevância desta circunstância? O empalme em bisel é uma solução que oferece, em princípio, menores garantias de estabilidade mecânica do que o empalme a meia madeira. Uma vez que as soluções construtivas consagradas numa oficina de marcenaria da época que aqui nos interessa dificilmente seriam descartadas para dar lugar a experiências de algum risco, nomeadamente em obras de grande porte, que empregavam quantidades apreciáveis de madeiras nobres, não podemos pensar outra coisa que não seja a grande probabilidade de não ter sido a mesma oficina ou o mesmo marceneiro que construíram o painel para a *Ressurreição de Lázaro* e os restantes. O estudo dendrocronológico dos suportes (tabela 12, consultar www.ipcr.pt) revela, em todos os casos, uma considerável disparidade de datas de abate das árvores de onde provêm as respectivas pranchas, não permitindo detectar a utilização de um lote específico de madeira para o painel de *Lázaro*, nem tão-pouco, por conseguinte, defender que ele tivesse sido, por alguma razão, produzido independentemente dos outros.

A ensablagem em aresta viva com taleiras encavilhadas é uma técnica menos abundantemente documentada na pintura portuguesa antiga do que a de furo e respiga [ver respectivamente SANTA CASA DA MISERICÓRDIA (LISBOA), 1998: 106 e Nuno Gonçalves, 1994: 61-63]. Por se tratar de uma solução de superior robustez, o uso de taleiras parece ter sido reservado, também entre os flamengos, a situações que recomendavam o reforço da ensablagem (H. VEROUGSTRÆTE-MARCQ, e R.VAN SCHOUTE, 1986: 21).

As molduras e os sistemas de fixação

As molduras de todos os painéis apresentam um perfil idêntico (fig. 43), muito simples, claramente copiado da moldura original, nos casos em que esta não se conserva. De entre os quadros que aqui são contemplados, a *Entrada de Cristo em Jerusalém*, constitui o melhor exemplo de construção de molduras e de relação destas com o suporte da pintura, devido justamente ao facto de ter sido menos sacrificada pela passagem do tempo. A moldura da *Entrada* é constituída por dezassete elementos, provindo apenas um deles de uma intervenção anterior, certamente o drástico restauro do século XIX. Este elemento é de pinho, sendo os originais de carvalho de boa qualidade, ainda que de origem desconhecida, pois o estudo dendrocronológico que, no caso das pranchas, permitiu saber tratar-se de madeira do Báltico, não se aplicou às molduras. Verificou-se que, à semelhança do que se conhece relativamente à mais antiga pintura europeia (H. KÜHN et al., 1984: 143), a moldura fora aplicada previamente à realização da pintura, o que pudemos confirmar pela clara existência generalizada de rebarba desta. Este procedimento foi já documentado em outros espécimes de pintura antiga portuguesa, nomeadamente o *Painel dos Cavaleiros* do políptico de S. Vicente, em que a moldura recebeu folha de ouro



Fig.43 Entrada de Cristo em Jerusalém. Marca talhada num elemento original da moldura.

previamente à pintura (*Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa*, 1974: 60). A moldura era fixa sobre toda a periferia do painel com cavilhas cilíndricas de madeira, de 10 mm de diâmetro, algumas das quais ainda conservadas. Observou-se também que a moldura fora pintada por várias vezes, vendo-se, sob a camada preta com friso interno dourado, um nível cinzento e outro azul, progredindo da superfície para o suporte. No extradorso de uma peça da moldura da *Entrada em Jerusalém*, encontramos uma marca talhada em bisel em forma de “V” (fig. 43), a qual não foi possível relacionar com qualquer marca de marceneiro ou de oficina conhecida.

O sistema de fixação que existe actualmente – e que já existia quando as pinturas foram apeadas para tratamento – consiste em suspensões/apoios de ferro (aparentemente forjado), chumbados na parede de pedra do fundo dos arcos cegos destinados a receber os quadros. Variam em número e posição: no caso de serem três, observa-se uma suspensão central mais alta e duas laterais; sendo cinco (ver arco cego com o mural quatrocentista que representa S. Cristóvão), encontram-se distribuídas pela metade inferior (duas suspensões laterais e três apoios na base); no caso de serem apenas duas suspensões, situam-se lateralmente. Todas as suspensões consistem em barras que atravessavam a periferia dos painéis na respectiva espessura, efectuando-se o travamento através de linguetas introduzidas em rasgos de que as mesmas barras são dotadas. No segundo nicho, em sentido retrógrado a partir do arco triunfal, observam-se argolas aparafusadas ao intradorso do arco que, contra a moldura, mantinham o quadro no seu sítio.

No intradorso dos arcos cegos vê-se uma margem de cantaria não pintada correspondente à espessura dos quadros (pranchas + moldura = 40 mm + 35 mm). A pintura azul, subjacente à actual pintura negra que se vê na moldura da *Entrada de Cristo em Jerusalém* faz pensar que as molduras foram pintadas com os quadros colocados, ao mesmo tempo que o paramento de pedra, cuja pintura azul se estende para fora dos arcos.

Os vazamentos existentes nos bordos dos painéis correspondem aos elementos de fixação actualmente presentes no interior dos arcos cegos. O fragmento *A Virgem com os Apóstolos* encontrou-se também colocado num daqueles

espaços, pois, observado pelo verso, revela restos de uma ferragem no topo superior esquerdo e um vazamento quadrangular a meia altura da ilharga direita.

Não é possível tirar conclusões acerca do primitivo sistema de fixação. Podemos imaginar que os painéis se encontrassem simplesmente suspensos, apoiados em aberturas laterais travadas por ferragens ou que fossem sustentados inferiormente como sugerem as ferragens que se vêem na base do S. Cristóvão e que se encontraram igualmente por trás de idênticas sancas que não foram retiradas.

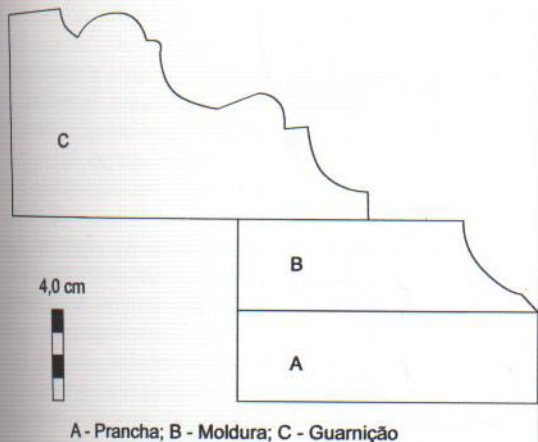
Actualmente, a fixação dos quadros é rematada pela aplicação de uma moldura falsa sobre a moldura que está agregada ao painel (fig. 44).

A PINTURA

A preparação

A preparação é constituída por gesso, aglutinado com cola animal, cujas proteínas foram identificadas por cromatografia líquida de alta resolução (fig. 45, conferir em www.ipcr.pt), não se distinguindo mais do que uma camada. O emprego de gesso em suspensão numa cola de pelica é uma tradição tecnológica do sul da Europa, a qual é confirmada, em Portugal, por obras tanto anteriores como posteriores às pinturas em estudo³⁵. Esta tradição está relacionada com as jazidas do mineral existentes a sul dos Alpes e dos Pirinéus (H. KÜHN, H. ROOSEN-RUNGE, R. E. STRAUB, M. KOLLER, I, 1984: 156). O uso de sulfato de cálcio semi-hidratado nas camadas de preparação da pintura meridional é conhecido quer através da análise de amostras retiradas das próprias obras (ver, por exemplo, M. C. GARRIDO e J. M. CABRERA, 1986: 158-163), quer através de testemunhos escritos. De todos estes, o mais famoso é o de Cennino Cennini³⁶, de finais de Trezentos. Ainda que de forma significativamente mais sumária, aquele uso já se encontrava registado, porém, no livro I do monge Teófilo³⁷, datável do início do século XII. Conforme sucede com grande parte da tecnologia reflectida neste manuscrito, a preparação de painéis com gesso é um sinal da herança bizantina, explicitamente denunciada, em várias situações, ao longo dos três livros, pelo emprego do adjectivo *graecus*. Cerca de quatrocentos e cinquenta anos mais tarde haveria de escrever Vasari: “Antes do tempo de Cimabue e desse tempo em diante, sempre se viram os trabalhos feitos pelos gregos a têmpera sobre painel ou, ocasionalmente, sobre muro. E estes velhos mestres, quando aplicavam a preparação de gesso nos seus painéis, receando que eles pudessem abrir-se pelas juntas, acostumaram-se a cobri-los totalmente com um pano de linho, pegando-o com cola de aparas de pergaminho”³⁸. Entre nós, o uso de gesso em cola de pelica na preparação de painéis é testemunhado ainda por Filipe Nunes³⁹, cuja obra foi impressa pela primeira vez em 1615.

No norte e centro da Europa, preferiu-se o crê, conforme prova, uma vez mais, o estudo dos próprios quadros («Methods and



A - Prancha; B - Moldura; C - Guarnição

Fig. 44 A. painel; B. moldura original; C. moldura falsa

³⁵ Conhecem-se três casos para o século XV (*Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa*, 1974: 57, 60) e seis para o XVI (c. 1520 - 1544), sendo todos estes obra de Gregório Lopes (*Estudo da Pintura Portuguesa*, 1999: 219). No entanto, foi identificado crê no preparo de uma pintura do século XV (*Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa*, 1974: 54).

³⁶ Cennino Cennini - *Il libro dell'arte*. Edição de Fabio Frezzato. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2003, p. 144-149 (caps. CXXV a CXXXI).

³⁷ Teófilo - *On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*. Edição de Cyril Stanley Smith e John G. Hawthorne. Nova Iorque: Dover Publications, 1979, p. 27 (lv. I, cap. XIX).

³⁸ Giorgio Vasari - *Vasari on technique being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*. Tradução de Louisa Maclehole, introdução e notas de G. Baldwin Brown. Nova Iorque: Dover Publications, 1960, p. 223-224 (*Of Painting*: cap. VI).

³⁹ Filipe Nunes - *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa, 1615. Edição fac-similada com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 101 (“Modo pera aparelhar pano, & madeira

materials», 1997: 21). Nenhuma das fontes escritas que dos séculos XV e XVI nos chegaram sobre técnicas de pintura nestas regiões se refere claramente à preparação dos painéis. O já tardio manuscrito de Théodor Turquet de Mayerne⁴⁰, datado da primeira metade do século XVII, dá-nos, porém, ideia dos hábitos conservados entre os pintores holandeses, que continuaram a utilizar aquele material como inerte para os seus preparos.

A espessura da camada de preparação é compreendida entre 99,5 µm e 142 µm. O cálculo destes valores médios, nomeadamente do primeiro (referente ao fragmento *A Virgem com os apóstolos*) e do último (que diz respeito ao fragmento *Instrumentos de martírio*), teve em conta todas as amostras colhidas, sendo que algumas delas não apresentavam a camada completa. O gráfico da fig. 46 (conferir em www.ipcr.pt) ilustra as diferenças observadas entre as diversas pinturas estudadas, verificando-se que o valor médio encontrado para o fragmento *Instrumentos de martírio* é consideravelmente superior aos restantes. De um modo geral, as diferenças de espessura do preparo explicam-se tanto pela irregularidade superficial da madeira (favorável, de resto, à adesão do preparo), como pela sua dispersão irregular nos pontos representativos da pintura que constituem o conjunto das amostras estudadas.

O polimento da camada de preparação é visível nas amostras, sendo superior no fragmento *Instrumentos de martírio* (fig. 47). No caso da *Ressurreição de Lázaro*, verificou-se uma menor uniformidade da camada de preparação, aliada à circunstância, observada em 16 amostras, de a cola animal ter sido mal uniformizada com o gesso (fig. 48).

A inexistência de preparação ou de pintura, bem como a presença de rebarba regular na periferia das tábuas originais indicam que as mesmas foram pintadas dentro de molduras com forma semelhante à daquelas que actualmente se conservam.

O desenho

O desenho subjacente das pinturas contempladas neste estudo pode observar-se à vista desarmada em várias zonas onde a camada cromática sofreu abrasão e onde diminuiu o grau de saturação dos tons originais em consequência do envelhecimento natural das tintas, que, conforme o respectivo aglutinante, podem tornar-se transparentes (G. E. MÂLE, 1976: 52; R. H. MARIJNISSEN, 1985: 118).

A reflectografia de infravermelho⁴¹ e a fotografia digital de infravermelho⁴² permitiram um exame mais abrangente do desenho efectuado sobre a preparação previamente à pintura. No entanto, aquilo que se pode observar à vista desarmada, nem sempre é visível nos registos no infravermelho, verificando-se também um contraste superior na fotografia digital relativamente à reflectografia. Por outro lado, só se pode obter uma imagem de conjunto do desenho através da justaposição de reflectogramas. Os comentários que estamos em condições de fazer relativamente ao desenho subjacente resultam, portanto, do cruzamento de informações fragmentares que, no seu conjunto, não revelam a totalidade do objecto de estudo.



Fig.47 Instrumentos de martírio. Corte estratigráfico da amostra n.º 1 (110X), retirada na parte avermelhada da roda dentada (preparação, vermelho, rosa, verniz).

Em todos os quadros o desenho foi efectuado a pincel directamente sobre a camada de preparação branca. É visível o *ductus* do pincel através da continuidade, fluidez e suave variação de largura e densidade do traço; visíveis são também



Fig.48 Ressurreição de Lázaro. Corte estratigráfico da amostra n.º 54 (220X), colhida no peçoço do retratado (preparação, azul, carnação, verniz).

alguns dos sítios onde o pincel foi levantado, deixando gotas de tinta acumuladas. Trata-se de uma tinta cujo pigmento é carvão animal, conforme revelou a análise microquímica de algumas amostras retiradas em pontos onde se confirma a existência de desenho (quatro amostras, na *Ressurreição de Lázaro*, uma no *Baptismo de Cristo*, uma n.º *A Virgem com os Apóstolos*; ver tabelas 7 a 11, conferir em www.ipcr.pt). A fig. 49 ilustra a ocorrência de materiais utilizados no desenho subjacente em amostras colhidas para estudo das pinturas.

Foi efectuado o varrimento integral de todas as pinturas com a câmara digital e do *Baptismo de Cristo*, da *Ressurreição de Lázaro*, da *Entrada de Cristo em Jerusalém* e do fragmento *Instrumentos de martírio* com o equipamento de reflectografia. O primeiro procedimento, complementar do segundo, permitiu observar um elevado número de pormenores das figuras (rostos, mãos e pés), além de alguns aspectos da arquitectura, do vestuário e de adereços. De todas as pinturas, a *Entrada em Jerusalém* é aquela em que se pode apreciar um desenho subjacente mais desenvolvido, seguida da *Ressurreição de Lázaro* e do *Baptismo de Cristo*. A não detecção, com os equipamentos referidos, de desenho subjacente observável à vista desarmada em determinadas zonas do *Baptismo* (na figura de Cristo, por exemplo) pode ficar-se a dever a uma reduzida quantidade de pigmento dispersa no aglutinante, conforme revelou o exame microscópico dos

⁴⁰ Théodor Turquet de Mayerne – *Pittura, Scultura e delle Arti Minori*. 1620-1646. Edição de Simona Rinaldi Anzani: De Rubens Editore, 1995, p. 91-92, 201 (fl. 11r, 90v).

⁴¹ Os exames correspondentes foram realizados com uma Câmara Hamamatsu C2400-03C, munida de um tubo vidrado com um alvo de PbO-PbS (Hamamatsu N2606-11) e uma sensibilidade espectral limite de 2200 nm.

⁴² Na objectiva da câmara foi colocado um filtro passa-alto de 1000 nm.

⁴³ Realizada com uma câmara Sony-Digital Still DSC-F717, em modo *nightshot*, equipada com um filtro Hoya RM90.



Fig. 49 Ressurreição de Lázaro. Corte estratigráfico da amostra n° 1, colhida na parte inferior da mortalha (220X) (preparação, desenho subjacente, branco, verniz).

estratos que contêm material do desenho subjacente (amostra n° 32 e provavelmente também n° 25 e 28). Do exame desta pintura resultaram três mosaicos de reflectogramas, um da figura de Cristo, outro da de S. João e outro ainda do anjo (fig. 50a a 50c). Da *Ressurreição de Lázaro* foram realizados dois mosaicos: um referente ao grupo que integra Lázaro e outro relativo às cabeças do grupo de Cristo e dos Apóstolos (fig. 51 e cf. fig. 8). A *Entrada em Jerusalém* foi contemplada com um mosaico de reflectogramas do grupo de figuras da esquerda, precedendo Cristo (fig. 52), o qual é completado por dois outros registos: do busto de Cristo (fig. 53) e do rosto do apóstolo que o segue, por trás do burro.

Tanto na *Ressurreição de Lázaro* como na *Entrada*, todos os elementos de maior dimensão presentes na composição, isto é, as figuras dos planos próximos e a arquitectura foram desenhados. Não se encontraram vestígios de transposição do desenho como incisões, linhas decalcadas ou pontos de estresido.

Se a *Ressurreição de Lázaro* representa, como vimos oportunamente, a mais significativa inflexão programática com inevitáveis consequências no desenho preparatório, no *Batismo* verificam-se importantes alterações na fase de desenho que em nada mudam o rumo de uma iconografia essencialmente convencional mas que têm repercussões apreciáveis na qualidade da composição. A mão e o antebraço esquerdos de Cristo foram redesenhados (fig. 50), o mesmo tendo sucedido ao braço direito de



Fig. 50 *Batismo de Cristo*. Reflectografia de infravermelho. Cristo.



Fig. 50a *Batismo de Cristo*. Reflectografia de infravermelho. S. João.



Fig. 50b *Batismo de Cristo*. Reflectografia de infravermelho. S. João.



Fig. 50c *Batismo de Cristo*. Reflectografia de infravermelho. S. João.



Fig. 50d *Batismo de Cristo*. Reflectografia de infravermelho. Anjo.

S. João que não exibindo vestígios de desenho, sem dúvida o teve porque é claramente visível na reflectografia a zona reservada para a respectiva pintura, após a aplicação das cores circundantes, um pouco acima do braço e da mão com a concha que ficaram como solução definitiva (fig. 50a e 50b). Aparentemente esta modificação foi realizada através da rotação do primeiro desenho, utilizando-o como modelo ou até empregando um molde já existente para a primeira versão. Aparentemente também o pé direito do santo voltou a ser desenhado, além do espaço deixado para a sua pintura (fig. 50c). Um pouco atrás e ao lado do anjo vê-se o desenho de um alto tronco e dos ramos de uma árvore que não chegou a ficar em reserva, sendo coberta pela paisagem de fundo e pelo céu (fig. 50d). As alterações efectuadas ao desenho, quer antes da pintura, quer estando esta em curso, devem-se certamente à necessidade de afinar a composição, num caso em que a atitude de cada personagem é capital para esse efeito.

Apesar de num mesmo quadro se observarem diferentes graus de pormenorização, o desenho obedece a princípios constantes que nos indicam a actividade de uma única pessoa nesta fase do trabalho, independentemente do uso de modelos – que foi também uma realidade, particularmente verificável no caso da *Entrada em*

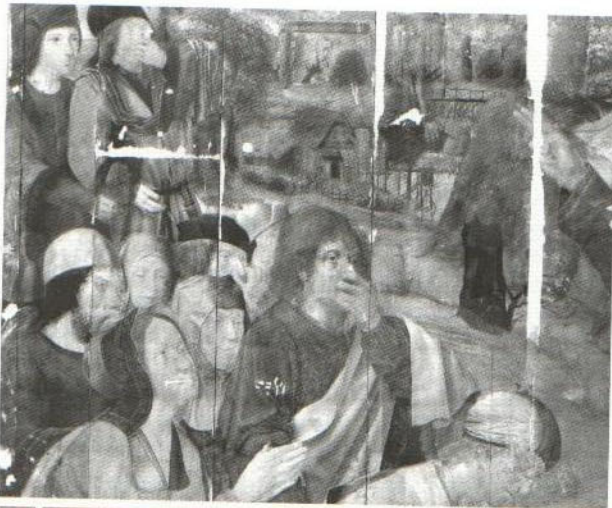


Fig. 51 Ressurreição de Lázaro. Reflectografia de infravermelho: grupo de Lázaro.

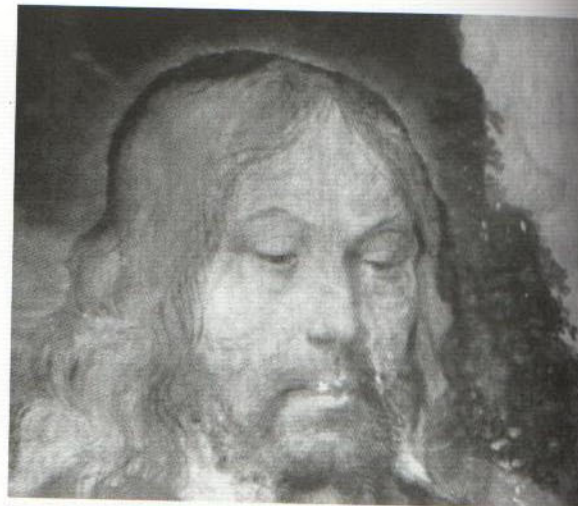


Fig. 53 Entrada de Cristo em Jerusalém. Reflectografia de infravermelho do busto de Cristo.

Jerusalém, conforme explicaremos no balanço crítico que se segue ao estudo da técnica. Todas as formas são definidas com rigor na fase de desenho, disso fazendo prova, por exemplo, o recorte das cabeças, de peculiar prolongamento posterior (fig. 54), ou a indicação precisa de todos os elementos de um edifício a pintar (fig. 55A e 55B). O modo de construir os rostos é sempre idêntico, conforme se trate de uma apresentação frontal, de perfil ou a três quartos. No primeiro caso, é característica a linha em “S” aberto, deitado, da extremidade das pálpebras superiores, associada a uma curva serena de sobrancelha (fig. 56). Embora a figura de Cristo que da *Ressurreição de Lázaro* esteja representada a três quartos, foi escolhida esta solução como mais conveniente (fig. 57). No Cristo da *Entrada* optou-se por associar o mesmo tipo de recorte de pálpebras a sobrancelhas ligeiramente franzidas (fig. 58), próprias das representações a três quartos. Deve-se dizer, em todos os quadros, com alguma singularidade. Os rostos que aparecem apresentados de perfil têm a pálpebra superior igualmente bem marcada; em algumas situações distinguem-se, pelo tratamento dado à zona exterior do olho que fica abaixo



Fig. 54 Entrada de Cristo em Jerusalém. Fotografia digital de infravermelho. A área desenhada e reservada para a cabeça não foi completamente preenchida por esta no momento da pintura, tendo o espaço remanescente sido ocupado pelo resplendor.

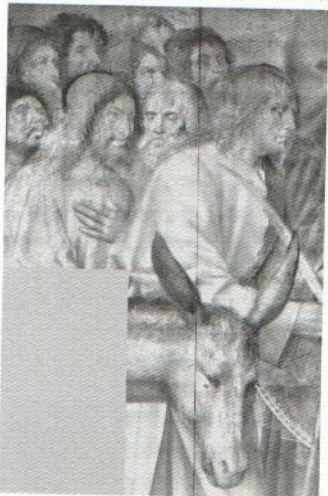


Fig. 52 Entrada de Cristo em Jerusalém. Reflectografia de infravermelho do grupo da esquerda.

da têmpora, à maneira de rugas na *Ressurreição de Lázaro* (fig. 59), ou de uma curva sinuosa que desce do olho para a maçã do rosto na *Entrada em Jerusalém*, expediente repetido em figuras que estão em diversas poses (fig. 60A e 60B) e que é – a par de variações fisionômicas na largura e altura dos rostos, bem como no alongamento de narizes, em regra aduncos – uma particularidade do desenho para esta pintura,



Fig. 55 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. A. e B. Pormenores de edifícios da cidade da ravina.



Fig. 56 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.



Fig.57 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.

que não contradiz um modo de proceder similar ao da *Ressurreição de Lázaro*. As figuras apresentadas a três quartos exibem, de novo, uma marcação pronunciada do bordo da pálpebra superior mas distinguem-se pela elevação desta junto ao canto interior do olho, ao passo que a sobrancelha se levanta na parte oposta, como que franzindo-se (fig. 61). Acima da marcação de pálpebra referida existem, nos casos mais pormenorizados, outras duas linhas e, nos mais simples, apenas uma. A pálpebra inferior é geralmente dada com um ou mais traços que seguem a curva do olho, por vezes com sombras acentuadas por pinceladas sobrepostas.

Nada foi deixado ao critério de quem tivesse que pintar sobre o desenho, que, apesar disso, é extremamente livre na indicação de sombras e de penumbras: parcimoniosa na *Ressurreição de Lázaro*, mais abundante na *Entrada*, mas sempre limitada ao essencial. Nos casos mais abreviados, aquelas indicações podem resumir-se a pinceladas um pouco encaracoladas, localizadas estrategicamente (fig. 62), embora, de um modo geral, se verifique a tendência para marcar sombras ou penumbras através de pinceladas oblíquas e paralelas (aplicadas de cima para baixo e da direita para a esquerda), relativamente longas, que passam frequentemente por cima de contornos previamente marcados (fig. 63). A densidade

das sombras é dada normalmente pela aproximação dos traços e não pelo seu cruzamento (fig. 64A e 64B). Não se registou a ocorrência de hachuras cruzadas; pelo contrário, pode-se observar, aqui e além, a intersecção das extremidades de sombreados em traços paralelos de diferentes zonas. Os feixes de paralelas modelam com frequência as figuras transformando-se em curvas concordantes que acompanham zonas convexas e concavidades (fig. 65).

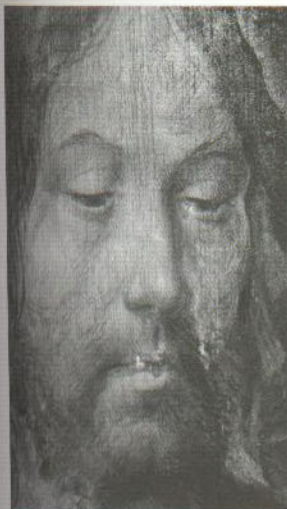


Fig.58 Entrada de Cristo em Jerusalém. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.

As camadas cromáticas

O estudo da pintura propriamente dita baseou-se em exames de superfície e de ponto, bem como na análise microquímica e instrumental de pigmentos, corantes e aglutinantes. Os exames de superfície constaram da observação da pintura à vista desarmada com luz incidente e rasante, e à lupa binocular. Sempre que possível, estes exames tiveram em conta os resultados disponíveis da radiografia e os registos fotográficos no infravermelho, bem como a fluorescência no visível por irradiação com fontes ricas em ultravioleta.

Para se poder observar a camada pictórica foi necessário remover um facing de papel japonês com verniz de retoque que cobria por completo a superfície do *Baptismo de Cristo*, da *Ressurreição de Lázaro* e da *Entrada de Cristo em Jerusalém*. Todos os painéis evidenciavam destacamento de policromia e lacunas em diversos locais, sobretudo nas zonas de junta, circunstância



Fig.59 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.



Fig.60 Entrada de Cristo em Jerusalém. Fotografia digital de infravermelho. A. e B. Pormenores.



Fig.61 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.



Fig.62 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.

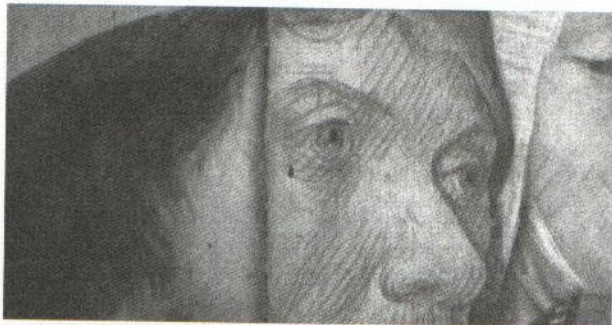


Fig.63 Ressurreição de Lázaro. Fotografia digital de infravermelho. Pormenor.



Fig.64 Entrada de Cristo em Jerusalém. Fotografia digital de infravermelho. A. e B. Pormenores.

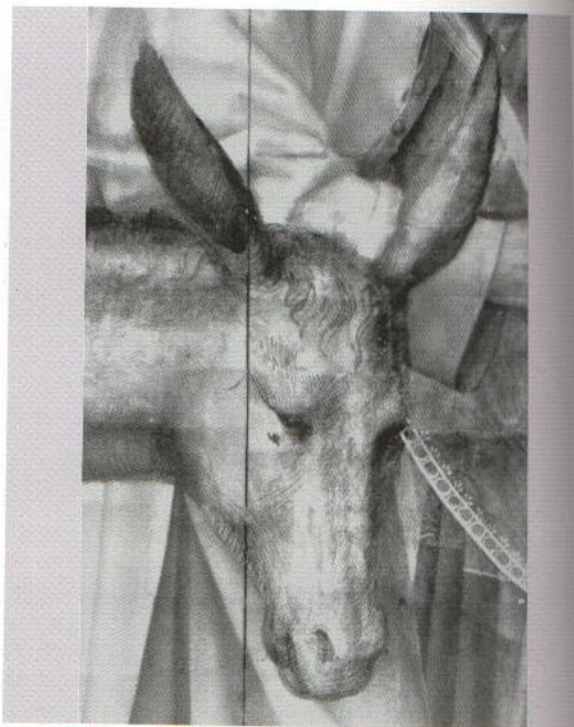


Fig.65 Entrada de Cristo em Jerusalém. Reflectografia de infravermelho.

particularmente notória no *Batismo*, na *Ressurreição de Lázaro* e no fragmento *A Virgem com os Apóstolos* (estampas 4, 7 e 17), resultante do nivelamento por aplinação das pranchas nas respectivas uniões pelo lado da pintura, certamente no decurso da intervenção a que o painel foi sujeito no século XIX.

Outras lacunas se deviam ao vandalismo ou à simples incúria (riscos profundos provocados por uma ponta metálica aguçada e mossas). Os fragmentos de antigos painéis apresentam sulcos que aparentam corresponder a marcas para desbaste no verso da pintura. Eram também visíveis alguns orifícios feitos por insecto xilófago, com resíduos de serrim antigo. Na *Ressurreição de Lázaro*, algumas galerias escavadas pelos insectos ocasionaram a perda da camada pictórica ao longo de uma linha na direcção do veio da madeira.

Toda a superfície exhibe um estalado muito fino que segue preferencialmente a orientação do veio da madeira, formando, em algumas zonas, uma quadrícula regular, resultante do processo de envelhecimento natural dos materiais que

constituem a camada pictórica. Não se encontra o mesmo estalado nas áreas restauradas.

A superfície das pinturas sofreu uma diminuição do grau de saturação dos tons originais, o que ficou a dever-se, por um lado, ao que parece ter sido uma limpeza excessiva e, por outro, ao envelhecimento natural das tintas, que consoante a respectiva constituição podem amarelecer (como o verde das plantas), escurecer ou tornar-se transparentes (como nas zonas onde ficou visível o desenho subjacente).

Por toda a superfície das diferentes pinturas encontram-se vestígios de uma camada fina azul clara, normalmente aprisionados em zonas de relevo. A reduzida espessura destes vestígios deixa supor ter existido uma camada uniforme de tinta, aplicada sobre as pinturas em época indefinida. A agressividade da limpeza referida pode ter estado relacionada com a eliminação deste estrato.

Na *Ressurreição de Lázaro* e na *Entrada de Cristo em Jerusalém*, detectaram-se diversas massas e reintegrações cromáticas, por vezes alteradas, que extravasavam os contornos dos acidentes, sobrepondo-se às camadas originais e prejudicando a percepção da pintura original.

Todas as obras apresentavam muito pó e materiais estranhos (gordura, excrementos de insectos, salpicos de tinta), além de uma camada de verniz amarelecida e escurecida que modificava os valores cromáticos (transformando, por exemplo, os azuis em verdes), ocultava inúmeros pormenores e mascarava muitos repintes. A limpeza e a eliminação do verniz envelhecido, que se concluiu ser composto por goma-laca segundo análise por microespectrofotometria de infravermelho com transformada de Fourier (fig. 66), permitiram determinar claramente



Fig. 7 Ressurreição de Lázaro. Durante o tratamento.



Fig. 11 A Virgem com os Apóstolos (fragmento).

a amplitude dos danos e distinguir os restauros da preexistência, nomeadamente no *Baptismo de Cristo* e na *Ressurreição de Lázaro*, obras contempladas pelo tratamento.

Os materiais de pintura

As tintas empregues nas obras aqui estudadas resultam da dispersão de pigmentos numa emulsão.

Identificámos os pigmentos por análise microquímica, coadjuvada por microfluorescência de raios-X⁴³. O primeiro método exige a colheita de amostras de dimensões muito reduzidas (na ordem das centenas de μm), ao passo que o segundo pôde ser aplicado às superfícies pintadas sem necessidade de amostragem. Os corantes foram identificados por cromatografia líquida de alta resolução com detecção por UV-Vis (HPLC-PDA-MS)⁴⁴; neste caso, a colheita de amostras foi feita por raspagem com um bisturi em zonas diminutas da superfície pictórica. Na tabela 6 pode-se apreciar a recorrência de pigmentos e corantes nas diferentes pinturas.

Pigmento/Corante	Pintura
Amarelo de bário	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Amarelo de estanho e chumbo	<i>Ressurreição de Lázaro</i> <i>A Virgem com os Apóstolos</i> <i>Baptismo de Cristo</i>
Amarelo de estrôncio	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Azul de esmalte	<i>Ressurreição de Lázaro</i> <i>Entrada de Cristo em Jerusalém</i>
Azul da Prússia	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Azul Ultramarino	<i>Baptismo de Cristo</i>
Azurite	<i>Todas</i>
Branco de chumbo	<i>Todas</i>
Carvão animal	<i>Todas</i>
Carvão vegetal	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Cochinilha	<i>Baptismo de Cristo</i> <i>Ressurreição de Lázaro</i> <i>A Virgem com os Apóstolos</i>
Garança	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Ocre amarelo	<i>Instrumentos de martírio</i> <i>Entrada de Cristo em Jerusalém</i>
Ocre castanho	<i>Todas</i>
Ocre vermelho	<i>Ressurreição de Lázaro</i> <i>A Virgem com os Apóstolos</i>
Ogânico ⁴⁵	<i>Todas, exceptuando os instrumentos de martírio</i>
Resinato de crómio	<i>Ressurreição de Lázaro</i> <i>Entrada de Cristo em Jerusalém</i>
Terra de Siena	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Terra de sombra	<i>Ressurreição de Lázaro</i> <i>Entrada de Cristo em Jerusalém</i>
Verde de crómio	<i>Ressurreição de Lázaro</i>
Verdigris	<i>Todas</i>
Vermelhão	<i>Todas</i>

42 | 43

Tabela 6 – Pigmentos e corantes identificados

O amarelo de bário, o amarelo de estrôncio, o azul da Prússia, o verde de crómio e o resinato de crómio foram identificados,

⁴³ Realizada com um espectrómetro de fluorescência de raios-X EIS FRL – XRF 38, equipado com detector de silício.

⁴⁴ Foi utilizado um equipamento de cromatografia líquida de alta resolução, Waters 2795, com detecção em espectrometria de massa, utilizando diferentes modos de varrimento de um espectrómetro de massa de simples quadrupolo (Waters Micromass ZQ-4000), com detecção simultânea em UV-Vis (Waters 996). Da amostra obteve-se um extracto em meio de ácido clorídrico-metanol, até ao ponto de ebulição, que se utilizou numa separação de HPLC em fase reversa, com ácido fórmico-metanol como fase móvel. Comparado com a cromatografia de camada fina, este método permite obter resultados de superior fiabilidade com quantidades de amostra mais reduzidas.

⁴⁵ A designação "orgânico" relacionada com camadas ou pigmentos vermelhos, que aparece nas tabelas 7 a 11 (conferir em www.ipcr.pt), corresponde a hipotéticas lacas produzidas a partir de corantes orgânicos, observadas apenas ao microscópio, mas não identificadas por HPLC-PDA-MS, devido quer à baixa concentração de corante no extracto preparado para análise, quer à disponibilidade do equipamento.



como seria de esperar, em amostras provenientes de superfícies amplamente restauradas (sobretudo as pranchas laterais da *Ressurreição de Lázaro*) e de retoques pontuais, a par de materiais mais antigos como o carvão vegetal que, no entanto, apenas aparece associado ao restauro, à semelhança do que acontece com a terra de Siena e a terra de sombra. Os restantes pigmentos e a garança⁴⁶ foram utilizados na pintura europeia, desde o período medieval até ao século XIX.

Surpreendente é a presença de cochililha, por exemplo, na manga vermelha de Lázaro, inequivocamente identificada pela presença de ácido carmínico na amostra (fig. 67, conferir em www.ipcr.pt). Aquilo que sabemos sobre o corante extraído do insecto vulgarmente denominado cochililha (*Coccus cacti* L.) é que ele se tornou conhecido dos Europeus apenas em 1512, quando os Espanhóis entraram no México, onde há muito era utilizado pelos Aztecas no tingimento de têxteis e em pintura, sabendo-se da sua utilização no Velho Continente a partir de 1518 (J. H. H. DE GRAAFF, 1969; H. SCHWEPPE e H. ROOSEN-RUNGE, 1986: 261). Não temos dúvidas de que a cochililha foi utilizada no momento em que a *Ressurreição de Lázaro* sofreu a importante reformulação de iconografia a que oportunamente aludimos porque ela reaparece na amostra n.º 5, proveniente de uma zona de sobreposição da manga da capa à manga da camisa, ambas sobrepostas à carnação da primeira versão do ressuscitado. Assim, o aparecimento de cochililha faz recuar a data mais antiga para o emprego deste corante na Europa, assumindo que o conjunto retabular não é posterior a 1515, ano em que se julga terem sido concluídas as campanhas de D. Manuel na igreja conventual de Tomar, através da conclusão do portai⁴⁷.

A par da cochililha é usada a garança em camadas transparentes vermelhas. Nas amostras n.º 2, 38 e 39 da *Ressurreição de Lázaro*, correspondentes à flor que se vê em primeiro plano, junto ao ressuscitado, e ao manto do apóstolo da extremidade direita, foi identificada a garança devido à presença de purpurina e de alizarina (fig. 68, conferir em www.ipcr.pt).

Os azuis são obtidos, na maior parte dos casos, recorrendo à azurite, que devido à modificação operada pela moagem nas respectivas propriedades de refração da luz apenas proporciona tons de azul intensos em granulometrias mais elevadas. Na prática, quanto mais se moer a azurite, mais acinzentado e claro se torna o tom. Por este motivo, a granulometria encontrada nas camadas azuis, de que se vê um exemplo na fig. 69 é normalmente muito elevada.

O azul de esmalte foi utilizado em misturas de pigmentos destinadas a obter um tom de rosa específico, o qual se encontra na asa do anjo do *Baptismo* (amostra n.º 44), na manga do apóstolo que, na *Ressurreição de Lázaro*, está atrás de Cristo (amostra n.º 38) e no manto deitado por terra da *Entrada em Jerusalém*. Na *Ressurreição* aparece ainda directamente associado à cochililha que, na manga de Lázaro, se lhe sobrepõe (amostras n.º 5 e 8).

Os pigmentos que ocorrem com maior frequência são o branco de chumbo, o carvão animal, o vermelho, o ocre castanho, lacas vermelhas e a azurite. As taxas da respectiva ocorrência nas

amostras retiradas das diferentes pinturas são expressas no gráfico da fig. 70 (conferir em www.ipcr.pt), que permite observar relações de frequência e de proporção praticamente constantes entre os mesmos, dentro de cada pintura e entre pinturas.

Para o estudo dos aglutinantes recorremos:

- à microespectrofotometria de infravermelho com transformada de Fourier (μ s-FTIR), em secções de corte de amostras (para a *Ressurreição de Lázaro* e a *Entrada de Cristo* em

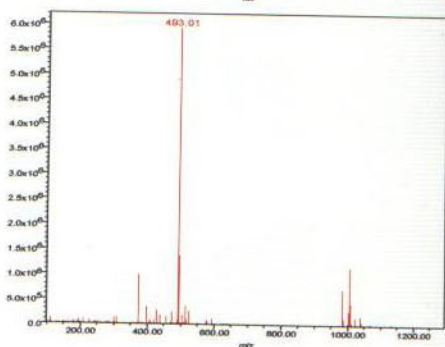
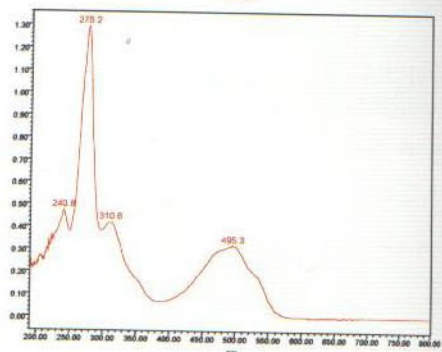
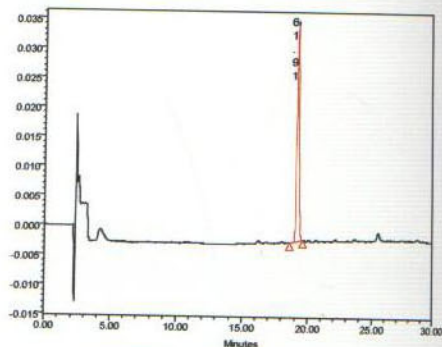


Fig.67 *Ressurreição de Lázaro*. LC-MS, amostra n.º 8: cochililha. A. Cromatograma B. Espectro de UV do ácido carmínico C. Espectro de massa.

Jerusalém) e nos grãos das camadas cromáticas e das preparações separadas à lupa binocular (no caso da *Virgem com os Apóstolos*, do *Baptismo de Cristo* e dos *Instrumentos de martírio*);

- e, por outro lado, à cromatografia líquida de alta resolução (HPLC) aplicada à análise de aminoácidos em amostras raspadas à superfície das pinturas⁴⁸.

A μ s-FTIR fornece uma caracterização geral. Podem identificar-se todos os tipos de aglutinantes e até misturas de aglutinantes, em alguns casos. Como a resolução do sistema de

⁴⁶ Dos materiais de origem biológica com propriedades de coloração, entre os quais se contam as raízes da garança e a cochililha, distinguimos os flavonóides e as antraquinonas que, por serem solúveis em água, têm de ser insolubilizados sob a forma de lacas, se se pretender utilizá-los em pintura, contrariamente aos indigóides, que não são preparados segundo este princípio. Para preparar uma laca, os corantes são inicialmente extraídos, em solução, das plantas ou dos animais. O extracto assim obtido é, de seguida, adsorvido ou co-precipitado num substrato inorgânico, normalmente uma base como o hidróxido de alumínio. As lacas preparadas através da adição de uma base e de alumina hidratada são designadas de verdadeiras, implicando uma reacção de complexação entre o material colorido e o ião metálico produzido pelo alumínio. Se a laca for obtida apenas por adição de carbonato ou de sulfato de cálcio ao extracto, omitindo a base, não ocorrerá qualquer reacção de complexação e a matéria corante será apenas adsorvida no substrato. As lacas não são afinal mais do que pigmentos preparados a partir de corantes orgânicos. A sua preparação para uso em pintura de cavelete não se encontra documentada por escrito.

espectrometria de infravermelho é de aproximadamente 10 μm , as camadas mais finas não podem ser analisadas sem interferência das camadas subjacentes. Nas secções finas, a $\mu\text{s-FTIR}$ é realizada por transmissão.

A análise por HPLC permite a identificação mais rigorosa do tipo de aglutinantes (por exemplo, dentro dos lípidos, os óleos secativos usados em pintura, e dentro das proteínas, a gema de ovo da técnica de pintura de cavaleta a têmpera) mas requer a recolha de amostras por raspagem, o que significa que só pode proporcionar resultados globais, referentes a todas as camadas da amostra. Apenas nos casos em que a pintura possua uma única camada, poderemos saber com exactidão a técnica segundo a qual foi realizada. O cruzamento dos resultados analíticos obtidos com ambas as técnicas é o único caminho para discutir e fundamentar as particularidades de uma técnica mista, isto é, que empregue simultaneamente óleos secativos e aglutinantes próprios da pintura a têmpera. Semelhantes particularidades não são de somenos importância na caracterização da obra de um pintor ou de uma oficina.

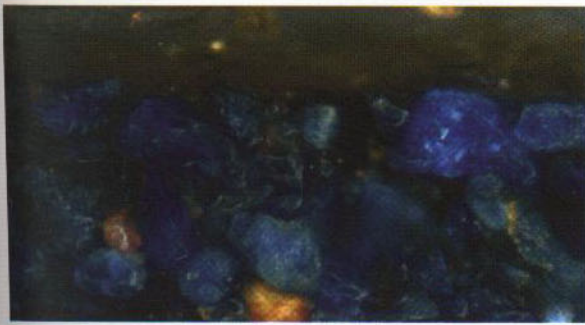


Fig.69 Entrada de Cristo em Jerusalém. Corte estratigráfico da amostra n° 28 (220X), mostrando a elevada granuloseidade da azurite.

Efectuou-se a análise por $\mu\text{s-FTIR}$ em secções de corte recolhidas de 31 amostras da *Ressurreição de Lázaro*, correspondendo as bandas das camadas cromáticas analisadas a uma mistura de goma-laca e proteínas (fig. 66, conferir em www.ipcr.pt). Considerando a classe de aglutinantes identificada – as proteínas – estaríamos portanto em presença de uma pintura a têmpera, técnica que o exame da obra à vista desarmada não parecia confirmar. A revisão dos resultados da análise levou à verificação de que as bandas de absorção de uma camada de acabamento consideravelmente espessa, observável nas estratigrafias de algumas das amostras recolhidas, podiam mascarar a presença de outro tipo de aglutinante. Com o objectivo de se ultrapassar esta “limitação” da técnica, eliminou-se a goma-laca das amostras através de sucessivas extracções com um solvente adequado, tendo a análise sido realizada nos resíduos resultantes, uma vez mais, por $\mu\text{s-FTIR}$. Pôde assim concluir-se que os aglutinantes presentes eram constituídos por lípidos e proteínas, e que, portanto, a pintura fora realizada segundo uma técnica mista.

Nas 40 amostras recolhidas das restantes pinturas, analisadas pelo mesmo método, foram igualmente identificados lípidos e proteínas, desta vez com menores dificuldades. Em todas as camadas analisadas, que continham uma grande diversidade de pigmentos (branco de chumbo, ocre, laca de cochililha, azurite,

amarelo de estanho e chumbo, carvão animal, verdigris, etc.), o óleo e as proteínas encontravam-se sempre presentes em simultâneo.

Procurámos proceder a uma identificação mais precisa do tipo de proteínas presente nestas pinturas por HPLC⁴⁹. Relativamente aos lípidos, não foi possível fazer diligências comparáveis devido ao facto de o Instituto Português de Conservação e Restauro não dispor ainda do equipamento necessário para o efeito. Em nenhuma das 16 amostras analisadas por HPLC conseguimos identificar o tipo de proteínas presente.

Na pintura a têmpera de ovo, o envelhecimento das camadas cromáticas traduz-se pela degradação de determinados aminoácidos presentes nas proteínas do ovo, nomeadamente a histidina, a tirosina, a metionina e a cisteína, devendo, portanto, a identificação da têmpera de ovo basear-se na distribuição percentual dos aminoácidos estáveis: alanina, valina, isoleucina, leucina, glicina, prolina e hidroxiprolina. (M. R. SCHILLING, H. P. KHANJIAN e L. A. SOUZA, 1996). Por outro lado, N. Khandekar, A. Phenix e J. Sharp (1994) estudaram o envelhecimento acelerado de modernas amostras de têmpera (de gema e de clara de ovo, contendo vermelhão, azurite e verdigris) através de electroforese e CG/MS (cromatografia gasosa com espectrometria de massa associada), tendo observado que bandas de proteína identificáveis nos filmes de pintura numa fase inicial se tornaram não identificáveis após três anos de envelhecimento pela luz. Nenhuma das amostras de azurite foi identificável, o que levou aqueles investigadores a concluir que o catião Cu^{2+} participava na actividade da proteína do ovo. O mesmo se verificou nas amostras de pintura à base de vermelhão, tendo-se concluído que o catião Hg^{2+} tinha um efeito semelhante ao do catião Cu^{2+} . A azurite e o vermelhão aceleram, portanto, a quebra das ligações cruzadas existentes nas proteínas, enquanto que o branco de chumbo, ou seja, o catião Pb^{2+} , não tem este efeito. O verdigris, por seu lado, difere de todos os restantes pigmentos estudados; nas amostras correspondentes apenas se detectaram componentes de baixo peso molecular, resultantes da degradação dos aminoácidos pelo catião Cu^{2+} em condições ácidas e da hidrólise promovida pelo ácido do pigmento.

A circunstância de, entre 16 amostras, apenas uma, proveniente do *Baptismo* (amostra n° 38, da faixa vermelha do anjo), permitir aventar a hipótese de estarmos em presença de gema de ovo (fig.71), poderá explicar-se através dos resultados experimentais obtidos por Khandekar, Phenix e Sharp. De facto, todas as amostras analisadas, exceptuando a n° 38 do *Baptismo*, continham azurite, vermelhão e/ou verdigris. A identificação mais segura da gema de ovo como aglutinante naquela amostra teria exigido uma quantidade superior de matéria para análise, bem como a remoção, previamente à amostragem, da espessa camada de verniz que cobria a pintura.

Os resultados analíticos disponíveis permitem supor que as tintas utilizadas para pintar os quadros da charola de Tomar tenham sido preparadas dispersando os pigmentos numa mistura de óleo com uma substância proteica que, na época dada, seria mais

⁴⁹ H. HOFENK DE GRAAFF e W. G. Th. ROELOFS (1990: 223) afirmam que “algumas sedas vermelhas italianas foram tingidas com a chamada cochililha polaca, insecto que contém uma mistura de ácido carnícnico e ácido quermésico”. No nosso caso, não foi encontrada esta última substância, o que reforça a ideia do uso do insecto americano.

⁵⁰ A análise em secção de corte pode ainda ser realizada através de corantes biológicos, que reagem especificamente com certas classes de compostos (por exemplo, proteínas). As reacções observam-se ao microscópio com luz reflectida ou com luz ultravioleta, caso em que é necessário um microscópio epifluorescente para observar a fluorescência das camadas. Na detecção de certos compostos (hidratos de carbono e resinas), também se podem aplicar reagentes usualmente utilizados em cromatografia de camada fina. Os corantes fornecem geralmente a informação de certas classes de materiais (principalmente proteínas e lípidos) mas, com algumas excepções, não dão uma identificação específica. Não são geralmente fiáveis quando aplicados a amostras naturalmente envelhecidas. Uma vez que pretendíamos alcançar uma identificação mais precisa dos aglutinantes, seleccionámos os métodos referidos.



provavelmente gema de ovo. À técnica que emprega uma emulsão deste tipo dá-se o nome de *têmpera gorda*.

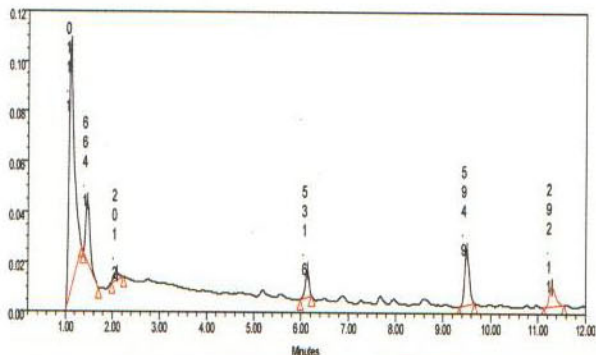


Fig.71 A Virgem com os Apóstolos. LC, cromatograma da amostra n° 38: gema de ovo (?).

As fontes escritas europeias dos séculos XV e XVI não falam desta técnica. Aquilo que dela se sabe provém do testemunho de restauradores, de posteriores escritos sobre técnica e de análises laboratoriais, quer por aplicação de corantes em secções de corte, quer, mais recentemente, por FTIR (J. DUNKERTON, 1997: 31). A *tempera grassa*, fruto do enriquecimento da *têmpera de ovo* com quantidades variáveis de óleos secativos é, tanto quanto se sabe, uma descoberta italiana⁵⁰, destinada a melhorar as qualidades ópticas da pintura, em especial nas cores mais escuras.

A tradição flamenga e alemã é outra. O óleo, sobretudo o de linho, é o aglutinante praticamente exclusivo da pintura setentrional durante os séculos XV e XVI («Methods and materials», 1997: 40-41, tabela I). Sabemos que Campin, van der Weyden e Bouts usaram camadas de impressão à base de *têmpera de ovo* e que foi essa também a técnica de que na *Virgem e o Menino com Santos e Doador*, da National Gallery (1432), Gérard David se serviu para pintar os brancos e certas carnações pálidas (IDEM: 41). Todavia o uso da *têmpera* na Europa Central e do Norte é pouco usual, cumprindo objectivos específicos como a secagem rápida de camadas de impressão ou a obtenção de tons claros mais frios do que o óleo (mesmo o de noz) permitia. Quanto à *tempera grassa*, a sua prática nessas regiões é desconhecida.

Pode-se afirmar, pois, que a técnica utilizada nas pinturas aqui estudadas provém de modificações operadas numa tradição que é de origem mediterrânica. Talvez a sua motivação específica venha do fascínio pelos resultados do óleo. Quer acreditemos ter sido Jorge Afonso quem dirigiu a imponente obra de Tomar, quer não, é oportuno recordar, neste ponto, as palavras de J. C. C. Teixeira (1991: 413), motivadas tão-somente, repare-se, pela impressão da imagem acabada:

Informado das experiências mais recentes da arte da Flandres (...), com um modo de utilizar as tintas que é mais o das *têmperas*, espesso, à *pleine pâte*, do que o do óleo, a sugerir portanto uma formação não flamenga, qual pode ser, antes de outros desenvolvimentos, a origem da arte de Jorge Afonso?



Est.5 Baptismo de Cristo. Localização das amostras.

Nos quadros de Tomar é notável a forte textura de amplas superfícies azuis como, por exemplo o manto de Cristo, tanto na *Ressurreição de Lázaro* como na *Entrada em Jerusalém*. Contrariamente ao que se poderia supor, este efeito não é deliberado. De um modo geral, a cor azul foi conseguida com azurite, conforme se viu. Detectou-se azul ultramarino num único caso, um reflexo do *perizonium* de Cristo, no *Baptismo* (amostra n° 3). Comparativamente, a azurite era um mineral mais acessível, tanto por se encontrar em território nacional como por não exigir um processamento tão complexo como

⁵⁰ O caso mais antigo que se conhece é um painel atribuído a Masolino que representa os SS. Libério e Matias, proveniente de um retábulo de Santa Maria Maggiore, em Roma, actualmente na National Gallery, em Londres, foi executado entre 1423 e 1428 (J. DUNKERTON, 1997: 30-31).

aquele que requeria o lápis-lazúli, a partir do qual se obtinha azul ultramarino. Vimos igualmente que as propriedades ópticas da azurite variam com a moagem. A espessura e a textura heterogénea que se aprecia nos quadros de Tomar está relacionada com a necessidade de conciliar uma elevada granulometria do pigmento com o uso de um aglutinante gordo, menos favorável à dispersão da azurite do que a têmpera pura (R. J. GETTENS e G. L. STOUT, 1966: 95).

A técnica de pintura

• *Batismo de Cristo*

Em 41 amostras estudadas nesta pintura (est. 5), encontramos uma sobreposição, em média, de duas camadas de cor, atingindo uma espessura total média de 67µm, o que veio confirmar as observações efectuadas inicialmente, indicando tratar-se de uma pintura de técnica simples, onde o efeito óptico final foi conseguido por sobreposição de poucas camadas de cor, no mínimo uma e no máximo quatro. Por sua vez, cada uma destas camadas foi obtida através da mistura de poucos pigmentos, em média dois e no máximo quatro. O uso de pigmentos e corantes feito na pintura em estudo está sistematizado na tabela 7 (conferir em www.ipcr.pt).

Os tons escuros foram obtidos através da adição de carvão animal à cor base. Os pares de amostras nº 1/2, 5/6, 30/31 correspondem a zonas de luz (ou meia tinta) e sombra de três motivos diferentes, ilustrando que a sombra foi sempre conseguida acrescentando carvão animal ao pigmento ou à mistura de pigmentos utilizados na zona de luz/meia tinta. Obtiveram-se os tons claros por adição de branco de chumbo.

A túnica azul sustentada pelo anjo foi pintada de uma forma significativamente diferente, na medida em que a sombra e a luz foram conseguidas através de uma modelação de base em tons de cinzento, à qual se sobrepôs uma camada translúcida de azurite (fig. 72).



Fig.72 | *Batismo de Cristo*. Corte estratigráfico da amostra nº 19 (110X) em que se pode observar uma fina camada de azurite, aplicada sobre um estrato cinzento-escuro que, por sua vez, se encontra sobre a preparação.

A pincelada encontrada é livre e segura, respeitando na sua maioria os contornos predefinidos pelo desenho subjacente. O azul do céu foi aplicado em largas pinceladas horizontais, aparentemente de uma só vez, acrescentando branco à mistura na paleta. Esta progressão é ilustrada pela amostra nº 35 que corresponde à sobreposição do céu à cidade de fundo. As nuvens foram representadas com uma pincelada também

horizontal, mas de contornos redondos. Nos casos em que as nuvens apresentam uma zona de luz, a mesma é dada por uma pincelada branca de contorno fino, com pequenos empastamentos aplicados por último. O azul do céu é interrompido na zona correspondente à auréola da pomba, que apresenta menor espessura, embora transcenda o limite da interrupção para se estender num empaste sobre o céu.

A folhagem da árvore que se vê por trás do anjo foi feita com empastamento, utilizando três tons de verde (escuro, claro e amarelado), tendo sido aplicada por cima do céu, pelo menos na periferia da copa. Uma amostra retirada no interior desta (amostra nº 42) revelou uma camada branca sobre a preparação e abaixo da folhagem, correspondente certamente à mesma base utilizada para o céu. A árvore sobrepõe-se claramente, no entanto, à paisagem de fundo. Alguns ramos castanho-escuro foram pintados no interior da copa com a folhagem ainda fresca, pois observa-se arrastamento da tinta correspondente nas zonas de contacto. À direita do anjo fora esboçada uma árvore que não chegou a ser pintada (fig. 50d), tendo sido substituída certamente por aquela que acabámos de referir.

O espaço entre a folhagem destinado à asa do anjo foi reservado (amostra nº 44), nela não se encontrando os empastes correspondentes às folhas, a não ser na periferia, onde se verifica uma ligeira sobreposição. A asa foi pintada, pelo menos parcialmente, sobre o céu



Fig.73 | *Batismo de Cristo*. Pormenor da asa do anjo.

(fig. 73), em torno da túnica azul que pende do braço do anjo e do espaço reservado à mão deste, a qual parece ter sido pintada por último, conforme ilustram os respectivos limites, sensivelmente sobrepostos à folhagem e à asa. Também a túnica amarela do anjo e a que ele segura foram pintadas sobre um espaço reservado a cada uma delas, sendo visível o contorno no limite das diferentes cores. A túnica amarela foi pintada aparentemente segundo a mesma técnica que o manto vermelho de S. João, de que falaremos adiante: em primeiro lugar, foi aplicado um tom amarelo claro cuja pincelada segue os volumes (provavelmente definidos pelo desenho subjacente), com empastamento mais claro nas zonas de luz; seguidamente, foram aplicadas as manchas de sombra (castanho) sob a forma de velatura; por último, foram dados os contornos e as zonas de máxima sombra (com castanho muito escuro) (fig. 74).

A fita vermelha apenas dispunha de espaço reservado sobre o peito do anjo, tendo as restantes partes sido pintadas por cima das outras cores. O pé da mesma figura contava igualmente com uma reserva e o respectivo contorno exterior, tal como a indicação das unhas, foi definido por uma fina linha castanha

escura (fig. 75). O interior das mesmas foi representado através de um tom rosa escuro, tendo sido aplicado à extremidade de cada unha um reflexo sob a forma de diminutos empastes.

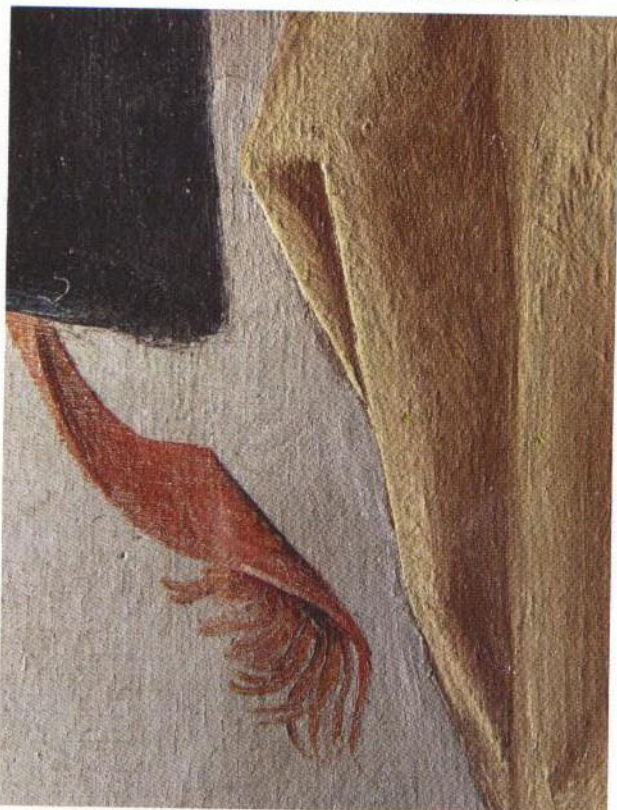


Fig. 74 Baptismo de Cristo. Pormenor da túnica do anjo.

O tom castanho avermelhado que compõe o chão por baixo do anjo foi aplicado sobre o azul da água (actualmente esta cor encontra-se gasta deixando ver a pincelada azul da água através de alguns sulcos). À parte inferior da rocha onde se encontra o anjo sobrepôs-se o azul da água, de modo a representar a transparência desta. As rochas representadas mais abaixo dispunham de reserva.



Fig. 75 Baptismo de Cristo. Pormenor do pé do anjo.

Uma parte da paisagem de fundo sobrepõe-se ao branco do céu, bastante além do contorno. Outra parte daquela paisagem é bastante fina, tendo sido pintada directamente sobre o preparo, como provam as amostras n.º 30 e 31. Encontramos algum relevo na folhagem de certos arbustos e em pormenores da arquitectura. Foi usada uma pincelada predominantemente horizontal (mesmo na folhagem das árvores), com excepção dos contornos da arquitectura, onde a sua direcção é vertical (fig. 76). Entre a mesma paisagem e a túnica azul que o anjo sustenta é visível o limite de zonas de reserva.

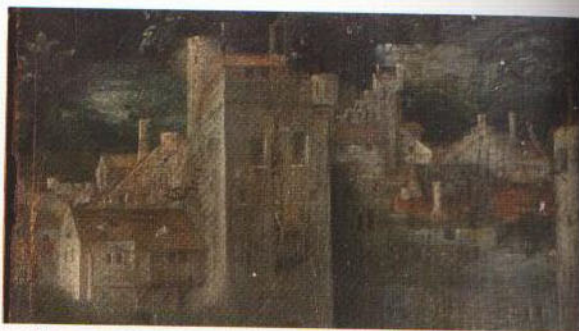


Fig. 76 Baptismo de Cristo. Pormenor do fundo.

As árvores do lado esquerdo da pintura também têm a folhagem executada com empaste, na sua maioria em pinceladas horizontais. Só é possível verificar que a folhagem se sobrepõe ao azul do céu na periferia das copas das árvores e em alguns locais – aberturas por entre as quais o mesmo se vê.

A mão e a concha de S. João Baptista foram pintadas sobre o branco do céu. De facto, a partir da zona do ombro foi deixada uma reserva para o braço que não foi rigorosamente utilizada (fig. 50a), o mesmo tendo acontecido com a da perna direita (fig. 50c). O resto do corpo foi pintado na zona reservada para o efeito. O processo para conferir volume ao manto vermelho do santo iniciou-se com a aplicação de um tom vermelho médio a toda a área, seguindo os contornos dos volumes definidos pelo desenho, tendo depois sido aplicada uma cor vermelha escura nas zonas de sombra, reforçada em seguida por um vermelho ainda mais escuro no interior da zona de sombra (fig. 77). As meias tintas foram dadas com misturas de vermelhão, carvão animal e branco de chumbo, ao passo que para as sombras se sobrepôs a este tom uma laca, eventualmente acrescentada de vermelhão ou carvão animal (amostras n.º 5, 6, 7 e 8). A decoração do manto foi feita apenas com duas finas linhas paralelas sobre o vermelho, com empastamento amarelo na orelha (amarelo de estanho e chumbo, amostra n.º 9).



Fig. 77 Baptismo de Cristo. Pormenor do manto de S. João.

Nas partes altas (que normalmente correspondem a zonas de luz) das pregas do burel de S. João, foram aplicados diminutos traços amarelos, paralelos entre si mas ligeiramente desencontrados lateralmente, logrando-se assim o efeito do tecido (fig. 78).

As plantas foram pintadas por último e os seus volumes conseguidos sobrepondo ao tom médio de uma dada cor, quer uma cor escura (castanho muito escuro), em zonas de sombra, quer uma cor clara (ocre amarelo), nas zonas de luz. A folha de nenúfar e a rã foram pintadas sobre o azul-escuro da água. Para

definir as patas da rã o pintor limitou-se a desenhar o seu contorno deixando o tom de fundo (azul escuro da água) visível no centro e utilizou a mesma cor verde amarelada da folha do nenúfar. Os contornos do corpo foram determinados por linhas finas ou pontos com tons claros (amarelo) para as zonas de luz e tons escuros (castanho escuro) para as zonas de sombra (fig. 32e).



Fig.78 Baptismo de Cristo. Pormenor da túnica de S. João.

A área do corpo de Cristo e do *perizonium* foi reservada – são visíveis os contornos da tinta ao longo dos limites, os quais coincidem com o desenho subjacente, visível a olho nu, devido tanto à transparência da camada cromática como a gastos desta. Apesar de a figura ter sido rigorosamente projectada, a procura da solução mais satisfatória para a forma e a posição das mãos, iniciada na fase de desenho (fig. 50), prosseguiu com a pintura, conforme denunciam alterações consecutivas. As zonas de sombra do *perizonium*, de cor cinza azulada, foram aplicadas depois do branco mas, apesar de ligeiras sobreposições, tanto o branco como o cinzento foram dados directamente sobre a preparação (amostras nº 1 e 2).

A figura foi modelada a partir de um tom claro decarne aplicado a toda a silhueta correspondente. O relevo das zonas de luz – testa, cana do nariz, maçãs do rosto, clavículas, peito, braços, etc. – foi dado por pinceladas mais rosadas, com algum empastamento (fig. 79A). As manchas lisas das sombras dos braços, das mãos e das reentrâncias da musculatura abdominal foram conseguidas através de velaturas num tom castanho (fig. 79B).

O espaço destinado às rochas por baixo de S. João também foi reservado, distinguindo-se o contorno da pincelada da água no limite das mesmas, acusada já, de resto, por um aumento de espessura. Algumas das pinceladas azuis da água estão sobre o castanho das rochas. A enguia foi pintada sobre o reflexo do manto vermelho, cujas sombras mais escuras foram aplicadas por último. Todas as imagens reflectidas se encontram pintadas sobre o tom azul escuro da água, em pinceladas vibrantes, com pouca quantidade de tinta, empregando as cores das figuras/objectos reflectidos. Todavia o efeito de reflexão foi logrado tirando partido da translucidez da azurite, que se

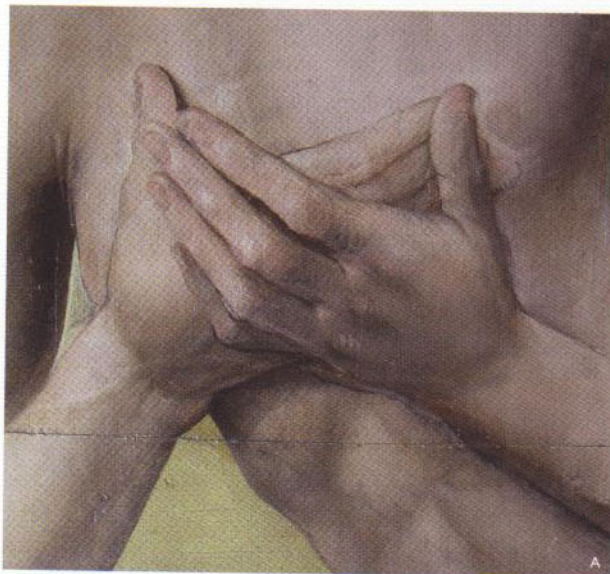


Fig.79 Baptismo de Cristo. A. e B. Pormenores da figura de Cristo.

sobrepos sistematically a tons acastanhados e acinzentados, sempre aplicados, por sua vez, sobre uma camada reflectora à base de branco de chumbo (fig. 80); ver ainda (amostras nº 26, 45 e 46). Alguns traços horizontais de cor azul clara e branca, isolados ou sobrepostos, indicam a ondulação da água (fig. 81).

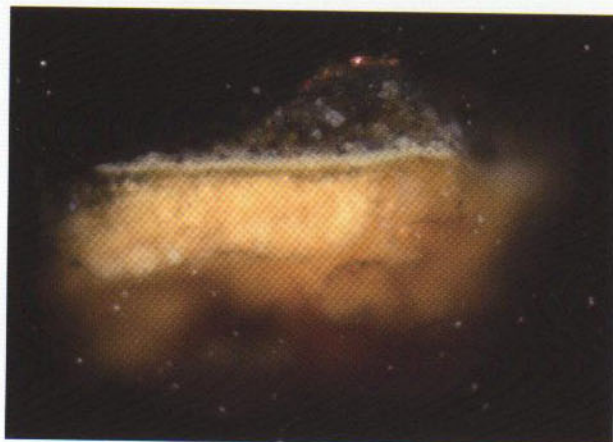


Fig.80 Baptismo de Cristo. Corte estratigráfico da amostra nº 17 (110X), colhida no rio (reflexo de S. João): preparação, branco, castanho-claro, azul, vermelho.



Aquilo que acima denominamos camada reflectora é, na verdade, nitidamente visível em muitas outras amostras (n° 7, 10, 11, 12, 13, 20, 22, 24, 29, 42, 47, 48). Trata-se de uma camada com reduzida espessura e de aparência compacta, mais rigorosamente de cor cinzenta muito clara, aplicada sobre a preparação e constituída maioritariamente por branco de chumbo. Poderia ter por função impermeabilizar a preparação, evitando indesejáveis subtracções de óleo à camada cromática, que igualmente beneficiaria em brilho, saturação e contraste das respectivas cores.



Fig.81 Baptismo de Cristo. Pormenor da água.

• Ressurreição de Lázaro

Em 47 amostras da policromia original desta pintura (est.11), encontramos uma sobreposição média de duas camadas de cor atingindo uma espessura total média de 79,2µm. Estamos, portanto, também neste caso, perante uma pintura de técnica simples, com uma sobreposição de poucas camadas de cor; no mínimo uma e no máximo quatro. Estas últimas detectam-se normalmente apenas nas zonas de pormenores com empastamento ou de lacas. Cada uma destas camadas foi obtida através da mistura de poucos pigmentos, em média dois e no máximo quatro. O emprego de pigmentos e corantes feito na pintura em estudo está sistematizado na tabela 8 (conferir em www.ipcr.pt).

Conseguiram-se os tons escuros através da adição de preto ou de preto e castanho à cor base. Para obter tons claros juntou-se branco de chumbo a esta. Semelhantes soluções são ilustradas pelas amostras n° 1 e 2, retiradas de zonas de sombra e de luz da mortalha, respectivamente; nesta aplicou-se apenas branco sobre uma camada cinzenta. As amostras n° 9 e 12 revelam que, para se conseguir a sombra, foi adicionado ocre castanho além de preto. Algumas das zonas de sombra contêm azul, produzindo uma impressão de brilho do tecido (amostra n° 8, sombra da manga de Lázaro; amostras n° 38 e 39, zona de luz e sombra da túnica rosa-carmim do apóstolo de manto verde) (fig. 82). Os telhados de cor azul escura da cidade de fundo, por outro lado, obtiveram-se aplicando sobre a camada de cor azul cinza de base, um estrato único de azul (amostra n° 14).

As misturas para carnação contêm branco de chumbo, um pouco de vermelhão e alternadamente um pouco de preto (carvão animal), vermelhão orgânico ou ocre castanho. Esta

composição é comum a todos os painéis. Nas pinturas em que existem amostras suficientes para comparação o ocre é adicionado em zonas de sombra, empregando-se maior quantidade de vermelhão e/ou de vermelho orgânico para obter zonas mais rosadas. Apenas se encontra uma excepção a este modo de proceder no fragmento *A Virgem com os Apóstolos*, à qual faremos alusão oportunamente.

A pincelada é livre e segura, respeitando na sua maioria os contornos predefinidos pelo desenho subjacente. Nesta relação com o projecto inicial não se consideram naturalmente as grandes alterações efectuadas à composição após aplicação, mais ou menos extensa, de camadas cromáticas, conforme tivemos oportunidade de analisar a propósito da iconografia da *Ressurreição de Lázaro*. As pinceladas são finas e precisas, pontualmente justapostas e com pequenos empastamentos para criar pontos de luz (na vegetação, no punho da espada, nas nuvens, na espuma da água, nos cabelos, nas barbas e nas unhas) e a impressão de relevo e textura (nos pormenores da



Fig.82 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da manga de Lázaro.

decoração do vestuário, no tratamento dos brocados, das pedras preciosas, das jóias e da paisagem). O pintor criou alguns efeitos de transparência aplicando uma camada de tinta muito fina – utilizando provavelmente muito aglutinante e pouco pigmento na mistura e tirando partido do grande poder de cobertura do fino grão do pigmento branco de chumbo (amostra n° 4) – sobre uma camada cromática preexistente (por exemplo, o lenço de mão do homem que segura a mortalha de Lázaro, a camisa interior de Lázaro, camisa interior da dama). Com o intuito de produzir efeitos de textura o pintor recorreu ainda ao cabo do pincel, passando-o sobre a matéria pictórica ainda fresca, para assim remover ou afastar uma parte desta (ver o chão, junto aos pés dos apóstolos).

A definição dos volumes é conseguida sobrepondo três tons da mesma cor como sucede com a folhagem das árvores de grande porte [como base, um verde escuro, seguido de outro mais claro e, por fim, de um verde claro amarelado (amostra n° 20)] ou no caso dos panejamentos (tom uniforme na área a preencher seguindo já o contorno do desenho preparatório, tom médio nas partes de meia-tinta para dar noção do volume e tom claro nas zonas de máxima luz ou muito escuro nas zonas de máxima sombra).

A textura geral da camada cromática é muito regular; mesmo os empastamentos existentes não são de grande espessura e possuem uma superfície suave, que não é possível hoje saber com



Fig. 82 Ressurreição de Lázaro. Localização das amostras.

certeza se se encontra próxima da sua primeira forma ou se está gasta. A aplicação das diferentes cores foi feita sempre após a secagem das cores vizinhas, pois não se verifica fusão entre as mesmas.

Concluída uma primeira versão do desenho pintado, foram efectuadas algumas rectificações: o decote da figura masculina de fundo mais à direita aumentou (a carnação foi pintada sobre o decote anterior); o decote do homem que segura a mortalha também aumentou (a carnação foi pintada sobre uma anterior gola), o mesmo tendo sucedido com o comprimento dos dedos que seguram o lenço; a veste da figura feminina ao lado da dama aristocrata era vermelha e agora é preta (o que poderá ter resultado de uma alteração à capa dessa dama que poderia estar inicialmente mais aberta); a ponta direita do toucado da mesma dama foi aumentada (sendo ainda possível ver a localização anterior através da nova camada de cor); os dedos do pé direito de Cristo foram encurtados (pintando-se o chão sobre os dedos)

(fig. 83); o pé direito do apóstolo do extremo direito foi pintado por cima de uma parte da flor que é pisada pelo mesmo; o pé esquerdo do apóstolo com capa verde foi pintado por cima de um outro pé mais curto (e que sugere ser mais parecido com o de Cristo, dedos mais curtos e redondos); o dedo mínimo da mão esquerda de Cristo foi alongado (devido à transparência actual da camada correspondente tornou-se visível o dedo anterior) (fig. 84) e os dedos da sua mão direita foram alterados para uma posição mais baixa; a túnica de Cristo era mais larga do lado de Lázaro (o fundo foi pintado sobre toda essa faixa); a perna esquerda de Cristo é mais larga do que o previsto inicialmente (é visível que parte da carnação se sobrepõe ao fundo, sendo, além disso, a perna do desenho subjacente mais fina); a pequena figura masculina do plano intermédio, à direita, enverga um vestido cujas pontas foram arredondadas (a tinta da cor do fundo passa por cima destas pontas inicialmente aguçadas).



Fig. 83 Ressurreição de Lázaro. Pé direito de Cristo.

Apesar de se verificarem algumas alterações em relação ao que fora projectado no desenho, podemos considerar que a *Ressurreição de Lázaro* seguiu o mesmo com cuidado. São visíveis muitas zonas em que se percebe que uma cor termina antes de dar lugar a outra. Essas zonas de reserva distinguem-se com facilidade na passagem do céu para a arquitectura (onde também se percebe o movimento do pincel contornando o desenho da arquitectura), ao longo da transição entre o céu e as rochas e entre as casas e os arbustos da paisagem de fundo (onde com frequência se observa o cuidadoso contorno do pincel, que evita sair da área estipulada, contornando-a). A paisagem de fundo, em tons de azul (com alguns apontamentos de cor alaranjada nos telhados), foi realizada sobrepondo ligeiramente o céu (fig. 85).

Os limites da árvore do lado esquerdo não coincidem com os do desenho subjacente, visível através do céu (fig. 86). Por outro lado, tanto se encontram zonas da árvore que foram pintadas directamente sobre a preparação (confirmando-se a presença de reservas para esse fim), como se observa folhagem e/ou troncos pintados sobre o azul do céu (inicialmente não estavam planeados, mas mais tarde decidiu-se integrá-los na composição). A folhagem foi realizada aplicando inicialmente um tom verde mais escuro nas áreas a ela destinadas (em alguns locais, é possível distinguir através das folhas sobreposta que a pincelada deste verde mais escuro continua de um lado ao outro), seguindo-se empastamentos sucessivos de tons de verde gradualmente mais claros que progridem, em alguns



Fig.84 Ressurreição de Lázaro. Mão esquerda de Cristo.

locais, até ao amarelo. As folhas foram pintadas, na sua maioria, sobre os troncos maiores ou contornando-os. O azul do céu foi aplicado numa camada única sobre a preparação e de uma só vez, tendo-se obtido a variação de tom (de azul a quase branco) por adição progressiva de azul ao branco (ou o contrário) na mistura feita sobre a paleta (a amostra nº 47 mostra tratar-se apenas de uma camada de branco de chumbo com um pouco de azurite). As nuvens consistem em ténues linhas brancas horizontais, pintadas sobre o céu completo.

A arquitectura segue a mesma técnica referida anteriormente: a um tom uniforme de base sobrepõem-se localmente outros tons para dar a impressão de volume, terminando com pequenas pinceladas escuras para os contornos da decoração e por vezes do desenho. Por último foram pintados os telhados escuros das torres. Os arbustos que aparecem no meio das rochas foram-se sobrepondo a estas últimas apenas no contorno do desenho e pintados seguindo o processo utilizado na árvore [a amostra nº 20 revela que a camada verde não se encontra sobre a das rochas (a camada branca que se vê é demasiado fina para ser considerada uma camada cromática correspondente à rocha), isto é, demonstra que existiu uma reserva para os arbustos].

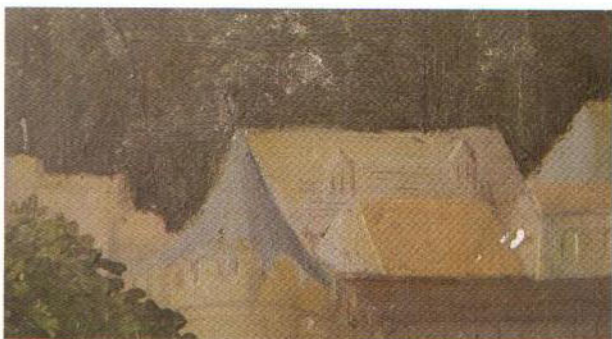


Fig.85 Ressurreição de Lázaro. Sobreposição da cidade do vale ao céu.

Na cidade azul do fundo os arbustos foram pintados, na maioria dos casos, sobrepondo-os ligeiramente às casas, embora por vezes aconteça o contrário⁵¹ (fig. 85). De um modo geral, a vegetação e as casas transcendem as suas reservas no limite estrito das respectivas bermas. Encontram-se também arbustos mais simples do que os já referidos, pintados com três tons de laranja, tendo sido representado primeiramente o tronco e



Fig.86 Ressurreição de Lázaro. Pintura de uma árvore não coincidente com o desenho subjacente.

depois as folhas, aplicadas aleatoriamente, talvez com um carimbo, pois o seu contorno, forma e espessura não parecem poder realizar-se com um pincel ou uma espátula (fig. 87). As carnações foram conseguidas através da aplicação de um tom rosado uniforme, ao qual se sobrepuseram tons mais claros e mais escuros da mesma cor⁵² para dar a impressão de volume, seguindo-se os empastamentos das altas luzes e os contornos escuros do desenho (amostras nº 13, 17, 31, 36, 37, 51, 54, 55 e 56). Os nós dos dedos foram representados através de uma espécie de círculos. Nas extremidades das unhas foram dadas umas finas pinceladas brancas (muito características, em forma de triângulo) a indicar o reflexo das mesmas. Nem sempre é evidente, mas a parte branca dos olhos, onde é representada a íris, está pintada por baixo do tom de carne das pálpebras. O contorno que define a forma do olho é feito com uma fina linha de um castanho avermelhado, marcada pontualmente, por vezes, por um traço vermelho que modela o volume. A pupila é indicada com um ponto negro e as pestanas (quando existem) são da mesma cor. Cabelos e barbas são pintados sobre as carnações (fig. 88). Também o vestuário foi realizado após as carnações, nas zonas para tal reservadas, embora existam casos em que se efectuaram alterações aplicando um tom de carnação por cima da roupa.

As cabeças de todas as figuras são recortadas sobre o respectivo fundo; de qualquer modo, são visíveis os espaços deixados para a realização das mesmas (a cor do céu faz contorno, abaixo do limite superior das cabeças).

A túnica da figura que segura a mortalha de Lázaro e a de Cristo são as zonas que apresentam maior empastamento de matéria cromática (textura espessa) (fig. 89). Em ambos os casos, o emprego de azurite deve ter condicionado a textura, uma vez que para conservar um grau aceitável de saturação da cor este pigmento não pode ser moído muito fino. O relevo observado na primeira figura deve-se também às alterações à composição inicial, já oportunamente referidas.

Os acessórios foram representados sobre o vestuário já pintado mas o cinto da dama aristocrata foi executado directamente sobre a preparação (estava previsto no desenho e, por isso, tinha reserva). Embora tenham também zona reservada, os chapéus foram pintados após os cabelos, pois a sua cor passa por cima destes.

A mortalha de Lázaro tem um tom creme aplicado uniformemente em toda a superfície que apresenta zonas mais

⁵¹ A presença das duas situações deve-se a alguns ajustes feitos à composição, de modo a encontrar um equilíbrio no conjunto. Em ambos os casos é visível a camada de cor que continua por baixo da sobreposição, notando-se a camada dos arbustos pelo relevo que corresponde ao empastamento da folhagem.

⁵² A sobreposição não é necessariamente tripla, podendo as gradações clara e escura aparecer no mesmo nível estratigráfico.



Fig.87 Ressurreição de Lázaro. Pormenor do arvoredor.

claras, de maior espessura; sobrepõe-se a decoração carmim do tecido, desenhada em linhas muito finas; por fim, foram dados, com empastamento, traços paralelos brancos. Mortalha e turbante foram pintados directamente sobre a preparação, com uma fina camada de tinta, tendo o volume sido modelado com pinceladas brancas e outras cinza escuro. A corda foi pintada por cima da mortalha. Todo o limite superior de Lázaro se sobrepõe à figura de trás.



Fig.88 Ressurreição de Lázaro. Pormenor dos apóstolos da extremidade direita.

A corrente que Lázaro traz ao pescoço foi executada aplicando primeiramente uma faixa de cor castanho-escuro e por cima uma sequência de dois “UU” opostos, de modo a dar a impressão de “SS” de cor castanho dourado; de seguida, foram pintadas duas camadas, apenas nas extremidades dos “UU” –

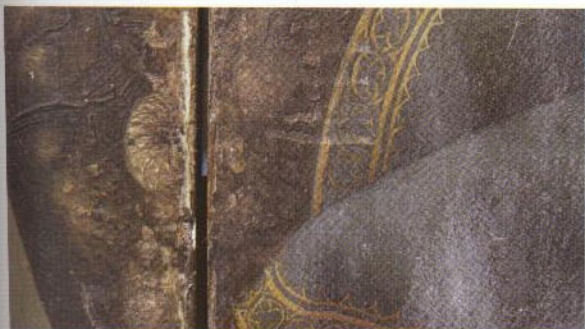


Fig.89 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da túnica de Cristo.



Fig.90 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da manga da retratada.

uma de tons laranja e outra de traço branco – para dar a noção de volume e de brilho (fig. 9).

Encontram-se vestígios de dourado (com brilho metálico) nos punhos do vestido e em alguns pontos de empastamento (linhas paralelas) do vestido da aristocrata (fig. 90), bem como no punho da espada de Lázaro.

A enxada foi pintada sobre o chão completo. Também as plantas do primeiro plano foram representadas sobre o vestuário e as carnações (excepto na já referida situação do pé direito do apóstolo da extremidade direita). As figurinhas dos planos foram pintadas sobre o fundo, não tendo sido encontrada qualquer reserva para o efeito.

• Entrada de Cristo em Jerusalém

Nas 32 amostras da policromia original colhidas desta pintura (est. 16), detecta-se uma sobreposição média de duas camadas de cor atingindo uma espessura total média de 87,5µm. Encontramo-nos, uma vez mais, na presença de uma pintura de técnica simples, com sobreposição de poucas camadas de cor: no rEncontramo-nos, máximo quatro. O número mais elevado detecta-se normalmente apenas nas zonas de pormenores com empastamento ou de lacas. Cada uma destas camadas foi obtida através da mistura de um número reduzido de pigmentos, em média dois e no máximo quatro. O emprego de pigmentos e corantes feito na pintura em estudo está sistematizado na tabela 9 (conferir em www.ipcr.pt).

A pincelada é livre e segura, respeitando geralmente os contornos estabelecidos previamente pelo desenho subjacente, conforme atestam diferentes zonas da pintura que apresentam reservas ou acumulação de tinta junto aos contornos dos motivos representados. Em muitas dessas zonas, a relação com o desenho subjacente é actualmente visível devido à transparência da camada cromática, tendo sido, porém, mais amplamente confirmada pela reflectografia de infravermelho. Aparentemente os contornos de alguns elementos, como as pernas e os burros, repetiam-se com grande exactidão, sendo o correspondente desenho subjacente interno particularmente cuidado. Por este motivo, decidimos proceder ao estudo dos modelos utilizados, transpondo os contornos das pernas e dos burros para folhas transparentes. Distinguímos o desenho de cada elemento transposto com uma cor, desenhando numa folha as pernas direitas (fig. 91) e noutra as esquerdas (fig. 92).



A intercepção do desenho que nos interessa estudar por outros elementos (a folha de uma planta, excremento do burro, uma cana, outra perna e a pata do burro) foi representada a tracejado. Para ajudar a localizar cada desenho indicou-se um pouco da bainha da túnica adjacente.



Est.16 | Entrada de Cristo em Jerusalém. Localização das amostras

A enumeração que se segue corresponde à sequência das pernas/pés, da esquerda para a direita, do ponto de vista do observador; independentemente de se tratar de pernas direitas ou esquerdas:

- 1- Perna direita (fig. 91, a verde), dedo grande tapado por uma planta.
- 2- Devido à pouca informação fornecida pelo pé (fig. 92, a castanho) e por se encontrar sem par, não é possível indicar com certeza se se trata de uma perna direita ou esquerda; no entanto, por se encontrar perto de um par de pernas em que a perna avançada é a esquerda, optámos por integrá-lo no desenho das pernas esquerdas. Vê-se apenas o calcanhar entre uma pata e o excremento.
- 3- Perna esquerda (fig. 92, a preto).
- 4- Extremidade de pé esquerdo (fig. 92, a laranja). Apenas se vêem os dedos; a zona posterior do pé da perna é ocultada pela perna n° 3 e pela cana.
- 5- Pé esquerdo sem extremidades dos dedos (fig. 92, a azul). Perfil idêntico ao do n° 4, apenas mais pequeno.
- 6- Perna direita (fig. 91, a castanho).
- 7- Perna direita (fig. 91, a azul). Verifica-se que houve uma ligeira modificação ao nível da camada cromática, de modo a tornar o pé maior.

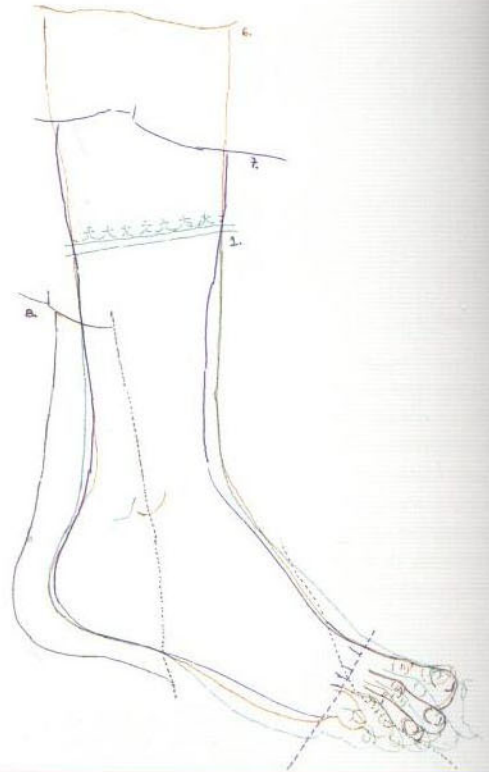


Fig.91 | Entrada de Cristo em Jerusalém. Modelo das pernas/pés direitos, nas diferentes posições em que foi transferido.

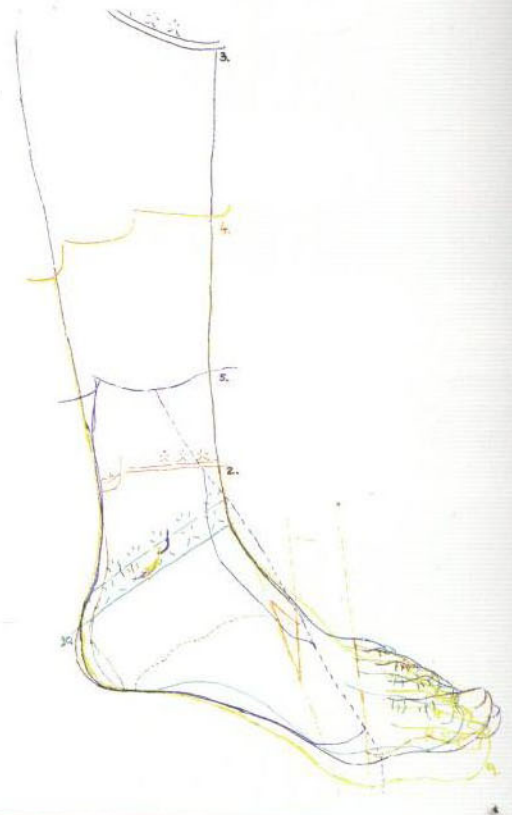


Fig.92 | Entrada de Cristo em Jerusalém. Modelo das pernas/pés esquerdos, nas diferentes posições em que foi transferido.

- 8- Calcanhar e três dedos, atrás da pata do burro (fig. 91, a preto). Devido à transparência actual da tinta é possível observar que este pé foi modificado (para baixo) em relação ao que parece ser a sua reserva. Também a bainha da túnica correspondente foi modificada, tornando-se mais curta (vê-se o seu limite inicial graças à elevada espessura da respectiva camada pictórica). O perfil final é muito parecido com o do nº6, tendo, porém, outro comprimento.
- 9- Pé esquerdo (fig. 92, a amarelo). O dedo grande foi encurtado.
- 10- Pé esquerdo de Cristo (fig. 92, a verde). Assemelha-se ao nº9, embora a curva do calcanhar se pareça mais com outras desenhadas.

A sobreposição das transparências contendo os perfis de todas as pernas/pés, tanto esquerdos como direitos, permitiu concluir que os mesmos foram transpostos para a preparação do quadro a partir de um único molde, através de cuja rotação ou translação parcial se procurou transmitir a impressão de alguma variedade. Os pés direitos e esquerdos foram desenhados complementarmente a esse molde único, repetindo-se de igual modo em diferentes posições. Certas variações tiveram lugar apenas no momento da pintura. Fica pois demonstrado que, neste caso, a transposição teve lugar, apesar de não se detectarem pontos de estresido ou linhas de decalque a par do desenho a pincel. A este respeito lembre-se, no entanto, a recomendação de Cennini relativamente à eliminação da maior quantidade possível de carvão do desenho com uma pena, antes de este ser passado a tinta⁵³.

O expediente utilizado para o desenho das pernas/pés é engenhoso mas comporta algumas limitações. Por exemplo, o facto de não prever variações de escala levou a que o efeito de profundidade pretendido com os dois pares de pernas visíveis por trás do burro que leva Cristo saísse gorado a ponto de produzir uma impressão oposta, de achatamento de planos.

Também os burros foram desenhados usando um mesmo molde. A figura 93 mostra como se obteve a diferença de silhueta de um para outro animal, rodando o molde sobre a orelha esquerda, após ter transposto o seu desenho numa mesma posição. Em tudo o resto se repetem os contornos, perceptíveis através da



Fig.91 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor do modelo usado nos burros (orelhas), nas diferentes posições em que foi transferido.



Fig.94 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor do corte dos ramos.



Fig.95 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor dos líquens.

reserva correspondente, fazendo-se distinção entre o burro adulto que leva Cristo e o poldro apenas em fase de pintura.

Nas áreas de maior dimensão, como o céu, a túnica de Cristo e o chão, as pinceladas são largas e aplicadas de um modo desenvolvido, possuindo a tinta uma certa espessura. As pinceladas de pormenor ou de contorno são finas e precisas, aplicadas com destreza. Nesta pintura, muitos são os locais onde nos podemos maravilhar com o tratamento cromático dos pormenores através de toques pontuais de pincel, por vezes com sobreposição de diferentes cores ou tons, geralmente sob a forma de pequenos empastamentos que criam pontos de luz ou a impressão de texturas na vegetação



(marcas de golpes infligidos na árvore, casca dos ramos e cogumelos sobre estes, nervuras das folhas das árvores e das restantes plantas, vegetação no topo das rochas) (figs. 94 e 95), na arquitectura (juntas dos blocos, reflexos), nas figuras (caracóis do cabelo, sobrancelhas), nas carnações (rugos na testa, reflexos da cana do nariz, lábios, nós dos dedos e das unhas das mãos e dos pés), no vestuário (zonas de luz, pormenores da decoração como as franjas do casaco verde do homem que estende o manto no chão, punhos, pedraria do decote de Cristo), nos acessórios (espadas – na mão direita da figura que corta o ramo, no meio das figuras ajoelhadas –, a bolsa do homem, já referido, do casaco verde) (fig. 96) e nos splendores de Cristo e dos apóstolos.

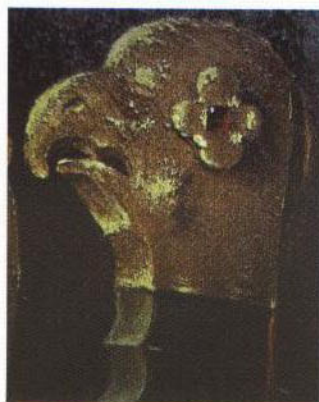


Fig.96 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor do punho da espada de uma das figuras da extremidade direita.

Tal como na *Ressurreição Lázaro*, são aqui visíveis efeitos de textura que o pintor logrou passando o cabo do pincel sobre a matéria pictórica ainda fresca, para assim remover ou afastar uma parte desta (ver certas zonas do chão e pequenas rochas, junto aos pés dos apóstolos, ou ainda os ramos das árvores).

O céu foi pintado de uma vez (ver amostra n° 35) e, como antes se disse, com pinceladas largas, na sua maioria verticais, excepção feita à parte que acompanha os contornos da moldura, bem como os da arquitectura, os da figura que corta o ramo e os da cidade de fundo. Algumas zonas do céu resultaram de alterações, tendo sido aplicada uma “nova” camada de tinta para cobrir elementos arquitectónicos, nomeadamente o flanco direito da torre cilíndrica que se vê do lado esquerdo da pintura, bem como o contorno exterior das rochas adjacentes à mesma, além dos edifícios que se viam acima da porta da cidade. Estas alterações são hoje visíveis devido à transparência da camada de tinta sobrejacente. Na vizinhança, também o contorno exterior e interior do elemento que coroa a torre cilíndrica do lado direito da pintura, era diferente do actual, dado que é confirmado pela reflectografia de infravermelho (ver fig. 97).

A folhagem das árvores de grande porte parece resultar da aplicação de um tom verde médio como base em toda a área, tendo sido dadas, por cima, em várias direcções, pinceladas de diferentes tons (verde claro, verde escuro, ocre) com empastamento. Esta folhagem foi feita sobre o céu já pintado e seco, tendo a sobreposição de cada cor da folhagem ocorrido quando a camada anterior já se encontrava seca, pois não se verifica fusão ou mistura da matéria. Os tons ocre parecem ter sido aplicados por último. As árvores de menor porte são pintadas na totalidade sobre um fundo previamente acabado e seco (a tinta das árvores segue a textura das estrias deixadas pelas cerdas do pincel, na camada anterior).

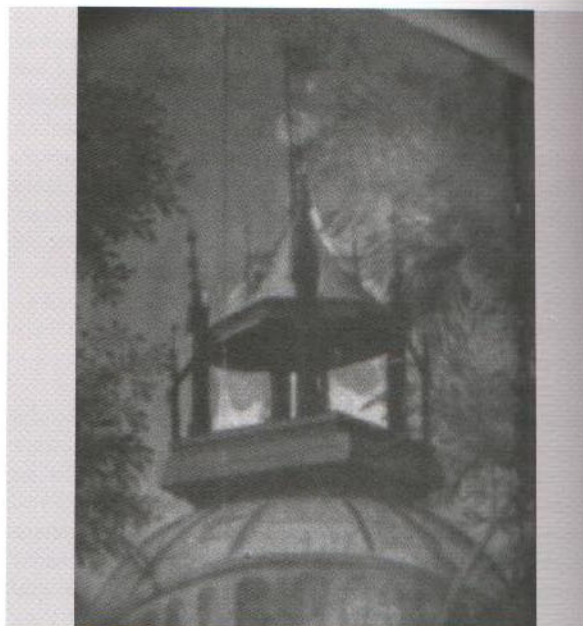


Fig.97 Entrada de Cristo em Jerusalém. Reflectografia de infravermelho. Coroamento da torre adjacente à porta da cidade.

A arquitectura apresenta uma camada de base de tom uniforme, na qual se definem, porém, desde o primeiro momento, zonas de luz e sombra. Sobrepõem-se localmente tons mais claros (nas zonas de luz), através de empastamentos que produzem a impressão de volume e de textura. A representação das superfícies é terminada por pequenas pinceladas escuras nos contornos da decoração e nos blocos. Pintaram-se por último os telhados escuros das torres. O telhado da torre cilíndrica do lado esquerdo e as suas guaritas foram pintados por cima do céu.

Os rochedos do lado esquerdo da composição foram representados a partir de diversas manchas de cor base, correspondendo a grandes zonas de luz e sombra. Acrescentaram-se à base pinceladas de cor escura que percorrem os limites das sombras, das fracturas e dos desníveis, criando assim os respectivos volumes. No topo de alguns rochedos foram pintadas ervas com empastes de tons laranja.



Fig.98 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor de uma das figuras da extremidade direita.

A definição dos volumes do vestuário é conseguida recorrendo, de um modo geral, a três tons da mesma cor como sucede nas roupagens dos apóstolos, de Cristo e das figuras que flectem (fig. 98). Os cortes estratigráficos mostram que há normalmente sobreposição de duas camadas nas zonas de luz e meia-tinta e que a zona de sombra é



Fig.99 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor da indumentária de uma das figuras da extremidade direita.

feita com uma única camada. No entanto, observando a olho nu, verifica-se que, nas zonas de máxima sombra, são aplicadas linhas muito escuras da cor correspondente (vermelho, rosa, verde e ocre das túnicas e de outro vestuário). O maior empastamento observa-se nas zonas de luz, apresentando as linhas de máxima sombra também uma apreciável espessura (fig. 99). Exceção a esta regra encontra-se nas túnicas de Cristo e do apóstolo à sua esquerda, cujas áreas de sombra parecem ter maior empastamento do que as de luz, explicando-se esta ocorrência pelas propriedades particulares da azurite que, devido à granulometria necessária à obtenção de um tom saturado de azul e à sua transparência, exigiu, além disso, a aplicação de uma base fina vermelha escura.

Os cabelos foram conseguidos manchando a área reservada com uma primeira camada de cor (tons de cinzento ou de castanho), ao que se seguem pinceladas de duas cores, em linhas curvas e com um certo empastamento, de modo a representar os reflexos nas zonas de luz (fig. 100).



Fig.100 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor dos cabelos de Cristo.

As carnações resultam da aplicação, numa primeira fase, de dois tons de cor de carne (um médio e outro escuro) numa camada fina, que se distribuem *ab initio* pelas zonas de luz e de sombra. Sobre esta camada aparecem, ao mesmo nível, manchas rosa nas zonas de alto volume (sobrancelhas, pálpebras, bochechas, cana do nariz, lábios, queixo)



Fig.101 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor do rosto de Cristo.

(amostras nº14 e 29) e pequenos empastes claros nos pontos de altas luzes (fig. 101). O volume das arcadas ciliares foi esboçado na primeira fase, completando-se a representação através de pequenas pinceladas que, num tom rosado, marcam o volume junto ao limite exterior, superior e inferior das pálpebras. A parte branca dos olhos encontra-se por baixo do tom de carne das pálpebras, indicada por uma pequena pincelada branca. A íris é redonda e castanha e a pupila um ponto escuro no seu centro. Minúsculos traços ou pontos brancos aparecem por vezes a conferir brilho aos olhos. O contorno que define a forma amendoada do olho foi feito com



Fig.102 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor do rosto de um apóstolo.



Fig.103 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor do rosto de um apóstolo.

uma fina linha castanha (mais escura em cima e mais avermelhada em baixo) (figs. 102 e 103).

As mãos e as pernas são executadas da mesma forma, com empastamentos de cor mais clara e/ou rosada (linhas curvas



paralelas) nos nós dos dedos e nas unhas. Estas são contornadas com uma fina linha castanha, que, por vezes, acompanha também o exterior das mãos, as pernas e os pés. Nas extremidades das unhas foram dadas pinceladas mais claras a indicar o reflexo das mesmas (figs. 104 e 105).



Cabelos e barbas são pintados sobre as carnações. Também o vestuário foi realizado após as carnações, nas zonas para tal reservadas, embora existam casos em que se efectuaram alterações aplicando um tom de carnação por cima do limite da roupa, já pintada.

As cabeças de todas as figuras são recortadas sobre

Fig. 104 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor da mão de uma figura do plano intermédio.

o respectivo fundo; de qualquer modo, são visíveis, na radiografia (fig. 106), os espaços deixados para a realização das mesmas e para os resplendores. O resplendor do segundo apóstolo da esquerda é escuro, ao contrário dos restantes que são claros (talvez isso explique a diferença patente na radiografia).



Os burros foram pintados com grande cuidado depois das figuras circundantes, pois a tinta dos seus limites sobrepõe-se àquelas. Num primeiro momento, foram dados dois tons de cinzento, respectivamente nas zonas de sombra e de luz definidas pelo desenho subjacente, especialmente bem visível na reflectografia de infravermelho (fig. 65).

Fig. 105 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor da mão de uma figura de primeiro plano.

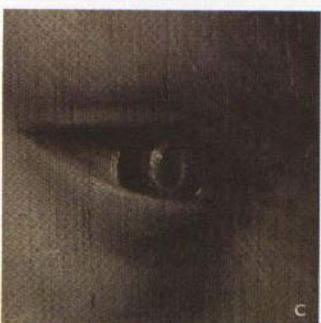
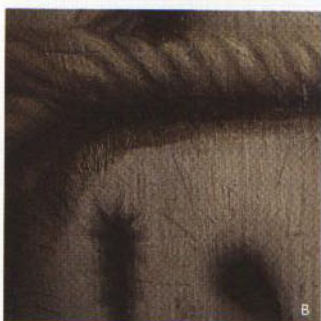
O pêlo do topete e da garupa foi simulado por pinceladas cinzento muito claro e cinzento-escuro. No interior da orelha foram aplicadas pinceladas em forma de traços curtos de cor branca, seguindo um contorno em "U"; no exterior das orelhas (zonas de sombra) vê-se o mesmo tipo de tracejado, mas em cinzento-escuro, dando a noção da pelagem (fig. 107A). As zonas de altas luzes apresentam pinceladas brancas com empastamento (parte mais abaixo do olho, onde os movimentos do pincel são de cima para baixo). O contorno da ponta do focinho, a narina e a boca foram modelados com pinceladas cinzentas muito claras. O interior da narina na máxima sombra apresenta uma linha muito escura em forma de vírgula. Os empastamentos que se encontram aplicados no canto da boca concorrem para definir o desenho e o volume



Fig. 106 Entrada de Cristo em Jerusalém. Radiografia da metade/um quarto inferior mostrando os espaços reservados para a pintura das cabeças e seus resplendores.

daquela zona (fig. 107b). A espaços, por cima de tudo, aparecem alguns pêlos (linhas cinzentas escuras). Os olhos foram feitos

definindo primeiro os volumes com claro e escuro, e aplicando de seguida contornos brancos e cinzentos muito escuros nos limites de luz e de sombra respectivamente. O contorno inferior da pálpebra superior e as pestanas consiste numa fina linha cinzenta escura e o superior da pálpebra inferior com uma linha branca. O contorno da íris é o produto de uma sucessão de cores aplicadas sobre um tom de base cinzento médio: do exterior para o interior aparece uma linha curva branca, depois duas escuras com um espaço no meio onde se fica a ver o tom cinzento, sucedendo-se uma linha cinzenta clara com um ponto de luz branco e, por fim, a pupila oval cinzenta escura (fig. 107c).



Todas as pinceladas nestes animais foram aplicadas seguindo direcções que sugerem de imediato as da pelagem e a sua textura.

A arreata foi executada sobre as figuras circundantes já

Fig. 107 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenores de um burro.



Fig.108 Entrada de Cristo em Jerusalém. Empaste junto ao contorno de uma torre.

pintadas e sobre o tom de base do burro. Apresenta um tom de fundo ocre uniforme, sobre o qual foram pintadas linhas paralelas, muito finas e diagonais em forma de "S" de cor castanha muito

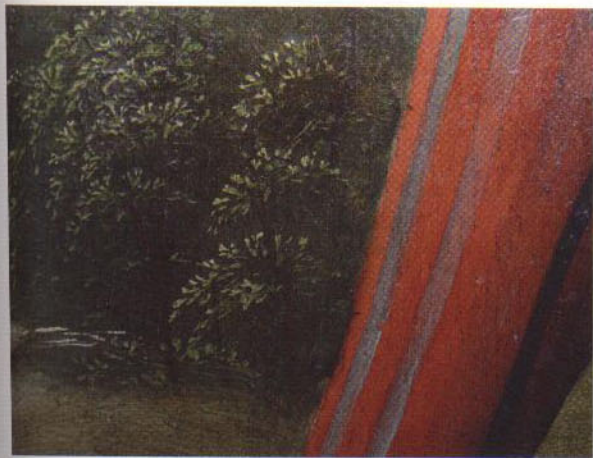


Fig.109 Entrada de Cristo em Jerusalém. Pormenor dum arbusto.

escura; entre duas dessas linhas foi aplicada uma pincelada com empastamento de cor amarela que por vezes é reforçada pela sobreposição de um traço branco, sendo as zonas de sombra definidas com castanho-escuro, em forma de mancha ou de linha.

Apesar dos empastamentos existentes, a textura global da camada cromática é muito regular. De um modo geral a aplicação das diferentes cores foi feita após a secagem das cores vizinhas ou adjacentes, pois não se verifica fusão entre as mesmas, nem arrastamento.

Concluída uma primeira versão do desenho pintado, foram efectuadas algumas rectificações: o calcanhar do oitavo pé (contado da esquerda para a direita) e o limite inferior da túnica acima, o pé direito de Cristo e o limite inferior da sua túnica, o chapéu vermelho da figura sentada em cima da muralha e o dedo polegar da mão direita de Cristo foram alongados. Estas

alterações são visíveis quer a olho nu, devido ao facto as camadas sobejacentes se terem tornado transparentes, quer na radiografia (fig. 106).

Apesar de se verificarem algumas alterações em relação ao que fora projectado, podemos considerar que *A Entrada de Cristo em Jerusalém* seguiu o desenho com cuidado, circunstância já antes verificada na *Ressurreição de Lázaro*. São visíveis muitas zonas em que uma cor termina antes de dar lugar a outra. Essas zonas de reserva distinguem-se com facilidade na passagem do céu para a arquitectura (onde também se percebe o movimento do pincel contornando o desenho dos edifícios), ao longo da transição entre as figuras e o fundo, entre os burros e as figuras, entre a figura da esquerda com turbante e as rochas que lhe estão próximas. Nestas passagens é possível observar o cuidadoso contorno do pincel, que evita sair da área estipulada, contornando-a e deixando, quase sempre, uma acumulação de tinta no limite do contorno efectuado (fig. 108).

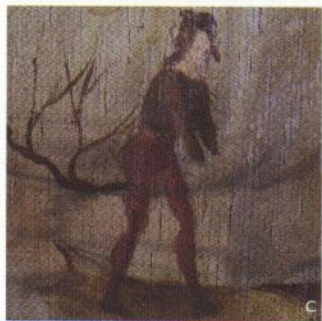


Fig.110 Entrada de Cristo em Jerusalém. Figuras de fundo.

As montanhas da cidade do fundo não tinham sido previstas desde o início, estando pintadas sobre o céu. Quanto às manchas de vegetação que aí se vêem, elas foram dadas contornando as casas. A amostra n° 31, colhida nesta zona, ilustra uma sequência de alterações através da sobreposição de camadas sucessivas, correspondentes ao céu, à cidade de fundo e à vegetação respectivamente. Encontram-se também arbustos simples, construídos a partir de uma mancha verde escura sobre a qual foram pintados troncos e dados minúsculos empastamentos de verde-claro e amarelo, que indicam a folhagem (fig. 109).

As figurinhas dos planos de fundo, à esquerda, foram pintadas sobre o fundo, não tendo sido encontrado desenho subjacente. Estas figuras são extremamente parecidas com as suas homólogas da *Ressurreição de Lázaro* (figs. 110A, B, C).



• A Virgem com os Apóstolos (fragmento)



Est.19 A Virgem com os Apóstolos (fragmento). Localização das amostras.

Nas 22 amostras estudadas (est. 19), encontramos uma sobreposição em média de duas camadas de cor atingindo uma espessura total média de 56,7µm, confirmando as primeiras observações relativamente ao carácter simples da execução, cujo efeito visual foi alcançado por sobreposição de poucas camadas de cor, no mínimo uma e no máximo quatro. Por sua vez, cada uma dessas camadas de cor foi obtida através da mistura de um número reduzido de pigmentos, em média dois e no máximo quatro. Os pigmentos e os corantes utilizados são apresentados na tabela 10 (conferir em www.ipcr.pt).

Conseguiram-se os tons escuros adicionando carvão animal e/ou ocre à cor base ou substituindo um dos pigmentos da camada subjacente por estes. Para os tons claros juntou-se branco de chumbo.

A pincelada é livre e segura, respeitando na sua maioria os contornos previamente definidos pelo desenho. De facto, detectam-se facilmente as reservas, sendo quase nula a sobreposição de cores na passagem de um desenho a outro, excepto nas colunas que são pintadas sobre o céu.

Em todas as pinturas estudadas, o ocre é adicionado à cor de carne em zonas de sombra, empregando-se maior quantidade de vermelho e/ou de vermelho orgânico em zonas mais rosadas.

Uma excepção a esta constante encontra-se na zona de luz do rosto do apóstolo mais velho representado neste fragmento, onde se detectaram grãos de azurite (amostra nº18).

• Instrumentos de martírio (fragmento)



Est.22 Instrumentos de martírio (fragmento). Localização das amostras.

Nas 5 amostras colhidas (est. 22), observou-se uma sobreposição em média de duas camadas de cor, atingindo uma espessura total média de 74µm, o que veio confirmar as observações efectuadas inicialmente, afirmando-se a mesma simplicidade de processos patente nas restantes pinturas estudadas, nomeadamente através da sobreposição de um número reduzido de camadas de cor, duas em média, quatro no máximo. Cada camada de cor foi obtida através da mistura de

poucos pigmentos, em média dois e no máximo quatro. Os pigmentos empregados na pintura em estudo são apresentados na tabela 11 (conferir em www.ipcr.pt).

Como nas restantes pinturas, os tons escuros contam com a adição de carvão animal ou de ocre castanho à cor base. Da mesma forma os tons claros obtiveram-se acrescentando branco de chumbo a esta. Nas amostras nº1 e 2, que correspondem, respectivamente, a zonas de luz e sombra na mesma cor, verifica-se que a obtenção do efeito de sombra se logrou aumentando a quantidade de pigmento ocre castanho em relação ao branco, na mesma camada. O contorno escuro dos objectos representados foi feito com uma mistura de carvão animal e ocre castanho, pigmentos utilizados para cores escuras e sombras em todos os painéis aqui estudados.

A pincelada é livre, respeitando na sua maioria os contornos estabelecidos pelo desenho. São visíveis algumas zonas de reserva. No centro do fragmento percebe-se uma forma pintada por baixo da camada superior, que o registo no infravermelho revelou ser uma asa.

QUANDO E POR QUEM FORAM PINTADOS OS QUADROS GRANDES DA CHAROLA?

O tempo

Que as mais profundas transformações alguma vez operadas na velha edícula templária são fruto da vontade de D. Manuel, manifestando-se sob a forma de um programa de ideologia omnipresente, não é novidade. A historiografia considera que a sua implementação se inicia com a encomenda da construção do coro, a ocidente, sobejamente conhecida através de uma carta do rei ao seu vedor Diogo de Braga, de 24 de Abril de 1510⁵⁴. De facto, a coerência do programa, desde o modelo de edifício

⁵⁴ Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte III, maço 4, doc. 16; publicado por: S.Viterbo (1899: 47).

escolhido⁵⁵, passando pela escultura arquitectónica, pela talha, pela escultura policromada de madeira e acabando na pintura retabular e mural (para não falar nos vitrais, de que apenas nos chegaram fragmentos), incita a pensar que a sua concretização se tivesse dado após 1510. Sabe-se ainda que as campanhas de pintura se prolongaram além de 1515, entrando pelo reinado de D. João III e ampliando-se depois no final do século.

Conforme se viu no primeiro capítulo, as pinturas que aqui nos prendem têm sido datadas entre 1510 e 1513 (G. KUBLER e M. SORIA, 1959: 329; R. MOREIRA, 1991: 7), não sem algum desconforto quando postas em relação com a obra da Madre de Deus, datada de 1515, pois a hipotética evolução que de um a outro conjunto se verifica é enorme, além de que o presumível autor de ambos deveria contar já, naquelas datas, com uma experiência apreciável (J. C. C. TEIXEIRA, 1991: 408).

O estudo dendrocronológico das pranchas utilizadas nas pinturas que aqui nos ocupam aponta como possível para o início da execução destas o período compreendido entre 1488 e 1499 (ver tabela 12, conferir em www.ipcr.pt). O cálculo dessas datas pressupõe a contagem do número de anéis de cerne, adicionado de 15 como número médio de anéis de borne no caso da madeira presente e de dois anos de secagem. Não tem em conta, no entanto, eventuais períodos de armazenamento. A este propósito, convém lembrar que a madeira do Báltico importada por Portugal durante os séculos XV e XVI corresponde àquilo que os documentos designam por “bordo de Flandres”, ou seja, é uma matéria-prima que, provindo das florestas do Norte da Polónia, é adquirida aos entrepostos flamengos, especializados no comércio grossista de mercadorias obtidas em regiões geográficas muito diversas. Um exemplo deste tipo de prática é o comércio de vidro plano oriundo de diversos centros europeus e provavelmente também do Próximo Oriente⁵⁶. Paralelamente, aparece-nos, por exemplo, um registo de compra, em 1504, por um tal António Taca (decerto o mesmo que, a partir de 1531, viria a ser mestre vidreiro do Mosteiro da Batalha), de vidro no valor de 7500 reais vindo da Flandres para Vila do Conde na caravela Galeca⁵⁷. Entre as próprias pranchas dos quadros da charola verificam-se diferenças quanto à data de abate das árvores correspondentes. Assumindo que foram adquiridas em bloco para um fim específico – o que, aliás, facilmente se entende tendo em conta a sua invulgar espessura –, aquelas que provêm de árvores abatidas há mais tempo tiveram de esperar para ser adquiridas juntamente com as mais recentes. Devemos recordar, por outro lado, que o tempo de secagem considerado é o mínimo; o tempo concedido para esse efeito, por exemplo, pelos pintores flamengos do século XV variou entre dez e quinze anos, consoante as oficinas. A disparidade entre datas fornecidas pela dendrocronologia e pela crítica histórica não é exclusiva deste caso, assumindo contornos particulares em cada situação⁵⁸. Com efeito a dendrocronologia apenas fornece um limite seguro *post quem*, garantindo-nos que, antes de determinada data (referente à prancha que documenta o abate mais recente), um quadro não pode ter sido pintado. Naturalmente que grandes desfazamentos entre a dendrocronologia e a crítica histórica não deverão ser negligenciados por esta, mas diferenças da ordem dos vinte anos podem ocorrer devido a um compasso de espera no emprego da madeira, conforme vimos na nota 58.

O interesse de D. Manuel pelo Convento de Cristo é mais antigo do que 1510. As preocupações do então Duque de Beja com o funcionamento da comunidade monástica ali instalada remontam a 1492, ano em que, sendo já governador do mestrado da Ordem de Cristo, convoca um Capítulo Geral. De 1499 é uma nota dirigida ao Prior do Convento com instruções explícitas para aquisições e obras diversas, nomeadamente “pintar a charola do conuento de dentro e de fora a saber os verdugos desda chauce de cima atee baixo e os campos dazul com suas rosas e estrelas douro” e “hum retaulo no altar moor segundo vos teemos dito e ao carpinteiro e pintor”⁵⁹. O mesmo documento reflecte interessantes preocupações de circunscrição do espaço reservado aos freires. Novo Capítulo Geral será convocado em 1500, vindo porém a reunir apenas em 1503, aliás com importantes consequências para a reforma da Ordem.

Segundo o documento referido, no dealbar do século XVI, a charola – já então designada por este nome, mesmo antes de ser transformada em capela-mor dotada de deambulatório – seria pintada, devendo ter recebido pintura sobre tábuas sob a forma de um retábulo-mor. Da decoração parietal encontram-se restos sob camadas mais recentes; deste nada se conhece. Em todo o caso, nada existe nestas indicações que faça entrever um programa como aquele que nos chegou e de cuja ampla e complexa trama fazem parte, como se viu, os quadros aqui estudados.

A identificação inequívoca de laca de cochinhilha na manga de Lázaro, numa amostra cuja estratigrafia revela não estarmos perante um repinte, fornece-nos, como também oportunamente vimos, um outro termo *post quem*, isto é 1512, data a partir da qual o pigmento pode ter sido utilizado. O contexto em que isso sucede é o de uma profunda reconfiguração da iconografia da pintura, onde, a dado momento (e não depois) da execução da mesma, é introduzido o casal régio e literalmente vestido o ressuscitado. 62 | 63

A reconfiguração da igreja conventual de Tomar e a concretização, a par, de um vasto programa de talha, escultura e pintura constituíram um processo, sem dúvida, complexo, não apenas do ponto de vista do projecto mas também do da administração da obra. Desta realidade encontramos reflexo num alvará dado por D. Manuel, em 1511, a Olivier de Gand, o entalhador incumbido de dirigir a obra do cadeiral, em que se estende a realização do mesmo de dois para três anos, com um número temporariamente limitado de oficiais, tendo em conta o lento progresso da construção edifício:

*Nos el Rey fazemos saber a uos ueador e escrjvã das obras do cõvento de tomar que por quãto mestre olivell per seu concerto nos he obrigado dar feytas as cadeiras que se am de fazer pera o coro do dito cõvento em dous anos a obra da pedrarja delle nos pareça que se nom podera fazer tam azynha avemos por bem que elle faça as djtas cadeyras em tres anos que se comesaram em janeiro desta era presente de b^e xj (...) e seja obrigado (...) de trazer de cõntino na dita obra sete ofiçiaes cõtãdo sua pessoa (...) e esto ate vermos como se faz a obra da pedrarja e asy ordenaremos de se creçer na dita carpintaria segundo depojs vjrmos que compre (...)*⁶⁰.

O cadeiral foi dado por concluído em Novembro de 1514, segundo ficamos a saber pelo mesmo documento. É provável que

⁵⁵ A respeito ver o mais recente contributo, de S. Leite (2003).

⁵⁶ Cf. R. Beckmann, 1988: 13.

⁵⁷ Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Núcleo Antigo, Lv 511, fls. 27 e 29 v^o (1504, Maio, 12. Vila do Conde); publicado por J. C. Pereira (1983: 233, 236).

⁵⁸ O caso mais recentemente estudado desta ocorrência diz respeito aos Painéis de S. Vicente, cujo contexto crítico mantém, por razões paleográficas e semânticas, uma relação com a dendrocronologia muito distinta da dos nossos quadros (J. F. ALMEIDA e M. M. B. ALBUQUERQUE, 2003). As pinturas de Gregório Lopes, Ressurreição e Calvário, provenientes do Mosteiro do Bom Jesus de Valverde, estão inequivocamente datadas de 1544 por de Frades “para esses quadros (Biblioteca Pública de Évora, cdd. CXI, fl. 94).

⁵⁹ Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Ordem de Cristo/Convento de Tomar Livro 232, fl. 28, publicada por C. T. ... (1981: 178-181).



os quadros que aqui estudamos tenham sido pintados à volta destes anos, uma vez que a própria rotunda templária foi objecto de uma profunda transformação, no decurso da qual foram demolidas duas das suas paredes exteriores voltadas a poente e construído um grande arco em toda a espessura correspondente. Esta intervenção teve lugar certamente em 1514 ou 1515. Em 1514 Diogo de Arruda já não se encontra em Tomar, mas na fortaleza de Azamor (S.VITERBO, 1899: 48). 1515 é a data inscrita no portal, aceite como a da conclusão das obras de construção, a par da assinatura de João de Castilho que, segundo uma quitação de 1533, trabalhou no “coro, casa per o capitollo, o arco grande da igreja, o portall da porta principall da igreja”⁶¹.

É difícil imaginar que o lançamento da base mais imediata do trabalho de pintura, que é o desenho, não tivesse ocorrido no local onde deveriam ficar definitivamente colocados os quadros. De facto, a procura de ajustamento da altura e da proporção das figuras, bem como da linha de horizonte das composições às necessidades do espectador, logo em fase de desenho (pois todos os elementos principais de cada composição foram desenhados) – motivada não apenas pelo reduzido recuo que, dentro da charola, é concedido ao observador, mas ainda pela grande altura dos próprios quadros –, não poderia ter tido lugar noutro sítio. Podemos imaginar a produção de cartões *in loco* e a sua transposição para os painéis, que assim poderiam ter sido pintados noutro lugar e depois colocados. Outros elementos, como as cabeças, acusam um desenho livre, feito por certo directamente sobre a preparação. Assim, não parece provável que tenham existido cartões para o conjunto de cada uma das composições, mas apenas para certos elementos, o que implica um trabalho *in loco*. As grandes rectificações feitas em fase de desenho, em particular no *Baptismo*, correspondem, como vimos, a afinações da qualidade geral da composição, o que só seria possível igualmente no próprio edifício.

Se difícil é imaginar que o desenho de cada quadro tivesse sido feito fora da charola, mais fácil não é aceitar que a pintura ali fosse realizada enquanto as demolições relacionadas com a obra do arco triunfal não tivessem sido concluídas.

A 26 de Outubro de 1533, Francisco Lorete, entalhador, e o seu companheiro recebiam, “por grudarem e concertarem os retavollos grandes e pequenos da charola que foy quando os puseram em seus lugares”, sendo o pagamento feito e provavelmente o trabalho do entalhador só concluído em Dezembro, mês em que o escrivão pagou “a mestre Francisco francês de feitio de hum paynel novo dos grandes e asentar os retavollos da dita charola”⁶².

Este documento é interessante a vários títulos. Em primeiro lugar, diz-nos que os conjuntos de pranchas que constituem cada quadro foram colados em 1533. Aparentemente, os painéis foram ensablados de modo a facilitar o respectivo manuseamento, certamente por serem de dimensões invulgarmente grandes. A colagem a que se refere o documento só pôde ter ocorrido na ocasião da colocação dos quadros, sendo que não temos qualquer notícia do seu apeamento prévio. Deve notar-se, de resto, que a descolagem de uma união pouco antiga feita com grude⁶³ é uma medida extremamente arriscada, que pode

acarretar severos danos à madeira e à própria pintura. Por outro lado, o mesmo documento regista com toda a clareza que o mestre entalhador Francisco Lorete e o seu companheiro, artífices especializados que para o efeito foram chamados de Lisboa, foram pagos ainda por “conçertarem os retavollos grandes e pequenos da charolla que foy quando os puseram em seus lugares”. Mesmo que não fosse oferecida tão grande ênfase nesta última subordinação, teríamos de recordar que, nessa época, “conçertar” significava “colocar” e não “reparar”.

O averbamento da mesma data referente à pintura de “magoas e gretas” nos retábulos da charola, por Fernão Roiz, faz-nos pensar por que razão haveriam os quadros de estar magoados (isto é, feridos em consequência de choques mecânicos), se estivessem colocados à altura a onde se encontram no edifício. A resposta a esta questão é talvez que, para assim se encontrarem, os quadros não podiam estar colocados. Sendo de grandes dimensões colidiriam facilmente com a circulação de pessoas e de objectos em qualquer parte do edifício (tal como hoje acontece com as obras apeadas para tratamento), podendo ser danificados com igual facilidade. Qual a razão de tão longa espera após a finalização das grandes obras do tempo de D. Manuel? Ela encontrar-se-á provavelmente na expectativa de conclusão do programa pictórico no registo superior do corpo exterior da charola, isto é, imediatamente acima das pinturas que aqui nos detêm.

A datação, mesmo que relativa, da pintura do intradorso dos arcos cegos que acolhem os quadros é necessária para confirmar ou infirmar todas estas convicções. De facto, a pintura mural segue o limite das molduras dos quadros, isto é, foi realizada depois de eles estarem colocados.

Subsistem, portanto, várias dúvidas. Terão sido as pinturas apeadas antes de 1533? Quando foram iniciadas? Antes ou depois da construção do arco triunfal, isto é, antes ou depois do final do ano de 1513? Não está fora de questão que a sua encomenda fosse contemporânea da do cadeiral, nem que o desenho tivesse sido realizado na charola e a pintura noutro local. Contra esta ideia milita a dimensão monumental dos quadros. A seu favor está ainda e sempre a ideia de um sólido programa integral de reconfiguração da igreja que – conforme Sílvia Leite recentemente demonstrou, contra a velha suposição de que a nave manuelina fora iniciada sem se ter decidido ligá-la à rotunda – começa na harmonização proporcional simbólica do novo edifício com o velho, expressa em dimensões concretas na carta do rei a Diogo de Braga, datada de 1510⁶⁴ (S. LEITE, 2003: 162). Por outras palavras, o programa retabular não pode ter deixado de ser parte de um complexo programa integral para toda a igreja, ajustado, é certo, à medida que se ia concretizando – como provam as transformações a que foi sujeita, em fase de pintura, a *Ressurreição de Lázaro* –, evidenciando, porém, a recorrência de soluções iconográficas, a um tempo complexas e coerentes, que servem um fim único. Lembremos, para além de tudo o que já foi dito, a comparável densidade metafórica de *Cristo e o centurião* e da *Ressurreição de Lázaro*, a cidade de Lisboa associada, em fundo, à *Ressurreição de Cristo* ou a ocorrência de temas pouco usuais na pintura antiga portuguesa conservada como a *Entrada em Jerusalém* ou o próprio *Baptismo de Cristo*, ele próprio tão invulgar na sua duplicação espelhada.

⁶¹ Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Chancelaria de D. João III, Livro 34, fl. 2 v., publicado por S. Viterbo (1899: 191-192).

⁶² Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Ordem de Cristo / Convento de Tomar, Livro 23, fl. 174; publicado por V. CORREIA (1928: 76).

⁶³ O grude resulta da fervura de ossos, peles e vísceras de animais em água, com o objectivo de lhes extrair a gelatina (colagénio a que se associam várias outras proteínas), tendo sido um dos materiais mais utilizados ao longo dos tempos para colar uniões de madeira. Encontrámos vestígios de grude nas juntas das pranchas que entretanto foram abertas com o intuito de separar os painéis em duas partes, tornando assim o seu manuseamento menos difícil.

⁶⁴ Ver nota 54.

A aproximação temporal relativamente ao retábulo da Madre de Deus é, em todo o caso, notável e deverá ser tida em conta, juntamente com as observações que se seguem, quando esse conjunto voltar a ser estudado e eventualmente posto em relação com os quadros de Tomar.

O autor

A investigação que vimos apresentando corresponde à crítica interna do conjunto das pinturas estudadas, nomeadamente no que se refere à sua produção. Este tipo de estudo permite caracterizar as obras de uma forma mais completa, pondo à prova naturalmente anteriores dados críticos e históricos. Não nos autoriza, porém, a estabelecer relações com outros conjuntos, se aos mesmos não tiver sido aplicada idêntica metodologia de investigação.

Aquilo que o exame detido e a análise dos quadros e fragmentos aqui contemplados permite agora discernir com considerável clareza é, antes de mais, o modo como foi organizado o trabalho de quem os pintou.

A utilização de cartões, eventualmente ampliados a partir de projectos de pequenas dimensões, não é comprovável devido à grande liberdade com que foi desenhado um bom número de elementos, cujo melhor exemplo são os rostos. As pernas e os pés de Cristo e dos apóstolos, assim como os burros da *Entrada em Jerusalém*, foram desenhados com o auxílio de moldes, denunciando idêntico procedimento a alteração de posição que sofreu o braço direito de S. João no *Baptismo*. No interior de alguns dos contornos transpostos procedeu-se a uma modelação mais pormenorizada e menos espontânea das sombras do que nos casos em que o desenho foi feito directamente, disto sendo um eloquente exemplo o poldro da *Entrada*. O uso de moldes distingue-se do de cartões na medida em que corresponde a um expediente para facilitar a tarefa do desenhador; replicando uma forma tantas vezes quantas for necessário. Este procedimento é, na verdade, mecânico, tendo, conforme se viu, consequências indeléveis na imagem final da composição, apesar da variedade de

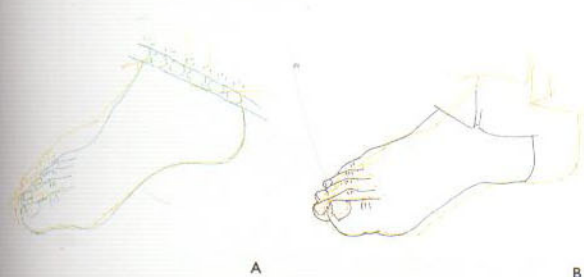


Fig. 111 A: Modelo de um pé da *Entrada em Jerusalém* (a verde) que se ajusta, em posição invertida, ao de outro da *Ressurreição de Lázaro* (a laranja).
B: O modelo da fig. 111A foi utilizado noutro pé da *Ressurreição de Lázaro*.

posições possível e da modelação individualizada de cada elemento repetido, em fase de pintura. A recorrência impressionante de semelhante expediente na *Entrada em Jerusalém* incitou-nos a procurar a repetição de modelos ali identificados nos restantes quadros estudados, tendo-se

verificado que aquele que fora usado para o pé esquerdo de Cristo na *Entrada* reaparece, em posição invertida, na *Ressurreição de Lázaro*. Na (fig. 111A) mostra-se o desenho do pé de Cristo (a verde) feito sobre uma folha transparente, que se ajusta ao do pé direito do apóstolo da *Ressurreição de Lázaro* da extremidade direita (a laranja); este modelo foi repetido no pé direito do apóstolo que se encontra ao lado (fig. 111B).

A execução da pintura, por seu lado, evolui sobre o desenho, respeitando normalmente os espaços reservados para o efeito, contornando frequentemente as linhas limítrofes pelo interior e deixando visível a preparação. Esta forma de proceder é perceptível também nos registos de infravermelho e nas radiografias, em que se detectam diversas zonas deixadas em reserva. Pintar como quem colore escrupulosamente um desenho é conveniente para quem não pinta sobre o desenho que conhece, isto é, adequa-se à prática de trabalho em equipa,



Fig. 112 *Ressurreição de Lázaro*. Personagem do plano intermédio. A prancha esquerda é inteiramente oitocentista.

64 | 65

indispensável ao cumprimento atempado de encomendas de grande volume como é a dos quadros que aqui estudamos. Apesar disso, a prática pictórica é extremamente uniforme. Escassas são as situações em que podemos perceber uma mudança de mão; quando isso acontece, é o resultado final que o acusa, não o modo de aplicar as tintas. Neste caso entra a figura que, recuada em relação ao grupo da esquerda da *Ressurreição de Lázaro*, tapa o nariz (fig. 112). Ainda que de esquemática execução, constitui um exemplo particularmente interessante de sujeição ao modelo desenhado, repetindo sobre este a sequência de procedimentos pictóricos consagrada para a restante pintura. Certas variações na forma de mãos e de pés tanto podem atribuir-se a diferentes mãos como a necessidades de caracterização, não perdendo de vista que, em alguns casos, o modelo inicial é o mesmo. Na *Entrada em Jerusalém*, por exemplo, encontramos mãos bastante mais grossas do que nos restantes quadros, com dedos curtos e gordos, pouco caracterizados, as quais, ainda que baseando-se na mesma forma que as mãos dos Apóstolos da *Ressurreição de Lázaro*, não parecem ter sido pintadas pela mesma pessoa. Na *Ressurreição de Lázaro* e na *Entrada* podemos observar pés de tratamento mais delicado e liso, aparentemente mais afilados, e outros que são grossos e deformados. Neste caso, tal como no das mãos do *Baptismo* e da *Ressurreição de Lázaro*, as variações parecem antes resultar de preocupações de caracterização, tendentes a distinguir Cristo, Lázaro e os retratados das restantes personagens.



A execução da pintura caracteriza-se por uma grande simplicidade que não deve ser confundida com ausência de sofisticação ou de subtilidade na construção da imagem. De facto, essa imagem estrutura-se, de um modo geral, mais por justaposição do que por sobreposição de camadas, ficando frequentemente à vista a primeira camada de tinta aplicada. Este modo de proceder é expedito e económico, adequando-se uma vez mais à pintura de grandes superfícies; é todavia também resultado de uma tradição técnica que não é de todo flamenga. A prova tinhamo-la encontrado indirectamente no aglutinante óleoproteico; a mais imediata observação dos quadros fornece, porém, um testemunho superiormente eloquente.

De um modo geral, as pinturas estudadas apresentam consideráveis gastos na camada cromática. Escapa a esta regra a *Entrada em Jerusalém*, que surpreendentemente exhibe uma modelação com considerável empastamento da matéria pictórica, não apenas nas pequenas figuras dos planos recuados, como acontece na *Ressurreição de Lázaro*, mas também nas personagens dos planos próximos e intermédios. Essa modelação, solta e experimentada, é verdadeiramente de espantar para o seu tempo. E continuará a espantar-nos, pelo menos, enquanto não aceitarmos que corresponde a um modo consagrado de pintar que não é italiano, nem flamengo, nem germânico, mas sim português, apenas possível como fruto de um percurso artístico autónomo, ainda que convergente com outros caminhos⁶⁵. É, sem dúvida, esse modo que dá à gasta figura de Cristo do *Baptismo* o que ela tem ainda de único na sua modelação opaca e escultural.

Que a esculturalidade opaca tenha sido uma real limitação do pintor não o podemos afirmar com certeza, pois ele conheceu igualmente a transparência, dos seus efeitos sabendo tirar partido de forma inusitada no Jordão de fabulosos reflexos assimétricos do *Baptismo*. É aqui que nos aparecem prováveis vestígios de inovação⁶⁶: uma fina camada à base de branco de chumbo sobre a preparação, talvez uma camada reflectora, que seríamos tentados a chamar de *imprimatura*, se não fosse não aparecer em todas as amostras colhidas nesta pintura. Os efeitos de transparência lograram-se, em última instância, aplicando azurite granulosa e transparente sobre uma camada cinzenta ou castanha, a que, um século mais tarde, Filipe Nunes chamaria de "morte cor"⁶⁷. Este procedimento, em si mesmo sofisticado e que faz das limitações impostas pelo pigmento uma solução, reaparece nos telhados da cidade do vale da *Ressurreição de Lázaro*.

Nos quadros de Tomar, as transições entre luz e sombra fazem-se, sistematicamente, subindo com branco de chumbo ou baixando com carvão animal e/ou ocre castanho os tons das primárias e do verde, obtidos, de resto, a partir de um número limitado de pigmentos. A *Ressurreição de Lázaro* apresenta uma excepção a esta regra, em algumas zonas de sombra da manga de Lázaro e da túnica rosa-carmim de um dos apóstolos, que, como oportunamente se viu, contém azul, produzindo uma impressão de brilho dos tecidos. Todavia, a prática corrente não é a de uma pintura de cambiantes, em que a luz colorida desempenhe de facto um papel na modelação das figuras e dos objectos. Poderíamos pensar, portanto, que quem pintou os grandes quadros da charola não foi particularmente sensível a esse



Fig.113 Ressurreição de Lázaro. Pormenor da cidade do vale.

aspecto da matéria. A própria pintura se encarregaria de desautorizar semelhante juízo: é nos fundos recuados – que adquirem um esplendor sem par na cidade do vale da *Ressurreição de Lázaro* –, onde a perspectiva aérea mais não faria esperar do que tons de azul e cinzento, é aí que aparece a mancha de cor a modelar a arquitectura de meridionais penumbras (fig. 113).

Transparência e transição cromática são opções pontuais, cujos recursos são conhecidos e parcimoniosamente expendidos. A sofisticação das soluções e a sua aplicação tão claramente direccionada não deixam lugar a qualquer alibi do acaso, convencendo-nos antes de que corresponderam à ponderação de quem dirigiu a obra, servindo-se de toda a bagagem que possuía. A direcção dos trabalhos, sempre próxima, está patente no desenho preparatório, na escolha das soluções pictóricas de excepção, na execução das composições mais sensíveis como é o caso do *Baptismo* e, ainda, nas limitadas rectificações finais que permitiram afinar as principais linhas de força da composição em grandes manchas de cor (recordemos, por exemplo, a túnica de Cristo na *Ressurreição de Lázaro*). O modo de proceder na pintura, espaço a espaço, sugere a compreensível participação de mais do que um pintor; sente-se, porém, a todo o momento, a presença do mestre, que a qualidade orgânica do conjunto – ainda que bastante relativa quanto ao agenciamento do espaço, da escala e da proporção – vem confirmar, tornando insuficiente como explicação a tão lata quanto imprecisa ideia de uma prática oficial niveladora.

Quem seria concretamente esse mestre, continua e continuará provavelmente a ser uma incógnita. Tudo quanto vimos indica que fosse português e que a sua formação tivesse já atingido a maturidade quando lhe foi dado dirigir a obra da charola e, por conseguinte, transformar em imagem as complexas instruções do seu programador.

São ainda e sempre os quadros de que aqui tratámos que nos dão conta da relação do pintor com o mundo exterior, tanto quando copia uma bela casa flamenga ou recria uma cidade gótica, transformando-a em amaneirada fantasia – a lembrar justamente que deveria conhecer bastante bem as novidades da pintura setentrional do seu tempo –, como quando amorosamente pinta a natureza, olhando para ela.

⁶⁵ A elaborada e morosa técnica dos próprios primitivos flamengos tenderá a simplificar-se e a dar lugar a modos de expressão mais livres, ao longo da primeira metade do século XVI (R. VAN SCHOUTE e H. VEROUGSTRAETE-MARCO, 1999: 36).

⁶⁶ O uso de camadas de impressão, brancas ou coradas, foi bastante comum entre os pintores flamengos do século XV e da primeira metade do século XVI (*Methods and materials*, 1997: 22-24).

⁶⁷ Filipe Nunes – *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa, 1615. Edição fac-similada com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 102 ("Modo pera aparelhar pano, & madeira pera a pintura").

O SUPORTE

Batismo de Cristo

O painel apresenta-se consideravelmente estável, apesar do radical restauro a que foi submetido no século XIX, o qual não satisfaz critérios de compatibilidade. São disso exemplo o emprego de madeira de essência e tipo de corte diferentes dos originais e o reforço estrutural pelo verso que não permite o movimento elástico das pranchas. As pranchas em pinho são de corte tangencial, o que coloca à partida situações relacionadas com empenos em meia cana, completamente inconvenientes numa obra deste género e com esta dimensão. O pinho contém igualmente inúmeros nós, de grandes dimensões, fruto de uma escolha má da madeira. Os nós, momentaneamente vivos na madeira, poderão soltar-se no futuro, proporcionando locais frágeis da estrutura. Esta madeira apresenta-se crua, e portanto o seu tom contrasta com o tom do carvalho original.

Por estas patologias que nos apresentou o estado de conservação do *Batismo*, propusemos algumas medidas que permitirão garantir a estabilidade da peça após ser recolocada no nicho. Atendendo ao sistema de reforço das travessas aparafusadas pelo verso, este terá de ser apreciado e eventualmente modificado para que possa manter a função estabilizadora e em simultâneo permitir o movimento elástico normal das pranchas de carvalho e de pinho. Dentro de um leque reservado de intervenções, sugere-se a adaptação de um *parquetage*¹ de travessas desencontradas que correm em ganzepe² em linhas de chapuzes³, que vai permitir de forma satisfatória a planificação do painel e a eventual elasticidade lateral das pranchas.

Aquando do trabalho de restauro dedicado à *Ressurreição de Lázaro*, o *Batismo de Cristo* foi submetido a uma desinfestação do suporte com um insecticida líquido⁴. Para além disto, a única junta existente neste painel, que une as duas grandes metades - anteriormente aberta para a sua desmontagem do nicho - foi agora acertada com plainas e foram-lhe aplicados 10 tarugos⁵ (fig. 114) de 15 mm de diâmetro, distribuídos em altura com 40 cm de distanciamento entre eles, que vão ter a importante função de manter todo o painel planificado quando recolocado no nicho. As pranchas de pinho foram tingidas de castanho-escuro com anilinas de álcool, para se conseguir uma uniformidade de cor aproximada do tom original do carvalho dos suportes deste conjunto retabular.



Fig. 114. *Batismo de Cristo*. Pormenor do perfil da junta que divide as duas metades do painel.

¹ Parquetage é um sistema que consiste no reforço e planificação de um suporte pela parte de trás, utilizando réguas de madeira ou metal dispostas perpendicularmente ao veio das pranchas pintadas. As réguas são aplicadas em ganzepe dentro de chapuzes fixos ao suporte.

² Ganzepe é uma peça de madeira inclinada numa das faces, que a permite deslizar dentro de outra peça.

³ Chapuzes são peças de madeira ou metal em forma de «U» que podem ser dispostas em linha e que abraçam barras em ganzepe que correm dentro daquelas. Este sistema tem como finalidade manter plano o suporte da pintura.

⁴ O anti-fúngico Panacide® é diluído a 0,1 % no Cuprinol® Anti-Caruncho e a mistura é pincelada numa gestão de 3 demãos, com intervalos demãos de 24 horas, podendo insistir-se em zonas onde a podridão cúbica é mais intensa.

⁵ Tarugo é uma cavilha cilíndrica de madeira que é introduzida na junta de uma prancha, sem ser colada, com a função de manter duas pranchas planas entre si.

Ressurreição de Lázaro

No primeiro contacto visual com a pintura identificaram-se alterações cromáticas flagrantes, provenientes de restauros pictóricos aplicados aquando da intervenção no suporte. Esta mancha de alteração percorre toda a periferia lateral e superior da obra, identificando-se então as adaptações em madeira de pinho, num total de 6 pranchas. O conjunto superior em hemi-círculo é uma adaptação mais tardia destas pranchas verticais periféricas, pois apresenta um acabamento e um encaixe de juntas geometricamente mais perfeito, revelando deste modo um trabalho mecânico. Por outro lado, as pranchas de pinho numeradas I, XI, XII e XIII (est. 11), têm um acabamento mais rude pelo verso e a sua adaptação ao suporte de carvalho tenta cumprir, embora pontualmente, o sistema de união pela junta com taleira⁶ travada por cavilhas. Contudo, os dois restauros são sem dúvida anteriores à aplicação da goma-laca pelo verso, a qual cobre na íntegra toda a área.

Outra intervenção incorrecta da adaptação das travessas aparafusadas pelo verso. Os rebaixos lavrados na madeira das pranchas de carvalho e de pinho, para o acamamento destas travessas, faz-nos acreditar que este restauro seja, contemporâneo das pranchas de pinho.

De certa forma estas intervenções estão relacionadas entre si e, tentaram quanto possível, à época, resolver ou ocultar os problemas que iam surgindo no suporte.



Fig. 115. Pormenor de uma taleira original da junta danificada pelo ataque de caruncho e térmita. Este orifício foi preenchido com um pequeno parquet de madeira sã, e o segmento levantado em "tampa" foi reaproveitado e recolocado por cima.

A goma-laca surge no verso como um espesso filme impermeabilizador, o qual fez descobrir, com o desenrolar dos trabalhos, uma ramificação agravada de ataque combinado de fungos e insectos xilófagos (fig. 115), os quais causaram danos estruturais nas pranchas de carvalho, alguns deles até ao plano adjacente à preparação da pintura. Tendo as pranchas uma espessura de 40 mm, é considerável o tempo necessário para uma proliferação biológica deste género.

Outro aspecto observado, somente nas pranchas de carvalho, é um ligeiro empeno em meia-cana, fruto de diferenças de absorção de humidade entre as duas faces da prancha. Apesar da sua excelente qualidade, estas pranchas ficam impermeabilizadas pela frente, pela aplicação dos estratos de preparação, pictóricos e de vernizes. A face oposta, sem qualquer acabamento deste género, fica desprovida desse filtro higroscópico, pelo que a madeira vai ter mais facilidade em



retrair-se pelo verso, quando perde água. Isto manifesta-se em termos de superfície por uma convexidade da face frontal.

O filme de goma-laca

Em época anterior, a obra foi pincelada pelo verso com goma-laca, pretendendo-se com semelhante medida, o provável impedimento de ataque biológico, conferindo-se igualmente uma impermeabilização da parte de trás do painel. Curiosamente, Christian Wolters⁷, comprovou com ensaios de diversos materiais, que com várias demãos de goma-laca ou de cera de abelha derretida se consegue uma protecção directa do verso muito boa, reduzindo a absorção de humidade da madeira para 97-98%. Crê-se que o filme de goma-laca terá interrompido a actividade do fungo xilófago⁸, porque a suposta impermeabilização evitou uma atmosfera húmida e a respiração da própria madeira. Esta inactividade fúngica é confirmada pela observação ao microscópio de uma amostra desintegrada da madeira atacada⁹. De qualquer modo, o tratamento de desinfestação da madeira que efectuámos considerou igualmente a aniquilação da actividade do fungo, aplicando-se em simultâneo um aditivo anti-fúngico.

As travessas aparafusadas pelo verso do painel

Travessas de diferentes tamanhos encontram-se adaptadas no verso, conforme foi mencionado. Estas diferem entre si, em tamanho e tipo de madeira, apresentando diferenças ligeiras no seu estado de conservação. Na totalidade existem 22 travessas, ajustadas à estrutura por uma colecção de aproximadamente 300 parafusos em ferro, de três dimensões diferentes.

As travessas encontram-se divididas em: 10 sob o grupo I, 10 sob o grupo II, e 2 sob o grupo III (ver *est. 8 e 9*).

O aprisionamento do painel sob estas travessas aparafusadas impediu, ao longo dos tempos, a sua flexibilidade natural em largura e o resultado hoje observado é a presença de fissuras nos locais dos parafusos, os quais também sofreram ligeiro empeno, tal é a força mecânica de distensão e contracção do painel.

Face a isto é imprescindível rever, após a consolidação do suporte, a viabilidade da recolocação das ditas travessas, porque o painel necessita de um reforço pelo verso que permita a elasticidade natural da madeira.

Intervenção Efectuada

Após três brigadas a Tomar, com técnicos especializados do IPCR das áreas da pintura e de tratamento de suporte, estimaram-se alguns passos importantes que iriam ser fulcrais na estabilização dos problemas verificados na pintura *Ressurreição de Lázaro*.

Contudo, após o início dos trabalhos, nomeadamente aquando da remoção das travessas, deparámos com um estado de degradação da madeira mais profundo do que o observado na radiografia.

O suporte dos grupos I e III foi restaurado num período compreendido entre Junho e Dezembro de 2003 e o grupo II

iniciou-se já em Novembro, prolongando-se pelos primeiros meses de 2004. As diferentes fases de intervenção do suporte intercalaram-se constantemente, pois o desmembramento do painel permitiu a distribuição das pranchas por vários cavaletes e cada uma ou o conjunto delas foi sujeita uma desinfestação, ou desbaste e consequente consolidação da madeira com *parquet*¹⁰.

Resumidamente, sem uma ordem temporal, este painel sofreu os seguintes trabalhos no suporte:

- Remoção das travessas aparafusadas;
- Desinfestação de todas as madeiras do suporte dos painéis *Batismo de Cristo* e *Ressurreição de Lázaro*, com aplicação de Cuprinol® Anti-Caruncho adicionado de Panacide®¹¹ a 0,1 %;
- Afastamento das pranchas, tanto quanto possível, para se ter acesso às juntas;
- Verificação da capacidade funcional das taleiras, com substituição das já danificadas e adaptação de outras perdidas – 16 novas foram aplicadas e as restantes 25 mantiveram-se nos seus furos;
- Limpeza das juntas e de alguns empalmes e posterior colagem de ambos com cola de PVA M30;
- Consolidação pontual de madeira em estado não avançado de podridão, com cola de PVA diluída, aplicada em várias injeções;
- Desbaste localizado de madeira com avançada podridão cúbica e aplicação de *parquet* em madeira de castanho, com 2 e 3 níveis descontrados nas linhas de ligação de cada peça;
- Para o reforço estrutural do painel foi prevista a substituição do anterior sistema de travessas aparafusadas, pelo sistema de ripas deslizantes em ganzepe, na horizontal, em fileiras de chapuzes.

A primeira fase da intervenção consistiu na cuidadosa remoção cautelosa das travessas aparafusadas no verso, onde alguns parafusos apresentavam corrosão, localizada somente nas cabeças em fenda. Este cuidado justifica-se por outros exemplos – pois travessas aplicadas sobre podridão cúbica costumam trazer agregadas a si a madeira mais superficial do suporte podre -, tendo-se querido manter, tanto quanto possível, a madeira subjacente (*fig. 116*).

Seguidamente, fizeram-se diversas colagens de fendas e levantamentos de filetes mais periféricos das pranchas, começando-se pelo grupo III, seguido do grupo I, e mais tarde, em Novembro, do grupo II.

De lembrar que após o desmantelamento do painel em grupos estes mantiveram-se apertados entre ripas de madeira que os abraçaram pela frente e verso, sempre que não estivessem a ser intervencionados (*fig. 117*).



Fig.116 Aspecto da fase de remoção de madeira aplicada em intervenções anteriores no verso do suporte do grupo I.

⁷ Peça de madeira paralelepíptica achatada, aplicada num furo, entre duas juntas de pranchas e que serve para as manter planas.

⁸ WOLTERS, C., 1961, p.141.

⁹ Este fungo é um fungo de natureza celulolítica, porque alimenta-se das substâncias químicas da madeira, nomeadamente a celulose.

¹⁰ Com uma ampliação de 100 x no microscópio óptico, não se conseguiram observar quaisquer hifas ou esporos do fungo, que apareceriam em forma de angola alongada. Apesar de se observar apenas uma amostra de uma localização pontual, em relação a toda a área de madeira atacada, presspõe-se que noutras áreas o fungo estaria igualmente inactivo. (Uma hifa é cada um dos filamentos do micélio dos fungos).

¹¹ Parquet consiste na disposição de peças de madeira de dimensões semelhantes, num ou vários planos, de modo a permitir o preenchimento volumétrico da lacuna de um suporte em madeira.

¹² Panacide é um anti-fúngico em forma de solução de hidróxido de sódio, cujo princípio activo é o Diclórofenol.

Nas áreas de madeira afectadas pelo fungo e por caruncho, confrontámo-nos com locais de ataque profundo que comprometiam seriamente a consistência das pranchas. Assim,



Fig. 117 Aspecto de uma colagem das juntas das pranchas, recorrendo a ripas de pinho que abraçam ambos os lados da prancha. Para o ajuste são usados cingentes metálicos.

foi necessário o preenchimento destas com madeira sã, tendo-se prolongado a terceira fase de intervenção específica no suporte com aplicação de madeira de castanho nacional colocada no sentido do veio das pranchas. Foram aplicadas cerca de 500 peças de castanho, devidamente aplainadas e com os topos inclinados, dando-lhes uma forma trapezoidal.

O parquet

A função do preenchimento do suporte com peças em madeira, formando um *parquet*, visa colmatar lacunas e reabilitar a resistência física deste, adaptando-se, simultaneamente, ao jogo de forças mecânicas que resultam da higroscopicidade da prancha. Isto é conseguido com a disposição de cada um dos

elementos individualmente e do conjunto do *parquet*. Após ser uniformizado o espaço para inserir o *parquet*, as peças são coladas em fileiras, de modo a que a adja-cente à primeira fique com as linhas de colagem dos topos, desencontradas da primeira. Isto ocorre ao nível das fileiras que ficam por cima deste primeiro plano de preenchimento (fig. 118).



Fig. 118 Ressurreição de Lázaro. Aplicação do parquet com peças de madeira de castanho antigo, no verso das pranchas do grupo I.

Assim, consegue-se uma estrutura sólida, elástica, onde a força total do parquet não é igual à soma das partes constituintes, mas cada peça é unitária no seu comportamento isotrópico. Este não é um elemento único em madeira, mas uma rede de peças ligadas por pequenas “pontes” de cola que neutralizam a soma de forças para as outras adjacentes.

Em situações pontuais de lacunas, de antigas galerias de carunchos, foram abertos sulcos triangulares preenchidos por fileiras de peças em madeira, aplainados até à altura da superfície original.

Numa lacuna extremamente profunda, que atinge o nível subjacente da preparação da pintura a meia altura da prancha 5, encontra-se uma galeria aberta por térmita, cuja espécie não foi possível identificar. A lacuna foi uniformizada e preenchida do mesmo modo com um *parquet* que se desenvolveu mais em profundidade do que em área.

Conclusão do diagnóstico, conservação e restauro

O apoio de um documento radiográfico da obra, como aconteceu na *Ressurreição de Lázaro*, ajudou-nos a perceber a constituição e localização da matéria, bem como o decorrer com segurança da intervenção. São evidenciados aspectos como: o agrupamento de taleiras internas das juntas das pranchas, focos de podridão cúbica; galerias abertas por ataque de térmita e insecto xilófago, e também a localização precisa de elementos metálicos; como cavilhas, pregos e parafusos adaptados em diferentes direcções.



Fig. 119 Pormenor da junta, onde se pode observar o furo para a taleira e o travamento escondido das cavilhas cilíndricas.

No que se refere ao aspecto tecnológico das taleiras que reforçam as juntas das pranchas, a ideia de inserção de cavilhas que não atravessam a prancha na sua totalidade, mas que ficam escondidas pela face (fig. 119), mostra-nos uma evolução importante do trabalho do emsemblador; atento a não criar furações que interfiram na face a ser pintada. De facto, noutros painéis da época onde as cavilhas atravessam toda a espessura da prancha, observam-se danos estruturais na pintura, exactamente no rebentamento do estrato pictórico sobre o contorno circular deste elemento, que com o tempo tende a movimentar-se.

68 | 69

LIMPEZA E REINTEGRAÇÃO DAS PINTURAS

Batismo de Cristo; Ressurreição de Lázaro; Instrumentos de martírio

Neste capítulo será relatado o *modus operandi* referente à remoção química e mecânica do verniz das pinturas. A ordem apresentada no texto diz respeito à cronologia de intervenção. A primeira a ser intervencionada foi a *Ressurreição de Lázaro*, seguiu-se o fragmento dos *Instrumentos de martírio* e por último o *Batismo de Cristo*.

Numa pintura com aproximadamente quinhentos anos de história como é o caso da *Ressurreição de Lázaro* foram contabilizados oito registos escritos de intervenções de restauro, sendo a interpretação da camada cromática original de elevada complexidade. Para ser efectuada uma análise das formas de modo a fazer uma avaliação da matéria original e a consequente destrição dos retoques e repintes, foi necessário configurar uma sinergia de profissionais.

Iniciamos esta fase do tratamento com uma observação detalhada à vista desarmada, tendo-se, recorrido em seguida a métodos de exame auxiliares. Na observação da *Ressurreição de Lázaro* à vista desarmada, antes do tratamento e com o

recurso à lâmpada de Wood (ultra-violeta), comparando com o exame radiográfico¹² efectuado foi possível fazer um balanço geral das intervenções originais e não originais. A espessa camada protectora não original e foto-oxidada foi facilmente observada com radiação ultravioleta através da sua intensa fluorescência. Pode observar-se que num restauro anterior houve uma tentativa de dissimular, com retoque, o aparecimento do desenho subjacente (como já foi referido anteriormente uma das alterações provocadas pelo envelhecimento da camada cromática consiste no aumento da transparência)(fig. 120A e 120B)¹³.



Fig.120 A: Ressurreição de Lázaro. Pormenor do lado esquerdo da pintura, durante a remoção do verniz. No canto inferior direito é possível ver uma parte já sem verniz.
B: Ressurreição de Lázaro. Mesmo pormenor com iluminação ultravioleta. A parte ainda com verniz apresenta fluorescência e todos os repintes aparecem mais escuros.

Relativamente ao acrescento executado nas tábuas, também ele já histórico por ser reflexo de um tempo específico e de uma deontologia datada de restauro, ponderamos a questão do que se remove e do que se mantém. Uma vez que essa intervenção efectuada na pintura foi tão profunda e implicou a mutilação de algumas partes do original, para permitir a sua adaptação, não tivemos dúvidas que a sua permanência e manutenção seria a decisão correcta, pois acabam por servir de protecção e dar um enquadramento volumétrico às tábuas originais.

Na *Ressurreição de Lázaro* apareceram-nos múltiplos retoques pontuais que desvirtuavam os valores cromáticos e estilísticos originais. Destes inúmeros repintes, poucos foram os que conseguimos manter durante a remoção do verniz, pois a solução encontrada nesse fim também os removia em simultâneo.

Após a identificação por análise química da resina, que se revelou goma laca (ver fig.66), a remoção do verniz foto-oxidado e poeiras superficiais seguiu o método de Masschelein-Kleiner¹⁴ (1981), que apresenta grande segurança na sua aplicação por parte dos operadores. A mistura de solventes¹⁵ é considerada mais adequada através dos teste de solubilidade em zonas escolhidas em função da cor, composição química do pigmento e do aglutinante. Foram realizadas sondagens em diferentes zonas da pintura, de modo a ser possível documentar a diferença cromática após a remoção da camada de verniz. Utilizou-se também outro método que consistiu em gelificar o isopropanol segundo a técnica de Richard Wölber¹⁶. Durante a limpeza, ao remover o verniz amarelado na figura masculina que segura a mortalha de Lázaro, foi posta a descoberto uma túnica azul que, aparentemente, possuía uma coloração verde. Isso deveu-se ao facto do verniz ao envelhecer amarelece transmitindo-nos informações de cor alteradas, como uma túnica azul parecer



Fig.121 Ressurreição de Lázaro. Pormenor durante a remoção de verniz mostrando, a grande diferença de cor após a remoção de verniz.



Fig.122 Ressurreição de Lázaro. Pormenor durante a remoção de verniz mostrando, no lado direito da manga da dama a diferença de cor após a remoção do verniz.

verde e zonas brancas apresentarem-se significativamente amareladas (ver fig. 121 e fig. 122). Durante a limpeza da superfície cromática houve a necessidade de remover diversos repintes alterados (ver est. 10). Em duas das áreas do céu e numa zona central junto à mão de Cristo, foram removidas amostras de modo a ser possível a sua identificação no laboratório e, posteriormente, com base na identificação seleccionou-se o reagente ou mistura de reagentes mais adequado para a sua dissolução

e consequente remoção. Os resultados obtidos pelo espectro de infravermelho identificaram uma substância de natureza proteica. Outro repinte encontrado de difícil remoção (fig. 123), apresentava cor negra e cobria uma larga área de montanha ao lado do rosto e da mão de Cristo e

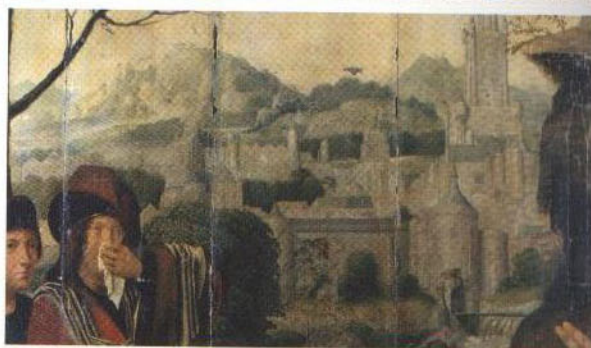


Fig.123 Ressurreição de Lázaro. Pormenor mostrando, os repintes do céu e da área circundante à mão direita de Cristo.

envolvia ainda duas figuras secundárias do fundo (fig. 124 e 125). De um modo geral, para a remoção dos repintes encontrados, além dos solventes, foi também necessário o auxílio de um sistema mecânico, o bisturi, de modo a proceder-se ao levantamento integral dessa camada aplicada extensivamente para além das faltas e sobre o original, que se encontrava em razoável estado

¹² Além dos dados de caracterização técnica da obra este exame permitiu localizar repintes com uma maior clareza através da interpretação de zonas de diferente densidade (que está relacionado com o peso atómico dos materiais presentes).

¹³ A espessa camada de verniz não original e foto-oxidado foi facilmente observada com radiação ultra-violeta através da sua intensa fluorescência. Estas fotografias foram efectuadas no decorrer da intervenção de remoção do verniz. É visível, por comparação da zona onde se removeu o verniz, e são visíveis também alguns repintes com uma tonalidade azul escura e outros a negro.

¹⁴ MASSCHELEIN-KLEINER, L. - Les Solvants, p.112.

¹⁵ Após os testes de solubilidade foi encontrada a mistura mais adequada: 2- Propanol e Tolueno, 50:50.

¹⁶ WÖLBER, Richard - New methods of cleaning painted surfaces. Para efectuar o gel escolhemos o isopropanol como reagente primário de dissolução da resina (goma laca) e excluímos o tolueno (mais tóxico) - 2-propanol, água, Carbolap 954º(ácido poliacrílico), Ethomeen C25º.



Fig.124 Ressurreição de Lázaro. Pormenor mostrando a remoção do repinte negro que cobria duas figuras secundárias.



Fig.125 Ressurreição de Lázaro. Pormenor mostrando duas figuras secundárias após a remoção do repinte negro que as cobria.

de conservação. No final, ficou a descoberto uma árvore de dimensões significativas, relativamente à área total do painel, importante para o estudo iconográfico.

A limpeza do verniz alterado da pintura *Instrumentos de martírio*, efectuada simultaneamente à limpeza da pintura a *Ressurreição de Lázaro*, permitiu chegar a conclusões semelhantes, sendo o método utilizado o mesmo (fig. 126).

Na pintura *Batismo de Cristo*, cronologicamente a última a intervencionar, devido à experiência adquirida e aos resultados dos testes concluiu-se que o sistema gelficado de Richard Wolber era a melhor solução. (fig. 127 e 128).



Fig.126 Instrumentos de martírio. Pormenor mostrando a remoção do verniz da parte esquerda do fragmento.



Fig.127 Baptismo de Cristo. Pormenor mostrando uma zona de transição da remoção de verniz na parte inferior direita.



Fig.128 Baptismo de Cristo. Pormenor mostrando uma zona de transição da remoção de verniz na parte central do lado direito da pintura.

Fixação da Camada Pictórica

A camada cromática em risco de destacamento foi fixa e baixada através de um facing com papel Modelspan®. O adesivo escolhido foi a cola animal, que apresenta baixa viscosidade, penetrando facilmente na estrutura com problemas de adesão, restabelecendo-a. Respeita, igualmente, os princípios da reversibilidade e de compatibilidade com os materiais originais (fig. 129).

70|71

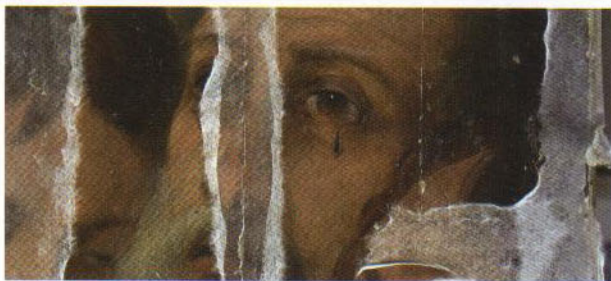


Fig.129 Ressurreição de Lázaro. Pormenor mostrando o facing durante a fixação da camada pictórica.

Reintegração Cromática

Antes de se proceder à reintegração cromática foi necessário o preenchimento das lacunas, o que, além de permitir e facilitar o retoque, tem também uma função de protecção e sustentação da matéria cromática nos seus bordos. A leitura de uma obra é perturbada pelas lacunas na sua superfície. Deste modo, contribui-se para a restituição da sua unidade estética. As massas empregues são compostas por um adesivo com cargas¹⁷, sendo uma das suas qualidades a reversibilidade, ou

seja, pode ser retirado sem danificar as áreas circundantes da pintura. Nesta intervenção foi escolhida uma massa de natureza sintética, denominada Modostuc®¹⁸, um acetato de polivinil de fácil aplicação e muito estável. A sua aplicação foi feita estritamente nas áreas de lacunas nas pinturas: Baptismo de Cristo, Ressurreição de Lázaro e Instrumentos de martírio. Nesta última, por se tratar de um fragmento de pequenas dimensões, preencheram-se somente as faltas localizadas na parte central, de modo a assumir o seu estatuto de "fragmento". No Baptismo, as tábuas originais estavam embutidas de modo a sugerir o que teria sido a área original do painel. Todas as lacunas de camada cromática das tábuas originais foram preenchidas e niveladas, tendo sido feita, posteriormente, a sua reintegração cromática (fig. 130 e 131).

Uma reintegração cromática depende sempre da qualidade das massas de preenchimento, sendo fundamental que a superfície destas esteja semelhante à original na textura, pincelada e empastamento. O retoque ou reintegração é uma "igualização cromática" ou seja, uma reconstrução sem invenção das partes em falta com o propósito de restituir a leitura da obra. É uma ação que deve satisfazer duas exigências: a estética e a histórica¹⁹.

A exigência estética impõe o disfarce dos acidentes para reencontrar a unidade da obra, comprometida na sua continuidade. A exigência histórica impõe que deixemos visíveis esses acidentes, testemunhos da passagem do tempo sobre a obra de arte e pode, também, impor a permanência de acrescentos ou modificações, como é o caso das obras tratadas no presente estudo.

A reintegração cromática foi decidida em função destas duas exigências e da sua respectiva importância, que pode variar em função: da extensão das lacunas e da sua localização; da época dos restauros anteriores; do estado de conservação da matéria pictórica após estas intervenções; da época da própria obra e da sua importância estética ou documental.

As propriedades técnicas do retoque obedeceram, para além da leitura estética, a outras exigências: estabilidade e reversibi-



Fig. 130 Ressurreição de Lázaro. Aspecto geral da pintura após a aplicação das massas de preenchimento das faltas de camada cromática.



Fig. 131 Baptismo de Cristo. Aspecto geral da pintura após a aplicação das massas de preenchimento das faltas de camada cromática.

lidade. Perante diferentes lacunas encontradas numa mesma pintura, podem ser adoptadas diferentes soluções. As grandes lacunas foram retocadas de modo a serem discerníveis de perto, utilizando a técnica do *tratteggio*²⁰ (fig. 132 A, B, C). As de pequena dimensão foram retocadas com uma técnica de mimese, em relação ao original.

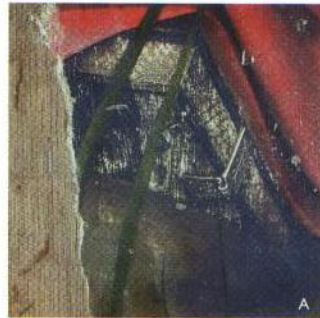


Fig. 132 Baptismo de Cristo. Pormenor mostrando a evolução da aplicação do *tratteggio*.

No retoque realizado foram empregues dois tipos de aglutinantes. Numa primeira fase aquoso, o guache, e numa segunda fase sintético, a resina acrílica Paraloid B72®. O primeiro foi aplicado mais perto da camada original, com a finalidade de colorir as massas aplicadas nas lacunas, de modo a que seja possível terminar com uma velatura²¹ de resina acrílica. Nas partes da pintura cuja camada cromática se encontrava muito "gasta", resultado de uma intervenção anterior negligente, apenas foi aplicada uma velatura sobre a primeira camada de verniz. Esta fina camada translúcida evita que um "gasto" profundo seja demasiado visível, dissimulando-o com transparência e preservando o aspecto da superfície (fig. 133 A, B, e 134 A, B).

¹⁸ KESSLER, Sabine - Etude et restauration d'une Jeanne d'Arc en terre cuite conservée au Musée Historique d'Orléans: etude des matériaux de bouchage, le Modostuc; Paris: ENP-IFROA, 1997 (Mémoire de fin d'études).

¹⁹ «...si presentano le due istanze, l'istanza storica e l'istanza estetica, che dovranno, nel reciproco contemporaneo, fissare il punto di quello che può essere il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, senza che venga a compiersi un falso storico o a perpetrarsi un'offesa estetica.», in BRANDI, Cesare - Teoria del Restauro, p. 45.

²⁰ A técnica (pura) do *tratteggio* consiste num retoque executado sobre uma massa branca, cuja luminosidade cria uma superfície reflectora para as cores que são aplicadas em traços paralelos, sempre verticais, de tons variados, de modo a recompor os volumes e o desenho, sendo discernível, de perto, a olho desarmado.

²¹ Velatura ou veladura é uma camada de cor muito fina e translúcida que permite dissimular uma área gasta ou uma grande alteração na camada cromática original, de modo a não perturbar o olhar, retribuindo o equilíbrio cromático geral.

Verniz

O verniz é indispensável à protecção da peça e às diferentes fases de execução da reintegração cromática. As propriedades exigidas a um verniz são a sua estabilidade química e a satisfação óptica em relação ao índice de refração.

Nas obras foram aplicadas duas camadas de verniz distintas. A primeira foi com verniz dâmar²² numa solução em *white-spirit*²³, que sendo um solvente pouco volátil favorece a sua aplicação com trincha. A opção por este verniz teve como finalidade obter uma saturação de cor que só é conseguida com uma resina triterpénica. Para retardar a sua tendência para amarelecer, com o envelhecimento, adicionamos Tinuvin 292® a 2%, uma amina estabilizadora. A segunda camada de verniz aplicada na superfície, consistiu numa pulverização de Paraloid B72® em xileno²⁴. Devido à sua estabilidade, esta servirá para proteger a resina natural que se encontrava por baixo, ajudando a retardar o seu amarelecimento. A utilização de duas camadas é uma das soluções possíveis para ultrapassar problemas associados à saturação de cor e à homogeneização do brilho (ver est. 2).

ASPECTOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

EM TORNO DE UM CASO – a Ressurreição de Lázaro

O estudo e tratamento da pintura Ressurreição de Lázaro, no âmbito dos projectos do Programa Operacional da Cultura, teve início em Setembro de 2002.

Uma vez realizado o diagnóstico da peça e determinado o seu percurso considerou-se importante tentar compreender e relacionar os fenómenos de degradação observados com as condições a que a obra estivera anteriormente exposta. Mas, mais do que isso, entendeu-se ser fundamental caracterizar o espaço expositivo tal como actualmente se nos depara, nomeadamente pelo conhecimento do seu comportamento termohigrométrico e condições de iluminação, dados que poderiam levantar questões relativamente à preservação da obra daí em diante ou mesmo influenciar e condicionar o tratamento a realizar. Desta forma, no que diz respeito ao local de exposição do painel, a Charola do Convento de Cristo, estudaram-se:

- A história do edifício, designadamente as patologias detectadas, as intervenções a que foi sujeito (obras de recuperação e manutenção), rotinas de utilização, etc.;
- As condições de exposição.

Ainda sobre a fortuna da obra

O painel estava colocado, em 1988, num nicho a Sul, na Charola da igreja manuelina do Convento de Cristo, em Tomar.

Relativamente ao conjunto de painéis da charola ou especificamente para esta pintura, em relatórios diversos, foram sendo anteriormente observadas alterações do estado de conservação, interessando-nos as que poderiam estar de algum modo relacionadas com o ambiente onde foi mantida.



Fig. 133 A: Baptismo de Cristo. Pormenor do lado esquerdo da pintura antes da integração cromática.

B: Baptismo de Cristo. Pormenor do lado esquerdo da pintura depois da integração cromática.



Fig. 134 A: Baptismo de Cristo. Pormenor do lado direito da pintura antes da integração cromática.

B: Baptismo de Cristo. Pormenor do lado esquerdo da pintura depois da integração cromática.

²² Resina natural que deriva das árvores do grupo Dipterocarpaceae (angiospérmicas) do género Shorea, Balanocarpus, ou Hopea, que crescem no sudeste Asiático. É uma resina triterpénica cujo principal componente é o ácido dâmaróico. MERZ-LE, L. – «Natural Resin Varnishes: Damars» In THE PAINTINGS SPECIALTY GROUP OF THE AIC - Painting Conservation Catalog/Varnishes and Surface Coatings, p.63.

²³ Mistura de solventes orgânicos, hidrocarbonetos aromáticos e hidrocarbonetos saturados.

²⁴ Solvente orgânico, hidrocarboneto aromático (dimetilbenzeno). Escolhido pelas propriedades conferidas à resina, de dissolução da mesma e de retardamento da taxa de evaporação.



Segundo informações retiradas dos Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo (G. Teixeira, 1937: 127) e dos Arquivos do IPCR, em 1845, foi ordenada a reparação da Ressurreição de Lázaro, que tinha "quando da extinção dos conventos, recolhido ao Depósito da Academia", uma vez que "a Lisboa tinha chegado quebrado". Concluída a reparação em 1855, regressa a Tomar em 1861. Em 1863 entra novamente na Academia, voltando para Tomar em 1867.

No relatório de Maio de 1970, relativo ao exame das pinturas do Convento de Cristo, Reis Santos referia que na Ressurreição de Lázaro, entre outras obras, as pranchas se encontravam desunidas, aconselhando-se o tratamento urgente, nomeadamente de desinfestação e consolidação das mesmas.

Maria Fernanda Viana, em Outubro de 1977, mencionava que "(...) as oito pinturas sobre tábuas estavam em muito mau estado, com as juntas abertas e necessitando de consolidação dos elementos. Encontravam-se muito atacadas devido às condições ambientais do local, com uma humidade excessiva, o que provocou a falta de adesão da camada cromática e pulverização da preparação, tendo-se detectado perdas da pintura nalgumas zonas". Esta Informação seguiu-se a uma nota escrita de Luísa Santos de 1 de Março de 1977, onde o quadro aparecia descrito como uma "obra muito atacada pelo xilófago, com camada cromática em desagregação, as pranchas desligadas e sujidade".

Em 1988, removeu-se a pintura do local de exposição e, devido às suas dimensões, foi separada em duas metades e dois pequenos fragmentos, tendo ficado armazenada no próprio Convento de Cristo (dependências do antigo Seminário das Missões), até Setembro de 1990, altura em que deu entrada no Instituto José de Figueiredo e ficou a aguardar tratamento, no Palacete Pombal.

A 14 de Setembro de 2000, a pintura foi transportada para o edifício sede do IPCR, tendo-se iniciado, em Outubro/Novembro, um primeiro estudo da obra. Verificou-se a existência, nesta altura, de ataque xilófago, com o insecto aparentemente activo.

A pintura voltou para o Convento de Cristo a 19 de Dezembro de 2001, tendo sido colocada na Sala da Aula, onde acabou por receber o tratamento de conservação e restauro descrito neste trabalho. A escolha da Sala de Aula como local para a realização do tratamento da pintura teve em atenção parâmetros como a localização (próximo da Charola), acessibilidade, dimensões (nomeadamente o seu pé direito), isolamento, as características e o estado de conservação dos materiais de revestimento, como o chão (ladrilho cerâmico) e o tecto (alvo de uma intervenção de reparação nos materiais do forro de madeira, limpo e desinfestado em 2000).

O edifício

Na espessura dos muros do corpo exterior da charola surgem capelas, a que se associam esculturas, painéis e pinturas murais. É natural que tivessem ocorrido infiltrações e que a água tivesse escorrido por detrás das pinturas, sendo essa uma das causas possíveis para as alterações detectadas relacionadas com o excesso de humidade, como o aparecimento de podridão cúbica e fungos. Por outro lado, as pinturas estão completamente encostadas à parede, não havendo espaço para a ocorrência de condensações (algo que também não foi detectado nos paramentos interiores do edifício). Em todo o caso, a decomposição do suporte líneo deve-se ter iniciado, conforme

podemos verificar oportunamente, durante o tempo em que os quadros de Tomar estiveram guardados, em condições particularmente adversas, no Convento de S. Francisco da Cidade.

O Convento de Cristo foi entretanto objecto de diversos trabalhos de recuperação, sendo que alguns deles decorreram paralelamente aos trabalhos de restauro da abóbada da charola, destacando-se as reparações das coberturas e a impermeabilização dos terraços, a que se acrescenta o estudo das patologias da estrutura do edifício e a execução do projecto de instalação de sistemas de protecção contra descargas atmosféricas.

Segundo informações disponibilizadas pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais e pelo Dr. Pedro Redol (director do Convento de Cristo de 1999 a 2002), foram realizados os seguintes trabalhos na charola:

- 1926 / 1929 – reforço da torre sineira e reconstrução do seu interior com betão armado;
- 1945 / 1960 – demolição da plataforma onde assentava o altar-mor;
- 1961 / 1965 – colocação de uma cinta de betão nos contrafortes;
- 1965 / 1970 – restauro da fachada sul e de elementos decorativos;
- 1971 / 1980 – obras de consolidação no interior;
- 1981 / 1990 – limpeza de paramentos exteriores;
- 1995 / 1998 – intervenção nos estuques, com limpeza, consolidação, reprodução e feita dos elementos em falta, através de um protocolo entre Instituto Português do Património Arquitectónico e a Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra;
- 1995 / 2000 – recuperação das pinturas da abóbada;
- 1999 / 2000 – limpeza geral de pó e sujidade; programa de documentação; conservação da talha do séc. XVI – tratamento preventivo e curativo do suporte (desinfestação e consolidação) e da policromia (fixação e limpeza superficial); recolocação do conjunto de dezoito esculturas; tratamento dos vitrais;
- 2001 / 2002 – conservação das policromias dos panos verticais. Os vitrais da charola, colocados na década de quarenta do século XX, em substituição dos antigos painéis de vitral do primeiro quartel do século XVI, foram alvo de uma intervenção em 1999. Apesar de serem relativamente recentes, apresentavam já sinais evidentes de deterioração (vidros partidos, lacunas e deformações da própria estrutura), que afectavam a protecção do edifício relativamente às condições atmosféricas exteriores (entrada descontrolada de ar ou mesmo de chuva), e permitiam a intrusão de aves.

O Convento localiza-se numa zona elevada e a charola fica protegida, a norte, por um conjunto de edifícios, integrados no monumento. Recentemente foram apenas detectados problemas estruturais no flanco sul, onde se observou a presença de fissuras e rachas, relacionadas com movimentos estruturais do próprio edifício.

Os materiais e o tipo de construção deste conjunto monumental conferem-lhe uma boa inércia térmica.

Desde o início de Abril do ano de 2000 que a visita ao Convento de Cristo deixou de se iniciar pela charola. A incorporação de novas modalidades de utilização dos espaços de acordo com a especificidade deste conjunto arquitectónico monumental, programadas em 1999 pelo seu director, levaram a que a entrada no monumento pelo portal da igreja, relativamente à qual a charola funciona como capela-mor, fosse vedada e substituída por outra. Esta alteração, bem como as

intervenções de manutenção do edifício, nomeadamente o tratamento dos vitrais, contribuíram para que se mantivessem, com maior estabilidade, as condições ambiente no interior da Charola.

CONDIÇÕES AMBIENTE

Condições termohigrométricas

Os seis painéis de vitral existentes na charola são simples, de recorte geométrico, com estrutura de calhas de chumbo onde encaixam vidros claros texturados, sem pintura. A existência de elementos do painel com uma rede aplicada, que substitui o vidro, assegura a ventilação natural do edifício, permitindo a circulação do ar e a uniformização da sua distribuição. Na zona superior dos painéis de vitral de maiores dimensões existem dois elementos hexagonais em rede e apenas um, nos quatro painéis mais pequenos. O estudo comparativo das condições termohigrométricas no solo e junto ao tecto da charola, que decorreu durante cerca de um mês, de 11 de Dezembro de 2002 a 9 de Janeiro de 2003, comprovou que no espaço interior da Charola não há estratificação provocada pela diferença de densidade do ar quente, ou seja, são semelhantes os valores de temperatura junto ao chão e a uma altura de cerca de 18 m, o que não seria possível se não houvesse circulação de ar provocada pela presença das aberturas atrás mencionadas. Verificou-se ainda que para os meses de Dezembro, Janeiro, Fevereiro e Março, a temperatura se manteve relativamente constante, entre os 12°C e os 17°C. A humidade relativa oscilou entre os 60% e 80%. Atingiram-se valores mais baixos de Hr de cerca de 45-50 %, apenas por períodos de um a dois dias:

- 1 a 3 de Janeiro de 2003;
- 18 de Janeiro de 2003;
- 23 a 25 de Março de 2003.

Neste período, que abrange o Inverno, não se observou nenhuma situação anómala, sendo que, as variações de humidade relativa foram sobretudo lentas e sem grande amplitude.

Iluminação

A iluminação da Charola é sobretudo natural, complementada com um sistema de iluminação artificial, montado desde há quatro anos no tambor central, consistindo em projectores fixos, colocados nas oito frestas que encimam cada um dos respectivos arcos. Oito projectores iluminam o exterior e cinco o interior (tantos quanto permitiam os impeditivos mecânicos resultantes das montagens em talha existentes). Projectores exteriores e interiores acendem separadamente, possuindo lâmpadas de iodetos metálicos, de 100 Watt e 70 Watt, respectivamente.

Do ponto de vista da conservação das obras, a distância de 5 a 6 m dos focos de iluminação às superfícies de pintura mural da abóbada, salvaguarda-as do aquecimento provocado pela proximidade da fonte de calor ao objecto, que poderia acelerar localmente os processos de degradação. Tão-pouco se encontram demasiado próximos ou a incidir directamente nas superfícies de madeira dourada e policromada.

Na Charola são ainda utilizados sistemas alternativos de iluminação portátil, sempre que o espaço é usado com actividades culturais.

Recomendações

Os resultados do estudo do comportamento termohigrométrico da Charola, ainda que esperados, não devem de modo algum excluir o acompanhamento constante da peça, uma vez exposta, de maneira a que possa ser detectada qualquer alteração.

Modificações ao sistema actual de iluminação deverão ser criteriosamente avaliadas para não pôr em risco a preservação dos painéis, nem das extensas superfícies de pintura mural e das madeiras policromadas e douradas..

É de extrema importância a adopção de uma metodologia de vigilância para detecção da presença de insectos, em actividade. Esta deve contemplar:

- o exame sistemático do local procurando vestígios de serrim recente, dejectos, marcas de orifícios novos ou de galerias sobre as peças;

- a utilização de sistemas de monitorização como, por exemplo, armadilhas colantes, com substâncias atractivas ou luminosas. O acompanhamento deve ser estendido a todas as superfícies de madeira dourada e policromada e, caso seja detectada a presença do insecto activo, deve haver a preocupação de não descurar, no tratamento a realizar, a componente preventiva.

Os pombos continuam a entrar na Charola e são responsáveis não só pela destruição mecânica das zonas mais salientes e frágeis das obras, como ainda pelo depósito de guano que provoca alteração química e, uma vez acumulado, é facilmente combustível. A colocação periódica de armadilhas não é, por si só, eficaz na resolução do problema. É indispensável vedar os acessos ao edifício que permitem a entrada de pombos e evitar a sua aproximação, recorrendo por exemplo a réguas electrificadas. Poder-se-ão colocar nas portas sistemas de mola, que as obriguem a manterem-se fechadas, quando não utilizadas, ou ainda ponderar a viabilidade de, nalguns casos, se recorrer a sistemas de porta dupla, com câmara intermédia.

Outra medida urgente seria a restrição da área a que os visitantes têm acesso na Charola, de modo a impedir qualquer contacto com as pinturas murais e decorativas dos planos verticais mais baixos, onde o desgaste é já acentuado. Podem ser aproveitadas estruturas já existentes, como o lancil dos pequenos altares, para a colocação de cordões de separação ou barreiras mecânicas dissuasoras (soluções que deverão incluir também o tambor central).

Na limpeza e manutenção da charola, normalmente feita com passagem de esfregonas com água, seguida de aspiração, é importante que sejam evitados eventuais choques mecânicos ou mesmo a permanência ou contacto da água com os paramentos verticais. A limpeza deve ser regular e ajustada relativamente ao número de visitantes. Relativamente às obras de arte, a limpeza deverá ser confiada a pessoal especializado, como conservadores-restauradores, ou realizada sob a orientação destes, nela se devendo evitar a utilização de água e de solventes orgânicos.

A preservação de obras de arte é uma tarefa diariamente conseguida com o empenho de todos os que, directa ou indirectamente, a elas estão ligados, desde os vigilantes à equipa de limpeza e mesmo os próprios visitantes cuja sensibilização contribuirá, certamente, para a eficácia do trabalho desenvolvido.



FONTES IMPRESSAS

Cennino Cennini – *Il libro dell' arte*. Edição de Fabio Frezzato. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2003.

Filipe Nunes – *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa. 1615. Edição fac-similada com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

Giorgio Vasari – *Vasari on Technique being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*. Tradução de Louisa Maclehorse, introdução e notas de G. Baldwin Brown. Nova Iorque: Dover Publications, 1960.

Jacques de Voragine – *La Leyenda Dorada*. Tradução de Fr. José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1982, Vol 1.

Libro de la Ynclica Caualleria de Cristo en La Corona de Portugal. Edição de Garcez Teixeira. *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Tomar. Vol. I (1920), p. 25-37 e (1936), p. 109-119.

Teófilo – *On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*. Edição de Cyril Stanley Smith e John G. Hawthorne. Nova Iorque: Dover Publications, 1979.

Théodor Turquet de Mayerne – *Pittura, Scultura e delle Arti Minori. 1620-1646*. Edição de Simona Rinaldi Anzia: De Rubeis Editore, 1995.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Jorge Filipe de ; ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso de – *Os Painéis de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Editorial Verbo, 2003.

BECKSMANN, Rüdiger – *Deutsche Glasmaterie des Mittelalters. Eine exemplarische Auswahl*. Estugarda-Bad Cannstatt, 1988.

CAETANO, Joaquim Oliveira – «O retrato e a paisagem». In *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Comissariado para o Pavilhão de Portugal. Expo' 98. Difel. 1998, p. 99-111.

CAETANO, Joaquim Oliveira – «Um século de pintura». *Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1998. Vol. 5, p. 564-598.

CASANOVA, Maria Amélia Pinto da Silva – *As Pinturas de Gregório Lopes em Tomar sob o mecenato de Frei António de Lisboa*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, 2 vols.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANDT, Alain – *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CORREIA, Vergílio – *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1928.

CUSTÓDIO, Jorge – «Salvaguarda do Património – Antecedentes Históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza (1837-1964)». In *Dar Futuro Ao Passado*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1993, p. 33-71.

DAMÁSIO, António – *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. 13ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 2001.

DIAS, Pedro – *História da Arte em Portugal O Manuelino*. Lisboa: Publicações Alfa. 1986. Vol. 5.

DILTHEY, W. – «Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. I. Studie: Der psychische Strukturzusammenhang». In *Gesammelte Schriften*. Estugarda/Göttingen. 1958.

DUNKERTON, Jill – «Modifications to traditional egg tempera

techniques in fifteenth century Italy». In *Early Italian Paintings. Techniques and Analysis*. Maastricht: Limburg Conservation Institute, 1997, p. 29-33.

ESTEVEY, Lília ; KLEIN, Peter – «Estudo dendrocronológico de painéis de carvalho dos séculos XVI e XVII, como base para estabelecer uma cronologia para Portugal». In *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999, p. 179-189.

Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999.

Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974. 1ª Parte.

Feitorias. L'Art au Portugal au Temps des Grandes Découvertes (fin XVIe siècle jusqu'à 1548). Antuérpia: Europalia 91, 1991.

FIGUEIREDO, José de – «Introdução a um ensaio sobre a pintura quinhentista em Portugal». *Boletim de Arte e Arqueologia*. Lisboa. I (1921), p. 9-18.

FIGUEIREDO, José da Silva – *Os Peninsulares nas Guildas de Flandres (Bruges e Antuérpia)*. Lisboa: Editorial Império, 1942.

Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I. Évora: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Câmara Municipal de Évora, 1997.

FRIEDLÄNDER, Max – *De Van Eyck à Breughel. Les Primitifs Flamands*. Brionne: Gérard Monfort, 1985.

GARRIDO, Maria del Carmen ; CABRERA, José Maria – «Cross Sections». In *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings*. Strasbourg: Conseil de l' Europe, 1986. (Pact; 13), p. 155-169.

GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. – *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*. Nova Iorque: Dover Publications, 1966.

GUSMÃO, Adriano de – Jorge Afonso. In *Dicionário da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

GUSMÃO, Adriano de – «Os primitivos e a Renascença. Pintura mural e em tábuas». In *Arte Portuguesa. Pintura*. dir. João Barreira. Lisboa: Edições Excelsior, [S.d.].

HALL, James – *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*. Madrid: Alianza Editorial. 1987.

H. HOFENK DE GRAAFF, Judith – *Natural Dyestuffs. Origin, Chemical Constitution, Identification*. Amesterdão: Central research laboratory for Objects of Art and Science, 1969 (policop.).

H. HOFENK DE GRAAFF, Judith e ROELOFS, Wilma G. Th. – «Natural dyestuffs; history of technology and scientific research». In *Pigments et Colorants de l'Antiquité au Moyen Age*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 217-226.

IMPELLUSO, Lucia – *La Naturaleza y sus Símbolos. Plantas, Flores y Animales*. Barcelona: Electa, 2003.

KHANDEKAR, N., PHENIX, A. e SHARP, J. - «Pilot study into the effects of solvents on artificially aged egg tempera paint films». *The Conservator*. N° 18 (1994), p. 62-72.

KLEIN, Peter – «L'examen dendrochronologique des panneaux peints». In *Conservation, Restauration, Technologie*. Bruxelas: Université Libre de Bruxelles, 1994/1995, p. 43-56.

KUBLER, George ; SORIA, Martin – *Art and Architecture in Spain and their American Dominions. 1500-1800*. London: Penguin Books. 1959.

KÜHN, Hermann ; ROOSEN-RUNGE, Heinz ; KOLLER, Manfred – *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Estugarda: Philipp Reclam, 1984. Vol 1.

SERRÃO, Vítor, «Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português, 1510-48». In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p. 233-260.

SERRÃO, Vítor – «Jorge Afonso». In *No tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Portugal 92, 1992, 2 v., p. 48-50.

SOUSA, J. Cordeiro de – «Obras no Convento». *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Tomar. Vol 2 (1944), p. 237-241.

TEIXEIRA, Garcez – «A lenda do pintor Drália». *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Tomar. Vol 1 (1922), p. 37-52.

TEIXEIRA, Garcez – «Rol das obras e peças que mandou fazer El-Rei D. Manuel na charola, sacristia e cerca.». *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Tomar. Vol 1 (1941), p. 177-181.

TEIXEIRA, Garcez – «Documentação moderna da pintura do Convento.». *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Tomar. Vol 2 (1946), p. 114-126.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz – *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*. 2 vols.. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 1991 (policop).

«Tralado de hum aluara del Rej noso Senhor que fala azerqua das cadeiras do coro do Cõvento o quall he etse que se ao dis«ante segue». In *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, vol. 2 (1944/1945), p. 40-46 e p. 81-84.

VAN SCHOUTE, Roger e VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène – «La peinture dans les Pays Bas méridionaux dans la première moitié du 16e siècle». In *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999, p. 29-38.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène e VAN SCHOUTE, Roger – «Painting technique: supports and frames». In *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings*. Strasbourg: Conseil de l' Europe, 1986. (Pact; 13); p.13-34.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène e VAN SCHOUTE, Roger – *Cadres et Supports dans la Peinture Flamande aux 15e et 16e Siècles*. Heure-le-Roman (Oupeye): [ed. dos A.], 1989.

VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa, 1899. vol. 1.

VITERBO, Sousa – *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que sendo Estrangeiros exerceram a sua Arte em Portugal*. Lisboa: Academia das Ciências, 1903/1911. 3 vols.

WADUM, Jørgen - «Historical overview of panel-making techniques in the northern countries». In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, April 1995*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1995, p.149-17.

BIBLIOGRAFIA DE CONSERVAÇÃO

ARSLANOGLU, Julie; LEARNER, Tom – «The Evaluation of Laropal A81: Paraloid B-72 Polymer blend Varnishes for painted and decorative surfaces – Appearance and Practical considerations». *The Conservator*. London. N°25 (2001); p. 62-69.

BRANDI, Cesare – *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

BURNSTOCK, Aviva; WHITE, Raymond – «The Effects of Selected Solvents and Soaps on a Simulated Canvas Painting». In *Cleaning, retouching and coatings: Technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture*. Preprints of the contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990. London: IIC, 1990, p. 111-118.

FELLER, R. L.; CURRAN, M. – «Solubility and Cross-linking Characteristics of Ethylene-Vinylacetate Copolymers». *Bulletin of the American Group - IIC*, 11, N° 2(1970); p. 42-45.

FELLER, R. L.; BAILIE, Baillie W. – «Solubility of Aged Coatings Based on Damar, Mastic and Resin AW-2». *Bulletin of the American Group - IIC*, 12, N° 2(1972), p. 72-81.

FELLER, R. L. – «New solvent-type varnishes». In *Recent Advances in Conservation*. London: Butterworths, 1963, p. 171-175.

HORIE, C.V – *Materials for Conservation: Organic Consolidants, Adhesives and Coatings*. London: Butterworths, 1987.

JONES, Elizabeth H. – «The Effect of Aging and Re-forming on the Ease of Solubility of Certain Resins». In *Recent Advances in Conservation*. London: Butterworths, 1963, p. 79-83.

KESSLER, Sabine - *Etude et restauration d'une Jeanne d'Arc en terre cuite conservée au Musée Historique d'Orleans: étude des matériaux de bouchage, le Modostuc*; Paris: ENP-IFROA, 1997 (Mémoire de fin d'études).

LA RIE, E.René de – «The influence of varnishes on the appearance of paintings». *Studies in Conservation*. London. Vol. 32, n.º1 (1987); p.1-13.

LA RIE, E.René de; McGLINCHEY, C.W. – «The Effect of a hindered amine light stabilizer on the aging of dammar and mastic varnish in an environment free of ultraviolet light». In *Cleaning, retouching and coatings: Technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture*. Preprints of the contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990. London: IIC, 1990. p. 160-164.

LA RIE, E.René de; McGLINCHEY, C.W. – «New synthetic resins for picture varnishes». In *Cleaning, retouching and coatings: Technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture*. Preprints of the contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990. London: IIC, 1990; p. 168-173.

MASSCHELEIN-KLEINER, L. – *La Chimica nel Restauro, I Materiali nell'Arte Pittorica*. Firenze: Nardini Editore, 1989.

MASSCHELEIN-KLEINER, L. – *Les Solvants*. Bruxelles: IRPA, 1981. (Cours de Conservation; 2).

MATTEINI, Mauro; MOLES, A. – «New solvent-type varnishes». In *Recent Advances in Conservation*, London: Butterworths, 1963; p. 171-175.

MERZ-LE, L. – «Natural Resin Varnishes: Damar» In *THE PAINTINGS SPECIALTY GROUP OF THE AIC - Painting Conservation Catalog, Varnishes and Surface Coatings*. Washington DC: AIC, 1998

WOLBER, Richard - *New methods of cleaning painted surfaces*. Lisbon, October, 1999

WOLTERS, Christian - «Treatment of warped wood panels by plastic deformation; moisture barriers; elastic supports». *Studies in Conservation*. London. Vol. 6, n.º 4(1961); p.141

