

projeto de fundraising



Museu museum musée museo  
de **Lamego**

**Conhecer Conservar Valorizar**

fundraising project • Knowing Conserving Enriching

publicação on-line

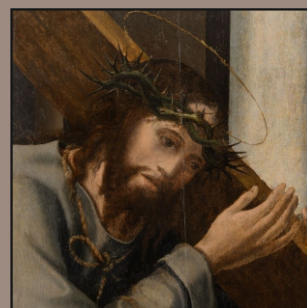
**Cadernos**

[www.museudelamego.gov.pt](http://www.museudelamego.gov.pt)

**02**

20**17**

Pintura *QUO VADIS?*



REPÚBLICA  
PORTUGUESA

CULTURA

**R CULTURA  
D NORTE**



Museu  
de **Lamego**

**SINCE 1917**  
MADE IN PORTUGAL

projeto de fundraising

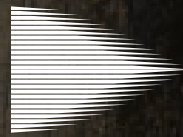


Museu  
de **Lamego**

**Conhecer Conservar Valorizar**

fundraising project • Knowing Conserving Enriching

parceria



Museu do Douro



mecenato

**Grão Vasco**



SIX SENSES  
DOURO VALLEY



apoio



município de  
**Lamego**



projeto de fundraising



Museu museum musée museo  
de **Lamego**

**Conhecer Conservar Valorizar**

fundraising project • Knowing Conserving Enriching

publicação on-line

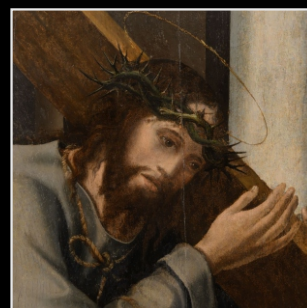
**Cadernos**

[www.museudelamego.gov.pt](http://www.museudelamego.gov.pt)

**02**

20**17**

## Pintura *QUO VADIS?*



REPÚBLICA  
PORTUGUESA

CULTURA

CULTURA  
NORTE



Museu  
de **Lamego**

**SINCE 1917**  
MADE IN PORTUGAL

## Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos . 02

### DIREÇÃO EDITORIAL

Luís Sebastian [Diretor do Museu de Lamego | DRCN]

### COLABORADORES NESTE NÚMERO

Alexandra Falcão [Museu de Lamego | DRCN] | Carlos Mota [Fundação Museu do Douro F.P.] | Rita Veiga, Ana Brito [Porto Restauro – Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.] | Sara Valadas, Ana Cardoso, António Candeias [Laboratório HÉRCULES – Herança cultural, Estudos e Salvaguarda. Universidade de Évora] | Luís Bravo Pereira [Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto]

### IMAGENS

Andrea Jemolo © | Arquivo de Conservação e Restauro (DGPC) © | Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga © | Arquivo Laboratório José de Figueiredo © | Bgabel © | Biblioteca Pública Municipal do Porto © | British Library © | Centro de Conservação e Restauro de Viseu (DRCN) © | Centro Português de Fotografia/DGLAB/SEC © | Comarca Campo de Daroca © | Departament Patrimoni Cultural Bisbat de Girona © | DGPC/ADF © | Glasgow Museum © | HERCULES © | IHRU/SIPA © | Luís Bravo Pereira © | Museu de Lamego © | Museu do Douro © | Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona © | Museum of Fine Arts, Boston © | Painton Cowen © | Porto Restauro © | Princeton University - Art Museum © | Région Hauts-de-France - Inventaire général © Laurent Jumel | Rijksmuseum © | Sotheby's London ©

### DESIGN GRÁFICO

Paula Pinto [Museu de Lamego | DRCN]

### EDIÇÃO

Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte [DRCN]

### DATA DE EDIÇÃO

Dezembro de 2017

### ISSN

978-989-98657-6-1

Os conteúdos dos textos, direitos de imagem e opção ortográfica são da responsabilidade dos autores.

EDITORIAL	04
Luís Sebastian [Diretor do Museu de Lamego   DRCN]	
QUO VADIS? ENTRE A CATEDRAL E O MUSEU DE LAMEGO. PERCURSOS DE UMA PINTURA.	06
Alexandra Falcão [Museu de Lamego   DRCN]	
CONSERVAÇÃO-RESTAURO: PROJETO QUO VADIS?	54
Carlos Mota [Fundação Museu do Douro F.P.]	
A INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA PINTURA QUINHENTISTA QUO VADIS? DO MUSEU DE LAMEGO. DESAFIOS E DECISÕES	78
Rita Veiga, Ana Brito [Porto Restauro - Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.]	
QUO VADIS?: DESCODIFICAR PARA BEM INTERVENCIONAR. O CONTRIBUTO DO ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL DA PINTURA	108
Rita Veiga, Ana Brito [Porto Restauro - Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.]	
Sara Valadas, Ana Cardoso, António Candeias [Laboratório HÉRCULES - Herança cultural, Estudos e Salvaguarda. Universidade de Évora]	
Luís Bravo Pereira [Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto]	
CADERNO DE MUSEOGRAFIA	148

*Conhecer Conservar Valorizar* é um projeto de fundraising iniciado em 2011 e tendo por objetivo sensibilizar o público para as necessidades de conservação das coleções museológicas e, através de doações anónimas, gerar as receitas necessárias ao seu restauro.

Ainda no seu primeiro ano, permitiu desde logo o restauro da gravura “Alegoria a África”.

No ano seguinte, em 2012, a APOM - Associação Portuguesa de Museologia - decide atribuir à iniciativa a distinção de Prémio na área de conservação e restauro.

Em 2013, é criada no fim do percurso de visita do Museu de Lamego uma sala totalmente subordinada ao projeto, onde a par das doações anónimas dos visitantes, estes são convidados a deixar a sua mensagem nas paredes. Com a criação desta sala o projeto ganha ainda uma valência ambiental, em que as telas exteriores de divulgação dos eventos realizados no museu passam a ser recicladas e transformadas em sacos, cuja venda reverte igualmente para o restauro de peças.

O restauro da gravura “Alegoria a África”, realizado em 2011, volta a ser explorado em 2014, com o lançamento do primeiro número da publicação on-line *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. Sem periodicidade fixa, estes cadernos pretendem divulgar os processos de restauro consoante estes se vão concretizando.

É no seguimento dessa lógica que o número dois desta publicação on-line é dedicado ao restauro da pintura portuguesa de século XVI intitulada *Quo Vadis?*. Integrante das coleções do Museu de Lamego desde a sua criação em 1917, esta pintura foi sendo, por várias razões, relegada para as reservas, sujeita a várias tentativas falhadas de restauro e, sobretudo, a várias intervenções que, bem-intencionadas, se vieram a revelar desastrosas para a sua conservação.

Considerando a complexidade do seu restauro e, por consequência, os elevados valores envolvidos, procurou-se em parcerias dar resposta às necessidades. Neste ponto foram fulcrais o apoio da Unidade Hospitalar de Lamego, permitindo o registo de Raio X da pintura, e do Museu do Douro, onde, para além da realização da primeira fase da intervenção, se realizou em 2016 um colóquio que fomentou o debate em torno das muitas problemáticas que se colocavam na decisão de como se proceder ao restauro de uma pintura de século XVI com extensas alterações efetuadas no século XVIII e sucessivos repintes posteriores e violentas intervenções de restauro malogradas. É neste ponto que se dá igualmente o envolvimento do Laboratório Hércules, cumprindo um papel importante na realização das análises necessárias à

boa tomada de decisões.

Por fim, o processo de restauro ganhou o seu fôlego final com o reforço do financiamento, permitido pelas doações anónimas, através do mais tradicional mecenato empresarial, cabendo este papel às empresas Sogrape, através da sua marca Grão Vasco, e Six Senses.

Estando assim garantido o essencial do necessário financiamento à realização do restauro, este foi assumido pela empresa Porto Restauro, que indo muito para além da simples prestação de um serviço, se envolveu de forma efetiva como parceira do projeto.

Ainda, de modo a reforçar o envolvimento do público e manter o espírito original do projeto **Conhecer Conservar Valorizar**, e aproveitando o facto de em 2017 se comemorar o centenário do Museu de Lamego, realizou-se pela primeira vez no Salão Nobre, no dia 5 de abril, o Jantar de Aniversário do museu, revertendo o lucro da iniciativa para a conclusão do restauro e aproveitando simbolicamente o momento para a apresentação pública da pintura restaurada, integrada na exposição permanente desde então.

Finalmente, o já habitual agradecimento à Liga dos Amigos do Museu de Lamego, sem o apoio da qual a operacionalização de todo o projeto **Conhecer Conservar Valorizar** seria impossível.

**Luís Sebastian**

[Diretor do Museu de Lamego | DRCN]



# QUO VADIS? ENTRE A CATEDRAL E O MUSEU DE LAMEGO. PERCURSOS DE UMA PINTURA

Alexandra Isabel Falcão  
Museu de Lamego | DRCN  
mlamego.alexandrafalcao@culturanoorte.gov.pt

## INTRODUÇÃO

Fundado no contexto da I.<sup>a</sup> República, uma parte importante das coleções do Museu de Lamego reflete os efeitos da aplicação da Lei de Separação da Igreja e do Estado, integrando um conjunto expressivo de bens de origem eclesiástica que desafetos ao culto foram arrolados em 1911 em diversas instituições religiosas da cidade de Lamego e incorporados no museu, quando este foi criado em 1917, pelo reconhecimento do seu valor artístico e histórico.

Nestas circunstâncias, deram entrada nas coleções do Museu peças de mobiliário, ourivesaria, paramentaria e pintura oriundas da catedral e dos extintos Recolhimento de Santa Teresa e Mosteiro das Chagas (as segundas arroladas não já na casa das clarissas, mas no paço episcopal, por as mesmas terem sido entregues ao bispo após o encerramento da comunidade no ano em que ocorre o falecimento da última freira, em 1906).

Na catedral, onde foi arrolada a pintura *Quo Vadis?*, entre os quadros de valor que pertencentes à fábrica se encontravam na sacristia, achavam-se igualmente duas pinturas figurando a *Pietà*.

A primeira - que se supõe corresponder à pintura referida no testamento de Jorge Andrade e de sua mulher Leonor Nunes que em c. 1555 deixaram

todos os bens à capela do Santíssimo, onde se fizeram enterrar, com a obrigação da execução de um retábulo com o *Descimento da Cruz*, a fim de se colocar sobre a sepultura, pelo pintor lamecense Simão Antunes igual ao que tinha feito para Mesão Frio (Costa 1982, 252-253; Queirós 2002, 637) - integra a exposição de pintura do século XVI do museu; a segunda, provavelmente por se encontrar muito danificada<sup>1</sup> permaneceu na catedral até ter sido descoberta em 1999 e devidamente beneficiada em 2006, no âmbito do Programa de inventário do património religioso móvel da Diocese de Lamego, mantendo-se, desde essa altura, na mira dos investigadores, que têm alimentado uma já recheada controvérsia em relação à sua datação e atribuição (Serrão 2000, 271-275; *idem* 2006, 148; Flor 2013, 126-129; Resende 2103, 38; Caetano 2016, 29).

Todavia, seria entre os bens encontrados nas dependências do cabido, sala capitular, arquivo e escritório da antiga administração, que viria a subtrair-se um maior número de pinturas para o museu, de entre as quais avultam os cinco painéis que pertenceram ao antigo políptico da capela-mor, encomendado a Vasco Fernandes, e um conjunto atribuído a André Reinoso, constituído por oito pinturas sobre tela e sobre tábua<sup>2</sup>, ao qual se associam mais duas tábuas que remanesceram na sacristia da catedral e foram recentemente integradas na coleção do Arquivo-Museu Diocesano de Lamego. Representando a *Assunção e Coroação da Virgem*, por hipótese avançada por Nuno Resende, poderão ter pertencido ao retábulo dourado e apainelado dedicado à Virgem da Assunção, que existia na capela-mor (Resende 2013: 20) em data anterior às reformas levadas a efeito por D. Frei Feliciano de Nossa Senhora (1742-1771).

Não obstante o carácter fragmentário e demasiado lacunar, resultante de todo o tipo de destruições causadas pelo tempo, o acervo reunido constitui ainda assim um contributo fundamental para o entendimento da dimensão da encomenda artística de natureza religiosa ao longo da época moderna em Lamego, e a importância que esta teve na circulação e repetição de modelos, não só como meio de consolidação de cultos e devoções, como também de afirmação do poder espiritual e dos respetivos

<sup>1</sup>Arquivo Municipal de Lamego - *Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei da Separação), Freguesia da Sé*. Vol. III - Fábrica da Sé e capelas da freguesia, 24 de agosto de 1911, fl.49v.

<sup>2</sup>Arquivo Municipal de Lamego - *Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei da Separação), Freguesia da Sé*, vol. II - Cabido, 1911, fl 200v, 201 e 202. Ao conjunto de pinturas arroladas entre os bens do Cabido, Vítor Serrão relacionaria igualmente à produção de André Reinoso oito tábuas que pertenceram à Mitra, fazendo com que o Museu de Lamego preserve um dos maiores e melhores conjuntos de pintura protobarroca nacional com produção de um só autor (cf. SERRÃO 2014, 44; *idem* 2016, 95).

<sup>3</sup> Publicado por Montaignon, M. Anatole 1860, 72.

mecenas.

Porém, destituídos do seu significado original, descontextualizados, musealizados e «remusealizados» ao sabor de diversas correntes ideológicas e políticas, com evidentes repercussões nos modos de pensar a arte e o património, traçar o percurso destes objetos, desde o momento da sua produção até à atualidade, é uma tarefa nem sempre fácil ou possível de empreender.

### O QUO VADIS? NA ARTE

*«Petrus Apostulus vidit sibi Christum occurrere, et, adorans eum, ait:  
Domini, Quo Vadis?»*

*Et dixit Jesus: Vado Roman iterum crucifigi»*

(Antífona do Magnificat, a entoar nas primeiras vésperas da Festa dos Apóstolos São Pedro e São Paulo que se realiza a 29 de junho, segundo o breviário de René d'Anjou, c. 1450<sup>3</sup>).

A cena do *Quo Vadis?* tem a sua origem numa antiga lenda relacionada com o martírio de São Pedro, incluída nos apócrifos *Atos de Pedro*, de finais do século II ou inícios do seguinte (Starowieyski 1998, 257), estando igualmente presente numa das *Cartas* [Carta 21] de Santo Ambrósio (337-397) (Starowieyski 1998, 258; Réau 2002, 65), a quem se atribui o alastramento do tema e, entre outras compilações mais tardias, na *Legenda Dourada* (Caxton 1900, 21), iniciada no século XII.

De acordo com a tradição, vítimas das perseguições do imperador Nero (36-68 d.C.), São Pedro e São Paulo foram presos em Roma, tendo Pedro sido libertado após Paulo ter convertido os carcereiros. Preocupados com a sua segurança, os seus seguidores persuadem-no a fugir da cidade. Pedro prepara-se para abandonar Roma, quando é surpreendido por Jesus na via Ápia. Perplexo, pergunta: «*Domine, Quo Vadis?*» (=Senhor, onde vais?), ao que Jesus responde: «*Vado Romam iterum crucifigi*» (=Vou para Roma para ser crucificado). Ao ouvir estas palavras Pedro compreende como o seu

plano de fuga era cobarde e arrependido regressa a Roma, onde acaba preso e crucificado, a seu pedido, de cabeça para baixo, por não se sentir digno de morrer como Jesus.

Tratando-se de um assunto de conteúdo apócrifo, em relação aos quais as entidades eclesíásticas preferindo que fossem esquecidos pelos fiéis, permissivamente tolerava, desde que fossem evitados episódios demasiado fantasiosos e que não comprometessem a dignidade de Cristo e da Virgem (Grau-Dieckmann 2001, 85), baseado em acontecimentos que na realidade ocorreram o tema do *Encontro de Cristo com São Pedro* foi, pelo contrário, muito bem acolhido pela Igreja, que lhe consagrou, no lugar onde a tradição refere ter-se realizado o encontro, a capela *Quo Vadis* ou *delle Piante*, onde se venera a pedra com as marcas dos pés que se acredita



Fig. 1: Igreja *Quo Vadis*, Roma. Relíquia dos pés de Cristo gravados numa laje de mármore (cópia de relevo conservado na basílica de São Sebastião em Roma). Bgabel © 2012.

<sup>4</sup> A laje, em mármore, que hoje se encontra no interior da igreja *Quo Vadis* trata-se de uma cópia do século XIX. O relevo original, que se pensa ser um ex-voto romano, foi levado para a vizinha Basílica de São Sebastião, onde é venerado na capela das relíquias.

terem sido deixadas por Cristo na sua passagem<sup>4</sup> (fig. 1).

É certo que São Pedro encabeçava um filão de santos “arrepentidos” aos quais, pela abordagem de teor moralizante a que as suas vidas se prestavam, a Igreja dedicava especial atenção. E sem dúvida que ao fazer-se incluir na sua biografia este género de circunstâncias milagrosas, se reforçava e legitimava a superior dignidade do Patriarca e a autoridade que ocupava no seio da Igreja (Woods 1828, 42). Além do mais, episódios como o *Quo Vadis?*, que representavam o verdadeiro espírito apostólico dos primeiros tempos do Cristianismo, eram dados como exemplos a ser seguido pelos fiéis, razão pela qual se tornou num dos mais célebres fragmentos dos textos apócrifos (Starowieyski 1998, 257-259) convertido em antífona do *Magnificat* e, por conseguinte, num assunto recorrente na arte, sobretudo a partir do gótico, ainda que se conheçam exemplos mais recuados (fig. 2).



Fig. 2: *Quo Vadis?* Relevo românico, séc. XII. Capitel do claustro da catedral de Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie, Elne, Languedoc Roussillon. França. Andrea Jemolo ©.

Com efeito, a difusão do tema *Quo Vadis?* parece relacionar-se com a construção das catedrais góticas e o aparecimento de elaboradas narrativas iconográficas, com intuitos educativos na decoração das mesmas. Figurando isolado ou mais frequentemente integrado em ciclos dedicados à vida de São Pedro, a sua constante presença nas catedrais, igrejas-mãe da diocese, justifica-se por transparente alusão ao poder episcopal que, como primeiro bispo de Roma, o santo simbolizava, a que acresce a metáfora de São Pedro e de uma maneira geral, dos apóstolos, como pilares da Igreja, levando a que representações do apostolado se propagassem extraordinariamente pelas estruturas arquitetónicas, sugerindo-se, deste modo, uma transposição literal da função de suporte que lhes era imbuída.

São inúmeros os exemplos deste período, sobretudo em França (onde várias catedrais foram consagradas a São Pedro) e na Flandres que recorrem à iconografia do *Quo Vadis?* em composições de acertada expressividade, embora lineares e esquemáticas, quer em escultura, na ornamentação de arquivoltas, colunas e capitéis, animando as fachadas (catedrais de Lyon, séc. XIII e Nantes, 1475), quer em coloridos vitrais, acompanhados por elucidativas legendas, como os que decoram as catedrais de Angers e de Poitiers ou os da catedral de Bruges (fig. 3).



Fig. 3: *Quo Vadis*. Vitral da Vida de São Pedro e São Paulo, c. 1210-1215. Catedral de S. Salvador de Bruges. Painton Cowen © 2008.



Fig. 4: *Quo Vadis*. Tournai, c. 1460. Cartões atribuídos a Jacques Daret e Nicolas Froment. Tapeçaria pertencente a uma armação dedicada à vida de São Pedro, encomendada por Guillaume de Hellande, bispo de Beauvais (1444-62), para a Catedral de Beauvais. Région Hauts-de-France - Inventaire général © Laurent Jumel.

Apesar de conhecida desde o século XII, só nos finais da Idade Média a técnica da tapeçaria conheceu uma expansão verdadeiramente inusitada (Erlande-Brandenburg 1992, 157). Beneficiando de uma indústria organizada e da presença de artistas, os neerlandeses especializaram-se na produção de grandes armações, que rapidamente dominaram o mercado (Taburet-Delahaye 2009, 154), conquistando monarcas, altos dignitários e príncipes da Igreja, que as adquiriam para a decoração de palácios, castelos e catedrais, rendidos à extraordinária capacidade narrativa e ao sentido de conforto ligados a esta arte sumptuária.

Relacionam-se justamente com o espaço catedralício francês algumas das armações sobre a vida de São Pedro, que incluem o episódio do *Quo Vadis?*, como o conjunto de panos de armar que pertenceu ao coro da catedral de São Pedro de Poitiers, que apenas se conhece documentalmente (Montaiglon 1860, 72), ou a armação que o bispo de Beauvais, Guillaume de Hellande (1444-1462) ofereceu à sua catedral em 1461 (fig.4), provavelmente produzida numa oficina de Tournai, a partir de cartões atribuídos ao pintor flamengo Jacques Daret (1404-1470) e ao francês Nicolas Froment (1435-1486) (Förstel *et al* 2014, 1), pintor régio de René d'Anjou (1409-1480). Hoje dispersa por várias coleções entre Paris, no Musée Cluny (Lagabrielle 2009, 157), e Beauvais, na Gallerie Nationale de Tapisseries, do conjunto que outrora revestia as paredes do coro da catedral, apenas o pano figurando o *Quo Vadis?* ainda se conserva no local.

Um terceiro pano com o mesmo assunto fazia parte de uma armação de sete tapeçarias encomendadas por Antoine Poisieu (f. 1496), abade de Sainte Pierre de Vienne (França), que as legou à respetiva abadia em 1495 (François-Souchal 1963, 291). Adquirida em 1933 pelo colecionador William Burrell, encontra-se atualmente na Escócia, no Glasgow Life Museum<sup>5</sup> (fig. 5).

Os dois panos que remanesceram são muito distintos na forma e no estilo. Marcadamente gótico, com ressaibos bizantinos, no pano de Beauvais domina a rigidez das linhas verticais e o cânone alongado das figuras, numa composição que, no seu conjunto, se apresenta de grande

<sup>5</sup> Agradecemos a informação a Winnie Tyrrel (Glasgow Life /Glasgow Museums).



Fig. 5: *Quo Vadis*. (de série dedicada à vida de S. Pedro), com as armas de Antoine de Poisieu, abade de Sainte Pierre de Vienne. Oficina flamenga, último quartel do século XV. Glasgow Museum, proveniente da coleção Burrell. Glasgow Museum ©.

sobriedade. Já o pano da abadia de Sainte Pierre de Vienne, correspondendo ao pré-renascimento flamengo, para além de revelar uma noção mais apurada de representação do espaço tridimensional, do movimento e da perspetiva, com um interessante jogo de sombreados na modelação de volumes e texturas, é inovador no modo de representar Cristo, recorrendo não às habituais fórmulas «túnica» ou «túnica e manto», mas unicamente a um pesado manto brocado a recobrir o corpo despido.

Não sendo muito comum, esta variante iconográfica identifica-se com o classicismo italiano, constituindo o desenho de Rafael (1483-1520) para os frescos do Vaticano<sup>6</sup> (fig. 6), com a nudez do Salvador coberta apenas por um ligeiro panejamento, o exemplo que mais influência exerceu noutros artistas que seguiram este modelo de representação. A opção do tapete de Glasgow leva a supor a autoria italiana do cartão preparatório ou, eventualmente, de um artista flamengo com formação italiana, a que se adicionaram depois numerosos detalhes e ornamentos de gosto flamengo, mascarando-se dessa forma a pureza e o despojamento seco da Escola

<sup>6</sup> Da pintura a fresco, realizada por Polidoro da Caravaggio, entre 1517 e 1522, a partir do desenho de Rafael para a *Stanza dell'Incendio di Borgo*, no Vaticano, conhecem-se várias versões em gravura, entre elas a estampa aberta por Giulio Bonasone, 1576 (Rijksmuseum, Amsterdão); a gravura de Giovanni Battista Cavaleri, executada a partir da anterior, em 1569 (Castello Sforzesco, Milão) e do século XVII, a gravura de Pietro Santi Bartoli (1650-1670), fazendo parte de uma série de 15 estampas representando os desenhos que Rafael fez tanto para a *Stanza dell'Incendio di Borgo*, como para a capela Sistina (Metropolitan Museum, Nova Iorque).



Fig. 6: *Quo Vadis*. Gravura de Giulio Bonasone (1576), a partir de desenho de Rafael Stanza pintado a fresco por Polidoro da Caravaggio, em 1517-1522, na *Stanza dell'Incendio di Borgo*, no Vaticano. Rijksmuseum © [<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84989>].

Italiana, a que os mercados do Norte estavam menos habituados.

Apesar das diferenças apontadas, é de sublinhar que, tanto na tapeçaria de Beauvais como na de Glasgow, Cristo seja representado após a Ressurreição, segurando o estandarte, que em ambas assume a forma de uma cruz processional comum a exemplares da ourivesaria dessa época. Um aspeto a ter em consideração, pelo contraste que ocorre em relação a representações pictóricas que se conservam do mesmo período.

O tema surge na pintura com o aparecimento dos retábulos pintados e dourados, importados da Flandres na decoração dos altares. Inicialmente produzidos em Bruxelas, Antuérpia e Malines, passaram mais tarde a ser executados nos países a que eram destinados – sobretudo, França, Espanha e, mais tarde, também em Portugal -, por artistas flamengos, atraídos pela oferta de trabalho existente, ou por artistas locais, entre os quais os primeiros tiveram grande influência.

Deste modo, ao contrário do que sucede em Portugal, onde só durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521) se começou a intensificar o uso destes dispositivos, em Espanha conservam-se inúmeros exemplos do gótico

internacional, que incluem tábuas com a cena do *Quo Vadis?*, nomeadamente no retábulo do mestre de Langa, (1418-1425), da igreja de São Pedro, em Langa del Castillo, Campo de Daroca, (fig. 7); no de São Pedro de Púbol, de Bernardo Martorell, 1437 (Museu Diocesano de Girona) (figs. 8 e 9); no retábulo dedicado a São Miguel e São Pedro, de Jaume Cirera e Bernart Despuig 1432-3 (Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona) (fig.10): ou ainda, no retábulo executado por Martín Soria (c. 1480), no Museum of Fine Arts de Boston (fig. 11).

Da observação das tábuas alusivas ao tema pertencentes a essas estruturas ressalta o facto de o Cristo do *Encontro com São Pedro* não ser já figura do Salvador triunfante de anteriores composições, mas um Cristo alquebrado e condoído pelo peso do lenho do martírio que carrega em lugar do



Fig. 8: Retábulo de São Pedro de Púbol. Bernardo Martorell, 1437 (Museu Diocesano de Girona). Departament Patrimoni Cultural Bisbat de Girona ©.



Fig. 7: *Quo Vadis*, Martin del Cano- Mestre de Langa (1418-1425), da igreja de São Pedro, em Langa del Castillo, Campo de Daroca. Comarca Campo de Daroca © 2012.



Fig. 9: *Quo Vadis* do retábulo da igreja de São Pedro de Púbol, de Bernardo Martorell, 1437 (Museu Diocesano de Girona). Departament Patrimoni Cultural Bisbat de Girona ©.



Fig. 10: *Quo Vadis* do retábulo de São Pedro e São Miguel, de Jaume Cirera e Bernart Despuig 1432-1433. Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona ©.



Fig. 11: *Quo Vadis*. Retábulo de São Pedro, Martin Soria (c. 1480). Museum of Fine Arts, Boston ©.

estandarte da Ressurreição. Uma mudança que traduz os efeitos da *devotio moderna* na arte ocidental. Com origem no século XIV, nos Países Baixos, o movimento religioso, defendendo uma imitação de Cristo, deu lugar a uma arte intensa que passa a valorizar a dimensão humana da sua dor e sofrimento, como forma de despertar compaixão. Esta corrente desenvolveu-se de modo muito particular na Europa Central, a partir do qual se difundiram modelos que perduraram para muito para além do seu tempo, o que em larga medida se deve à influência decisiva de Albrecht Dürer (1471-1528), um dos representantes máximos dessa alteração no modo de pensar a arte. Alinhando com a nova espiritualidade, o *Quo Vadis?* converte-se assim num episódio em que o sacrifício de Jesus adquire particular protagonismo e por conseguinte uma maior afinidade com cenas da Paixão, designadamente com a de *Cristo a Caminho do Calvário*, de cuja iconografia se chega a apropriar (figs. 12 e 13).

Na arte portuguesa é este o modelo representacional mais seguido nos testemunhos que nos chegaram do *Quo Vadis?*, situando-se os exemplos mais recuados na pintura primitiva, no mesmo contexto temporal e geográfico da tábuca do Museu de Lamego, constituindo-se como peças



Fig. 12: *Cristo a Caminho do Calvário*. Iluminura do Livro de Horas [dito de] René d'Anjou, Paris 1405-1410, fl. 124v British Library (Ergeton Ms 1070). British Library ©.



Fig. 13: *Quo Vadis*. Iluminura, inicial de um livro de cor, séc. XV (finais), Renânia (?). Vendida em leilão pela Sotheby's em 2015. Imagem cedida por cortesia da Sotheby's London ©.

<sup>7</sup> Como observa Vitor Serrão: «A dependência dos modelos tardo-góticos e renascentista da Norte continua perene em obras eruditas como esta, mostrando como os melhores pintores do século XVI prosseguiram incólumes numa pesquisa ordenada e orientada segundo influências flamengas, de que só se libertarão na viragem de meados do século.» (cf. Serrão 1992, 145).

fundamentais para o seu entendimento.

Duas das mais emblemáticas pinturas portuguesas, tanto a versão do São Pedro elaborada por Vasco Fernandes, para a Sé de Viseu, em 1530 (no Museu Nacional de Grão Vasco) (fig. 14), como a que se encontra no altar dedicado ao Apóstolo, na igreja do Mosteiro de São João de Tarouca, pintada possivelmente por Gaspar Vaz, c. 1530 (fig. 15), e outrossim a modestíssima cópia da igreja de Mouraz, Tondela (fig. 16), incluem o *Quo Vadis?* como episódio secundário.

Constrangidas pela dimensão reduzida do espaço que lhes foi destinado, não obstante uma atualização do desenho (visível sobretudo na tábua de Gaspar Vaz), as personagens possuem um tratamento relativamente sumário, de sabor arcaizante, a lembrar os modelos do gótico.

Pela mesma altura, o mesmo tema é incluído no tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem*, executado em 1531 para o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha (Museu Nacional Machado de Castro), pelo pintor Garcia Fernandes (Caetano 1997, 214; Serrão 1992, 145). Considerada uma das obras iconograficamente mais ricas da pintura portuguesa da primeira metade do século XVI (Rodrigues 1995, 270), o *Encontro com São Pedro*, figura, neste caso, nos volantes externos em grisalha, de acordo com a tradição tardo-gótica flamenga<sup>7</sup> (fig.17).

Muito distinto a vários níveis dos anteriores testemunhos, desde logo pela diferença de escala e da qualidade escultórica das figuras monocromáticas, desenhadas sobre fundo liso, de assinalável realismo e expressividade, julgamos ter sido este último o que maior influência exerceu sobre a pintura de Lamego, como adiante veremos e a fortuna histórica parece corroborar.



Fig. 14: *Quo Vadis, São Pedro*. Vasco Fernandes, 1530. Museu Nacional Grão Vasco/DGPC/ADF © José Pessoa.



Fig. 15: *Quo Vadis, São Pedro*. Gaspar Vaz, c. 1530. Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca. Museu de Lamego © José Pessoa, 2016.

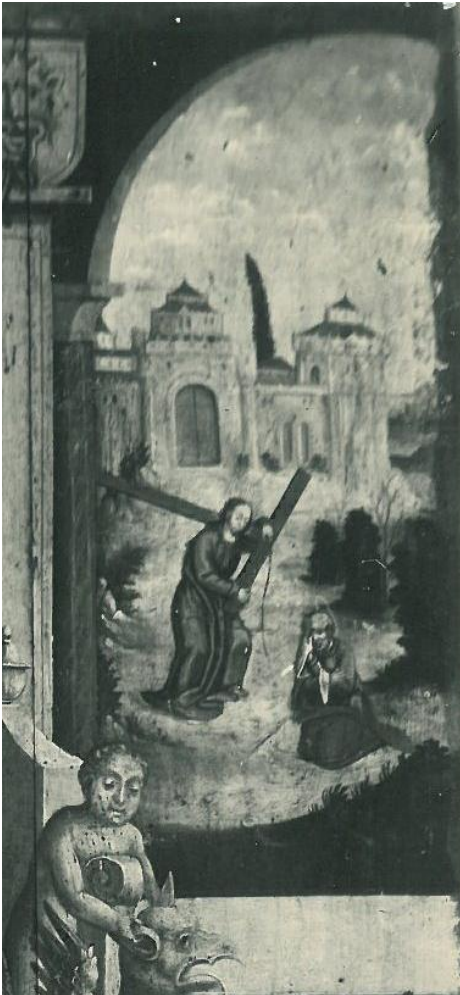


Fig. 16: *Quo Vadis, São Pedro*. Mestre de Mouraz. Igreja matriz de Mouraz, Tondela. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga ©.



Fig. 17: *Quo Vadis*. Tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem*, Garcia Fernandes, 1531. Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra. Museu Nacional Machado de Castro. DGPC/ADF © José Pessoa.

## O QUO VADIS? DA CATEDRAL DE LAMEGO



Fig. 18: *Quo Vadis?*. Pintura a óleo sobre madeira de castanho. Pintor não identificado do 2.º quartel do século XVI. Museu de Lamego (inv. 19). Museu de Lamego © José Pessoa, 2017.

Possivelmente datada ainda do segundo quartel de Quinhentos, apesar de truncada a toda a altura e de alterada por posteriores repintes realizados entre os séculos XVIII e XX, a tábua figurando o *Quo Vadis?* denuncia um pintor (ou pintores, dada a natureza do regime de parceria que caracteriza toda a pintura dos primitivos portugueses) de assinaláveis recursos, que concentrou toda a sua capacidade expressiva na transmissão do *pathos* emocional do momento.

Numa representação próxima entre os dois protagonistas, o sofrimento Cristo revela-se de forma comovedora. Os joelhos alquebrados pelo peso da cruz, a coroa de espinhos cravada na cabeça descaída e o pescoço cingido por uma corda espelham o exaspero que na face adquire a forma de resignação.

Genufletido à direita, o léxico usado na representação do rosto e mãos de Pedro é recorrente na pintura de Quinhentos, traduzindo a reação de arrebatamento emocional perante o encontro místico. O pé descalço fincado no chão contribui por sua vez para situar a dimensão terrena da ação, ao mesmo tempo que reforça o sentimento de humanidade. É no fundo arquitetónico que se estende por uma vista sobre Roma, com a reconstituição de edifícios «ao antigo», que mais facilmente se deteta mão menos hábil no manejo da luz e do sombreado, bem como na modelação das arquiteturas e no tratamento da perspetiva.

De origem retabular, o desmantelamento da antiga estrutura ocorrido provavelmente no século XVIII (ou ainda no anterior) viria alterar a configuração da pintura, originalmente de remate circular, de acordo com o modelo mais generalizado na retabulística de Quinhentos, e de maior largura. A adaptação à nova moldura, de formato retangular, levou, por um lado, a um acrescento da superfície pictórica na parte superior, correspondente à área que estava encoberta pela anterior e, por outro, a um corte de ambos os lados, em prejuízo da leitura integral da composição. Deste modo, para além da forma abrupta como lateralmente terminam os panejamentos e do desequilíbrio resultante de uma verticalidade inesperada, suprimiu-se o episódio da *Aparição do anjo a São Pedro na prisão*

representado em miniatura à direita no mesmo âmbito narrativo da cena principal, numa lógica das habituais conexões da pintura primitiva, que o tempo do barroco já não soube compreender (fig. 19).

Com efeito, à medida que a racionalidade e clareza narrativa do renascimento foram cedendo terreno a novas correntes artísticas, que pugnavam por uma maior emotividade, teatralidade e dramatismo, ao mesmo tempo que era dada primazia a uma certa uniformidade temática definida pelo novo programa doutrinal imposto pelo Concílio de Trento (1545-1563), os antigos relatos iconográficos viram diminuir a importância e a função didascálica que desempenhavam no espaço sagrado, levando a um progressivo abandono de assuntos considerados secundários e que de alguma forma estivessem interligados ou na dependência desses programas, em detrimento de composições amplas, de maior simplicidade narrativa, mas de grande efeito decorativo. Esse contexto poderá explicar o facto de as pinturas que conhecemos na arte portuguesa do *Quo Vadis?* se confinarem ao século XVI<sup>8</sup>, desaparecendo com o barroco, quando já se havia esgotado a função que cumpriam.



Fig. 19: *Quo Vadis?* pormenor. Museu de Lamego © José Pessoa, 2017.

## O QUO VADIS? NA CATEDRAL QUINHENTISTA

*«Aunque resulte irónico, un dato básico a la hora de imaginar la catedral medieval lamecense, es la propia iglesia barroca. El estudio de su planimetría y su medio urbano nos revela un detalle crucial: que la obra nueva se vio constreñida por un urbanismo perfectamente consolidado en el siglo XVIII y que obligava a respetar las dimensiones del viejo edificio medieval. Cómo fue la planta de la catedral no plantea demasiados quebraderos de cabeza, ya que la barroca respetó en gran medida el volumen de aquél, aunque actualizando su léxico arquitectónico y convirtiendo las hastas entonces capillas laterales en grandes altares inter-capillas» (Carrero Santamaría 2013, 59).*

<sup>8</sup> Para além dos exemplos apontados, conhecem-se os seguintes painéis do *Quo Vadis?* da segunda metade do século XVI, já plenamente maneiristas: o que pertenceu ao retábulo da igreja matriz do Campanário, na Madeira, do pintor Diogo Contreiras (c. 1550); o da igreja de São Pedro de Dois Portos, em Torres Novas, de Diogo Torres (c.1573), pertencendo a uma série dedicada à vida do santo, e o do Museu de Arte Sacra do Funchal, atribuído a Fernão Gomes (1548-1612), que retoma a iconografia de Cristo após a Ressurreição (cf. Pestana 2004, vol. I, 163-164 e 235-236).

Numa muito interessante tentativa de aproximação daquela que seria a imagem da catedral medieval lamecense, a partir de uma análise comparativa dos vestígios arquitetónicos e das coleções documentais existentes com outras catedrais europeias, elaborada por Eduardo Carrero Santamaría (Carrero Santamaría 2013, 50), poder-se-á concluir que as reformas introduzidas na Sé de Lamego ao longo da centúria de Quinhentos não tiveram consequências muito significativas na dinâmica e articulação do espaço catedralício em relação ao projeto românico e gótico, que se manteve mais ou menos inalterado até às campanhas de reconstrução ocorridas nos séculos XVII e XVIII, que a viriam dotar da atual ambiência barroca/rococó. O mesmo se deduzindo de numa nota de transcrição Augusto Dias considerar ainda *gótica* a catedral descrita c. 1725, situação que do seu ponto de vista só seria alterada durante a reforma iniciada pelo Cabido, em *sede vacante*, na década seguinte (Dias 1950, 83).



Fig. 20: Catedral de Lamego, 1939. Cliché de Domingos Alvão. Centro Português de Fotografia/DGLAB/SEC (PT-CPF-ALV-009525\_m0001) ©.

A primitiva construção deveria ter menor envergadura do que as catedrais de Braga, Porto, Coimbra ou Lisboa. Tratava-se de um edifício com três naves e transepto saliente, com menos comprimento do que o atual, mas sensivelmente com a mesma largura. De acordo com a descrição proposta pelo investigador espanhol que temos vindo a seguir, a cabeceira era dotada de cinco capelas em bateria e uma sexta no suporte entre duas das anteriores. O altar-mor, dedicado à Virgem, possuía um profundo presbitério com dois altares laterais consagrados ao Crucifixo e à Virgem do Rosário. À direita da capela-mor abria-se a capela do Santíssimo a que se seguia a dedicada à Trindade. Do lado oposto, a mesma capela-mor confinava com a de São Sebastião, situando-se o altar de Santa Catarina encaixado entre as duas, e no remate do transepto, a capela de Santa Maria do Tesouro (Carrero Santamaría 2013, 59-62). No corpo da igreja dispunham-se mais capelas e altares, sendo a nave central reservada ao coro dos cônegos. Exteriormente, possivelmente antecedida por um nártex, a fachada era flanqueada por duas grandes torres, tendo sido a do lado norte destruída nas obras de reconstrução do claustro e da casa do cabido, levadas a efeito pelo bispo D. Manuel de Noronha (1551-1564) (Carrero Santamaría 2013, 66-69).

Com exceção das que se situavam na cabeceira, relativamente a outras capelas que foram instituídas na catedral durante a idade média, muito pouco se sabe para além da notícia da sua fundação e evocação (Saraiva 2005, 252). Do que parece não restarem dúvidas é de que se tratavam de capelas funerárias que se dispunham sobre os muros e os suportes da catedral, dificultando a circulação no seu espaço interior, *«creando la imagen arquetípica de catedral medieval por cuyo espacio, entre los siglos XV e XVI, era difícil transitar sin encontrarse con una reja delimitando un sepulcro con su consiguiente altar»* (Carrero Santamaría 2013, 68).

De entre as capelas existentes que, de acordo com o investigador Anísio Saraiva, nos inícios do século XV, ascendia ao número de treze (Saraiva 2005: 252), interessa-nos em particular a capela de São Pedro, fundada por Nicolau Peres, cônego e deão da Sé de Lamego, em 1299 (Saraiva 2003,

243). Nicolau Peres, para além da capela dedicada ao apóstolo, institui na mesma data a capela de São Nicolau, na quinta que possuía em Ferreirim, no lugar onde mais tarde seria construído pelos condes de Marialva, junto da torre senhorial aí existente, um convento franciscano. Erguida provavelmente na segunda metade do século XIV, a iniciativa da construção da torre atribui-se a um filho de Nicolau Peres, Vasco Peres de Ferreirim (f. 1372) (Oliveira 1994, 301) que foi deão das sés de Lamego e Évora e se fez sepultar na catedral lamecense (Saraiva 2003, 242).

Do mesmo modo que, em data incerta, na primeira metade do século XV, a quinta e a torre de Ferreirim vieram a integrar o vasto património que os Marialva possuíam na Beira, também a capela de São Pedro da Sé de Lamego, desde pelo menos 1458 que estava nas mãos da família (Costa 1979, 32), sendo em 1486 confirmado o direito de padroado ao 4º conde de Marialva, D. Francisco Coutinho, cuja administração acumulava com a capela de Santa Catarina, a que a primeira estava anexada (Oliveira 2001, 244; Costa 1979, 33).

Descendente de uma das principais famílias do reino, desde o falecimento do pai. D. Gonçalo Coutinho, 2.º conde de Marialva, durante o terceiro assalto a Tânger, em 1464 e do irmão mais velho, João Coutinho, em 1472, durante a conquista de Arzila, que D. Francisco Coutinho se encontrava numa situação de grande notoriedade política e social, acumulando, para além do importante cargo de marechal do reino e de alcaide-mor de Lamego, um conjunto apreciável de mercês, doações e préstamos. Na década de 90 um segundo matrimónio com D. Beatriz de Meneses, filha e herdeira do conde de Loulé, permite-lhe alargar o património da família para Sul, para onde passa a deslocar-se com mais frequência e períodos mais prolongados, quer para as moradas que possui em Lisboa, quer para os paços da Azinhaga, em Santarém (Oliveira 1999, 151). As ocupações que o retêm mais tempo nas terras do Sul não serão motivo suficiente para que descure os seus interesses no Norte, sobretudo em Lamego, onde se situava o centro dos seus domínios. Senhor de uma fortuna invejável, a documentação refere-o ligado ao mecenato de várias empresas que

traduzem o seu empenho na renovação artística e cultural da cidade e o envolvimento direto nas obras de reforma da catedral na primeira metade de Quinhentos. Depois de em 1510 ter concedido ao bispo D. João de Madureira um empréstimo de 100 000 reais necessários para terminar o retábulo encomendado a Vasco Fernandes para o altar-mor (Correia 1924, 17), de acordo com documento revelado por Dalila Rodrigues, vê-lo-emos seis anos mais tarde na iniciativa de construção de uma capela<sup>9</sup>.

A documentação não esclarece nem a evocação nem o local que a capela que o conde pretendia construir ocupava no interior do templo, mas muito provavelmente que se tratava da reconstrução da capela de São Sebastião que, perdida a memória fundacional, se sabe ter sido dedicada de novo a São Pedro.

A capela de São Sebastião era uma das mais importantes da Sé medieval. Não só recolhia a primeira evocação da igreja que deu origem à atual catedral, como tinha sido convertida por D. Dinis em capela real, destinada ao sufrágio dos reis de Portugal. Em 1349, o bispo D. Frei Martins Salvado, o confessor da rainha Santa Isabel que tinha ele próprio morrido com fama de santo, foi enterrado no seu interior (Carrero Santamaría 2013, 60).

No primeiro quartel do século XVIII, na descrição da Sé de Lamego, mantém-se a memória do sepulcro de D. Frei Martins Salvado, no entanto, é mencionado não já o nome da capela de São Sebastião, mas o da de São Pedro que «foi de São Sebastião, e antigamente se chamava capela dos Reis» (Dias 1950, 84). Posteriormente, nas memórias paroquiais de 1758, refere-se ainda relativamente ao mesmo túmulo que «algum dia estava este Sepulcro no tempo da Sé Velha embutido na capella de Sam Pedro»<sup>10</sup>, levando a concluir que a mudança de evocação deva ter ocorrido em data anterior às campanhas de reconstrução seiscentistas e setecentistas, por ventura, no contexto das obras empreendidas pelo conde de Marialva.

A tradição e o estatuto real que estavam associados à capela de São Sebastião, a par da aura de santidade que rodeava o espaço, por via da devoção que os populares dedicavam aos restos do bispo aí depositados e,

<sup>9</sup> Documento publicado por Dalila Rodrigues 2000, 242.

<sup>10</sup> ANTT, *Memórias Paroquiais, Sé. Lamego*, 19-42, fl. 264.

por fim, mas não menos importante, a proximidade que tinha com o altar-mor (onde, além dos mais, se tinha armado o políptico de Vasco Fernandes, que ajudou a custear) e com a capela de Santa Catarina que, como já vimos, era igualmente administrada por D. Francisco Coutinho, eram sem dúvida motivos de peso para que o ambicioso conde escolhesse esse espaço para sua sepultura, fazendo-o reconstruir e mandando fundar de novo a capela de São Pedro, da qual não se conhece anterior localização. Para além da anuência do bispo de D. Fernando de Meneses Coutinho de Vasconcelos (1513-1523), que por essa altura se encontrava a braços com as obras de reforma da Sé iniciadas pelos antecessor D. João de Madureira, nada de preciso se sabe acerca da capela construída pelo conde de Marialva (Rodrigues 2000, 242), mas por certo que a pintura do *Quo Vadis?* estava ligada à encomenda de um retábulo para a decoração da mesma, efetuada em data posterior ao mecenato promovido pelo conde. Com efeito, é possível que D. Francisco Coutinho não tenha dado a reforma da capela por concluída e abandonado o desejo de se tumular na catedral devido às relações tensas que mantinha com o Cabido. Como o investigador Vítor Gaspar bem observa, no mesmo ano em que o conde perde contra o Cabido a causa que sustentava do direito de poder nomear a dignidade de arcebispo da Sé, toma a resolução de mandar erguer um convento em Ferreirim, para aí fazer sepultura (Gaspar 2015, 23).

Com o desaparecimento de D. Francisco Coutinho, em 1532, sucedeu-lhe na administração dos bens da família o infante D. Fernando, o filho de D. Manuel I que havia casado com D. Guiomar, única filha e herdeira dos condes de Marialva. Ambos viriam a falecer dois anos depois. Apesar de breve, a passagem de D. Fernando na gestão do vasto património dos Coutinho ficaria ligada ao patrocínio de um dos empreendimentos artísticos que maior impacto tiveram nessa época na região de Lamego: a célebre encomenda dos retábulos para a igreja do convento de Santo António de Ferreirim, que o pintor Cristóvão Figueiredo e o guardião do convento, frei Francisco de Vila Viçosa contratualizaram no paço

episcopal de Lamego, no dia 27 de novembro de 1533, nos termos que o pintor e D. Fernando tinham previamente decidido.

As posteriores circunstâncias que rodearam a execução dos retábulos são bem conhecidas<sup>11</sup>. O contrato publicado por Vergílio Correia refere a feitura de três retábulos, um para o altar-mor de evocação franciscana, com tábuas alusivas a Santo António, São Francisco e aos Mártires de Marrocos, entretanto desaparecidas, e dois para os altares do cruzeiro, um com episódios marianos e outro dedicado à Paixão de Cristo<sup>12</sup>.

Pelas disposições do documento, deduz-se que a obra iria ser feita por Cristóvão de Figueiredo, em parceria com Garcia Fernandes. O facto de o prazo para a sua conclusão ser muito apertado, cerca de oito meses, terá justificado a procuração de 22 de abril do ano seguinte passada por Cristóvão Figueiredo, através da qual a empreitada é alargada a Gregório Lopes e, eventualmente, a Cristóvão de Utreque, que é mencionado como testemunha.

A particularidade desta encomenda prende-se com o facto de ter reunido em Lamego três renomados pintores de Lisboa, formados na prestigiada oficina do mestre Jorge Afonso, ligada ao círculo cosmopolita da capital e aos empreendimentos da corte de D. Manuel I, circunstância que viria a justificar o alargamento da obra de Ferreirim a outros trabalhos encomendados não só pelo infante D. Fernando, mas também, entre outros, pelo bispo de Lamego, D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos: «todolos Retavolos que elle e ho dito garcia fernandez e Gregorio lopez pintor delRey tem pintados e pintam em esta cidade ao Infante e ao Señor bispo e outras pessoas e pêra o moesteiro de ferreirim»<sup>13</sup>.

Não se conhecendo em rigor que outros encargos os pintores lisboetas, isoladamente ou em associação com outros companheiros, assumiram na região, é natural que entre eles estivessem as duas tábuas alusivas a São Martinho, da igreja paroquial de São Martinho de Mouros, que era do padroado dos Marialva (Caetano 2016, 16), e a intervenção de Cristóvão Figueiredo na execução de desenhos para o desaparecido retábulo da igreja de Valdigem, definida no contrato que o pintor Bastião Afonso assinou em

<sup>11</sup> Vide Correia 1928; Caetano 2010, 230-273; *idem* 2016, 13-30; Gaspar 2015.

<sup>12</sup> ANTT - *Cabido da Sé de Lamego*, Liv. 191, fl. 139-140v, publicado por Correia, Vergílio 1928, 29.

<sup>13</sup> Documento publicado por Correia, Vergílio 1928, 33.

<sup>14</sup> Documento publicado por Correia, Vergílio 1928, 32.

<sup>15</sup> Documento publicado por Viterbo, Francisco Marques de Sousa 1903, 157.

Lamego, em 1534: «E no banco pintara as armas delle protonotaryo muito bem pintadas o Dito bastiam aº ouver de dar a debuxar a outrem, que nam seja nenhuma pessoa senam cristovam de figdo pintor que faz as hobras do Infante nesta cidade»<sup>14</sup>.

Poderá a pintura do *Quo Vadis?* estar também relacionada com a atividade destes pintores em Lamego? Alguns indícios apontam nesse sentido. Um documento não datado, provavelmente anterior a 1531 (Gaspar 2015, 13) informa que o pintor Cristóvão de Figueiredo deslocou ao Mosteiro de São João de Tarouca, a mando de D. João III, na qualidade de «examinador dos pintores de Lisboa, a fim de ver e Receber as obras que fez Guaspar Vaz pintor...»<sup>15</sup>. Entre os trabalhos examinados estava a tábua de São Pedro executada para o altar dedicado ao apóstolo que, como já vimos, inclui uma das poucas representações do *Quo Vadis?* que se conservam na arte portuguesa.

Sensivelmente pela mesma altura, em outubro de 1530, o mesmo Cristóvão de Figueiredo está em Coimbra, possivelmente ainda a trabalhar para o Mosteiro de Santa Cruz, ao mesmo tempo que o parceiro Garcia Fernandes se encontra a trabalhar na execução do tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem* que, como foi referido, apresenta o tema do *Quo Vadis?* nos volantes. Apesar das diferenças oportunamente notadas, parece-nos evidente a afinidade existente entre as figuras do *Quo Vadis?* da tábua de São João de Tarouca e as do tríptico conimbricense, denunciando uma filiação comum certamente ligada à oficina de Jorge Afonso, onde aliás o pintor Gaspar Vaz também recebeu a sua formação.

O paralelismo estende-se às tábuas de Ferreirim, onde sobretudo nos painéis da *Natividade* (fig. 21) e da *Morte da Virgem* (fig. 22), a figuração de São José e dos apóstolos que assistem na morte a Virgem seguem muito de perto a de São Pedro dos anteriores *Quo Vadis?*, identificando-se sobretudo na expressividade de mãos e rostos, no encaracolados dos cabelos e barbas, alguns dos processos típicos de Jorge Afonso, citados depois com ligeiras variações pelos discípulos. Do mesmo modo é flagrante a proximidade da representação de Cristo dos *Quo Vadis?* com o Cristo sofredor que aparece

no painel de *Cristo a caminho do Calvário* (fig. 23), que por sua vez se deve ter inspirado numa das várias gravuras de Albrecht Dürer<sup>16</sup> (fig. 24) que circulavam pela oficina da capital.

Produzida muito provavelmente em data posterior à presença dos mestres de Ferreirim em Lamego, a pintura do *Quo Vadis?* insere-se claramente na órbita da produção destes pintores, num contexto de permeabilidade entre oficinas e de repetição e transposição de modelos que era recorrente neste período. Depreende-se que o pintor responsável pela sua execução tenha recebido por parte do encomendante<sup>17</sup>, indicações muito precisas sobre os modelos a reproduzir ou inclusivamente os debuxos de Cristóvão de Figueiredo, autor dos desenhos da empreitada de Ferreirim. Sem o domínio e a preparação dos pintores de Lisboa, o anónimo que executou o *Quo Vadis?* não obstante a simplificação e um nível menor de pormenorização e detalhe, reinterpreta no essencial os mestres anteriores, seja no protagonismo que empresta às figuras e no modo como modela os panejamentos, seja nas referências italianizantes das arquiteturas, com uma coluna descentrada na definição do plano intermédio, observada em muitos outros trabalhos atribuídos tanto a Jorge Afonso, como a Garcia Fernandes.

<sup>16</sup> Segundo Vitor Gaspar A gravura de Albrecht Dürer, datada de 1512, Cristo carregando a cruz é um dos vários modelos que poderá ter servido de inspiração para a cena de Cristo a caminho do Calvário de Ferreirim (cf. Gaspar 2015, 122).

<sup>17</sup> Eventualmente, o infante D. Luís, irmão do malogrado D. Fernando, nomeado para administrar o património dos Coutinho entre 1538-1555, após morte da viúva do conde de Marialva, de D. Beatriz de Meneses, e de quem se sabe ter-se deslocado a Lamego, para se inteirar dos bens que tinha recebido.

## O QUO VADIS? NA CATEDRAL BARROCA

«Os problemas de conservação destes retábulos, volvidos um ou dois séculos sobre a sua presença nos espaços de culto, tiveram, por certo, um peso actuante neste processo de mudança. Mas é no quadro da afirmação de uma outra sensibilidade, a estética barroca, e de um conjunto de factores que a favorecem, que se deverá procurar o motivo principal. O gosto pelo luxo festivo e pelo aparato, a opção por novos materiais e espaços para a imagem (do azulejo aos tectos pintados), uma nova ou renovada concepção do espaço e da matéria, que se revê exemplarmente na opção generalizada



Fig. 21: *Natividade*. Mestres de Ferreirim. 1534. Convento de Santo António de Ferreirim. Centro de Conservação e Restauro de Viseu – DRCN ©.



Fig. 22: *Morte da Virgem*. Mestres de Ferreirim. 1534. Convento de Santo António de Ferreirim. Centro de Conservação e Restauro de Viseu – DRCN ©



Fig. 23: *Cristo a caminho do Calvário*. Mestres de Ferreirim. 1534. Convento de Santo António de Ferreirim. Centro de Conservação e Restauro de Viseu – DRCN ©



Fig. 24: *Cristo carregando a cruz*. Albrecht Dürer, 1498-99. Princeton University. Princeton University - Art Museum © 2017.

pela talha para as novas estruturas retabulares, revela, numa perspectiva puramente formal, uma preferência pela sensibilidade do volume, pela refulgência do ouro, pelas estruturas dinâmicas e superfícies ornamentadas, o que significa que se abre um processo impiedoso para os velhos retábulos quinhentistas» (Rodrigues 2000, 62).

<sup>18</sup> Arquivo da Diocese de Lamego [reservados] - Livro 53 - *Fábrica da Sé - Livro de Receitas e Despesas, 1704-1776.*

Ocorridas entre a segunda metade do século XVII e durante o XVIII, as obras de reconstrução e modernização da catedral levaram a uma total remodelação do seu interior, de acordo com uma linguagem atualizada que refletisse simultaneamente a mudança de gosto operada e o espírito reformador da Igreja pós-Trento. Essa alteração teve como consequência o desmantelamento e remoção dos antigos polípticos do espaço que ocupavam nos altares, e a sua substituição por novas estruturas retabulares de figurino barroco.

A documentação relacionada com registos contabilísticos realizado no âmbito das obras na catedral é fértil em informações que nos devolvem a imagem de uma catedral convertida num estaleiro em constante movimento, no qual assumem particular relevo as quantias despendidas com a ornamentação dos altares. Referências a despesas com os «altares que se armarão»; «as grades de pau para os frontaes dos altares»; «de se desfazer o altar»; «com quem tirou a madeyra dos colaterais da capella do Santissimo» ou «quem tirou os retábulos velhos do ante coro»; ou, por outro lado, às receitas que se angariam com «a venda de huns pedaços de retabullo que se tirou de hu dos altares» ou «huas imagens velhas que vendi»<sup>18</sup>, traduzem bem essa dinâmica. Porém, relativamente vagas, estas informações *per si* não nos permitem na sua maior parte identificar as peças retabulares a que se referem, pondo de parte certezas sobre as circunstâncias e a data em que a tábua do *Quo Vadis?* foi desligada da estrutura original, o que no entanto deve ter acontecido no contexto da remodelação da capela-mor, na segunda metade do século XVII ou inícios do seguinte.

<sup>19</sup> Arquivo Distrital de Viseu. *Livro de Notas de Lamego*, n.º 508/8, fls. 26v-27v; cf. Queirós 2002, 640.

<sup>20</sup> Sobre as várias propostas de datação do desmantelamento do retábulo da capela-mor de catedral vide Correia 1924, 19; Rodrigues 1992, 114; Flor 2013, 137.

<sup>21</sup> Arquivo da Diocese de Lamego [reservados] - Livro 53 - *Fábrica da Sé - Livro de Receitas e Despesas, 1704-1776*. fl. 204v.

Insistindo no mau estado de conservação do edifício que se tinha agravado na sequência de um incêndio na sacristia, em 1651 o cabido decide remodelar a capela-mor, contratualizando em 1656, com o pintor Pedro Cardoso Faria, a pintura e douramento da referida capela, de acordo com a traça e os rascunhos de António Almeida Gouveia, incluindo os «pedestais do altar mor sobre que ha de descansar o retabolo»<sup>19</sup>. Uma informação que tem passado despercebida, mas que julgamos conclusiva em relação à data aproximada da desmontagem do retábulo de Vasco Fernandes<sup>20</sup>, e a sua possível substituição pelo retábulo da *Assunção e Coroação da Virgem*, a que já aqui nos referimos.

Da reforma da capela-mor fazia ainda parte a instalação de um retro coro, que ficou localizado antes do cruzeiro, do lado do Evangelho, sobre a capela de São Pedro e o altar de São Miguel. Não havendo certezas se o retábulo da capela de São Pedro teria sido apeado nesta altura, supomos que já tivesse sido desmembrado quando, na viragem para o século XVIII, o bispo D. António de Vasconcelos e Sousa (1692-1705) determina a construção de uma tribuna do Sepulcro do Senhor, com que tapa o acesso ao túmulo de D. Frei Martins Salvado aí instalado (Azevedo 1877, 51).

Convertidas em peças autónomas, com novas molduras e distribuídas pelas dependências do Cabido ou pela sacristia, só um número muito reduzido de pinturas que faziam parte dos retábulos então deslocados chegou aos nossos dias. A tábuia do *Quo Vadis?* é um desses exemplos, tendo sido transferida para a sacristia, onde no primeiro quartel do século XVIII estavam «sobre os caixões [...] uns painéis dos apóstolos» (Dias 1950, 84). Todas as outras se perderam: oferecidas, destruídas ou vendidas, como foi o caso dos três painéis adquiridos em 1747 pelo cónego da Sé, António Pinheiro da Fonseca, por 1440 réis: «três quadros de paó velhos que por incapazes se tirarão da caza do Cabido e comprou o mesmo como assima»<sup>21</sup>. Certamente tábuas do retábulo de Vasco Fernandes, que após o seu desmantelamento se sabe terem sido depositadas na casa do Cabido.

## O QUO VADIS? NO PAÇO EPISCOPAL

«V. Exa. viu os quadros semelhantes aos de Viseu que existem na catedral de Lamego? Na sacristia deste templo há pelo menos um *Quo Vadis* que é igual aos da sacristia de Viseu?»<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Carta aberta dirigida a José de Figueiredo pelo pintor viseense José Almeida e Silva, publicada por CORREIA, Vergílio 1924, 24-25.

O excerto da carta dirigida pelo pintor viseense José Almeida e Silva a José de Figueiredo, publicada pelo jornal *O Século*, a 10 de março de 1910, para além de localizar a pintura do *Quo Vadis?* na catedral e de estabelecer o paralelo com as pinturas que se encontravam na mesma dependência da Sé de Viseu (fig. 25), marca, por outra parte, o início do que poderemos considerar o “percurso de esquecimento” desta pintura na historiografia portuguesa do século XX, ensombrada pelo protagonismo que assumiu a obra que Vasco Fernandes deixou em Lamego. Tanto na resposta de José Figueiredo à carta publicada quatro dias antes (Correia 1924, 25), como no trabalho resultante da viagem realizada a Portugal, no ano seguinte, pelo crítico de arte francês, Emile Bertaux, *Renaissance en Espagne et Portugal*, das obras observadas na catedral, só as pinturas de Grão Vasco são referidas (Correia 1924, 26-27).



Fig. 25: A Sacristia da Sé de Viseu (1907-1908). In Moraes, J. A. Cunha; Brütt, J (dir.) *Arte e a Natureza em Portugal*, vol. VIII Lisboa: Emílio Biel e C.<sup>a</sup> Editores, 1908. (Digitalização cedida por cortesia do Museu Nacional Grão Vasco)

<sup>23</sup> Arquivo Municipal de Lamego, Lei da Separação. *Comissão Concelhia de Inventário. Autos de Arrolamento. Freguesia da Sé. Vol. III. Fábrica da Sé e capellas da freguesia*, fl. 55 v.

<sup>24</sup> Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, ACMF/CJBC/VIS/LAM/044, *Autorização de exposição de objectos sagrados em Lamego*, 2 de agosto de 1912.

Em 1911, em cumprimento do artigo 63.º da lei da separação do Estado e da Igreja, a pintura seria incluída na lista dos bens de valor arrolados na fábrica da Sé<sup>23</sup>. Logo no ano seguinte, a Comissão Concelhia de Administração dos Bens Culturais organiza uma *Exposição Ornamental*, a partir dos bens arrolados, que se realizou no salão do paço episcopal, em setembro de 1912, com a finalidade de poderem ser admiradas e apreciadas as riquezas de arte sacra existentes em Lamego, pelos milhares de forasteiros que afluíam à cidade durante a Romaria de Nossa Senhora dos Remédios<sup>24</sup>. Inserida numa estratégia enformada pelo ideário republicano, de afirmação do património cultural e de defesa da criação de um museu em Lamego, a exposição foi alvo de uma cuidada cobertura jornalística da responsabilidade do jornal *A Fraternidade*, ocupando duas longas páginas com a identificação e descrição das peças em exposição, acompanhada de imagens fotográficas (fig. 26).



Fig. 26: Jornal *Fraternidade* (A), Ano II, n.º 92, 07-09-1912, p. 1. Biblioteca Pública Municipal do Porto ©.

De entre «os soberbos e lindíssimos quadros ao lado de telas magníficas e encantadoras»<sup>25</sup> que eram dados à contemplação no salão de entrada junto da porta, à direita, ligando aos outros salões, estavam duas «obras primas de valor histórico e artístico»<sup>26</sup>, uma delas representando «a cena do Quo Vadis Domine. A figura de S. Pedro, fugindo de Roma e ajoelhando se perante o Cristo que lhe aparece de frente no seu caminho é verdadeiramente soberba»<sup>27</sup>.

É ainda no salão de entrada do paço episcopal que Joaquim de Vasconcelos, em 1915, observa o *Encontro de Jesus com São Pedro*, no entanto, a sua apreciação crítica é muito diferente, ao considerar a pintura de valor secundário – como de resto toda a pintura antiga portuguesa que aí encontrou –, em comparação com a tábuia do século XVII, *Repouso na Fuga para o Egito* (Vasconcelos 1994, 292), atribuída mais tarde a André Reinoso.

<sup>25</sup> «Lamego em Festa. A Exposição Ornamental», *Fraternidade (A)*, Ano II, n.º92. 07-09-1912, p. 1.

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*, p.1.

<sup>27</sup> Idem, *ibidem*, p.1.

<sup>28</sup> Decreto 3074/1917 de 5 de abril, Diário da República. 1ª Série, n.º 53.

## O QUO VADIS? NO MUSEU DE LAMEGO

Quando a 5 de abril de 1917 o Decreto n.º 3074 cria em Lamego um «museu regional de obras de arte, arqueologia e numismática» a instalar provisoriamente no antigo paço episcopal<sup>28</sup>, a pintura é transferida para a coleção do museu, num processo com efeitos meramente administrativos, atendendo a não ter implicado nenhuma mudança em relação ao espaço que ocupava nos salões do palácio, desde a exposição de 1912.

Em 1919, Vergílio Correia escreve na revista *Atlântida* um longo artigo dedicado ao “novíssimo” Museu de Lamego - no seu quarto ano de publicação, com data anterior, a revista apenas tinha publicado um artigo com o mesmo formato dedicado ao Museu Nacional de Arte Antiga (Figueiredo 1915, 142-155) –, no qual desvaloriza as pinturas portuguesas que viu no salão, reconhecendo algum merecimento apenas ao painel de *São Canuto* ou do *Padre Eterno*. Referia-se à *Criação dos Animais*, que desconhecida a ligação com as restantes tábuas de Vasco Fernandes se tinha isolado dos painéis *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão* em exposição

<sup>29</sup> Arquivo Museu de Lamego. *Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência* (1918-1974), Livro n.º 1 (1918-1974), fl. 36.

<sup>30</sup> «Luciano Freire. Restaurador de três obras primas do Museu de Lamego». *Fraternidade (A)*, n.º 791, 24 abril 1926, ano XVI, p.1.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p.1.

na última sala do museu, e que o investigador reputa como os melhores do museu (Correia 1919, 773-774).

Em novembro desse ano, por solicitação da Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal, criada em 1910, os três painéis anteriores viajam para Lisboa, a fim de serem beneficiados por Luciano Freire. Previamente acordado o seu transporte e acondicionamento, os painéis são despachados por comboio na estação da Régua, num caixão de madeira executado para o efeito<sup>29</sup>.

Em abril de 1926, o jornal lamecense *A Fraternidade* noticia a vinda a Lamego de Luciano Freire para proceder à entrega dos quadros que durante seis anos estiveram ao seu cuidado<sup>30</sup> e os fez voltar à «antiga frescura» (Amaral 1930, 58) (fig. 27). Por indicação do restaurador, que aproveitou a estada em Lamego para indicar que outros trabalhos eram merecedores da sua intervenção<sup>31</sup>, logo no mês seguinte, as pinturas *Apresentação no Templo*, *Criação dos Animais* e *Quo Vadis?* viajam para Lisboa com essa finalidade. O então diretor do Museu Regional de Lamego, João Amaral, faz acompanhar a respetiva guia de remessa, com o seguinte comentário, dirigido a José de Figueiredo, sobre a tábua do *Quo Vadis?*

«Sobre este último quadro permita-me V. Exa. as seguintes declarações, que não têm o mínimo intuito de esclarecer o inteligentíssimo espírito de V. Exa: tendo analisado detidamente este painel, cheguei ao convencimento de que ele estava quasi completamente repintado, mas precisava para isso de uma prova evidente. Já tinha notado que o desenho das figuras, muito semelhante ao que se ve no S. Pedro de Viseu (refiro-me à scena do Quo Vadis representada neste quadro), era incompatível com a técnica grosseira do repintador. Lembrei-me então de levantar um dos lados da moldura, na esperança de encontrar a pintura primitiva. Assim aconteceu. E por felicidade, deparei, como V. Exa. pode averiguar, com uma miniatura que traduz S. Pedro na prisão e a aparição do anjo. Deduz-se daqui que o quadro era

de maiores dimensões, sendo a parte superior de forma circular. Deve talvez ter pertencido isoladamente a qualquer altar ou capela da antiga Sé românica de Lamego. E a título de consulta: não será obra do artista secundário que trabalhou no retábulo encomendado pelo bispo D. João de Madureira? Só a clara visão de V. Exa. e a sua larga cultura sobre arte antiga poderão responder com segurança à minha humilde e modesta interrogação, que V. Exa. desculpará a um ignorado artista provinciano [...] Lamego, 6 de Maio de 1926.»<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Arquivo Museu de Lamego. *Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência (1918-1974)*, Livro n.º1, fl. 89-90.

Tal como José Almeida e Silva o tinha feito anteriormente, também João Amaral compara o *Quo Vadis?* de Lamego com o *São Pedro* da catedral de Viseu, que, mais do que por uma afinidade técnica ou de estilo, nos parece baseada no facto de partilharem um tema muito pouco comum na arte portuguesa e da proximidade geográfica e temporal de ambas, em duas cidades vizinhas, nas quais Vasco Fernandes deixou obra.



Fig. 27: As pinturas *Anunciação*, *Visitação* e *Apresentação no Templo*, na sala dos *paramentos* e *das pratas cinzeladas* do Museu de Lamego. Postal editado pelo Grupo de Amigos Pró Museu e Turismo, c. 1930. Arquivo do Museu de Lamego ©.



à exibição de pinturas em mau estado de conservação, das 600 pinturas vistas, apenas cerca de metade tiveram lugar na mostra (Santos *et al.* 1940, 5).

Julgámos ter sido após o encerramento da exposição, por volta de 1941 que o *Quo Vadis?* foi devolvido ao Museu de Lamego<sup>37</sup>, depois de se ter procedido a uma limpeza e ao tratamento do suporte, no entendimento de que não deveriam regressar aos lugares de origem, as pinturas que haviam ido da província para figurar na exposição, sem terem recebido os necessários trabalhos de beneficiação<sup>38</sup>. Contudo, os trabalhos efetuados não contemplaria a reintegração de elementos em perda da camada pictórica, muito evidentes na zona do rosto de Cristo. Tratando-se de um dos elementos de maior significado de toda a pintura, crucial para o seu completo entendimento, naturalmente que essa perda terá tido um peso determinante na decisão da sua reintegração, para, desse modo, voltar a ser exposta condignamente. Será no mesmo salão (fig. 30) que a vai encontrar Abel Flórido (n. 1922-) quando em 1956 assume a direção do Museu de Lamego, após a morte de João Amaral (1874-1955). De acordo



Fig. 29: Pintura *Quo Vadis?* (tardoz). Etiqueta da exposição “Os Primitivos Portugueses (1450-1550)”, realizada em 1940. Museu de Lamego © José Pessoa, 2011.



Fig. 30: Museu de Lamego. Salão de entrada, 1939. Cliché de Domingos Alvão. Centro Português de Fotografia/DGLAB/SEC (PT-CPF-ALV-009530\_m0001) ©.

<sup>37</sup> Em maio de 1941 foram devolvidos ao Museu de Lamego os painéis de Vasco Fernandes que tinham figurado na exposição “Primitivos Portugueses”, incluindo a tábua “Apresentação no Templo” que, não tendo sido exposta, se conservava na oficina. (cf. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga. Comissão Nacional dos Centenários. Secção de Arte Portuguesa. *Museu Janelas Verdes*, n.º 1).

<sup>38</sup> AHME, MEN/JNE, Proc. 116, Livro A3 – Proposta acerca do restauro dos quadros que vieram da Província para figurar na Exposição dos Primitivos, 1940.



Fig. 31: *Quo Vadis?* Década de 1940-1950. Arquivo do Museu de Lamego ©.

com o novo diretor, terá sido o seu antecessor o autor da reintegração cromática, realizada provavelmente na década de 1940, que devolveu um rosto à figura de Cristo e lhe retocou as mãos<sup>39</sup> (fig. 31).

Colega da pintora Aurélia de Sousa (1866-1922) e aluno distinto do professor e pintor João Marques de Oliveira (1853-1927), no curso de Desenho Histórico da Escola de Belas-Artes do Porto, o antigo diretor do Museu de Lamego não deixa nunca de se dedicar ao desenho e pintura, mantendo um ateliê onde, com o filho Luíz, para além do ensino da pintura e do desenho, se dedica à reprodução de pintura antiga e ao restauro (Falcão 2017, 102). É o próprio que refere:

«Muitos quadros que se achavam velados por sucessivas camadas de impróprios vernizes mercê da ignorância dos seus antigos possuidores, e ainda outros que se encontravam esburacados, tem sofrido a restauração inofensiva que as minhas modestas habilitações e o meu muito amor por belezas de arte lhes tem dispensado<sup>40</sup>».

De acrescentar, ainda de acordo com a informação de Abel Flórido, que, por essa altura, a pintura *Quo Vadis?*, bem assim como outras obras da coleção do museu, partilhava o espaço do salão com a aclamadíssima cópia do *São Pedro*, de Gaspar Vaz, que João Amaral e Luíz Amaral assinaram em 1949, num curioso efeito espelho, no qual a primeira encontrava o seu reflexo na cópia contemporânea de uma obra que lhe era referencial (figs. 32 e 33).

A total reformulação do anterior projeto museográfico, levada a efeito por Abel Flórido, poria cobro a essa situação. Por sua solicitação, a tábua do *Quo Vadis?* é novamente enviada para a oficina de restauro de Lisboa, a fim de se proceder à remoção da repintura das mãos e rosto. Não nos tendo sido possível localizar o processo administrativo ou o relatório da intervenção que nos permitisse apurar em que data ocorreu o novo tratamento, sabemos que, em 1972, já estaria de regresso a Lamego (fig. 34), quando a tábua foi fotografada por ocasião da elaboração da respetiva

<sup>39</sup> De acordo com informação colhida em entrevista conduzida pela autora ao Dr. Abel Flórido, no dia 11 de março de 2016, na Biblioteca Pública Municipal de Lamego.

<sup>40</sup> Arquivo Museu de Lamego. *Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência (1918-1974)*, Livro n.º1 (1918-1974), fl. 26.



Fig. 32: *São Pedro*, João Amaral e Luíz Amaral, 1949. Escola Profissional Tecnológica e Agrária de Moimenta da Beira. Museu de Lamego © Paula Pinto, 2015.



Fig. 33: Exposição do *São Pedro* (cópia de João Amaral e Luíz Amaral), no salão de entrada do Museu de Lamego. IHRU/SIPA © Cliché de 1954.

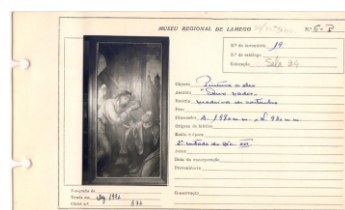


Fig. 34: Ficha manual de inventário da pintura *Quo Vadis?*. Museu de Lamego © Cliché de 1972.

ficha manual de inventário. Contudo, mantendo-se o problema do rosto desfigurado, optou-se por não ser apresentada na exposição permanente. Remetida para as reservas, aí permaneceu durante perto de 40 anos, até 2011, quando foi arrancada do esquecimento a que tinha sido votada, no âmbito do projeto de *fundraising* do Museu de Lamego, «Conhecer, Conservar, Valorizar», destinado a dar a **conhecer** e a chamar a atenção do público para peças do acervo do museu a necessitar tratamento, e com o seu contributo as **conservar** e **valorizar**.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES MANUSCRITAS:

#### LAMEGO, ACML [Arquivo da Câmara Municipal de Lamego]

Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei da Separação), Freguesia da Sé, vol. II – Cabido, 3 de agosto de 1911.

Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei da Separação), Freguesia da Sé. Vol. III - Fábrica da Sé e capellas da freguesia, 24 de agosto de 1911.

#### LAMEGO, ADL [Arquivo da Diocese de Lamego]

Livro 53. Fábrica da Sé – Livro de Receitas e Despesas (1704-1776).

#### LAMEGO, AML [Arquivo do Museu de Lamego]

Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência (1918-1974), n.º 1.

#### LISBOA, ACMF [Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças]

ACMF/Arquivo/CJBC/VIS/LAM/044.

#### LISBOA, AHME [Arquivo Histórico do Ministério da Educação]

AHME/MEN/JNE, Proc. 116, Livro A3, 1940.

#### LISBOA, AMNAA [Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga]

Comissão Nacional dos Centenários, Secção de Arte Portuguesa. Museu das Janelas Verdes, n.º 1.

#### LISBOA, AN/TT

Diccionario Geographico (Memórias Paroquiais), 1758, vol. 19, memória 42.  
<http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4240472> (consultado em março, 3, 2017).

Livro 191 – Cabido da Sé Lamego.1533.

## LISBOA, Arquivo de Conservação e Restauro da DGPC

Processo 576

Processo 920 (anterior a 1940)

### **FONTES IMPRESSAS:**

Decreto 3074/1917 de 5 de abril, *Diário da República*. I Série, n.º 53.

*Fraternidade (A)*, Jornal, n.º 92, 07-09-1912, Ano II.

*Fraternidade (A)*, Jornal, n.º 791, 24-04-1926, Ano XVI.

### **FONTES BIBLIOGRÁFICAS:**

AMARAL, João. 1930. O Museu Regional de Lamego. *Arte e Arqueologia. Revista do Conselho de Arte e Arqueologia da 2.ª Circunscção*. Ano I, n.º 1, 53-59.

Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

AZEVEDO, D. Joaquim de. 1877. *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*. Porto: Typographia do Jornal do Porto.

CAETANO, Joaquim Oliveira. 1997. Tríptico da Aparição de Cristo à Virgem. In *Um pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I. Francisco Henriques* [catálogo]. Évora: Câmara Municipal de Évora e Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses.

CAETANO, Joaquim Oliveira. 2010. Tempos de Mudança. Sob o Signo do Humanismo. O Final do Renascimento na Pintura Portuguesa. In *Os Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*. [catálogo de exposição], 230-273. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Athena.

CAETANO, Joaquim Oliveira. 2016. Além de Grão Vasco. Algumas Questões sobre a Pintura Beirã do Renascimento. In *Além de Grão Vasco. Do Douro ao Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma* [catálogo de exposição]. Viseu: Museu Nacional de Grão Vasco.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. 2013. *La sé medieval de Lamego. Vías de*

*aproximación a un conjunto catedralicio desaparecido. In Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego. Séculos XII a XX*, coord. Anísio Saraiva, 47-78. Lisboa: UCP | Centro de Estudos de História Religiosa.

<http://www.museudelamego.pt/wp-content/uploads/2013/10/A-Catedral-de-Lamego-PDF.pdf> (consultado em fevereiro 2, 2017).

CAXTON, William. 1900. *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished*, vol. IV. London: J.M. Dent and Co. Aladine House.

[https://archive.org/stream/TheGoldenLegendVol4/The\\_Golden\\_Legend\\_vol4#page/n9/mode/2up](https://archive.org/stream/TheGoldenLegendVol4/The_Golden_Legend_vol4#page/n9/mode/2up) (consultado em janeiro 6, 2017).

CORREIA, Vergílio. 1919. Museu de Lamego. *Atlântida: mensário artístico literário e social para Portugal e Brazil*, 42-43 (4): 771-779.

[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N42\\_43/N42\\_43\\_item1/P114.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N42_43/N42_43_item1/P114.html) (consultado em março 15, 2017).

CORREIA, Vergílio. 1924. *Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

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

COSTA, Manuel Gonçalves da. 1979. *História do Bispado e Cidade de Lamego. II Idade Média: Paróquias e Conventos*. Lamego: [edição de autor].

COSTA, Manuel Gonçalves da. 1982. *História do Bispado e Cidade de Lamego. III Renascimento I*. Lamego: [edição de autor].

DIAS, Augusto. 1950. *Lamego no século XVIII* [s.l.]: Beira e Douro.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. 1992. *El Arte Gótico* (trad. Maria Jesús Calatrava Escobar). Madrid: Ediciones Akal, S.A.

FALCÃO, Alexandra Isabel. 2017. *O Gentilíssimo e Talentoso João Amaral (1874-1955)*. Lamego: Museu de Lamego. DRCN.

<https://drive.google.com/file/d/0BxC57HX9voYfOUNCZG5yMFd5MUk/view> (consultado em outubro de 2017).

FIGUEIREDO, José de. 1915. Museu Nacional de Arte Antiga. *Atlântida*:

*mensário artístico literario e social para Portugal e Brazil*, n.º 2: 142-155.

[http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N2/N2_master/JPG/N2_0048_branca_t0.jpg)

[lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N2/N2\\_master/JPG/N2\\_0048\\_branca\\_t0.jpg](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N2/N2_master/JPG/N2_0048_branca_t0.jpg)

(consultado em março 15, 2017).

FLOR, Pedro. 2013. *Do romano ao ouro bornido: a arte na Sé de Lamego entre o Renascimento e o Barroco*. In *Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego Sécs. XII a XX*, coord. Anísio Saraiva, 105-140. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa | Centro de Estudos de História Religiosa.

<http://www.museudelamego.pt/wp-content/uploads/2013/10/A-Catedral-de-Lamego-PDF.pdf> (consultado em março 2, 2016).

FÖRSTEL, Judith; MAGNIEN, Aline; VERMIER, Léa. 2014. *Piece Mural: Quo Vadis* Numéro de dossier : IM60000727 Région Hauts-de-France - Inventaire général.

<https://inventaire.hautsdefrance.fr/.../piece-murale-quo-vadis.pdf> (consultado em janeiro 3, 2017).

FRANÇOIS-SOUCHAL, Geneviève. 1963. Quatre tapisseries de la collection Burrell à Glasgow. *Bulletin Monumental*, tome 121, n.º3, 289-291.

[http://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-](http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1963_num_121_3_3695_t1_0289_0000_1)

[473x\\_1963\\_num\\_121\\_3\\_3695\\_t1\\_0289\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1963_num_121_3_3695_t1_0289_0000_1) (consultado em fevereiro 12, 2017).

GASPAR, Vítor Manuel Flor. 2015. *A Pintura Quinhentista do Mosteiro de Ferreirim. Parceria dos Mestres: Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes*. Lamego: Direção Regional de Cultura do Norte/ Vale do Varosa.

GRAU-DIECKMANN, Patrícia. 2001. Influencia de las historias apócrifas en el arte. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 01, Dec. 2001, 72-86. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2226877.pdf> (consultado em fevereiro 4, 2017).

LAGABRIELLE, Sophie. 2009- In *Musée de Cluny. A Guide*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

MONTAIGLON, M. Anatole (dir.). 1860. *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs a l'histoires des artes en France. Documents*. Tomo 6. Paris: J.B. Dumoulin.

[gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55582082/f261](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55582082/f261) (consultado em fevereiro 4,

2017).

OLIVEIRA, Luís Felipe. 1994. As Residências dos Coutinho na Região de Lamego (Séculos XIV-XV). In *V Jornadas Arqueológicas da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 299-308. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

[https://www.academia.edu/17031780/\\_As\\_resid%C3%A2ncias\\_dos\\_Coutinhos\\_na\\_regi%C3%A3o\\_de\\_Lamego\\_s%C3%A9culos\\_XIV-XV\\_Actas\\_das\\_V\\_Jornadas\\_Arqueol%C3%B3gicas\\_20\\_21\\_22\\_Maio\\_1993\\_Lisboa\\_Associa%C3%A7%C3%A3o\\_dos\\_Arque%C3%B3logos\\_Portugueses\\_1994\\_2o\\_vol.\\_pp.\\_299-308](https://www.academia.edu/17031780/_As_resid%C3%A2ncias_dos_Coutinhos_na_regi%C3%A3o_de_Lamego_s%C3%A9culos_XIV-XV_Actas_das_V_Jornadas_Arqueol%C3%B3gicas_20_21_22_Maio_1993_Lisboa_Associa%C3%A7%C3%A3o_dos_Arque%C3%B3logos_Portugueses_1994_2o_vol._pp._299-308) (consultado em novembro 5, 2016).

OLIVEIRA, Luís Filipe. 1999. *A Casa dos Coutinho. Linhagem, Espaço e Poder (1360-1452)*. Cascais: Patrimonia.

[https://www.academia.edu/721689/A\\_Casa\\_dos\\_Coutinhos\\_linhagem\\_esp%C3%A7o\\_e\\_poder\\_1360-1452\\_](https://www.academia.edu/721689/A_Casa_dos_Coutinhos_linhagem_esp%C3%A7o_e_poder_1360-1452_) (consultado em novembro 5, 2016).

OLIVEIRA, Luís Filipe. 2001. O Arquivo dos Condes de Marialva num inventário do século XVI. In *Elites e Redes Clientelares na Idade Média: Problemas Metodológicos*, ed. Filipe Themudo, 221-261. Lisboa: Edições Colibri. CIDEHUS – Univ. Évora.

[https://www.academia.edu/16025797/O\\_Arquivo\\_dos\\_condes\\_de\\_Marialva\\_num\\_invent%C3%A1rio\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XVI\\_in\\_F.\\_Themudo\\_Barata\\_ed.\\_Elites\\_e\\_Redets\\_Clientelares\\_Problemas\\_Metodol%C3%B3gicos\\_Evora\\_2001\\_pp.\\_221-261](https://www.academia.edu/16025797/O_Arquivo_dos_condes_de_Marialva_num_invent%C3%A1rio_do_s%C3%A9culo_XVI_in_F._Themudo_Barata_ed._Elites_e_Redets_Clientelares_Problemas_Metodol%C3%B3gicos_Evora_2001_pp._221-261)

PESTANA, Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes. 2004. *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura maneirista na Madeira (1540-1620)* Tese de Doutoramento, Universidade da Madeira.

<http://hdl.handle.net/10400.13/615> (consultado em janeiro 18, 2017).

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira. 2002. *Os Retábulos da Cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego.

RÉAU, Louis. 2002. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, vol. 5. Barcelona: ediciones del Serbal.

RESENDE, Nuno. 2013. *Igreja de Lamego. A Dimensão da Fé* [catálogo] Lamego: Diocese de Lamego.

RODRIGUES, Dalila. 1992. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

RODRIGUES, Dalila. 1995. A Pintura no Período Manuelino. In *História da Arte Portuguesa II Do «Modo» Gótico ao Maneirismo*, dir. Paulo Pereira, 199-277. Lisboa: Temas e Debates e Autores.

RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar. 2000. *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)* Tese de Doutoramento, vol. 1. Universidade de Coimbra.  
<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/645/1/Tese%20MDR.pdf>  
(consultado em Dezembro 28, 2016).

SANTOS, Reynaldo dos; LOPES, Adriano de Sousa; COUTO, João. 1940. *Exposição de Os Primitivos Portugueses (1450-1550). Catálogo-Guia, 2.ª*. Lisboa: Comemorações Nacionais de 1940 e Bertrand (Irmãos) Lda.

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa. 2003. *A Sé de Lamego na primeira metade do século XIV (1296-1349)*. Leiria: Ed. Magno.

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa. 2005. A inserção urbana das catedrais medievais portuguesas: o caso da catedral de Lamego. In *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, ed. Eduardo Carrero y Daniel Rico, 243-280. Murcia: Nausicãa.

SERRÃO, Vítor. 1992. Garcia Fernandes. In *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, vol. II (catálogo) Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Europália 91/Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses.

SERRÃO, Vítor. 2000. O Bispo D. Fernando Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego. In *Propaganda e poder*, 259-283. Lisboa: Edições Colibri.  
[www.academia.edu/.../\\_O\\_Bispo\\_D.\\_Fernando\\_de\\_Meneses\\_Coutinho\\_um\\_mecenas...](http://www.academia.edu/.../_O_Bispo_D._Fernando_de_Meneses_Coutinho_um_mecenas...) (consultado em novembro 16, 2016).

SERRÃO, Vítor. 2006. Lamentação sobre o corpo de Cristo. In *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*, volume I, coord. Nuno Resende, 48-52. Lamego: Diocese de Lamego.

SERRÃO, Vítor. 2014. André Reinoso. In *A Sé de Lamego no Museu*, coord. Alexandra Braga, 36-45. Lamego: Museu de Lamego/DRCN.  
<http://www.museudelamego.pt/wp-content/uploads/2013/10/A-S%C3%A9-de-Lamego-no-Museu-PDF.pdf> (consultado em fevereiro 7, 2017).

STAROWIEYSKI, Mark. 1998. L'Episode Quo Vadis? (Acta Petri, Martyrium, 6). *Humanitas*, vol. L, Tomo I, 257-262. Coimbra: Universidade de Coimbra | Instituto de Estudos Clássicos.  
[https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas50/16\\_Starowieisky.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas50/16_Starowieisky.pdf) (consultado em março 03, 2017).

TABURET-DELAHAYE, Élisabeth. 2009. In *Musée de Cluny. A Guide*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

VASCONCELOS, Joaquim de. 1994, *Arte Religiosa em Portugal*, vol. I (2.<sup>a</sup>). Lisboa: Vega

VITERBO, Francisco Marques de Sousa. 1903. *Notícias de Alguns Pintores Portugueses e de Outros Que, Sendo Estrangeiros, Exerceram a Sua Arte em Portugal*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

WOODS, Joseph, F.A.S, F.L.S., F.G.S. 1828. *Letters of an Architect from France, Italy and Greece*, vol. II, Londres: John and Arthur Arc.  
<https://archive.org/details/lettersofarchite02wood> (consultado em janeiro 8, 2017).

#### OUTRAS FONTES:

Flórido, Abel. 2016. Entrevista conduzida pela autora a 11 março, na Biblioteca Municipal de Lamego.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos quantos contribuíram com as suas opiniões e informações para o entendimento da pintura em análise, de um modo especial, ao Dr. Abel Flórido, à Celina Bastos e ao Joaquim Oliveira Caetano,

e

Alexandre Salgueiro (Centro Cultural Patriarcado de Lisboa); Ana Brito (PortoRestauro); Ana Gaspar (Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças); D. António Carrilho, bispo do Funchal; Pe. António Estêvão Fernandes (Paço Episcopal do Funchal); Andrea Jemolo; British Library, Carlos Mota (Museu do Douro); Francesca Charlton-Jones e Mara Hofmann (Sotheby's London); Maria Isabel Pestana; Marie José Carle (Direction de l'Inventaire et du Patrimoine Culturel Documentaliste); Martinho Mendes (Museu de Arte Sacra do Funchal); Museu Nacional de Arte da Catalunha; Paula Bonifácio (Biblioteca Pública Municipal do Porto); Paula Cardoso e Alcina Silva (Museu Nacional Grão Vasco); Tânia Olim e Pedro Barros (DGPC/ADF); The British Museum; Virgínia Gomes (Museu Nacional Machado de Castro); Wilson Teixeira (Arquivo Diocesano de Lamego); Winnie Tyrrel (Glasgow Life/Glasgow Museum).





# CONSERVAÇÃO-RESTAURO: PROJETO QUO VADIS?

Carlos Mota  
Fundação Museu do Douro F.P.  
Colaborador do CITCEM  
carlos.mota@museudodouro.pt



Fig. 1: *Quo Vadis?* antes da intervenção. Museu de Lamego © José Pessoa, 2014.

## PROJETO INTEGRADO DE CONSERVAÇÃO-RESTAURO

A pintura *Quo Vadis?* do acervo do ML, inventariada com o número 19, foi mantida longe do público, em reserva, devido ao perturbador estado de alteração que apresentava. A tutela, consciente da importância do bem no panorama da pintura portuguesa do século XVI, declarando falta de meios para realizar o tratamento necessário, que se adiava há décadas, lança o desafio ao MD, em 2014, para levar a cabo uma intervenção curativa na obra. Sensível ao problema, o MD considerou prioritária a sua resolução, disponibilizando a partir de meados de 2015 os meios de conservação-restauro para uma intervenção curativa.

O laboratório do MD, seguindo a linha contemporânea da conservação-restauro, tem procurado desenvolver ações com base no princípio da sustentabilidade. Este princípio visa: 1) reciclar e/ou maximizar a utilização de materiais, privilegiando os ecológicos; 2) apresentar a conservação-restauro, envolvendo visitantes e a comunidade nas suas ações; e 3) identificar e potenciar recursos económicos disponíveis. Assentes nesta base conceptual, as intervenções de conservação-restauro realizadas no MD têm naturalmente ultrapassado a fronteira do acervo exposto ou em reserva<sup>2</sup>, tal como neste caso, é inerente à missão do MD (um museu de território) contribuir para a sua preservação (fig.2).

O estado de alteração e a densidade de conteúdos subjacentes a um documento histórico-artístico “moribundo”, como nos chegou a pintura *Quo Vadis?*, implicava, logo à partida, a estruturação de um projeto integrado de conservação-restauro. Um projeto com estrutura multidisciplinar, a ser desenvolvido por um conjunto de profissionais que possibilitassem alcançar respostas às diversas questões histórico-artísticas, materiais e tecnológicas, documentais e analíticas, conservativas e sociais. Com efeito, a equipa foi sendo construída de molde a reunir valências e perfis adequados ao trabalho, articulando os esforços das duas instituições e dos seus *corpus* técnico-científicos (MD-ML), bem como de outros especialistas e equipamentos disponíveis através de protocolos de



Fig. 2: Envolvimento da comunidade infantil com o projeto. Museu do Douro © Enara Teixeira, 2015.

<sup>2</sup> Cf. os resultados das intervenções na coleção de pintura da Casa do Douro da autoria de Joaquim Lopes ou na coleção de retratos da Santa Casa da Misericórdia de Peso da Régua (Fauvrelle, Mota et al. 2009, 49-63; Mota 2014, 267-282).

<sup>3</sup> Que voluntariamente participou na recolha de amostras.

colaboração e de iniciativa voluntária. No quadro técnico-científico participaram: Alexandra Falcão, Historiadora da Arte do ML; a Doutora Teresa Desterro, Historiadora da Arte, em colaboração através do protocolo do Instituto Politécnico de Tomar e o MD; José Pessoa, técnico do ML, que acompanhou o levantamento radiográfico da obra, realizado na Unidade Hospitalar de Lamego (Centro Hospitalar de Trás-os-Montes e Alto Douro), tendo sido também responsável pela produção de documentação do espectro invisível e visível atual da mesma; o Doutor António Candeias, Químico, Especialista em Química de Superfícies e Ciências do Património, coadjuvado por Bárbara Maia, Conservadora-Restauradora<sup>3</sup> e pelos Investigadores Ana Cardoso e Luís Dias, através do protocolo do Laboratório HERCULES e o MD, permitiram obter algumas informações sobre a composição química da pintura através das técnicas de microscopia ótica (MO), microespectroscopia de infravermelho ( $\mu$ -FTIR) e microscopia eletrónica de varrimento acoplada com espectrometria de raios X por dispersão de energias (MEV-EDS); o Doutor Frederico Henriques, Conservador-Restaurador e investigador em documentação digital e análise espacial de bens culturais, possibilitou a documentação da obra através da fotogrametria digital e a modelação 3D por computação gráfica; e Carlos Mota, Conservador-Restaurador, responsável pela execução da intervenção curativa no MD.

Os resultados obtidos permitiram o levantamento documental, o estudo dos materiais constituintes, o levantamento das intervenções anteriores e o diagnóstico do estado de conservação, tendo sido centrais na estruturação da metodologia e, por conseguinte, para o desenvolvimento do tratamento.

Nas secções seguintes daremos conta dos obstáculos, das hesitações e resoluções encontradas para este projeto de conservação-restauro.

## DA TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO ÀS INTERVENÇÕES DE RESTAURO ANTERIORES

Pinturas antigas como *Quo Vadis?*, da centúria de quinhentos, eram geralmente produzidas de acordo com a tratadística. Utilizavam-se preferencialmente tábuas de madeira seca, bem aparelhadas. Os painéis poderiam integrar uma ou várias tábuas, consoante a dimensão desejada. No caso de ser necessário utilizar várias tábuas as ligações eram habitualmente estabelecidas por respigas e colagem (adesivo proteico). Sobre o alçado principal, o mais desempenado e liso, aplicavam-se a encolagem e sucessivas camadas de preparação<sup>4</sup>, compondo-se assim o estrato para receber a pintura.

O painel em causa foi construído a partir de duas pranchas de madeira de castanho, apresenta as seguintes dimensões máximas: 2113mm de altura, 1045mm de largura e 32mm de espessura.

No verso da obra, na zona próxima do centro, a espessura do suporte encontra-se diminuída até aos 18 mm, no formato de sulco transversal. Esta observação leva-nos a concluir que a marca seja consequência do possível ajuste necessário ao encaixe do painel numa estrutura de altar. Os bordos laterais encontram-se chanfrados, diminuindo a supressão até aos 4mm, colocando-se neste caso a hipótese de se tratar de uma intervenção anterior, provavelmente do século XVIII. A gramática estética do século XVIII obrigava a novas encomendas e grande parte da pintura dos primitivos portugueses foi apeada dos altares, dando lugar a novas obras. Concluimos, assim, que terá sido neste contexto que este painel transitou para o formato de pintura de cavalete.

Ainda no alçado posterior, é possível observar que a união das duas tábuas é estabelecida por colagem, com adesivo proteico, mas também por encaixe de respigas taleiras. Foi possível fazer esta observação através do exame de raio X (cf. figs. 3 e 4). Com efeito, somos levados a concluir que estes elementos são ligações da época de construção do painel.

<sup>4</sup> A encolagem é uma fina camada de cola diluída, aplicada previamente à preparação, para conferir maior aderência daquela ao suporte. A preparação é composta por uma ou várias camadas de um composto de uma ou várias substâncias pulverizadas (gesso, cré, outras), ligadas por um médium ou ligante, adotado segundo o efeito pretendido (cola, óleo, etc.).



Fig. 3: Radiografia integral da pintura. Museu de Lamego © José Pessoa, 2014.

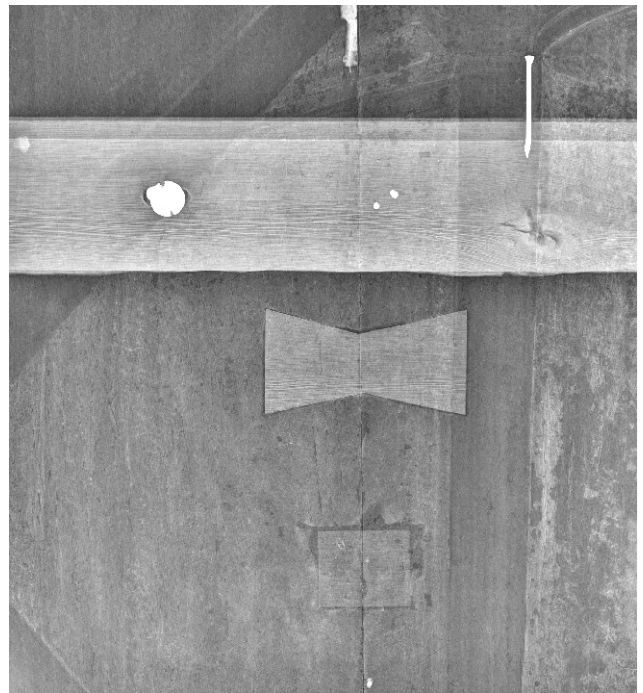


Fig. 4: Radiografia pormenor. Museu de Lamego © José Pessoa, 2014.

Para além das referidas zonas desbastadas, evidencia-se outra grande área no verso com diminuição de espessura, localizada na zona periférica. Uma análise detalhada desta outra área leva-nos a concluir que poderá ser uma consequência de intervenção anterior. Colocamos a hipótese de se tratar de uma tentativa de correção da deformação côncava que a obra deveria apresentar (fig. 5). A presença de três faixas de madeira mais clara que a original, encaixadas no sentido da orientação do veio, que ocupam o comprimento de uma prancha, são testemunhos de uma sangria<sup>5</sup>. Existem também malhetes em formato de duplas caudas de andorinha, de madeira de castanho, de tom mais claro, e duas travessas de madeira de carvalho unidas ao suporte por parafusos de fenda de ferro introduzidos em orifícios que possibilitam a dilatação do suporte primitivo. Este tipo de preocupação testemunha uma intervenção ponderada e, pela interpretação da documentação histórica e laboratorial reunida, leva-nos a considerar ter sido resultado da intervenção realizada nas oficinas de tratamento de suportes do Museu das Janelas Verdes, aquando da primeira deslocação da obra no século passado a Lisboa (1926-1943). Esta solução diminui de maneira preventiva o risco de surgimento de fendas na superfície da obra. Ainda atribuível a esta intervenção, pela coerência de aspecto e forma de aplicação dos materiais, encontram-se enxertos de suporte, de madeira de castanho, colados na lateral esquerda, em concreto do centro até ao topo da obra<sup>6</sup>, na lateral direita no canto inferior<sup>7</sup> e outros dois ao centro de menores dimensões<sup>8</sup>.

A tábuia chegou-nos emoldurada por uma estrutura no formato retangular, constituída por madeira de pinho patinada, unida ao painel através de elementos metálicos (pregos de ferro). Esta estrutura decorativa e de proteção encobria parte da composição da pintura. A presença da rebarba primitiva do painel apenas se observa nos topos inferior e superior. Nas laterais a composição chega até aos seus limites, com exceção das áreas que correspondem à inserção de enxertos de suporte, lacunas por destacamento ou desgaste da camada pictórica e, possivelmente, na zona superior direita e esquerda, em duas áreas simétricas mas em espelho<sup>9</sup>. As



Fig. 5: Verso do painel. Museu de Lamego © José Pessoa, 2014.

<sup>5</sup> Acerca da operação de sangria, João Couto, na obra "Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas", refere-nos o seguinte: "Protegida a pintura com papel de seda colado, as pranchas, (certas vezes há necessidade de as desbastar até à espessura de poucos milímetros), são forçadas a retomar a posição plana e para que não voltem a dobrar-se, sangram-se, preenchendo-se as ranhuras com filetes de madeira incrustados." (Couto 1952, 13-14).

<sup>6</sup> 1150x80mm.

<sup>7</sup> 270x35mm.

<sup>8</sup> 150X20mm e 80x2mm.

<sup>9</sup> Com aproximadamente 480x60mm.

<sup>10</sup> Segundo Susana Flor, certamente foram os resultados das intervenções nas obras que integraram a Exposição dos Primitivos Portugueses e outras que lhe passaram pelas mãos que valeram a Fernando Mardel a condecoração do oficialato da ordem de Santiago em 1941 (Flor 2010, 111-112).

<sup>11</sup> Na ficha de inventário da obra, acessível no catálogo coletivo online dos museus MatrizNet encontramos o seguinte: “Segundo João Amaral, esta pintura encontra-se completamente repintada. O mesmo refere que já tinha notado que o desenho das figuras era semelhante ao que se vê no S. Pedro de Viseu (referir-se-á, certamente, ao São Pedro de Vasco Fernandes, no Museu de Grão Vasco), que era incompatível com a técnica grosseira do repintador. Levantou um dos lados da moldura na esperança de encontrar uma pintura primitiva e assim aconteceu. Deparou com uma miniatura que traduz S. Pedro na prisão e a aparição do Anjo. Pelo exposto, deduz que o quadro primitivo era de maiores dimensões, sendo a parte superior de forma circular, e provavelmente, teria pertencido isoladamente a qualquer altar ou capela da antiga Sé românica (?) de Lamego” (Matriz Nets/d).

referidas áreas localizam-se acima do remate primitivo da obra, que apresentava o formato de arco, como podemos observar na imagem radiográfica (cf. fig. 3).

Segundo os resultados obtidos através do estudo desenvolvido pelo Laboratório HERCULES, que teve como objetivo a caracterização material de amostras recolhidas, o aglutinante utilizado na pintura foi óleo, a camada de preparação é constituída essencialmente por gesso (sulfato de cálcio dihidratado) e silicatos aglutinados por óleo e proteína, sendo na camada também identificada uma cera (Candeias *et al.* 2016, 31). Tal facto pode dever-se a uma intervenção anterior, de fixação das camadas superficiais em risco de destacamento, através da comum utilização do adesivo cera resina.

Através da imagem fotográfica anexa à ficha nº 920 (cf. figs. 6 e 7), do Instituto de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e do relatório de intervenção com a mesma numeração, assinado pelo restaurador Fernando Mardel<sup>10</sup>, observamos que os preenchimentos de lacunas associados aos enxertos de suporte foram então realizados com preparação branca. Tal intervenção terá decorrido em data anterior a 1940 (cf. fig. 7, facto assinalado a lápis).

O rótulo que o painel apresenta no verso, documentando-o como se tivesse integrado a *Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI* (1940), é para nós entendido como testemunho do contexto da intervenção de restauro, uma vez que a pintura não consta nos catálogos do evento (Mendonça 1940; Santos *et al.* 1940) (fig. 8). João Couto refere-se ao evento, em 1952, do seguinte modo: “Basta lembrar que no ano 1940 foi possível reunir em Lisboa, durante o período das Comemorações Centenárias da Nacionalidade, cerca de quatrocentas pinturas de nossa escola antiga, das quais estiveram expostas trezentas e trinta e três.” (Couto 1952, 7). Pelo exposto, tudo nos leva a supor que terá acabado no grupo das pinturas que, embora selecionadas, ficaram fora da exposição.

A leitura de João Amaral<sup>11</sup>, primeiro diretor do ML (1918-1955), acerca das intervenções anteriores na obra, entende-se pertinente. Após a entrada da



Fig. 6: Intervenção anterior a 1940. Arquivo Laboratório José de Figueiredo © Fernando Mardel.

RESTAURO N.º 920

Pintura óleo	Proveniência
Assunto: <i>Aplicação de Cristo a S. Pedro (ao vadi?)</i>	
Artista	Proprietário: <i>Museu Regional de Lamego</i>
Escola-Época: <i>E. se. Portuguesa - séc. XVI</i>	Inventário
Dimensões	
Fotografias	
Suporte	Desinfecção:
	Planificação:
	Parquetagem:
	Revelagem:
Preparo e Pintura	Entrada:
	Fixagem:
	Mesas: Limpezas:
Verniz	Retóques (aglutinante, pigmentos): <i>de tinta de verniz</i>
	Qualidade: <i>Releitura</i>
Observações:	Camadas: <i>varias</i>
Restauração terminada em: <i>outubro de 1940</i> O Restaurador: <i>F. Mardel</i>	

Fig. 7: Ficha de restauro nº 920, do Instituto de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga. Arquivo Laboratório José de Figueiredo ©.



Fig. 8: Rótulo da Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI (1940), sobre o verso da obra. Museu do Douro © Carlos Mota, 2015.



Fig. 9: Obra depois do levantamento da moldura. Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.

pintura no Laboratório de Conservação e Restauro do MD, foi possível levantar a moldura pregada à tábua e observar o que Amaral havia descrito, tal como também já referimos, a composição da obra chega até às bordas laterais. Este facto pode ser consequência da provável intervenção a que obra foi sujeita aquando do seu apeamento da estrutura de altar, no século XVIII. A transição de pintura integrada em altar para pintura de cavalete pode ter implicado a sua diminuição, seja pelo estado de degradação em que as zonas laterais se encontrariam, uma vez que ali observamos consideráveis enxertos de suporte, seja por um ajuste necessário à nova estrutura decorativa e de proteção, a moldura.




O mapeamento de repintes e de outras intervenções anteriores foi produzido com base no cruzamento dos resultados da investigação de documentos associados à história da obra e dos vários exames e análises a que a mesma foi submetida neste projeto interventivo, em concreto antes do início da nossa intervenção curativa.

Foram assinalados repintes e um acrescento de composição na zona superior datáveis do século XVIII (?), repintes e retoques do século XIX (?), repinte do século XX, reintegrações e preenchimentos com preparação também do século XX (ver figs. 9, 10 e 11). Notamos que os repintes foram progressivamente diminuindo de qualidade plástica, encontrando-se o exemplo mais grosseiro sobre a coluna.

Achamos que está associada à intervenção de melhoramento da deformação de suporte uma possível diminuição da pintura na zona de união das duas tábuas. Tal suspeita surge pelo facto da prega da túnica verde do apóstolo Pedro terminar de forma coincidente, numa extensão superior a 200mm, com a referida união. Observamos na camada pictórica retoques e reintegrações que atenuam os vários desacertos de composição, que consideramos associados a um possível desbaste para acerto de junção das duas tábuas. Levantamos também a hipótese de outra consequência desta intervenção ter resultado numa ligeira distorção da face de Jesus Cristo. Neste sentido, confrontámos vários especialistas e também o público com o exercício de observação da obra através da



Fig. 10: Mapeamento de acrescento, repintes e retoques.

-  Repintes e acrescento, século XVIII(?)
-  Repintes e retoques, século XIX (?)
-  Repinte, século XX (?)

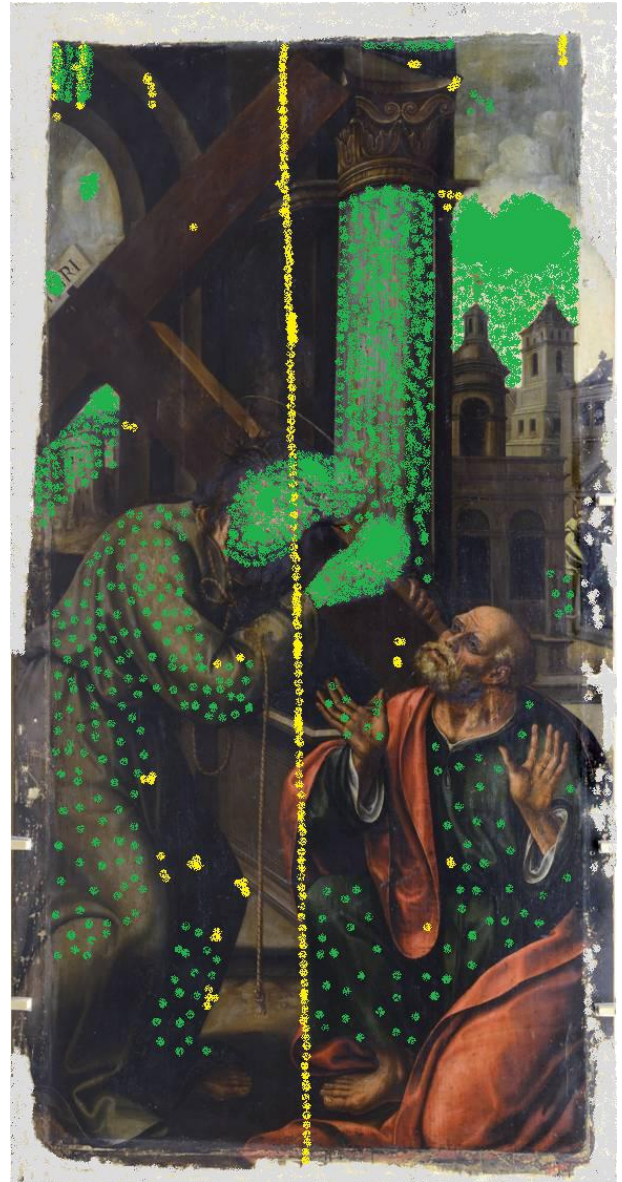





Fig. 11: Mapeamento de intervenções de restauro, século XX.

-  Reintegração de Fernando Mardel
-  Preenchimento de lacunas/rebarba com preparação. Intervenção de Fernando Mardel
-  Levantamento de repintes/camada de proteção alterada. Intervenção pela Oficina de Restauro do Museu das Janelas Verdes em finais da década de cinquenta e 1965?

<sup>12</sup> Segundo diretor do ML (1955-1992).

anulação da metade da cabeça de Cristo inscrita na tábua do Apóstolo, sendo unânime que o rosto sugere uma qualidade plástica superior.

O problema da “distorção” ou da perturbação da leitura do rosto de Cristo é ainda acentuado por mais três condicionantes, designadamente: 1) intervenções anteriores ao nível do estrato pictórico, em concreto repintes e retoques; 2) levantamento incompleto da camada de proteção, isto é, um verniz alterado, bem como dos repintes e retoques; e 3) empenamento do suporte, como descrevemos anteriormente, na primeira metade do século passado deveria ser mais acentuado, uma vez que a obra foi submetida ao processo de melhoramento de deformações.

Segundo testemunho recolhido por Alexandra Falcão junto de Abel da Silveira Montenegro Flórido<sup>12</sup>, o levantamento, ou limpeza por via húmida com mistura de solventes, foi iniciado na oficina de restauro do MNAA, entre finais da década de cinquenta e 1965, data em que é constituído o Instituto José de Figueiredo. Neste contexto, apesar da pintura *Quo Vadis?* se encontrar com inúmeras “janelas de limpeza” de verniz e de repintes, perante a reclamação da sua devolução por parte do ML a obra foi devolvida. Para além da situação do rosto, observamos também aberturas na mão direita e em zonas pontuais da veste da figura de Cristo; na cruz e na inscrição da mesma; no centro de uma nuvem; sobre arquitetura e monte do lado esquerdo da composição; na coluna; no céu e em parte das arquiteturas do lado direito; na túnica verde e áreas pontuais do pátio laranja da figura de São Pedro (cf. figs. 9,10 e 11). A imagem fotográfica aqui apresentada (cf. fig. 12), do arquivo do ML, datada de 1972, comprova que a obra se conservava no ML com os mesmos sinais provocados pela descrita intervenção inacabada até à sua entrada no MD.



Fig. 12: *Quo Vadis?*.  
Fotografia datada de 1972.  
Arquivo Museu de  
Lamego©.

## DO LEVANTAMENTO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO AO TRATAMENTO DE CONSERVAÇÃO-RESTAURO CONTEMPORÂNEO

A obra dá entrada nas instalações de conservação e restauro do MD a 17 de agosto de 2015, depois de realizado o levantamento documental e analítico através de fotografias sob luz normal, de fluorescência com radiação UV, de fotografia no infravermelho e de radiografia. Recolheram-se amostras do estrato pictórico e de preparação para o estudo sobre a composição química da pintura. Com base na interpretação e discussão dos resultados alcançados, cuja cruza com outras fontes documentais, opinião de especialistas, exame à vista desarmada e com auxílio de lupa, foi possível sistematizar dados, já destacados, acerca da tecnologia de produção da obra e das intervenções de restauro anteriores de que foi alvo, mas também, e sobretudo, compreender o estado de conservação em que nos chegou. Deste levantamento, destacam-se os seguintes registos:

- 1) ao nível do suporte de madeira - empenamento, certamente minimizado e estabilizado em intervenção anterior, várias fendas, microfissuras e vestígios de infestação por insetos xilófagos, sem sinais de presença ativa;
- 2) sobre a superfície da pintura - acumulação de sujidade, em concreto pó e excrementos de insetos; 2.1) verniz de proteção muito alterado, amarelecido, estado que confere alguma opacidade ao estrato pictórico; 2.2) manchas longitudinais, consequentes de escorrências de verniz dissolvido, sobretudo na zona central da composição, de forma evidente e bastante perturbadora; 2.3) generosas lacunas de verniz, amplamente dispersas, que resultam de operações de limpeza em áreas, que compreendemos cirúrgicas para o desenvolvimento da remoção integral desta camada de proteção (cf. e comparar figs. 9,10,11 e 13);
- 3) lacunas no estrato pictórico de dimensões consideráveis,



Fig. 13: Pintura sobre fluorescência de radiação UV. Permitiu-nos detetar repintes, a presença, extensão e o estado de conservação da camada de verniz. Museu de Lamego © José Pessoa, 2014.

algumas prolongam-se em profundidade, afetando repintes mas também o estrato pictórico de época, tal como nos registos 2.2 e 2.3, são problemas consequentes da já mencionada intervenção anterior inacabada. A hipótese desta intervenção ser no seu todo descuidada e sem critério algum é por nós afastada, uma vez que a localização das “janelas de limpeza” não é aleatória, encontrando-se subjacentes, em quase todas, problemas complexos. Se considerarmos que o critério central daquela intervenção foi excluir da camada pictórica tudo o que ao longo dos séculos, por razões várias, foi adicionado, com o propósito de repor a conceção original da obra, num enquadramento interventivo conceptual próximo da corrente teórica do restauro defendida por Viollet-le-Duc, entende-se o motivo que levou o ou os responsáveis pela ação a aprofundarem daquela maneira as “janelas de limpeza” que nos chegaram, pela sua intervenção resultar incompleta;

4) desgaste ao nível das camadas superficiais da pintura - generalizado, consequente do uso e da circulação a que obra foi naturalmente sujeita, ao longo da sua existência;

5) lacunas e áreas em risco de destacamento que se estendem até ao nível da preparação. O impacto das condições termo-higrométricas desadequadas (onde tipicamente se verificam flutuações bruscas e repentinas destes parâmetros, superiores a 5% da humidade relativa e a 2°C na temperatura) sobre as preparações, de constituição proteica e naturalmente higroscópica, promove a ocorrência de coeficientes de dilatação e contração diferenciados do suporte lenhoso, situação que favorece diminuição de poder de aderência dos estratos superficiais e, conseqüentemente, o seu destacamento. Quanto mais frequente e agudo ocorrer este fenómeno mais a patologia evolui, resultando em última

instância em perdas irremediáveis de estrato pictórico;

6) ao nível da moldura - várias fendas, microfissuras, mossas, vestígios de infestação inativa por insetos xilófagos, encontrando-se também elementos metálicos, pregos de ferro corroídos, que prendem a moldura à tábuca, certamente ao longo de várias décadas.

Tratar do património cultural móvel seguindo os conceitos da conservação-restauro científica contemporânea implica uma conjugação global e sistemática de recursos tecnológicos, laboratoriais e humanos especializados em comunicação com o público, em utilização de materiais ecológicos e dos meios económicos, considerando a sustentabilidade interventiva (Vinãs 2005, 169-170; Cassar 2009, 3-12). À habitual intervenção multidisciplinar que envolve diretamente especialistas das ciências humanas, das ciências exatas e conservadores-restauradores, acresce o envolvimento do público. Em várias ocasiões o espaço de trabalho foi aberto à comunidade para que a nossa intervenção fosse compreendida, observada e discutida. O contacto do público com este domínio científico-tecnológico contribui para a sua sensibilização pela salvaguarda patrimonial.

A seleção da metodologia e a escolha dos materiais para o tratamento alcançou-se através da avaliação dos resultados da investigação científica desenvolvida no projeto e respeitando os princípios éticos e deontológicos de procura pela estabilização dos materiais, emprego de produtos e de técnicas “compatíveis”, cujas escolhas também foram ponderadas com a noção de custo-benefício. Optou-se preferencialmente por materiais não tóxicos, ecológicos, pela “ação mínima” para que resultasse a “máxima” preservação possível deste documento histórico-artístico.

Cesare Brandi, uma incontornável referência da teoria do restauro, defende que “o restauro deve permitir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo”

<sup>13</sup> Com 22mm de espessura.

(Brandi 1999, 33).

Ora, a nossa linha de trabalho, em grande parte, assume posição contrária à da intervenção que nos antecede, uma vez que os seus vestígios levam-nos a crer que o objetivo central consistia na reposição da conceção original do autor da obra, implicando a eliminação de alguns acrescentos que consideramos importantes para um documento histórico-artístico como a pintura *Quo Vadis?*.

Com efeito, as principais dificuldades ao longo do processo interventivo verificaram-se justamente nos condicionalismos gerados pelo grande desfasamento de linhas, conceitos e metas interventivas. Os objetivos gerais da nossa intervenção curativa, estabelecidos previamente com a tutela da obra, mantiveram-se mesmo depois da discussão de grande parte dos resultados da investigação desenvolvida neste projeto, visando a remoção do estrato de verniz alterado e de alguns repintes considerados grosseiros e perturbadores da sua leitura, culminando na aplicação de verniz de proteção. Assumindo-se, desta forma, mas contextualizando-se em cenário expositivo, as perdas que as várias vicissitudes causaram a este bem cultural.

Iniciámos o tratamento da obra pela fixação das áreas em risco de destacamento da superfície da pintura, através da aplicação de um adesivo proteico. Levantámos a moldura removendo os pregos que a uniam à tábua (fig.14). Estes elementos trespassavam as duas estruturas de suporte da pintura e originaram pequenas lacunas na camada pictórica em zona próxima da bordadura da mesma. No decorrer da operação tornou-se mais evidente o empenamento das tábuas e também a tensão a que estavam sujeitas devido ao sistema de fixação à moldura. O painel foi fixado por montagem de pinças periféricas a um contraplacado<sup>13</sup>, de forma a prevenir o surgimento de novas fendas e fissuras, que poderiam derivar da sua libertação da moldura e conseqüente relaxamento (cf. fig. 10) (fig. 15).

Os levantamentos do verniz alterado e, posteriormente, de alguns repintes, por via húmida, exigiram testes de resistência da camada pictórica à ação de misturas de solventes, para uma adequada e possível

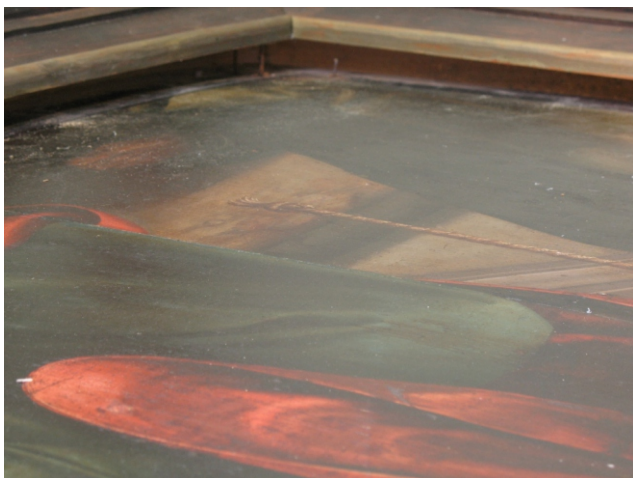


Fig. 14: Levantamento de moldura. Museu do Douro © Carlos Mota, 2015.



Fig. 15: Fixação do painel por montagem de pinças periféricas a um contraplacado. Museu do Douro © Carlos Mota, 2015.

seleção do agente de limpeza (Kleiner 1991, 104-116). Os resultados determinaram que eram necessárias misturas e percentagens de solventes específicas de área para área e em alguns casos de tom para tom (figs. 16,17 e 18). Para o desenvolvimento da operação foram nucleares as comparações, constantes, dos resultados obtidos, sobretudo, nas fotografias de fluorescência com radiação UV e na radiografia (cf. figs. 13 e 3, respetivamente), bem como a conjugação das conclusões da caracterização material das amostras (Candeias *et al.* 2016, 31-32), com os resultados da dissolução em marcha. Ocorreram muitas hesitações e reflexões, infelizmente muitas vezes solitárias, porque a quantidade de camadas de verniz patinado sobre lacunas (betume judaico?) e de repintes/retoques sobrepostos em diversos restauros levantou problemas de relação entre eles, por vezes sem conclusão, mesmo recorrendo ao envolvimento interdisciplinar e até à discussão pública como no colóquio a que este texto se reporta (figs. 19 e 20).



Fig. 16: Céu, pormenor antes da intervenção. Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.



Fig. 17: Céu, pormenor durante a intervenção. Museu do Douro © Carlos Mota, 2015.



Fig. 18: Céu, pormenor depois da intervenção. Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.



Fig. 19: Apresentação do Projeto de conservação-restauro no colóquio. Museu do Douro © Helena Freitas, 2016.



Fig. 20: Visita ao laboratório de conservação e restauro e discussão durante o colóquio. Museu do Douro © Enara Teixeira, 2016.

## NOTAS FINAIS COM PERSPETIVAS FUTURAS

Este projeto interventivo integrado para recuperação da pintura *Quo Vadis?*, que nos chegou repleta de desigualdades comprometedoras e perturbadoras da sua leitura ao nível dos estratos de proteção e pictórico, conseqüentes de uma intervenção anterior inacabada, revela que o MD e o ML têm capacidade para se articular estrategicamente com outras instituições e investigadores de forma a obter com poucos recursos resultados científicos importantes e surpreendentes, como os alcançados com a interpretação da documentação histórica, documentação e exames do espectro invisível e visível atual e com os resultados do estudo sobre a composição química da obra.

Os conceitos deste projeto de conservação-restauro ultrapassam os de restaurar para recuperar e apenas deixar de legado às gerações futuras, procurando antes atuar de forma interativa com a comunidade, contribuindo para a sensibilização e educação para salvaguarda patrimonial, pois só se preserva o que de forma consciente se conhece.

O sucesso das intervenções de conservação-restauro no património cultural coaduna-se com a conjugação de esforços no sentido de transmitir à sociedade atual, e conseqüentemente às futuras, a importância da preservação integrada dos legados patrimoniais para que a nossa intervenção seja sustentável.

Durante o trabalho de restauro foi realizado um registo audiovisual com o objetivo de produzir no futuro um documentário sobre este projeto de intervenção, para posteriormente ser exposto em paralelo com a obra, de modo a servir de apoio a visitas e ações de sensibilização no ML. Acreditamos que a sistematização dinâmica da informação documental e analítica reunida neste processo num formato de documentário audiovisual possa contribuir de forma significativa para a sensibilização do público acerca da necessidade de preservação destes bens culturais.

Por último, é de referir o impacto positivo que a discussão pública tida neste colóquio tenha resultado na tomada de decisão, por parte da tutela

da obra, em patrocinar o desenvolvimento da intervenção de restauro, no sentido da reintegração pictórica da mesma. Com efeito, após a conclusão dos levantamentos do verniz alterado e de alguns repintes grosseiros, por não haver lugar no subsequente calendário interventivo da conservação e restauro do MD, o ML adjudica a empreitada à empresa Porto Restauro. A esta nova equipa, manifestamos votos de sucesso para a reintegração da obra.



Fig. 21: Resultado final da intervenção no MD. Museu do Douro © Carlos Mota, 2016.

## BIBLIOGRAFIA

AML Livro de Registo de Correspondência Expedida do Museu, Arq. do Museu de Lamego. 1917-196..., pág. of. n.º254, 6/5/1926.

Antunes, Fernando. “Conservação e restauro: sector da actividade económica versus domínio científico tecnológico – uma realidade, uma fixão ou uma utopia?” *Ge-conservación*, 1 (2010). Disponível em <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/7/9> (acesso a 6 de fevereiro de 2016).

Brandi, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 33.

Candeias, A., CARDOSO, A. Dias, L. *Relatório Quo Vadis? – Pintura Quinhentista Portuguesa*. Évora: Centro HERCULES. 2016.

Camacho, Clara. *Plano de Conservação Preventiva. Bases orientadoras, normas e procedimentos*. Lisboa: IMC, 2007. pp. 101-103.

Cassar, May. “Sustainable heritage: challenges and strategies for the twenty-first century.” *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology*, 40. 2009. pp. 3-12.

Disponível em <http://www.apti.org/clientuploads/pdf/Cassar40-1.pdf> (acesso a de setembro de 2015).

Couto, João. *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*. Lisboa: Edições Excelsior, 1952. p.7 pp.13-14.

Flor, Sandra. Fernando Mardel de Araújo (1884-1960). In J. Custódio, *100 Anos de Património: Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010. pp. 211-212.

Gómez, M. L. *La restauración examen científico aplicado a la conservación de*

obras de arte. Madrid: Catedra, 1998. pp. 169-170.

Grattan, D. Michalski, Stefan. “Dommages causés par une température et une humidité relative contre-indiquées. Objets vulnérables. Niveaux de régulation.” Collections spéciales, Institut Canadien de Conservation, 2011. Disponível em <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/enviro/index-fra.aspx> (acesso em 11 de dezembro de 2015).

Guichen, (de) Gäel. La conservation preventive: un changement profound de mentalité, in Cahiers d'études du Comité de conservation de l'Icom. I.C.O.M.-C.C., 1995. pp. 4-6.

ICOM-CC. “Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material”. In 15.º Encontro trienal, 22-26 de setembro. Nova Deli: ICOM-CC, 2008.

Kleiner, L. M. Les solvants. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique. 1991. pp. 104-116.

MatrizNet. “Ficha de Inventário da Pintura Quo Vadis?” Museu de Lamego. Disponível em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=8756&EntSep=5#gotoPosition> (acesso em 1 de setembro, 2015).

Mendonça, Maria José de. Catálogo Inédito da Exposição dos Primitivos Portugueses (texto policopiado). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. 1940.

Mota, C.. Restauro e conservação - Projeto para salvaguarda da coleção de pintura da Santa Casa da Misericórdia de Peso da Régua.”. In Reis, Bernardo (coord.), Atas do Dia do Património das Misericórdias. Braga: União das

Misericórdias Portuguesas. 2014. pp. 267-282.

Fauvrelle, N.; Mota, C.; Tavares, C.. Notas sobre os painéis da Casa do Douro e seu restauro. In Fauvrelle, Natália (coord.) – Mestre Joaquim Lopes. *Peso da Régua: Fundação Museu do Douro*. 2009. p. 49-63.

SANTOS, R. dos; Couto, J., Lopes A.. *Exposição de Os Primitivos Portugueses: 1450-1550: Catálogo-Guia*. Lisboa: Bertrand. 1940.

Viñas, S. Muñoz. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann. 2005. pp. 183-197 pp. 169-170.

## AGRADECIMENTOS

São devidos agradecimentos a Alexandra Falcão, Ana Bailão, António Candeias, Andreia Magalhães, Artur Matos, Bárbara Maia, Bárbara Amaro, Enara Teixeira, Fernando Seara, Frederico Henriques, Filipe Barros, Helena Freitas, João Duarte, José Pessoa, Luís Sebastian, Luís Carvalho, Marco Barradas, Marisa Adegas, Natália Fauvrelle, Pedro Oliveira, Samuel Guimarães, Sandra José, Susana Marques e Teresa Desterro.





## A INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA PINTURA QUINHENTISTA QUO VADIS? DO MUSEU DE LAMEGO. DESAFIOS E DECISÕES

*Rita Veiga; Ana Brito*

Porto Restauro – Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.  
r\_veiga@portorestauro.com; a\_brito@portorestauro.com



Fig. 1: Fotografia do espectro visível, antes da intervenção da Porto Restauro. Luís Bravo Pereira © 2016.



Fig. 2: Fotografia de fluorescência de ultra-violeta, antes da intervenção da Porto Restauro. Luís Bravo Pereira © 2016.

## INTRODUÇÃO

<sup>1</sup> Sobre a proveniência e historial da pintura, ver o artigo da historiadora Alexandra Falcão inserido nesta revista, pp.06-52.

Durante décadas a pintura *Quo Vadis?* esteve armazenada nas reservas do Museu de Lamego, privada de ser exposta devido à leitura dissonante que apresentava, fruto das várias intervenções da qual foi alvo ao longo do tempo (fig. 1). Datada presumivelmente da primeira metade do século XVI e de autoria desconhecida, trata-se de uma obra de excelente qualidade de execução. De dimensão considerável (211,4 cm x 104,4 cm), terá figurado num sistema retabular na Catedral de Lamego<sup>1</sup>.

A pintura foi alvo de vários exames e análises científicos, que são descritos noutra artigo desta publicação (Veiga *et. al* 2017, 108-146), assim como de algumas fases de intervenção no Museu do Douro em 2015 e 2016 (Mota, 2017, 54-76).

Este artigo é referente à intervenção de conservação e restauro desenvolvida na empresa Porto Restauro, Lda entre 2016/17 pelas conservadoras-restauradoras Rita Veiga e Ana Brito, e que contou com o apoio de uma equipa multidisciplinar composta por cientistas e químicos (Laboratório HÉRCULES) e a tutela da obra nas pessoas do diretor Luís Sebastian e historiadora Alexandra Falcão (Museu de Lamego). A complementaridade destas áreas de atuação foi fundamental para a resolução dos diversos desafios impostos pela obra relativos à metodologia a seguir na intervenção de conservação e restauro.

Para o entendimento da globalidade da pintura foram essenciais os resultados dos vários exames (radiografia, fotografia de infravermelho, fluorescência de ultravioleta) e análises realizadas a amostras estratigráficas da pintura (por microscopia óptica, micro-FTIR e MEV-EDS).

A descrição técnica e material do painel, sustentada pelos citados resultados laboratoriais, é desenvolvida noutra artigo que consta desta revista (Veiga *et al.* 2017, 108-146). As intervenções posteriores realizadas na obra e que tiveram maior impacto na sua história e leitura são igualmente aprofundadas no mesmo artigo, pelo que neste estudo são

apenas alvo de referência sucinta.

A complexidade da presente intervenção derivava da dificuldade em assegurar qual a composição e estratos originais ou posteriores; assim como da necessidade de definir a metodologia a aplicar no caso dos extensos repintes, nomeadamente optar pela sua remoção ou conservação. O rosto de Cristo era particularmente crítico pelo seu estado lacunar, que atraía de imediato a atenção do observador (fig. 3). Impunha-se o desafio: quais as possibilidades e limites de intervenção num rosto tão fragmentado mas que simultaneamente é de extrema importância para a leitura da obra?

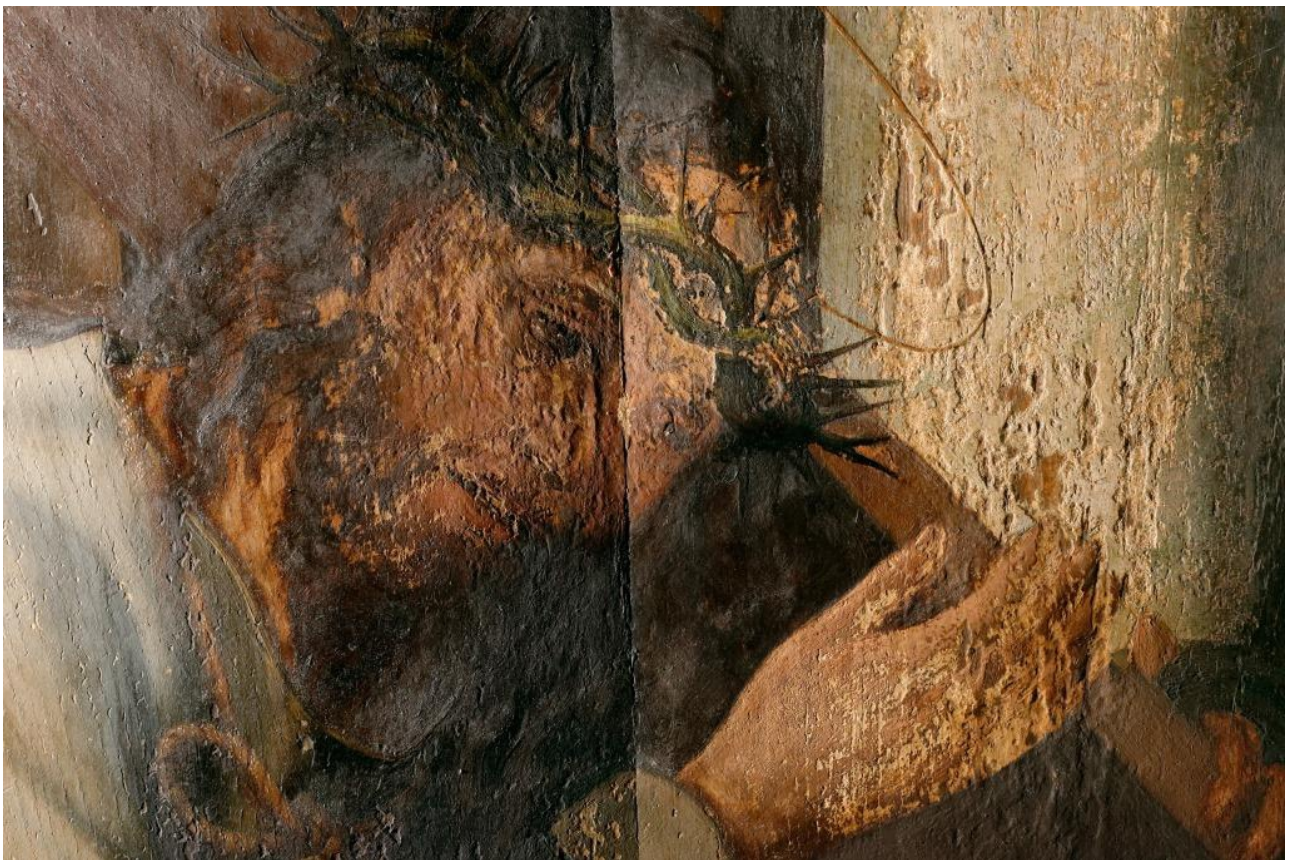


Fig. 3: Fotografia com luz rasante do rosto de Cristo, antes da intervenção da Porto Restauro. Luís Bravo Pereira © 2016.

## I. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

É longo o historial de intervenções da pintura. No século XVIII ou posteriormente<sup>2</sup>, o céu e parte das arquiteturas do topo da obra foram repintadas (aplicação de camada de tinta por cima da original) e prolongadas no sentido ascendente de forma a perfazer uma composição retangular, distinta do remate semicircular original. Existiam outros repintes integrais que seguiam a composição original, evidentes no muro acinzentado de fundo (atrás da figura de Cristo), na coluna e cruz. Provavelmente na mesma época o painel foi alvo de redução das suas dimensões através de cortes ao longo das duas margens laterais e provavelmente da margem inferior do suporte lenhoso (Veiga *et al.* 2017, 108-146). Tais alterações poderão ter sido realizadas aquando do apeamento do painel do retábulo original e adaptação para um local e sistema de enquadramento distintos do primitivo.

Numa fase posterior, cuja data desconhecemos, foi iniciado (mas não concluído) o levantamento do repinte no céu. Enquanto no lado esquerdo foi efetuada uma janela de sondagem (embora de dimensão alargada); no lado direito o repinte foi levantado numa ampla secção entre o horizonte e cerca de metade da altura do céu, expondo a camada original e levando à coexistência na mesma área compositiva de frações de dois céus (original e de repinte) de características díspares em termos estilísticos e formais - existência/ausência de nuvens; diferenças de cor e de técnica de execução (fig. 1).

Eram igualmente notórias outras intervenções sobre a camada pictórica que consideramos serem reintegrações (não repintes) pelo carácter mais circunscrito. Poderão resultar de uma fase de intervenção mais recente tendo em conta a maior solubilidade detetada aquando da limpeza físico-química comparativamente com os repintes integrais acima citados. Localizam-se quer diretamente em áreas de lacuna que expõem o suporte quer parcialmente sobre o original, como no rosto de S. Pedro (zona da barba), estando a cor alterada quando comparada com a superfície

<sup>2</sup> Tendo em conta a identificação, por microFTIR, de azul da Prússia em amostras de áreas repintadas. Este pigmento foi descoberto no início do século XVIII, tendo ficado disponível para artistas a partir de cerca de 1724.

<sup>3</sup> O conhecimento destes registos fotográficos deve-se à pesquisa da historiadora Alexandra Falcão, do Museu de Lamego (Falcão 2017) e encontram-se publicados nesta revista (Veiga *et.al.* 2017).

envolvente.

Nas várias fases de intervenção na camada pictórica parece ter sido utilizado óleo, a julgar pelas características de espessura e frequentemente de empastamento que se observavam, embora não se tenham realizado análises que o comprovem.

O rosto de Cristo que subsistiu até aos nossos dias apresentava uma leitura extremamente lacunar e fragmentada. Basta analisar os registos fotográficos existentes da pintura para testemunhar a sequência de intervenções de que foi alvo e entrever a sua agitada história, recheada de sucessivas fases de repinte e limpeza<sup>3</sup>. O rosto de Cristo surge repintado na fotografia mais antiga de que temos conhecimento (entre 1880?-1925). Anos depois ter-se-á efetuado a remoção de parte ou totalidade desse repinte, como evidente na fotografia do MNAA de cerca da década de 40. O registo fotográfico do Museu de Lamego, volvidos outros anos, mostra um novo rosto, completamente diferente do primeiro arquivo. Posteriormente, em 1972 é notório como a face de Cristo foi entretanto alvo de limpeza, mantendo-se aparentemente no mesmo estado até 2016. É certo que sucessivas intervenções em muito terão contribuído para a degradação desta área, mas desconhecemos qual o momento inicial em que o rosto terá sofrido tamanha perda. Nomeadamente se o repinte evidente na primeira fotografia que conhecemos seria já para encobrir um rosto com muitas lacunas.

Na generalidade da obra eram inúmeras as lacunas de camada pictórica que deixavam à vista a preparação ou diretamente o suporte lenhoso. As áreas mais problemáticas eram o rosto e mãos de Cristo; o fuste da coluna; a metade inferior das áreas escuras da veste de Cristo; a base da cruz; a área de tonalidade escura entre a manga direita de Cristo e a cruz.

É de salientar o óptimo estado de conservação dos estratos pictóricos nas áreas tapadas pela moldura retangular, que apresentam uma rede de estalados muito ténue. A moldura ocultava uma faixa vertical na túnica de Cristo (ao longo da margem esquerda) que ao estar protegida da acção da luz, conservou melhor a cor da veste. Esta teria um tom lilás claro e menos

azulado como hoje se observa, o que resultou numa profunda mudança da aparência da obra<sup>4</sup>.

Relativamente ao suporte lenhoso, as duas tábuas apresentam empenamentos decorrentes do tipo de corte e do envelhecimento natural da madeira, sujeita a oscilações de temperatura e humidade. Observam-se pontualmente galerias e orifícios de inseto xilófago pelo verso, principalmente na zona de união das duas tábuas; assim como áreas com podridão cúbica (fig. 4).

<sup>4</sup> Embora não tenha sido recolhida amostra estratigráfica desta área, é possível que o pintor tenha recorrido a uma laca vermelha para conferir o tom violáceo, cuja cor desvaneceu nas áreas expostas à luz. Este fenómeno de degradação é amplamente discutido na literatura, ver Saunders, David; Kirby, Jo. 1994, pp. 79-97.



Fig. 4: Pormenor da deterioração do suporte lenhoso (podridão cúbica) e intervenções posteriores (execução de sangrias e introdução de taliscas). Porto Restauro © 2016.

## II. INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

### a. Intervenção prévia no Museu do Douro

Antes de ser transportada para a empresa Porto Restauro, Lda., a pintura foi alvo de intervenção em 2015/16 no Museu do Douro, onde foi retirada a moldura, realizada a fixação de áreas em destacamento e uma primeira fase de limpeza para remoção do verniz extremamente acastanhado e irregular, assim como de alguns repintes.

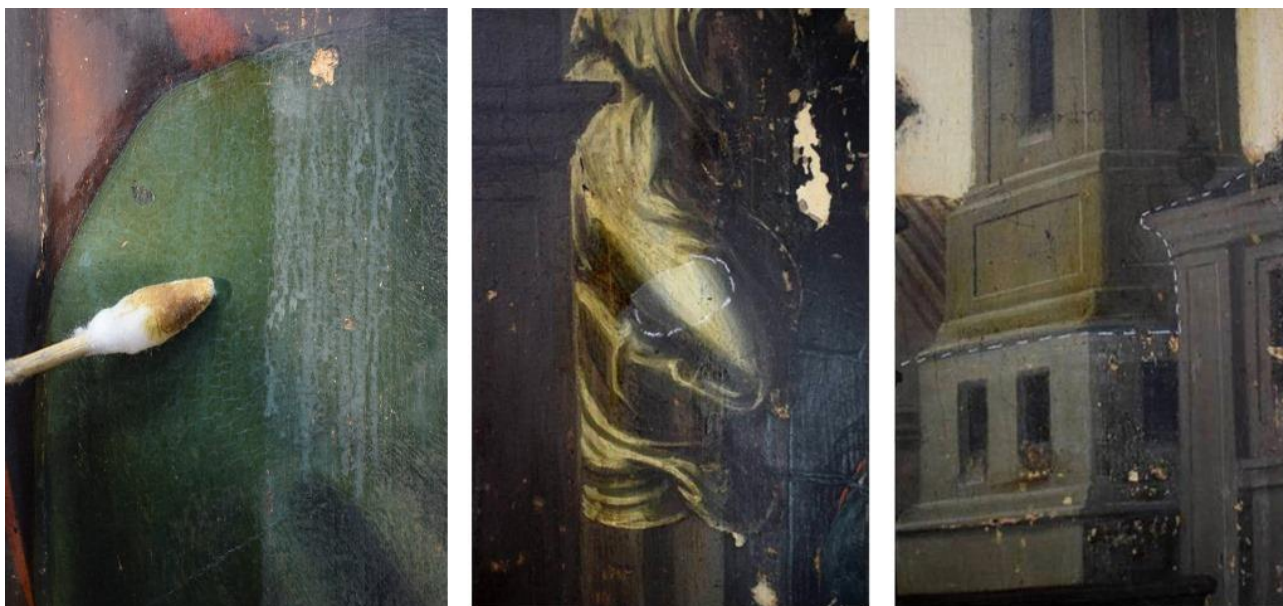


Fig. 5: Durante a limpeza físico-química para remoção de verniz em distintas áreas da pintura. Porto Restauro © 2016.

### b. Remoção de verniz

No Porto Restauro foi terminada a fase de limpeza físico-química incidindo em áreas na qual ainda subsistiam camadas de proteção alteradas. Para tal foram efetuados testes de limpeza em distintas zonas da obra seguindo a metodologia proposta pelo químico e restaurador Paolo Cremonesi (Cremonesi 2011, 2004). O verniz foi removido em toda a superfície com misturas de ligroína e etanol, aplicadas mediante cotonetes com algodão (fig. 5).

### c. Remoção de repintes

#### O remate da pintura: repintes do céu e abóbadas

Como referido anteriormente, as duas frações de céu e parte das arquiteturas do topo esquerdo foram repintadas, estendendo a composição no sentido ascendente para perfazer um formato retangular, distinto do remate original semicircular. Em data posterior ocorreu a remoção parcial dos repintes no céu, que por razões desconhecidas não foi concluída. Esta remoção (parcial) causou a evidente heterogeneidade no

pano de céu do lado direito, no qual cerca de metade da área permanecia repintada, e outra metade possuía a camada original a descoberto. A situação suscitou o debate sobre as várias hipóteses de intervenção no topo da obra, considerando as possibilidades e riscos de cada opção:

i) Valorizar a camada pictórica original quinhentista e consequentemente dar continuidade à remoção do repinte no céu. Tal implicava necessariamente uma forte mudança da componente visual e da configuração da pintura, pois em vez do formato retangular passaria a exibir o remate semicircular primitivo. Esta opção poderia, de certa forma, ser encarada como uma menorização da marcante mudança histórica/adaptação pela qual o painel passou.

ii) Assumir o céu no estado em que se encontrava. Nesta opção não se removeria o resto do repinte, o que implicaria, do ponto de vista da equipa responsável, que a leitura da pintura permaneceria incoerente e fragmentada pois o pano de céu (lado direito) continuaria claramente dividido em duas secções horizontais extremamente distintas e de difícil conciliação em termos históricos e de leitura (céu original e repintado, **fig. 1**).

iii) Aceitar e valorizar a transformação histórica pela qual o painel passou, ou seja, a mudança de configuração para formato retangular. Embora teoricamente válida, esta hipótese revelava-se, no caso particular do *Quo Vadis?*, pouco viável dada a extensão da área de repinte previamente levantada, o que obrigaria, na prática à reintegração cromática por cima do céu original (onde fora levantado o repinte).

A estas questões estava claramente subjacente a problemática da oposição entre as valências histórica e estética da obra de arte, tão habilmente refletida e descrita por Cesare Brandi (Brandi, 2006) e frequentemente presente quando se trata da remoção de repintes históricos, sejam pontuais ou integrais<sup>5</sup>. A problemática subjacente é se as alterações ocorridas na obra devem ser assumidas como testemunho do seu percurso

<sup>5</sup> Veja-se, a título comparativo, a discussão sobre a complexa remoção de repintes noutros casos de pintura em Portugal (Carvalho, 2012; Raposo, 2010; Cruz, 2005).

e história; ou podem essas alterações ser “suprimidas” de forma a devolver a obra a um estado mais próximo do original (mas que na verdade nunca será o original). O processo de decisão é particularmente difícil dada a irreversibilidade inerente à operação de remoção de repintes. No painel *Quo Vadis?* a situação surgia condicionada desde o início pelo facto de a área de repinte levantado abranger uma extensão considerável, não se tratando apenas de uma pequena sondagem.

Após reflexão e discussão das possibilidades de intervenção optou-se por dar seguimento à remoção dos repintes existentes no topo da obra por se considerar que esta etapa era essencial para devolver integridade à leitura e fruição da pintura e valorizar a qualidade e unidade do original. As características técnicas e estilísticas do céu original renascentista iam claramente ao encontro do resto da composição, unificando a perceção da obra como um todo, enquanto o repinte do céu apresentava uma qualidade plástica inferior e distinta do restante. Não menos importante, era possível verificar que o céu original se encontrava em excelente estado de conservação, sendo viável em termos técnicos a remoção do repinte sem danificar a superfície original.

Consequentemente o repinte no céu foi removido por via mecânica, com bisturi (fig. 6). A camada, provavelmente a óleo, era espessa e de remoção demorada mas relativamente simples, presumivelmente pela existência de material orgânico (como verniz ou cera) a separar os estratos originais dos de repinte, como detetado nas amostras estratigráficas. Optou-se por manter um pequeno retângulo do repinte do céu no canto superior direito como testemunho histórico da sua prévia existência, cor e extensão.

Os repintes das abóbadas, cuja camada era de espessura mais fina comparativamente com a do céu, foram principalmente removidos com bisturi, após amolecimento da camada com gel de etanol (espessado em Klucel® H) e misturas dos solventes ligroína e etanol.

Terminada a remoção do repinte constata-se que esta operação permitiu devolver à pintura a configuração original e, em particular, restituir ao céu a sua natural leveza e limpidez, obtidos pelo suave *degradé* de cor entre o

tom luminoso no horizonte e o tom azul mais escuro no topo superior, particularidade frequente em pinturas renascentistas (fig. 15).

Na arquitetura de fundo a diferença do antes e após a remoção do repinte é mais subtil porque este seguia de perto a forma e cor subjacentes. No entanto, desapareceram linhas marcadas de empastamentos de tinta e o aspeto denso e opaco de outrora. A remoção de repinte permitiu ainda revelar o pormenor da ponta da arquitrave original, que estava oculta pelo repinte do céu, na intersecção entre a parede do arco, o céu e a cruz.

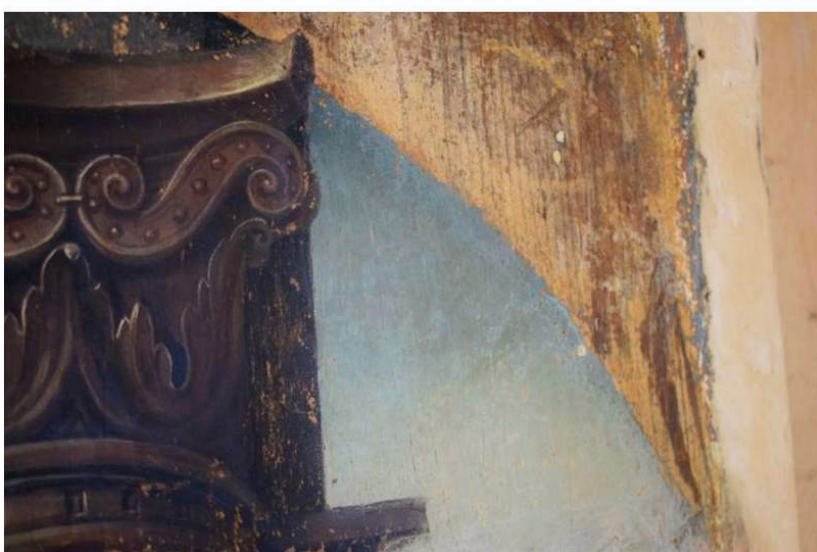


Fig. 6: Durante a remoção do repinte do céu, lado direito, expondo a terminação original da composição em forma semicircular. Porto Restauro © 2016.



Fig. 7: Janelas de sondagem no céu e abóbadas do lado esquerdo, que se encontravam repintados. Janela A: observa-se que o arco original tem uma cor muito similar ao de repinte; janela B: o arco original tem uma inclinação ligeiramente diferente, mais fechada, que a do repinte; janelas C e D: área de terminação do arco original. Porto Restauro © 2016.



Fig. 8: Fotografia superior: inicial. Fotografia ao centro: após remoção de uma camada de tinta superficial (repinte mais recente) ficou a descoberto um rectângulo, respeitante a uma área na qual o levantamento de repinte mais antigo (iniciado numa intervenção anterior à nossa) não fora concluído. Este rectângulo era claramente identificável na radiografia ao apresentar maior radiopacidade do que a área envolvente. Fotografia inferior: após remoção integral dos repintes. Porto Restauro © 2016.

### Rosto de Cristo

O avançado estado de degradação do rosto de Cristo dificultou a tomada de decisão relativamente à metodologia de intervenção a seguir. A face apresentava, simultaneamente, muitas lacunas de camada pictórica (fig. 3); áreas com verniz ligeiramente amarelado e áreas com tonalidades de carnação muito distintas. O que permanecia ainda de original, após sucessivas operações de limpeza e repinte? O que poderia ser feito para melhorar a leitura de um rosto tão pouco íntegro?

Para responder a estas questões foi essencial comparar a observação direta da obra à vista desarmada e com microscópio óptico, com os exames de superfície (fotografia de infravermelho; fluorescência de ultravioleta; radiografia) e com as análises científicas realizadas aos cortes estratigráficos e pequenos testes de limpeza efetuados na superfície.

A área esquerda do pescoço serviu como ponto de partida para a limpeza por se conservar bastante intacta e original, dada a forma contínua como se funde com a composição envolvente, nomeadamente o início da túnica e o cabelo. Verificamos que o tom rosado claro e vivo da carnação do pescoço é coerente com outras áreas iluminadas do rosto assim como nas áreas de luz da mão direita de Cristo e no pé direito.

A operação de limpeza no rosto de Cristo foi necessariamente pontual dada a extensão de perda. Efetuou-se a remoção do verniz remanescente; assim como restos de tinta que eram nitidamente repintes - pelo aspeto empastado e de cor mais arroxeadada e escura do que o original; pela sua solubilidade e por se encontrarem por cima de outras camadas cromáticas mais claras. Removeram-se repintes executados quer por cima de camada original subjacente, quer diretamente por cima da preparação, através de meios mecânicos (bisturi) e de misturas de ligroína e álcool etílico.

O que subsiste de camada pictórica original da carnação do rosto de Cristo parece ser francamente pontual. Permanece a dúvida se parte dos globos oculares e parte da metade direita do rosto (área em sombra) serão resultado de intervenções posteriores, tendo estas áreas sido mantidas como as encontramos.

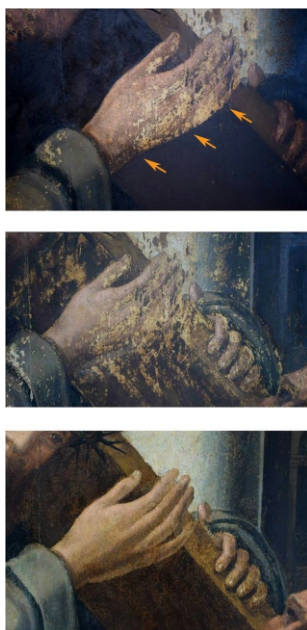


Fig. 9: Remoção do repinte da mão direita de Cristo – fotografia superior: antes da intervenção; fotografia ao centro: após remoção; fotografia inferior: após a intervenção. A mão estava parcialmente oculta por repintes, que a faziam parecer de menor dimensão (assinalado com setas laranja). Porto Restauro © 2016.

O cabelo encontrava-se repintado de forma generalizada com uma tinta escura, espessa e de aspeto “grossoiro”. O levantamento do repinte permitiu verificar a existência de cabelo original no qual ainda remanescem alguns fios individualmente trabalhados e com apontamentos de luz/reflexos, pese embora o desgaste evidente. Os repintes estendiam ligeiramente as dimensões originais do topo e parte de trás da cabeça, fazendo-a parecer maior (fig. 14).

### Mãos de Cristo

Os dedos da mão esquerda de Cristo encontravam-se inteiramente repintados com uma tinta acastanhada que foi removida mecanicamente. A mão direita apresentava igualmente um repinte generalizado que em algumas áreas pontuais tinha já sido parcialmente removido (fig. 9). Assim, na mão direita efetuou-se mecanicamente a remoção do repinte remanescente, o que permitiu revelar a carnação original, de um tom rosa claro similar ao que está presente em várias áreas do rosto. O limite inferior da mão estava encoberto por um repinte do tom castanho da cruz. A sua remoção permitiu colocar a descoberto a maior dimensão da mão original, como aliás a radiografia já permitia antever.

### Rosto de S. Pedro

O rosto de S. Pedro apresentava algumas reintegrações pontuais em áreas de lacuna, diretamente sobre a madeira; e alguns repintes mais extensos e de aspecto empastado que cobriam parcialmente o original, na zona entre a barba e o pescoço, o que lhe conferia uma tonalidade muito escura. Em ambos os casos as intervenções foram removidas.

### Cruz e tabuleta

A cruz estava inteiramente repintada com uma camada de tinta espessa, irregular, plana (sem subtilezas de cor) observando-se inclusivamente alguns empastamentos e a direção com que a tinta foi aplicada. O repinte seguia a forma da cruz original e poderá ter sido executado para ocultar os

extensos desgastes na camada original.

Foi realizado o levantamento do repinte na cruz, que permitiu colocar a descoberto a camada original, de tonalidade mais clara, com subtilezas de tom e próxima de um ocre, bastante diferente do tom castanho-escuro e denso do repinte. Este ocultava alguns pormenores interessantes acerca da construção da cruz, nomeadamente a placa de fixação (fig. 10) da tabuleta com a inscrição “INRI”, assim como a representação de cinco cavilhas na intersecção das duas traves de madeira.

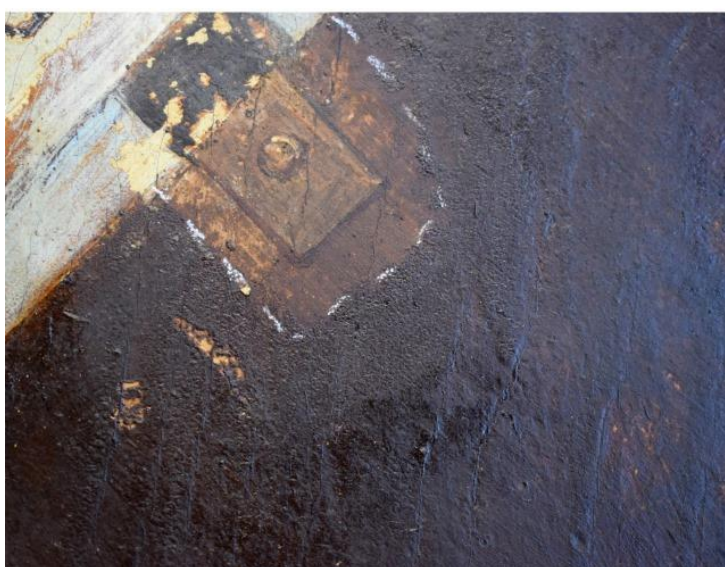


Fig. 10: Pormenor da cruz que estava encoberto pelo repinte. Fotografia superior: antes da intervenção; Fotografia inferior: durante a limpeza. Porto Restauro © 2016.



Fig. 11: A laranja, áreas de repinte que foram removidos na intervenção da Porto Restauro (2016/17). A azul, áreas do céu nas quais tinha sido realizada a remoção (parcial) do repinte de forma a expor o original, numa intervenção de data desconhecida. Porto Restauro © 2016.

### Outras áreas

O pano mural frontal de tonalidade acastanhada, localizado atrás da figura de Cristo (na metade superior e ao centro da composição) encontrava-se repintado, como perceptível através dos empastamentos e discontinuidades (que permitiam ver o original por baixo) da tinta utilizada, que conferiam um aspeto plano, opaco e denso ao muro arquitetónico. Por essa razão estes repintes foram removidos. O fuste da coluna foi intervencionado no Museu do Douro, onde foi feita a limpeza para remoção de vernizes, repintes e massas posteriores, colocando em evidência as inúmeras perdas e desgastes existentes na superfície original.

#### d. Remoção de massas antigas

As massas brancas evidentes na frente da obra, sobre o suporte lenhoso original ou sobre enxertos de madeira (posteriores), foram removidas visto serem posteriores e a sua permanência perder sentido a partir do momento em que foram removidos os repintes, devolvendo a configuração semicircular à obra (fig. 15).

As massas foram primeiramente humedecidas com água morna, seguindo-se a sua remoção mecânica com bisturi, tendo o cuidado de não marcar a superfície da madeira para não eliminar acidentalmente possíveis marcas originais existentes. A remoção permitiu colocar a descoberto a marcação incisa, na madeira original, de uma forma semicircular paralela à que foi figurada (visível igualmente na radiografia).

#### e. Aplicação de massas de preenchimento e reintegração cromática

As lacunas de camada preparatória foram preenchidas de forma a devolver a continuidade aos estratos e realizar-se posteriormente a reintegração cromática (fig. 12). Os preenchimentos foram efetuados com massa à base de cargas inertes e acetato de polivinilo (Modostuc®), que após secagem foi nivelada com bisturi e cotonetes humedecidos em água.

A reintegração cromática das lacunas foi realizada com o objetivo de unificar a leitura da obra, recorrendo a técnica mimética para lacunas de menor dimensão, e técnica diferenciada (*tratteggio*) para lacunas de maior dimensão (fig. 13). As bases de cor foram efetuadas a guache (pigmentos aglutinados em goma arábica), da marca Talens® e Winsor&Newton®. Após a aplicação do verniz, a reintegração foi finalizada com Gamblin® (pigmentos aglutinados em Laropal A-81®). Todos estes materiais são considerados estáveis a longo prazo e reversíveis.

A reintegração cromática foi particularmente difícil no rosto de Cristo devido ao estado de conservação extremamente lacunar que apresentava e ao facto de ser, simultaneamente, um dos elementos mais importantes da composição. Foram várias as questões colocadas: deveriam as perdas ser assumidas, dada a sua extensão? Ou seria possível melhorar a leitura desta área, sem no entanto “inventar” um rosto novo, como os registos fotográficos mostravam ter ocorrido em intervenções anteriores?

Os critérios de intervenção em obras de arte nem sempre foram os mesmos mas hoje em dia é inaceitável repintar um rosto. Pretendia-se que a recente intervenção nesta área obedecesse a critérios rigorosos, respeitando e mantendo o que subsiste de original, e cingindo a reintegração cromática a áreas de perda. Adicionalmente é desejável que a reintegração perdure no tempo, espaçando uma próxima intervenção, especialmente tendo em conta as sucessivas operações de repinte e limpeza de que o rosto foi alvo e que inquestionavelmente terão contribuído para acelerar a sua degradação.

Pese embora o estado de conservação da face de Cristo, permaneciam as referências anatómicas necessárias para unir e dar continuidade aos elementos existentes com o objetivo de melhorar a leitura da composição. Assumindo a intervenção (executada por método diferenciado) e tendo em conta que se tratará sempre de um rosto bastante incompleto em relação ao que terá sido a sua plenitude original (fig. 14).



Fig. 12: Fotografia geral da obra após limpeza, remoção de massas antigas no perímetro da obra e colocação de massas novas (excepto no rosto). Porto Restauro © 2016.

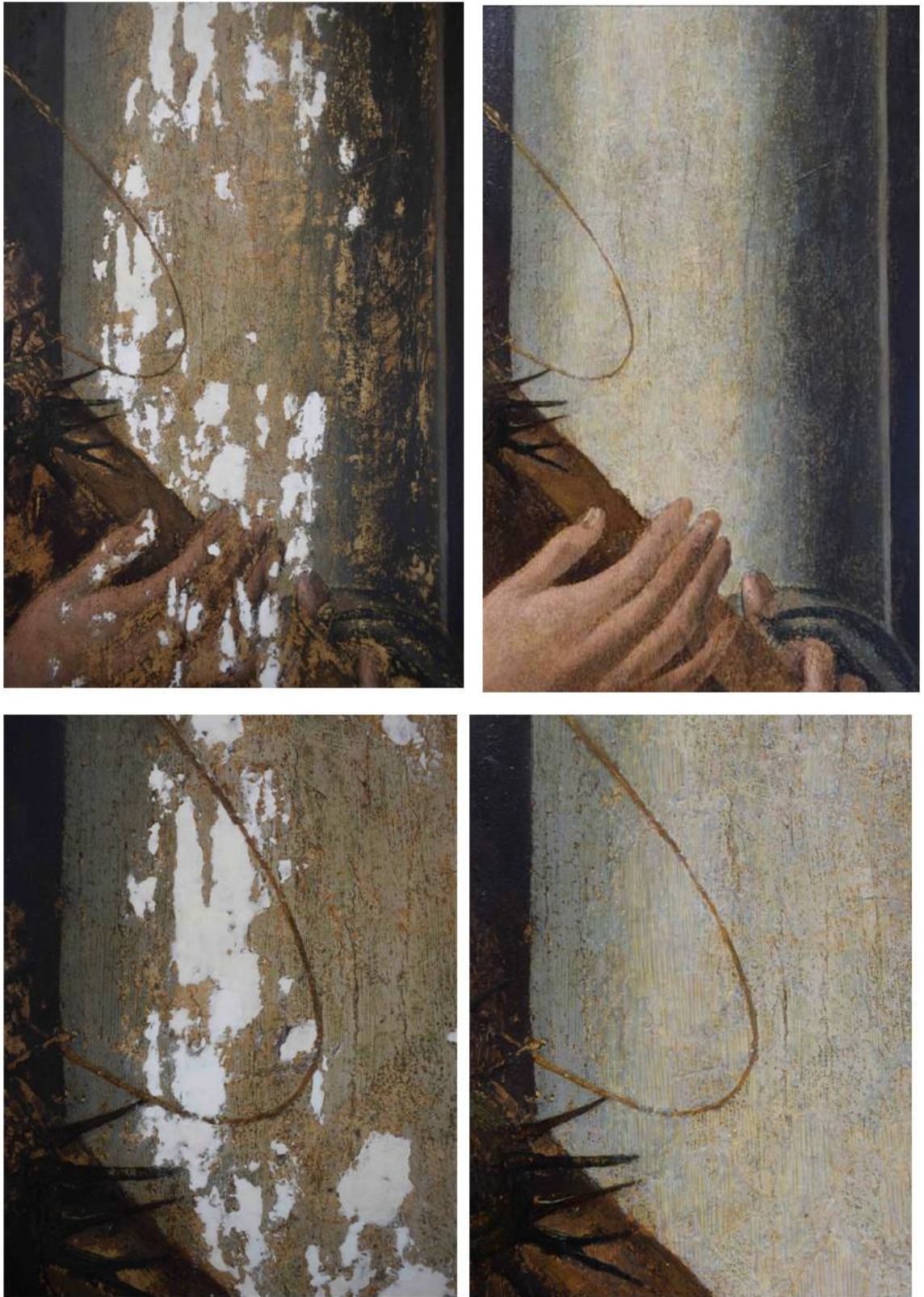


Fig. 13: Pormenores da colocação de massas e reintegração cromática na coluna, com método diferenciado. Porto Restauro © 2016.



Fig. 14: Pormenor do rosto de Cristo antes da intervenção (fotografia superior) e após a intervenção (fotografia inferior). Porto Restauro © 2016.

#### f. Envernizamento

Aplicou-se uma fina camada, à trincha, de resina de baixo peso molecular à base de ureia aldeído (Laropal® A-81 em solventes hidrocarbonetos alifáticos e aromáticos). Após a reintegração cromática aplicou-se, a *spray*, um verniz à base de hidrocarbonetos hidrogenados (resina Regalrez® 1094 dissolvida em solventes alifáticos). A ambas as resinas acrescentou-se uma amina estabilizadora da acção da luz (Tinuvin® 292). Os vernizes foram escolhidos pela sua estabilidade à acção da luz e reversibilidade, de acordo com os estudos científicos disponíveis (Goltz *et al.* 2012; Smith *et al.* 2008; René de la Rie *et al.* 2002). Se necessário, a última camada de verniz pode ser removida com recurso a solventes alifáticos sem danificar o verniz subjacente ou as reintegrações cromáticas.

#### g. Consolidação do suporte

As zonas de madeira que se encontravam enfraquecidas foram consolidadas através da impregnação de um co-polímero de metacrilato de etilo e acrilato de metilo (resina acrílica Paraloid B72® em solventes aromáticos) por meio de pincelagem. A consolidação teve como objectivo conferir maior resistência física à estrutura lenhosa.

#### h. Desinfestação

Aplicação à trincha do produto inseticida/fungicida XILOFENE SOR2® da Dyrup® (Radiaquat 6463, Cipermetrina, Butilglicol e destilados do petróleo) em todo o verso da obra.

#### i. Exibição

Por decisão da tutela a pintura *Quo Vadis?* foi exposta no Museu de Lamego sem moldura, desempenhando um papel didático ao possibilitar ao público um entendimento mais direto da história, percurso e configuração da obra. Permite igualmente o maior contacto com a sua

materialidade pela observação do suporte lenhoso e alterações que sofreu, aspetos estes raramente acessíveis. Ao lado da pintura foi colocado um ecrã com um vídeo demonstrativo do processo de conservação e restauro desenvolvido.

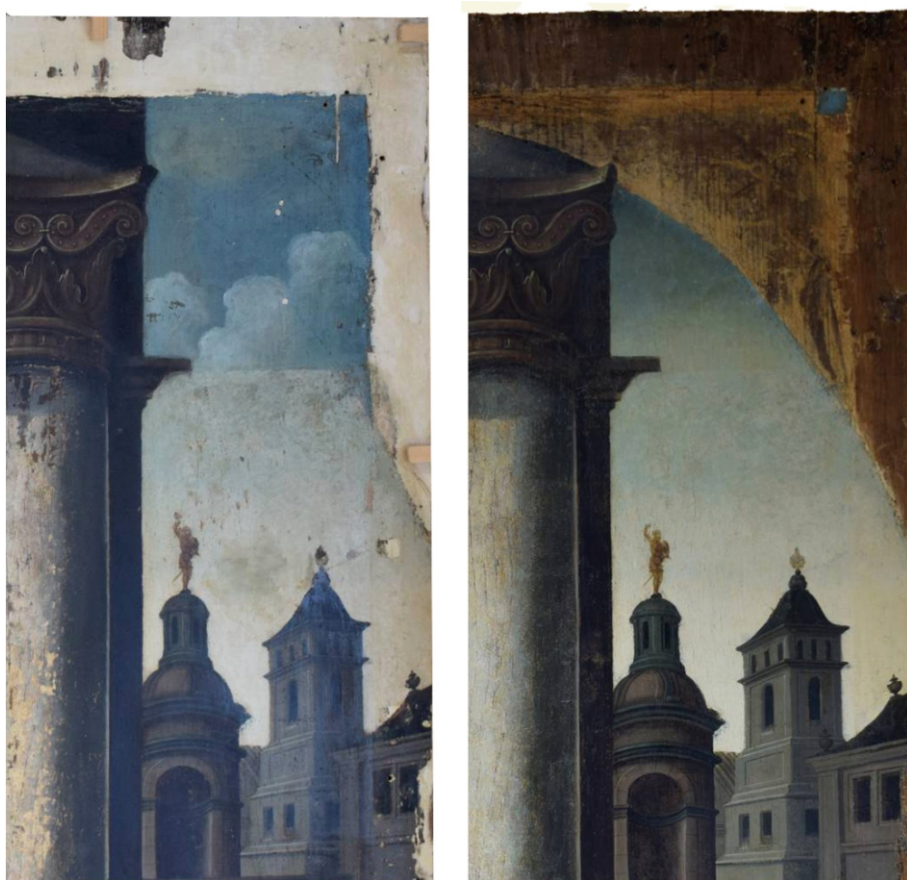


Fig. 15: Pormenor do quadrante superior direito, antes e após a intervenção. Porto Restauro © 2016.



Fig.s 16 e 17: Fotografias de frente e verso após a intervenção. Porto Restauro © 2016.

## CONCLUSÃO

A recente intervenção de conservação e restauro da pintura *Quo Vadis?* pretendeu sobretudo devolver possibilidades de leitura e fruição à obra, que há longas décadas se encontrava afastada do público devido ao mau estado de conservação que apresentava.

A intervenção foi complexa e morosa quer pela necessidade prévia de realizar um diagnóstico aprofundado, quer pelas decisões éticas e metodológicas que se impunham à intervenção. Os exames e análises científicos revelaram-se fundamentais para dar resposta às dúvidas suscitadas pela observação do painel, nomeadamente destrinçar áreas originais de posteriores.

Devido à leitura fragmentada e dissonante que exibiam, o remate superior da obra e o rosto de Cristo constituíram um complexo desafio à presente intervenção. É longo o historial de ações posteriores no painel (sob a forma de repintes, supressões e remoções parciais de repintes), algumas delas inclusivamente iniciadas e não concluídas. O que conduzia à vontade e necessidade premente de realizar uma intervenção que pudesse pôr termo (a médio/longo prazo) ao rol de sucessivos tratamentos e espaçar operações futuras.

É elevado o grau de responsabilidade sentido pelo conservador-restaurador inerente à intervenção de uma pintura como o *Quo Vadis?*, por vários fatores: a sua antiguidade, importância histórica e qualidade artística; o longo historial de intervenções que sofreu e que dificultavam a compreensão da obra; a vontade de devolver a obra ao olhar do público; e sobretudo a necessidade de tomar decisões metodológicas que obrigatoriamente surtem impacto na componente visual e estética da obra, mas também na sua história. A remoção de repintes com alguma antiguidade é um assunto delicado, que no presente caso adquiria particular relevância pelo forte impacto visual na configuração da pintura, pondo a descoberto o remate semicircular original.

Finalizada a intervenção, julga-se que esta contribuiu para unificar a

leitura do painel *Quo Vadis?*, cuja legibilidade estava francamente comprometida e heterogénea, dotando-a de maior harmonia, aproximando-a da sua configuração original e devolvendo ao olhar e fruição do público uma excelente pintura renascentista do aclamado período áureo português.

## BIBLIOGRAFIA

Brandi, Cesare. 2006. *Teoria do Restauro*. Traduzido por Delgado Rodrigues, José Aguiar e Nuno Proença. Lisboa: ORION.

Carvalho, Salomé. 2012. “História, teoria e deontologia da conservação e restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal”. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.

Carvalho, Salomé. 2012. “Os Painéis do Calvário – estudo histórico e material”. *Revista ECR – estudos de conservação e restauro* 4: 189-209.  
<http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3096>.

Cremonesi, Paolo. 2011. *L'ambiente acquoso per il trattamento di opere policrome*. I Talenti - Metodologie, tecniche e formazione nel mondo del restauro, 20, Padova: Il Prato.

Cremonesi, Paolo. 2004. *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*. I Talenti - Metodologie, tecniche e formazione nel mondo del restauro. Padova: Il Prato.

Cruz, António. 2005. “Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial”. *Conservar Património*, 2: 29-53.

Dorge, V.; Howlett, F. (ed.). 1998. *Painted Wood: History and Conservation*. The Getty Conservation Institute, Williamsburg, Virginia.

Eastaugh, N. 2004. *The pigment compendium: optical microscopy of historical pigments*. Oxford. Boston: Elsevier/Butterworth-Heinemann.

Falcão, Alexandra. 2017. “Quo vadis? Entre a catedral e o museu de lamego. Percursos de uma pintura”. In *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. 2. Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte

Goltz, Michael; Proctor, Robert; Whitte, Jill; Mayer, Lance; Myers, Gay; Hoenigseald; Ann; Swicklik. 2012. “Varnishing as part of the conservation treatment of easel paintings” In *Conservation of easel paintings*, edited by Joyce Stoner, Rebecca Rushfield, 635-658. London: Routledge

Instituto dos Museus e da Conservação. 2008/2009. *Cadernos de conservação e restauro. O retábulo flamengo de Évora*. 6/7

Martens, Maximiliaan. 2015 « Leave it or take it away: ethical considerations on the removal of overpaintings ». *CeROArt*.  
URL : <http://ceroart.revues.org/4765>

Raposo, Filipa. 2010. “Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?” *Ge-conservación*, 1: 143-161,  
<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/17>>.

René de la Rie, E.; Lomax, Suzanne; Palme, Michael; Maines, Christopher. 2002. “An Investigation of the Photochemical Stability of Films of the Urea-Aldehyde Resins Laropal® A 81 and Laropal® A 101,” *Preprints of the 13th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation*, Vol II: 881-887. Rio de Janeiro: International Council of Museums.

Saunders, David; Kirby, Jo. 1994. “Light-induced colour changes in red and yellow lake pigments”. In *National Gallery Technical Bulletin 15*. London: National Gallery Publications: 79-97. URL:  
[https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/saunders\\_kirby1994.pdf](https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/saunders_kirby1994.pdf)

Serrão, Vítor. 2006. ««Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-

restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, 3-4: 53 - 71.

Smith, Gregory; Johnson, Ronald. 2008. "Strip 'Teas' - Solubility Data for the Removal (and Application) of Low Molecular Weight Synthetic Resins Used as Inpainting Media and Picture Varnishes". *WAAC Newsletter*, vol 30, nº 1: 11-19. <http://cool.conservation-us.org/waac/wn/wn30/wn30-1/wn30-105.pdf>

MatrizNet. "Ficha de Inventário da Pintura Quo Vadis?" Museu de Lamego. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=8756&EntSep=5#gotoPosition>

Mota, Carlos. 2017. "Conservação-Restauro: projeto Quo Vadis?" In *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. 2. Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte

Veiga, Rita; Brito, Ana; Valadas, Sara; Cardoso, Ana; Candeias, António; Bravo, Luís. 2017. "Quo Vadis?: descodificar para bem intervencionar. O contributo do estudo técnico e material da obra" In *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. 2. Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte

## AGRADECIMENTOS

Agradece-se às conservadoras-restauradoras Ana Sílvia Rocha e Sofia Martins dos Santos todo o apoio durante o estudo, reflexão e intervenção da pintura *Quo Vadis?*. Ao diretor do Museu, Luís Sebastian, a reflexão e discussão sobre as metodologias de intervenção a adotar.

## RESUMO

Previamente à recente intervenção de conservação e restauro do painel quinhentista *Quo Vadis?* (Museu de Lamego) e perante a série de complexas questões e decisões que se impunham à intervenção, houve necessidade de estudar a obra quanto aos seus materiais e técnica de execução, com o objectivo de realizar um diagnóstico aprofundado ao seu estado de conservação.

A pintura foi analisada através da observação directa e de exames de área, nomeadamente fotografia de luz visível, de fluorescência ultravioleta, de radiação infravermelha e radiografia de raios X. Numa segunda fase teve lugar a recolha de micro-amostras para estudo material através de técnicas complementares de microanálise, designadamente microscopia ótica (análise estratigráfica),  $\mu$ -FTIR e MEV-EDS.

Neste artigo são apresentados os principais resultados da investigação científica da pintura relativamente às técnicas e materiais do suporte lenhoso, preparação, desenho subjacente e camadas pictóricas; assim como as principais intervenções de que foi alvo ao longo do tempo e que tiveram um forte impacto na sua leitura.

## PALAVRAS-CHAVE

*Quo Vadis*; estudo técnico e material; pintura quinhentista; pintura Portuguesa sobre madeira; análises científicas.

## ABSTRACT

Previous to the recent intervention of conservation and restoration of the sixteenth-century painting *Quo Vadis?* (Lamego Museum) and facing a number of difficult questions that were imposed to the intervention, there was the need to study the artwork regarding its materials and execution technique. The main objective was to achieve a very detailed diagnosis of its conservation state.

The painting was analyzed by direct observation and different exams: visible, ultra-violet fluorescence and infrared photography; and radiography. In a second phase micro-samples were taken and studied through optical microscopy,  $\mu$ -FTIR and SEM-EDS.

This article presents the major results of the scientific investigation regarding the materials and techniques of the wooden support, preparation, drawing and paint layers. Also, the principal interventions that were held throughout time and which had a relevant impact in the artwork presentation are addressed.

## KEYWORDS

*Quo Vadis*; technical and material study; sixteenth century painting; Portuguese painting on panel; scientific analyses.

# QUO VADIS?: DESCODIFICAR PARA BEM INTERVENCIONAR. O CONTRIBUTO DO ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL DA PINTURA

Rita Veiga, Ana Brito\*  
Sara Valadas, Ana Cardoso, António Candeias\*\*  
Luís Bravo Pereira\*\*\*

\*Porto Restauro – Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.  
r\_veiga@portorestauro.com; a\_brito@portorestauro.com

\*\*Laboratório HÉRCULES – Herança cultural, Estudos e Salvaguarda. Universidade de Évora  
svaladas@uevora.pt; anamacardoso@yahoo.com; candeias@uevora.pt

\*\*\*Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto  
lpereira@arq.up.pt

## INTRODUÇÃO

A pintura quinhentista *Quo Vadis?*, óleo sobre madeira pertencente ao Museu de Lamego, de autoria desconhecida, é uma obra de excelente qualidade técnica e artística que durante décadas esteve oculta do público devido à leitura dissonante que apresentava, fruto de uma série de intervenções posteriores.

A pintura foi alvo de uma recente intervenção de conservação e restauro que teve início em 2015 no Museu do Douro (Mota 2017, 54-76) tendo posteriormente sido continuada na empresa Porto Restauro, Lda., em 2016-17 (Veiga 2017, 78-107 desta revista). Previamente a ambas as intervenções houve necessidade de estudar aprofundadamente as técnicas e materiais da obra, com o objectivo de auxiliar a intervenção e permitir uma tomada de decisão fundamentada e conscienciosa.

A investigação científica deste painel permite simultaneamente alargar o conhecimento sobre os materiais e técnicas de execução de pintura

portuguesa do século XVI, podendo revelar-se um contributo para a análise comparativa com obras de outros pintores e/ou oficinas portuguesas coevas, detectando influências ou transmissão de saberes e práticas oficinais.



Fig. 1: Fotografia do espectro visível, antes da intervenção da Porto Restauro. Luís Bravo Pereira © 2016.

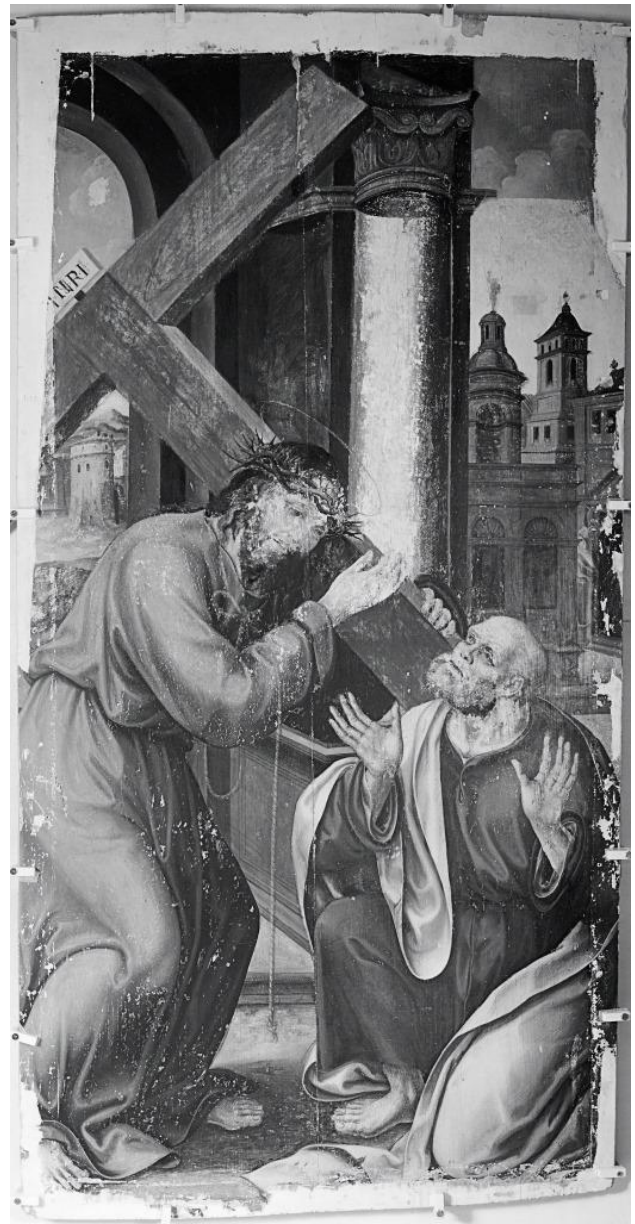


Fig. 2: Fotografia de Infravermelho, antes da intervenção da Porto Restauro. Luís Bravo Pereira © 2016.

<sup>1</sup> Registos efectuados por José Pessoa, técnico de fotografia e radiografia, Museu de Lamego

<sup>2</sup> Realizada no Centro Hospitalar de Trás-os-Montes e Alto Douro

<sup>3</sup> As amostras foram recolhidas por Carlos Mota (Museu do Douro) e Bárbara Maia. As análises foram realizadas no Laboratório HÉRCULES (Universidade de Évora) por António Candeias, Ana Cardoso e Luis Dias.

<sup>4</sup> Registo fotográfico de luz visível, UV e IV efectuado por Luis Bravo Pereira, Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo; levantamento ortorectificado por Luis Bravo Pereira e modelo fotogramétrico e MRM (Modelo de Resíduos Morfológicos) por Hugo Miranda Pires, Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo.

<sup>5</sup> Amostras recolhidas por Rita Veiga e Ana Brito; análises realizadas no Laboratório HÉRCULES, Évora, por António Candeias, Sara Valadas e Ana Cardoso.

## 1. MÉTODOS E TÉCNICAS DE EXAME E ANÁLISE CIENTÍFICOS

Previamente à primeira fase de intervenção de conservação e restauro, que decorreu no Museu do Douro, foi efectuada a fotografia de luz visível, de fluorescência ultravioleta (U.V.), de infravermelho (I.V.)<sup>1</sup> e radiografia (RX)<sup>2</sup> à obra, assim como a recolha e análise de 19 amostras de camadas preparatórias e pictóricas (QV1 a QV19)<sup>3</sup>. Sobre a especificidade desta fase de exames e análises ver o artigo de Carlos Mota inserido nesta revista, “Conservação-restauro: projecto *Quo Vadis?*”

A 16 de Março de 2016 decorreu, no Museu do Douro, uma conferência centrada nesta pintura, intitulada “Quo Vadis- projecto de investigação e conservação de uma pintura quinhentista portuguesa”, na qual foi apresentada por António Candeias a primeira fase dos resultados dos exames e análises.

Em Setembro de 2016, antes da intervenção realizada na Porto Restauro, Lda. e a pedido da empresa, foram realizadas a fotografia visível (luz frontal e rasante), fotografia de radiação infravermelha e de fluorescência ultravioleta, levantamento fotogramétrico do rosto<sup>4</sup> e foram recolhidas 10 micro-amostras de pintura (amostras QV20 a QV29)<sup>5</sup>.

De realçar que as fotografias iniciais (visível e fluorescência de U.V.) captadas no Museu do Douro e na Porto Restauro, Lda. são necessariamente distintas pois no primeiro espaço decorreram algumas fases de intervenção na obra (desmontagem da moldura, fixação, limpeza).

### 1.1 Registo fotográfico com luz visível

Foi efectuado o registo fotográfico da pintura na oficina da Porto Restauro com câmara digital do tipo D-SLR, modelo Nikon D800E, de 36 megapixéis (modelo sem filtro lowpass), objectiva AF-S Nikkor 24-70 mm/f2.8 G ED N e AF Micro Nikkor 70-180 mm/f4.5-5.6 D (imagens de macrofotografia da camada pictórica). Utilizaram-se dois focos de luz de relâmpago (ou flashes) Falconeye DE250 (para iluminação geral),

munidos de sombrinhas reflectoras e um flash portátil Nikon Speedlight SB800 (para iluminação de macrofotografia). As fontes de luz flash colocadas segundo a geometria iluminante/observador recomendada pela CIE 45°/0°. Realizaram-se fotografias gerais e de pormenor, com luz directa e rasante.

## 1.2 Fotografia de fluorescência ultra-violeta

No registo de fluorescência ultravioleta utilizou-se a mesma câmara digital usada no registo com luz visível (descrito na alínea anterior). Como fonte de radiação ultravioleta usaram-se dois reflectores com lâmpadas de Wood (“luzes negras”) GE BLBF20T12, de 60 cm, 18 Watt e tal registo foi efectuado em condições de obscuridade total na oficina, para que só a luz visível emitida durante o fenómeno de fluorescência (induzida pela fonte de radiação UV) fosse registada pela câmara fotográfica.

## 1.3 Fotografia de radiação infravermelha (IV)

Nas oficinas da Porto Restauro recorreu-se a uma câmara digital do tipo DSLR, modificada pelo fabricante com o intuito de ampliar a sensibilidade espectral do respectivo sensor, tratando-se então do modelo Fuji Finepix ISPro, de 12 megapixéis, sem filtro interno anti-IV, apresentando uma sensibilidade espectral dos 360 aos 1000 nm de comprimento de onda da radiação electromagnética (radiação E.M.). Foi utilizada objectiva Coastal Optics UV-VIS-IR 60 mm 1:4 Apo Macro, lente apocromática na banda de radiação E.M. de 315 aos 1100 nm. Como fontes de radiação visível e Infravermelha (IV reflectido e de falsa-cor) usaram-se dois focos de luz de relâmpago (ou flashes), já mencionados anteriormente; como filtro de selecção de banda um equivalente a B+W 093 (que só deixa passar radiação E.M. acima dos 840 nm de comprimento de onda).

## 1.4 Microscopia digital

Para a observação ampliada da pintura recorreu-se a um microscópio digital portátil Dino-Lite Pro/ Pro2, 1.3 megapixel, dotado de iluminação LED e luz polarizada e que permite ampliações até 230×. O microscópio foi conectado directamente a um computador com o software DicoCapture 2.0., permitindo o registo fotográfico da imagem observada a ampliações de 60× e 200×.

### 1.4.1 Microscopia óptica (MO)

Depois de observação das amostras à lupa binocular escolheram-se fragmentos representativos para a análise laboratorial. Estas análises iniciaram-se com a montagem das amostras em corte estratigráfico. Estes foram preparados através da inclusão de cada amostra num molde de PVC envolvendo-a numa mistura de resina epóxida e endurecedor. Após a cura procedeu-se ao desgaste e polimento utilizando a polidora RotoPol-35 Struers de forma a permitir expor, à superfície da resina, um corte transversal.

### 1.4.2 Micro-Espectroscopia de Infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR)

A análise por  $\mu$ -FTIR permitiu identificar alguns aglutinantes e materiais inorgânicos presentes nas amostras. Para tal, foi necessário proceder à separação dos vários estratos que constituem cada amostra, utilizando um bisturi microcirúrgico e um microscópio estereoscópico.

Condições experimentais: Espectroscopia de Infravermelho utilizando um espectrómetro Bruker, modelo Tensor 27, na região do infravermelho médio (MIR). O espectrómetro, acoplado ao microscópio Hyperion 3000 é controlado pelo software OPUS 7.2, Copyright© Bruker Optik GmbH 2012, possui um detetor MCT (Mercury Cadmium Telluride - Telureto de

Mercúrio e Cádmió) que permite a aquisição de espetros em diferentes pontos da amostra.

As amostras foram analisadas no modo de transmissão utilizando uma objetiva de 15× e uma microcélula de compressão de diamante EX'Press 1.6 mm, STJ-0169. Os espetros de IV foram traçados na região de 4000-600 cm<sup>-1</sup>, com 64 varrimentos e resolução espectral de 4 cm<sup>-1</sup>.

<sup>6</sup>Os suportes lenhosos mais utilizados para pintar no século XVI em Portugal terão sido a madeira de castanho, carvalho nacional e carvalho da Flandres. A madeira de castanho de proveniência local tem vindo a ser identificada em várias pinturas/oficinas do Norte do País, como na escola de Grão Vasco nas obras realizadas nas dioceses de Lamego e Viseu. Ver Salgueiro, Joana. 2012. "A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: estudo técnico e conservativo do suporte". Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, pp. 32-42; 123-130.

### 1.4.3 Microscopia electrónica de varrimento com espectrometria dispersiva de energia de Raios-X (MEV-EDS)

Esta análise permitiu estudar a morfologia dos materiais constituintes e efetuar análise química elementar. Foi utilizado um microscópio electrónico de varrimento Hitachi 3700N. A análise micro-estrutural e elementar (pontual e através de mapeamentos elementares composicionais) dos cortes estratigráficos foi obtida através da microanálise de raios-X por dispersão de energia, num espectrómetro marca Bruker, modelo Xflash 5010SDD. As análises foram realizadas sem recurso à metalização, em baixo vácuo (pressão variável de 40Pa), com uma corrente de 20 kV.

## 2. CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL

### 2.1 Suporte lenhoso

O painel é constituído por duas tábuas dispostas no sentido vertical, de corte tangencial e espessura média entre 2,5 cm a 2,7 cm (fig. 3). A observação dos veios da madeira sugere tratar-se de castanho<sup>6</sup>, embora não tenham sido realizadas análises científicas que o comprovem.

A radiografia permite revelar o sistema de assemblagem original, constituído por cinco taleiras internas, rectangulares e de dimensões ligeiramente heterogéneas, variando a medida lateral entre 3,5 cm a 5 cm (fig. 4). Observam-se pelo verso marcas de instrumentos de desbaste da

<sup>7</sup> Para conhecer os tipos de instrumentos utilizados no corte e desbaste de suportes lenhosos e respectivas marcas deixadas na madeira ver: Melo, Helena; Cruz, António. 2017. "Qual o significado de algumas marcas incisadas no reverso dos suportes de madeira de pinturas antigas?" *Conservar Património*, 26: 91-101. Ver ainda Santos, Helena. 2012. "O pintor Francisco João (act. 1563-1595). Materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI". Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, pp. 229-235.

<sup>8</sup> A sua forma poderia também indiciar uma cavilha de "fora a fora" (que atravessa perpendicularmente o painel), mas parece-nos pouco provável visto ser única e de pequena dimensão, não se podendo comprovar se atravessa o painel visto estar oculta sob uma travessa posterior, pelo verso. Na radiografia este elemento não exhibe diferença de radiopacidade comparativamente com a área envolvente.

madeira, que se julga serem primitivas, possivelmente executas com recurso a machado e/ou enxó<sup>7</sup>.

De formato rectangular, o suporte lenhoso apresenta como medidas máximas 211,4 cm x 104,4 cm, mas seria originalmente de maior dimensão, tendo sido alvo de corte dimensional provavelmente para adaptação a um espaço ou moldura distintos do original, aspecto que é desenvolvido no ponto "Intervenções no suporte lenhoso".

Na metade inferior da prancha direita, na representação do solo, existe um preenchimento (embutido) de madeira, de secção quadrangular (cerca de 0,7 cm de largura) que julgamos ser primitivo pelo facto de ser saliente em relação à superfície adjacente e a camada pictórica ser original. A forma deste preenchimento é revelada pelos estalados de camada pictórica na sua periferia<sup>8</sup>.

Terá existido uma travessa horizontal que assentava, pelo verso, num rebaixo com cerca de 10,5 cm de altura e localizado a meio da obra, inserida para reforço da assemblagem e/ou como sistema de fixação ao altar, embora não seja possível assegurar se a travessa seria de origem. São notórios orifícios de pregos e marcas de desbaste desse rebaixo, executadas possivelmente a machado/enxó.



Fig. 3: Fotografia do verso antes da intervenção. Porto Restauro © 2016.

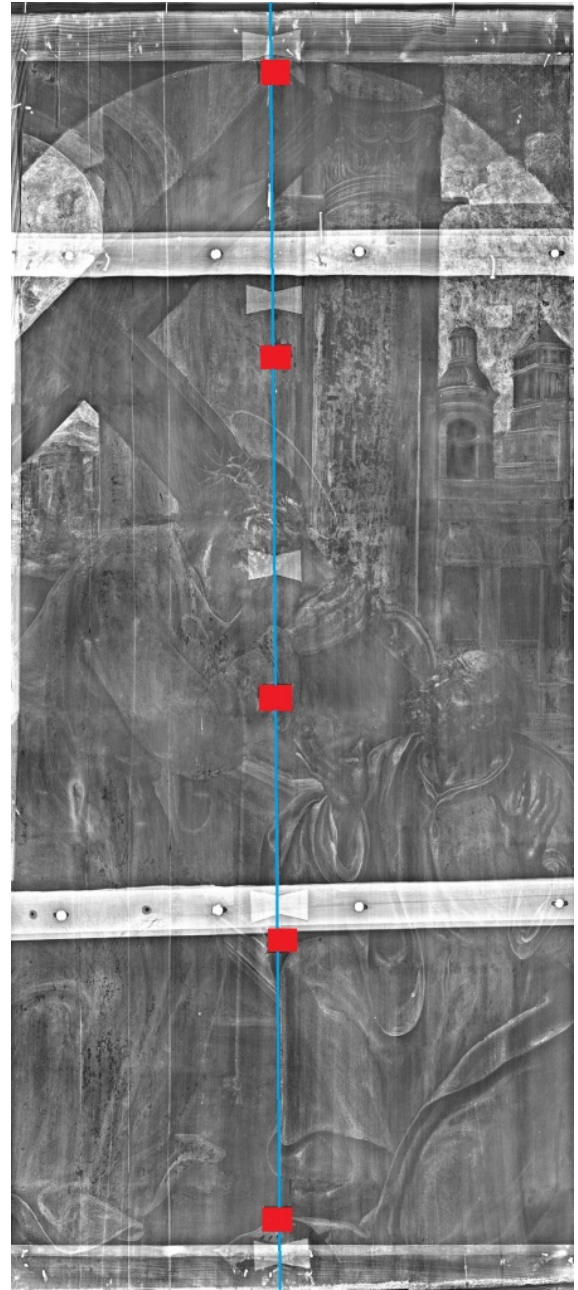


Fig. 4: Radiografia da obra. A vermelho estão assinaladas as cinco taleiras; e a azul a linha de união das duas pranchas. Esquema realizado por Rita Veiga sobre radiografia de Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.

<sup>9</sup> Sobre a técnica de fotografia e reflectografia de infravermelhos ver Bomford, D; Billinge, R.; Campbell, L.; Dunkerton, J.; Foister, S.; Kirby, J.; Plazzotta, C.; Roy, A.; Spring, M. 2002. *Art in the Making - Underdrawings in Renaissance Paintings*. London: National Gallery.

Para o aprofundamento de como a composição do material usado no desenho influencia directamente a sua detecção através da radiação Infravermelha, ver Valadas, Sara. 2015. "Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos. *Novas Perspectivas*". Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, pp. 157-212.

Sobre a utilização de meios secos para a execução de desenho e a sua detecção com radiação IV, ver Santos, Helena. 2012. "O pintor Francisco João (act. 1563-1595). Materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI". Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, pp. 313-322.

Sobre o uso de câmaras digitais modificadas no registo de radiação infravermelha ver Pereira, Luís B. 2005. "Uso de câmaras fotográficas Reflex digitais (DSLR) na fotografia com luz Infravermelha de pintura sobre madeira: um caso prático na análise do Tríptico de Pentecostes, da Igreja de S. Pedro de Minagaia, Porto (Óleo sobre madeira, séc. XVI)". Actas do 4º Encontro do Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa.

## 2.2 Camada de preparação

A camada de preparação é composta essencialmente por gesso (sulfato de cálcio dihidratado) e silicatos aglutinados por proteína (adesivo de origem animal), materiais detectados por  $\mu$ -FTIR. Foi igualmente identificada a presença de óleo na camada de preparação de algumas amostras (em quatro casos, tendo sido analisado o total de sete), que poderá estar presente das seguintes formas: através de aplicação intencional de óleo por cima da preparação, com o intuito de reduzir a sua capacidade de absorção e melhorar a aderência das camadas pictóricas; ou através da migração / penetração do óleo das camadas pictóricas para as subjacentes. Existe ainda a possibilidade do aglutinante ser misturado intencionalmente com a carga de forma a proporcionar um acréscimo de flexibilidade às camadas preparatórias, situação identificada recentemente em obras da Oficina Luso-Flamenga de Frei Carlos (activo 1ª metade século XVI; Valadas 2015, 145). Poderá não ser o caso do *Quo Vadis?* pois não se identificou óleo em todas as amostras analisadas, situação esta que carece de maior investigação.

Na preparação foi ainda identificada cera, que se julga derivar de intervenções posteriores (fixação e/ou aplicação de camadas de acabamento).

## 2.3 Desenho preparatório

Demonstrativo da fase inicial de planeamento e criação da obra, o desenho preparatório pode ser realizado por cima da preparação ou da imprimadura, sendo depois oculto pela sobreposição das camadas de tinta.

As fotografias de radiação Infravermelha<sup>9</sup> efectuadas à totalidade da obra com duas câmaras fotográficas distintas (ponto "Métodos de exame e análise") permitiram detectar e registar documentalmente partes do desenho subjacente. Dependendo da composição elementar dos materiais

presentes nas camadas preparatórias, pictóricas e da espessura destas camadas, a radiação Infravermelha pode atravessar, ser absorvida ou reflectida pelos materiais da obra<sup>10</sup>. As condições mais propícias à captação do desenho subjacente ocorrem quando o material utilizado para desenhar tem a característica de absorver a radiação (como o carvão) e encontra-se aplicado por cima de outro material que reflecte a radiação, como uma preparação de cor branca (como presente no *Quo Vadis?*, à base de sulfato de cálcio).

Nas vestes de S. Pedro são perceptíveis traços de desenho paralelos, longos e tendencialmente rectilíneos, localizados na predefinição das áreas em sombra (fig. 5). Em geral os traços são unidireccionais, mas por vezes surgem ligeiramente entrecruzados, através de uma mudança de direcção. Noutras áreas, como a mão de S. Pedro, observam-se traços modelados (curvilíneos) que sugerem a forma da área representada, como ocorre nos dedos (fig. 6). Um aspecto curioso nas mãos de S. Pedro é que parece haver um prolongamento, na fase de desenho (e que transparece para a pintura), dos dedos em direcção à palma da mão (fig. 6). Observam-se alguns traços de desenhos de cabelos na cabeça de S. Pedro que não chegaram a ser representados (fig. 7).

O desenho foi detectado sobretudo no interior das formas, sendo difícil identificar a presença de desenho de contorno<sup>11</sup>. Observa-se, no entanto, em algumas zonas de delimitação das formas (como ombros/costas de Cristo; e na mão direita de S. Pedro) a existência de uma tinta castanha (por observação directa) que apresenta uma cor preta e densa na fotografia I.V., suscitando a dúvida se a sua presença deriva do traçado do desenho ou da fase de pintura.

A análise do desenho subjacente através de fotografia de I.V. sugere que este tenha sido efectuado com recurso a um meio húmido (pincel e/ou pena), tendo em conta fluidez das linhas e as variações de espessura. A forma é tendencialmente mais pontiaguda e fina na terminação (figs. 7, 8). A análise estratigráfica sugere ter sido utilizado carvão vegetal, tendo em conta a identificação de partículas ricas em carbono pela análise MEV-ED

<sup>10</sup> Os resultados obtidos com os dois equipamentos foram similares, aparte de diferenças muito pontuais nas quais uma ou outra fotografia proporciona um maior contraste do desenho em relação ao fundo, facilitando a sua visualização.

<sup>11</sup> A dificuldade de detectar desenho de contorno pode dever-se a limitações do equipamento utilizado ou à sobreposição do desenho com elementos pictóricos. Essa sobreposição pode impossibilitar diferenciar se o traço é proveniente da fase de desenho ou de pintura.

a um estrato localizado acima da preparação, de cor escura e aspecto relativamente contínuo e espesso nas amostras QV2 e Qv8.

Embora o desenho subjacente seja facilmente perceptível em várias áreas, em particular na veste vermelha e carnações de S. Pedro (rosto, mãos, pé) e nos dois pés de Cristo, o mesmo não sucede noutras partes da composição. No rosto e mãos de Cristo não foi detectado desenho (aparte de uma pequena área da mão direita) provavelmente devido ao mau estado de conservação que apresentam. A não detecção de desenho subjacente em algumas zonas, nomeadamente em áreas de cor azul e verde (túnica de Cristo e túnica verde de S. Pedro), deverá estar relacionada com a absorção da radiação I.V. pelos materiais pictóricos constituintes, como é o caso dos pigmentos à base de cobre que fazem parte da composição de ambas as vestes (Bomford 2002; Finaldi 2006).

Uma situação particular ocorre nas arquitecturas do lado direito da composição, nas quais se observam, à vista desarmada, pormenores de desenho subjacente que não foram representados na fase de pintura. É o caso do pináculo do edifício do lado direito, que teria originalmente uma forma diferente, com uma terminação rectangular, indiciando uma alteração ainda na fase de desenho. A estatueta do edifício do lado esquerdo foi também alvo de alterações quanto à posição do braço, pernas e espada (que figurava na vertical) (fig. 9).

De notar que se observam pontualmente traços de desenho preparatório de cor escura na pintura *Quo Vadis?*, à vista desarmada. O facto de estes traços serem hoje em dia visíveis pode dever-se ao desgaste superficial da camada pictórica e/ou à maior transparência que o óleo (aglutinante) adquire pelo envelhecimento natural e alteração do índice de refração.

Como explorado no ponto “Intervenções na camada pictórica”, a área pintada era originalmente de remate semicircular. Curiosamente é possível conhecer alguns pormenores do processo de construção do semicírculo, nomeadamente localizar o ponto central a partir do qual foi traçado, já que é coincidente com uma área mais radiopaca na radiografia. Provavelmente existirá aí um orifício ou sulco na madeira que foi usado

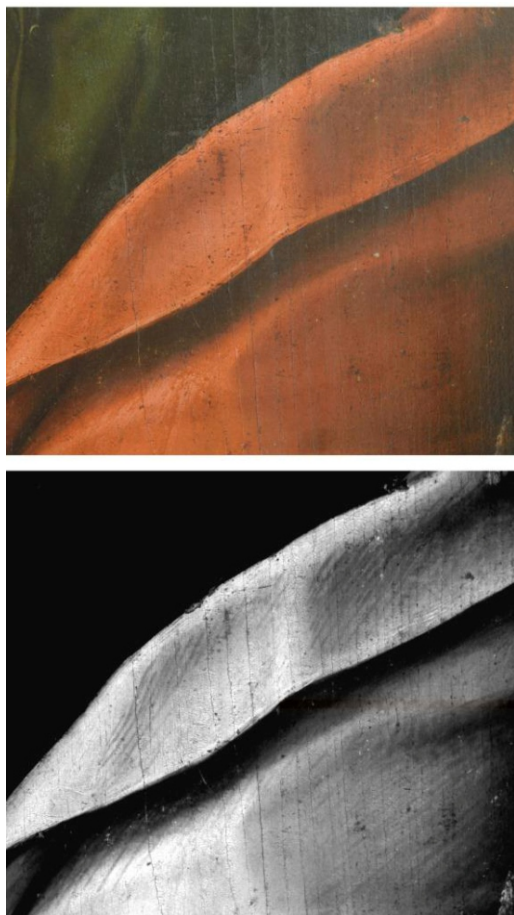
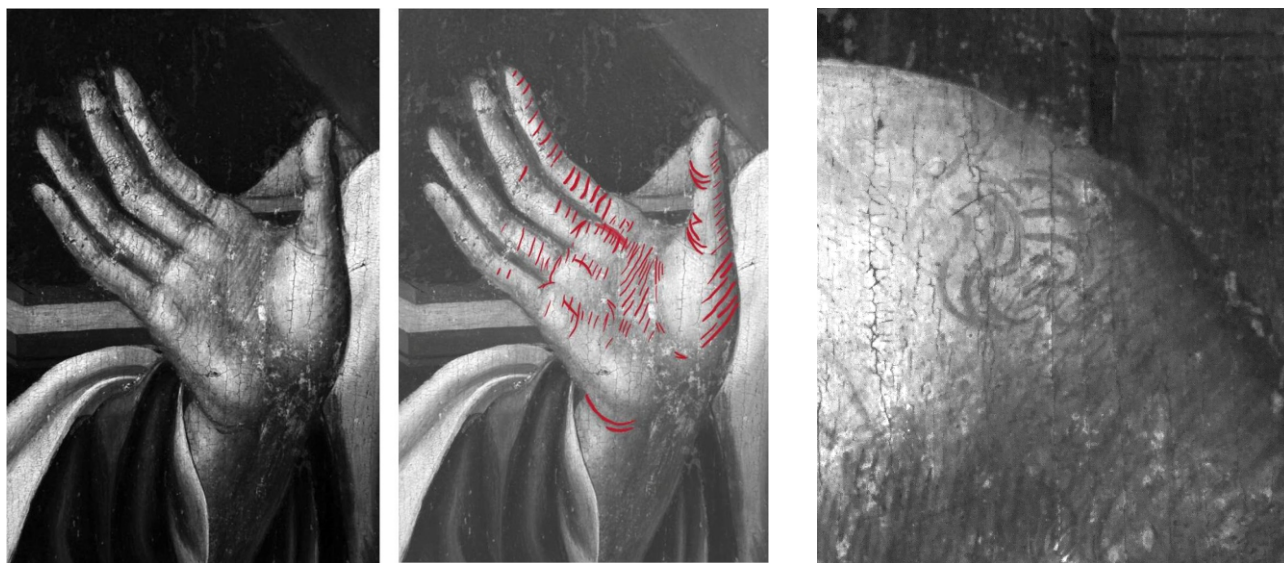


Fig. 5: Pormenor do manto vermelho de S. Pedro. Comparação do desenho subjacente com a pintura realizada. Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.



Figs. 6 e 7: À esquerda, fotografia de Infravermelho da mão direita de S. Pedro. Ao centro, esquema realizado por cima da mesma fotografia, localizando de forma sucinta traços de desenho subjacente. À direita, IV da cabeça de S. Pedro, na qual se observa traços de desenho subjacente de cabelos que não foram representados na fase de pintura. Esquema realizado por Rita Veiga sobre fotografia de Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.



Fig. 8: À esquerda, fotografia de Infravermelho do rosto de S. Pedro. À direita, esquema com a localização sucinta traços de desenho subjacente. Esquema realizado por Rita Veiga sobre fotografia de Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.



Fig. 9: À esquerda, fotografia de luz visível (Museu de Lamego © José Pessoa, 2015); ao centro, fotografia de Infravermelho (Luís Bravo Pereira © 2016). À direita, esquema com localização de desenho preparatório: a verde, traços rectilíneos que terão servido de apoio para garantir a horizontalidade da construção do arco do edifício; a vermelho, mudanças de composição em fase de desenho.

para ancorar o eixo central do “compasso”. Esse orifício terá sido depois tapado com camada de preparação ou outra massa, de forma a nivelar a superfície para ser pintada. Surge na radiografia como mais radiopaco por possuir camada mais espessa ou materiais diferentes da preparação existente nas áreas adjacentes.

O semicírculo, de cerca de 57 cm de diâmetro, foi inciso (com ponta seca) na madeira. Cerca de 9,5 cm acima e paralelo a este encontra-se a marcação incisa de outro semicírculo. Tratar-se-ia esta de uma primeira anotação que foi depois abandonada? (figs. 10 e 11).

A forma do remate não foi completamente respeitada durante a fase de pintura pois a tinta estende-se ligeiramente para além da marcação prévia. Tal é particularmente notório no capitel da coluna, inteiramente representado embora o canto superior direito se situe acima do limite do remate.

A configuração semicircular da composição levanta algumas questões que permanecem em aberto, relacionadas com o enquadramento e fixação da pintura no altar primitivo: teria a própria estrutura do retábulo uma forma semicircular? Ou seria de formato rectangular, possuindo uma estrutura em talha vazada que ficaria à frente da área em madeira, ocultando-a parcialmente<sup>12</sup>?

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo, as pinturas do altar-mor da Sé do Funchal, que possuem talha vazada no limite superior.

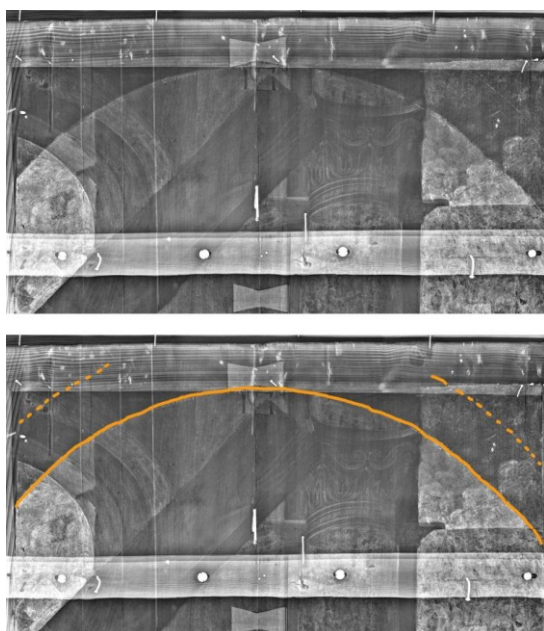


Fig. 10: Remate original semicircular (linha contínua) e linha paralela incisa (a tracejado). Esquema realizado por Rita Veiga sobre radiografia de Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.



Fig. 11: Linhas incisas de marcação da terminação em arco da pintura. Porto Restauro © 2016.

## 2.4 Camada pictórica

### 2.4.1. Materiais identificados

A análise química de grupos funcionais através de FTIR permitiu verificar consistentemente a presença de óleo nos estratos pictóricos, sendo possível concluir estarmos na presença de uma técnica a óleo<sup>13</sup>.

Nas camadas pictóricas de algumas amostras detectou-se cera e proteína, cuja presença poderá estar relacionada com intervenções posteriores (fixações, envernizamento).

O cruzamento das diferentes técnicas de análise utilizadas nas amostras (MO, MEV-EDS e  $\mu$ -FTIR) permitiu concluir acerca da paleta utilizada pelo artista, tendo sido identificados **branco de chumbo, calcite, caulinte, ocre amarelo, amarelo de chumbo e estanho, azurite, celadonite, vermelhão, ocre vermelho, laca vermelha, carvão vegetal e carvão animal**. Estas cargas e pigmentos enquadram-se nos materiais disponíveis e utilizados pelos artistas no século XVI.

Como pigmento branco o pintor recorreu ao **branco de chumbo**,

<sup>13</sup>De forma a discriminar a origem (linho, papoila, noz) do(s) óleo(s) presentes nos vários estratos de pintura teria de se recorrer a análises de cromatografia (Py-GCMS).

amplamente utilizado em misturas com pigmentos de outras tonalidades. Entre os pigmentos amarelos foram identificados o **ocre amarelo** e o **amarelo de chumbo e estanho**. Para conferir o tom azul o pintor recorreu ao pigmento **azurite**, um carbonato básico de cobre que foi detectado por  $\mu$ -FTIR e pela identificação do elemento cobre por MEV-EDS. Foi identificado o pigmento de cor verde **celadonite** (terra verde), encontrando-se ainda em análise se estarão presentes pigmentos verdes à base de cobre. A **caulinite**, material argiloso, poderá estar presente por se encontrar associado aos ocre. Foi detectado o uso de **negro de carvão vegetal** e **carvão animal**. Como pigmentos vermelhos foram identificados o **vermelhão** e o **ocre vermelho**. Poderá estar presente uma laca vermelha, como sugerido pela M.O. (camada translúcida e sem granulometria) de uma amostra da túnica vermelha de S. Pedro, o que teria de ser confirmado através do recurso a outras técnicas analíticas (como HPLC). Simultaneamente é perceptível que o manto azul/violeta de Cristo apresenta um tom bastante mais rosado na área coberta pela moldura, o que levanta a hipótese de estar presente uma laca vermelha que tenha desvanecido nas áreas expostas à luz, fenómeno amplamente descrito na literatura (Saunders 1994, 85).

A auréola de Cristo foi construída com recurso a folha de ouro (cerca de 93% Au) aplicada provavelmente a técnica de mordente sobre uma camada constituída por vários pigmentos (diferente, portanto, de uso de bólus, material de origem argilosa). Nessa camada alaranjada/acastanhada, foram identificados os pigmentos branco de chumbo, aluminossilicatos de ferro/ caulinite (ocres), amarelo de chumbo e estanho, pigmento à base de cobre (vest.) num aglutinante oleoso.

As carnações de Cristo e de S. Pedro possuem tonalidades visivelmente diferentes, sendo a de Cristo rosada e viva, enquanto a de S. Pedro é mais escura e acastanhada.

A análise estratigráfica das amostras recolhidas em duas carnações - pé de S. Pedro (QV4, área de luz) e pescoço de Cristo (área de luz, camada original, QV20) - revelou a sobreposição, em cada amostra, de duas

camadas de fina espessura e cor muito parecida entre si, levantando a hipótese se se tratar de duas aplicações da mesma mistura de cores. Na carnação de Cristo foram identificados branco de chumbo, vermelhão, ocre amarelo e negro de carvão.



Fig. 12: Esquema com localização das amostras recolhidas. Porto Restauro © 2016.

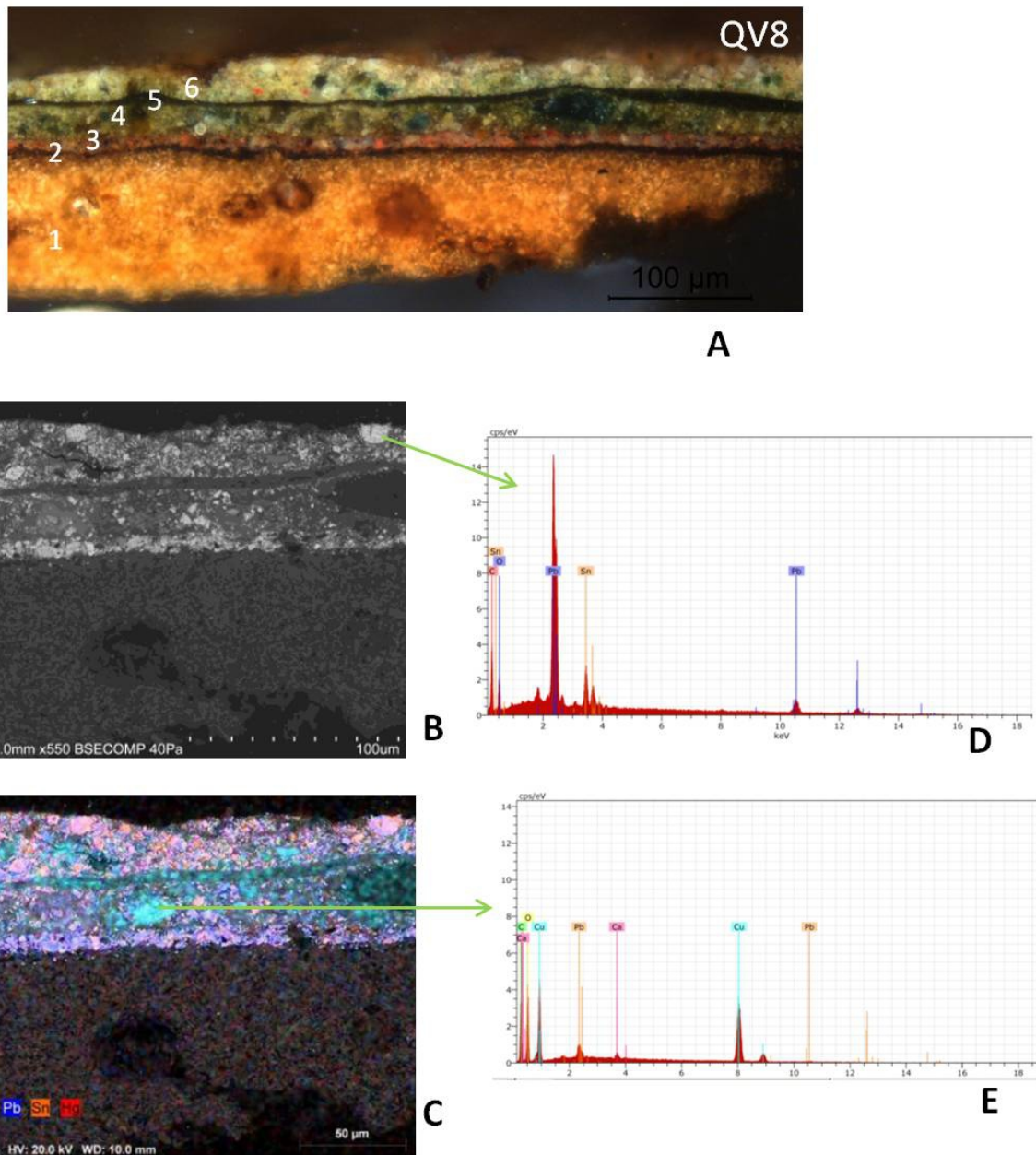


Fig. 13: A: corte estratigráfico da amostra QV8 (coroa de espinhos), filtro DF; 200x. 1:preparação; 2: provav. desenho; 3: camada rosada (carnação de Cristo?); 4: camada verde; 5: orgânica; 6: verde. B: Imagem de Imagem de SEM obtida por electrões retrodifundidos; C:Mapa de composição elemental 2D; D e E: Espectros EDS de pigmento amarelo de chumbo e estanho; e de partícula de cobre, respectivamente. HERCULES © 2016.

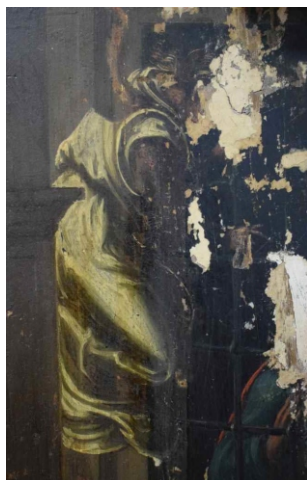


Fig. 14: Representação do anjo (antes da intervenção). Porto Restauro © 2016.

#### 2.4.2 Técnica de pintura

A pintura revela o excelente domínio da técnica a óleo por parte do(s) pintor(es), notório através das suaves transições de claro-escuro conseguidas pelo recurso a camadas pictóricas de fina espessura e nas quais praticamente não se nota direcções de pinceladas. Nas áreas em que a camada pictórica se encontra em melhor estado de conservação, como as vestes de S. Pedro, as cores são vivas e saturadas.

É curiosa a forma como o pintor construiu a figura do anjo na miniatura da margem direita (fig. 14), denotando uma certa economia/simplificação visto que apenas foram pintadas as áreas claras das vestes e da asa. É tirado partido dos tons cromáticos subjacentes (arquitectura pintada previamente) para a construção das áreas de sombra, servindo-se para isso o pintor da sobreposição do motivo do anjo com o da arquitectura.

Em geral, sobre a preparação são aplicados um ou dois estratos de cor, exceptuado a amostra QV8 (coroa de espinhos, fig. 13) que revela maior número de estratos sobrepostos, num total de quatro. O número de camadas e sequência estratigráfica sugere em geral uma técnica relativamente directa de obtenção da cor, mas em algumas áreas a tonalidade final é obtida pelo efeito óptico de sobreposição de camadas (velaturas), como é o caso da túnica vermelha de S. Pedro (fig. 15). As amostras recolhidas na área de luz e de sombra desta veste, cada uma constituída por dois estratos de cor sobrepostos, colocam em evidência o planeamento da composição e o recurso a misturas de cor muito diferentes logo no primeiro estrato, que é rosado na área de luz e castanho escuro na de sombra. Os dois estratos sobrepostos na área de luz são parecidos entre si e constituídos por vermelhão e branco de chumbo, tendo sido adicionado pequena quantidade de negro de carvão (e possivelmente azurite) no estrato superior; transparecendo que o pintor aplicou primeiramente um tom vermelho/rosado mais claro, que foi ligeiramente intensificado no estrato seguinte, no qual utilizou menos branco. Já na construção da área de sombra da túnica vermelha detecta-se o recurso a um

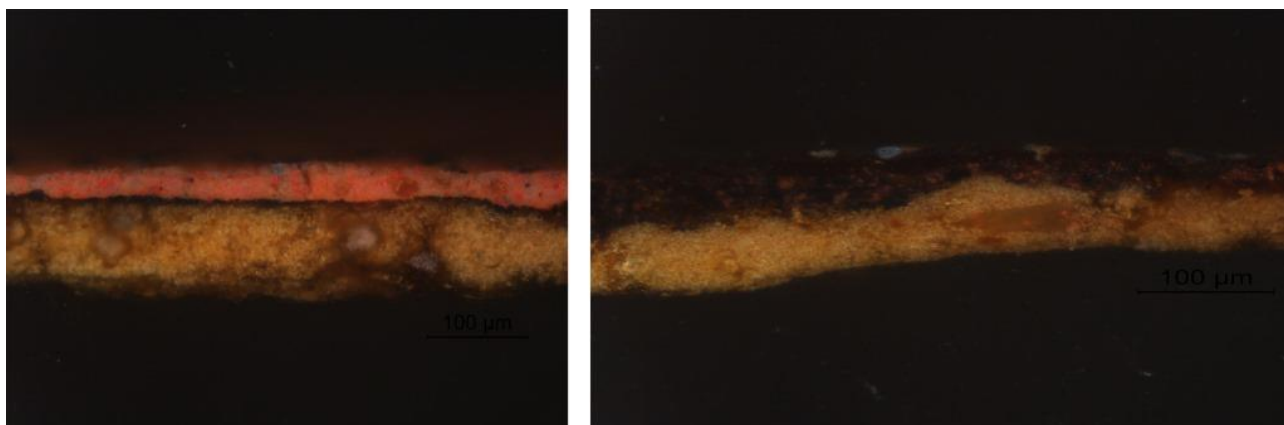


Fig. 15: Comparação das amostras recolhidas do manto de S. Pedro na zona de luz (à esquerda) e de sombra (à direita), por MO, filtro DF, 200×. HERCULES © 2016.

primeiro estrato de cor escura constituído maioritariamente por pigmentos pretos e vermelhos, e alguns brancos. Por cima existe uma camada orgânica, de aspecto translúcido e cor escura, que poderá ser um *glacis* (laca vermelha), aplicado com o objectivo de conferir maior intensidade cromática ao tom escuro e alterar ligeiramente a cor.

A amostra retirada da coroa de espinhos (QV8) revela uma estratigrafia mais complexa, com três camadas de cor verde por cima de uma camada rosa, que corresponderá à carnação de Cristo pintada *a priori*. As três camadas verdes são substancialmente diferentes de tonalidade entre si: a primeira é de um verde mediamente escuro, seguido de um *glacis*, e posteriormente de um tom verde claro que poderá dizer respeito a um apontamento de luz. Na primeira camada verde foram identificados os pigmentos branco de chumbo, preto de carvão e pigmento verde celadonite, encontrando-se ainda em análise se o pintor terá igualmente recorrido a pigmentos verde de cobre. Por cima existe uma camada que julgamos ser um *glacis* verde (camada translúcida e sem granulometria) enriquecido em cobre, o que de acordo com a cronologia de utilização dos pigmentos na época poderá apontar para a utilização do verdigris/resinato de cobre. Na última camada a cor mais clara é obtida com recurso a pigmentos brancos (branco de chumbo), verdes, amarelos (amarelo de chumbo e estanho) e observa-se ainda algumas partículas vermelhas, em

<sup>14</sup> Veja-se, a título comparativo, nas seguintes pinturas da mesma época: as colunas transparentes na pintura “Circuncisão” e colunas com o topo também com uma forma elíptica marcada na pintura “Apresentação no templo”, ambas de Grão Vasco, originárias da Sé de Lamego e presentemente expostas no Museu de Lamego. As mesmas podem ser consultadas em <http://www.matrizpix.dgpc.pt/>

baixa proporção.

É interessante como o pintor por vezes recorre, numa mistura de cores, a quantidades muito pequenas de um certo pigmento, provavelmente com a intenção de atingir com maior precisão a cor que pretende. Assim, na coroa de espinhos constata-se a adição de vermelho para diminuir (“cortar”) a intensidade da tonalidade verde, visto serem cores complementares (amostra Qv8); e a adição em pequena proporção de pigmentos vermelhos e amarelados na mistura do céu, provavelmente com o intuito de “aquecer” o tom frio da matriz de branco de chumbo e azurite. É evidente como o limite superior do fuste da coluna, imediatamente abaixo do capitel, tem uma forma elíptica de tonalidade mais escura que parece ser desprovida de sentido. Será o resultado do desgaste da superfície e perda de velaturas? Tratar-se-ia de uma coluna semi-transparente (como vidro)<sup>14</sup> e que por essa razão se pudesse observar o topo da mesma à transparência? A observação à vista desarmada e com microscópio óptico digital (Dino-lite) sugere que a camada mais escura seja original. Na imagem ampliada parece natural a transição de cor entre a zona de luz e essa forma elíptica mais escura. Simultaneamente, a pequena sondagem efectuada nessa área não nos permitiu detectar a existência de outras camadas subjacentes.

Como referimos, na generalidade da obra a camada pictórica é de fina espessura e não se observam direcções de pinceladas. Como excepção encontram-se empastamentos pontuais na reprodução de elementos dourados ou com brilho metálico, como o capitel. A amostra recolhida numa destas áreas denota a utilização de um pigmento amarelo, não tendo ainda sido sujeita a análise por MEV-EDS. Poderá ser amarelo de estanho e chumbo (identificado na coroa de espinhos), considerando a elevada radiopacidade visível na radiografia e tendo em conta que era um pigmento comum à época pela sua opacidade e capacidade de obter camadas densas e empastadas de cor.

### 2.4.3 Alteração de composição

Na fase da execução da pintura parece ter ocorrido uma mudança de composição nas abóbadas do quadrante superior esquerdo. De facto, as diferenças de radiopacidade observadas na imagem radiográfica apontam para a existência (subjacente) de uma parede recta e de uma arquitrave (fig. 16). Inicialmente o céu foi pintado de forma a prolongar-se no sentido ascendente (repetindo o limite semicircular) como confirmado pela realização de janelas de sondagem e pela análise estratigráfica da amostra QV28, na qual o primeiro estrato de cor é de céu (branco de chumbo e azurite; similar à amostra QV26, do pano de céu do lado direito) – figs. 16 e 20.

Permanece, no entanto, a dúvida se o artista terá efectivamente chegado a pintar a arquitectura rectilínea e arquitrave, ou se as formas que se observam na radiografia (de limites algo indefinidos) serão o resultante da “reserva” deixada pela inicial execução do céu. A estratigrafia da amostra QV27, retirada da abóbada e por cima do que seria a parede rectilínea subjacente, sugere que não tenha sido pintada esta parede, caso contrário identificar-se-ia maior sobreposição de estratos pictóricos.

Mudando de ideias acerca da composição do quadrante superior esquerdo, o artista terá depois pintado as abóbadas, inclusivamente parte delas por cima do estrato de céu já elaborado. As abóbadas estendiam-se apenas até ao remate original da obra (formato semicircular), tendo sido alvo de intervenção posterior na qual foram repintadas e prolongadas para perfazer um formato rectangular, como abordado no subcapítulo referente às “Intervenções posteriores na camada pictórica” (fig. 16).

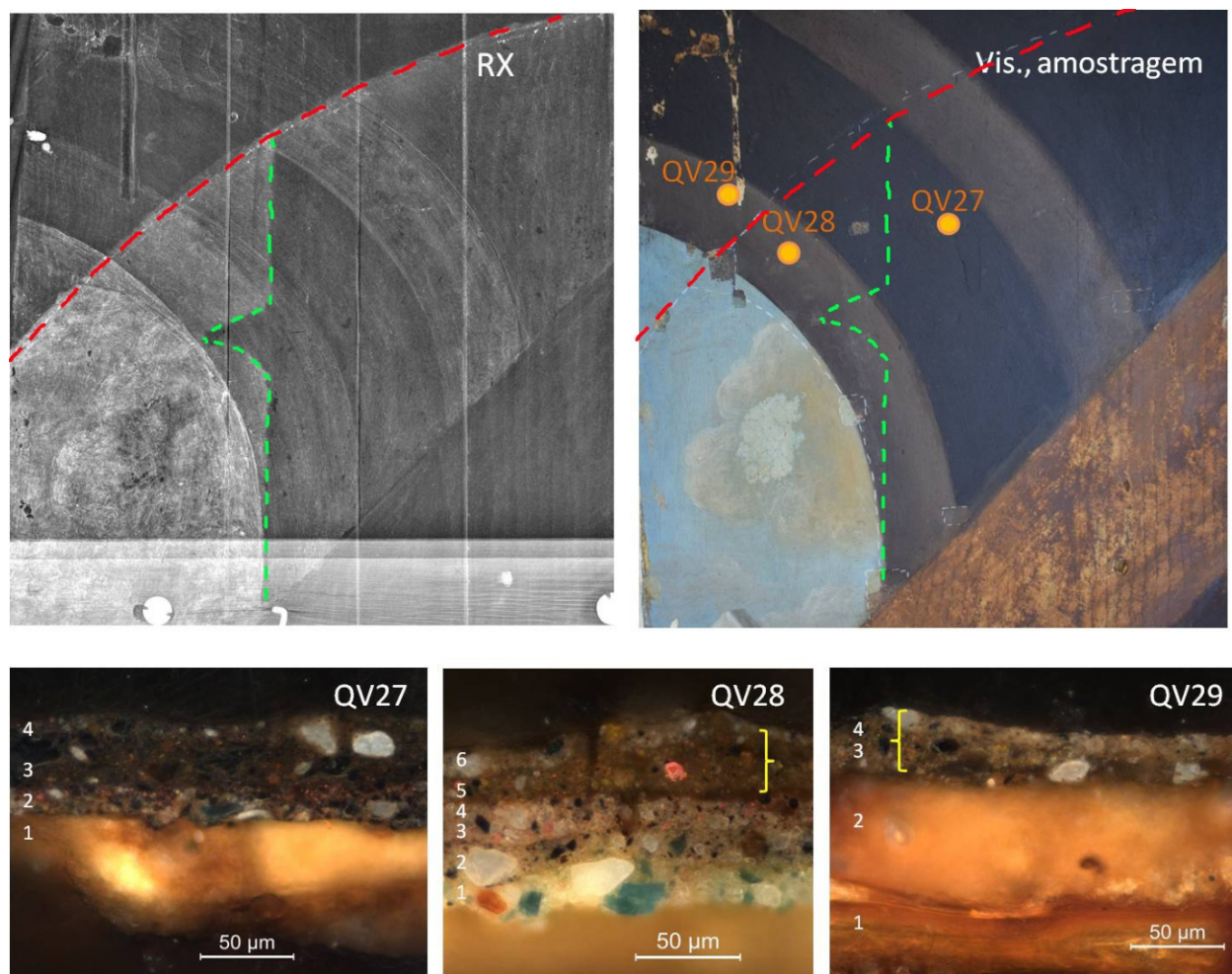


Fig. 16: Imagens superiores: comparação da radiografia (Museu de Lamego © José Pessoa, 2015) com a fotografia de luz visível e locais de amostragem (QV 27,28 e 29). A vermelho está assinalado o remate original semicircular; e a verde uma forma arquitectónica visível no RX.

Imagens inferiores: cortes estratigráficos por MO das amostras QV27, 28 e 29, filtro DF, 500x.

QV 27: preparação (1); três estratos acastanhados (2 a 4); QV28: estrato azul de céu (1), dois estratos de cor respeitantes às abóbas (2,3); estrato orgânico (4, provavelmente verniz); dois estratos de repinte (5 e 6). QV29: madeira (1), preparação (2), dois estratos de repinte (3,4). Os estratos assinalados a amarelo nas duas ultimas amostras são os mesmos (repinte). HERCULES © 2016.

### 3. INTERVENÇÕES POSTERIORES

#### 3.1 Historial de intervenções

O percurso histórico do painel *Quo vadis?* é amplamente discutido no artigo da historiadora Alexandra Falcão que integra esta revista. A sua pesquisa e os registos fotográficos conhecidos permitem traçar parte do complexo historial da obra, repleto de intervenções posteriores sob a forma de adições e supressões.

Segundo a historiadora desconhece-se o local primitivo para onde a pintura foi executada mas terá certamente pertencido a um sistema retabular, provavelmente da Sé de Lamego. Embora o suporte lenhoso tenha um formato rectangular, a área pintada tinha originalmente um remate semicircular no topo, o que foi comprovado através dos exames e análises realizados à obra, como veremos à frente.

Após o apeamento da pintura terão ocorrido uma série de intervenções no suporte e camada pictórica de forma a adaptá-la a um novo sistema de exibição e enquadramento. O céu (lado direito e esquerdo da composição) e algumas arquitecturas (abóbadas do lado esquerdo) foram inteiramente repintados e a composição estendida no topo superior de forma a ocupar uma configuração rectangular. Esta intervenção terá ocorrido a partir do segundo quartel do século XVIII, dada a identificação nas camadas de repinte do pigmento azul da Prússia, disponível para uso artístico a partir de 1724. Na mesma época terão sido realizados cortes dimensionais à obra, reduzindo o tamanho do suporte lenhoso e consequentemente da composição pictórica, como explicaremos de seguida. O referido repinte do céu e arquitecturas parece ter sido executado após o corte dimensional do painel e com a pintura já colocada numa moldura, visto que o repinte apenas se estende até um certo limite lateral (na margem direita) e horizontal (no topo), que seriam os limites internos da moldura, não ocupando toda a extensão do suporte lenhoso.

O registo fotográfico que hoje se julga ser o mais antigo da obra foi

realizado pelo fotógrafo Emilio Biel, provavelmente destinado originalmente a figurar na publicação *Arte Religiosa em Portugal* de Joaquim de Vasconcelos, editada entre 1914-1918. Ainda que a fotografia então realizada tenha acabado por não ser seleccionada para publicação, nesta a pintura surge inserida numa moldura rectangular, encontrando-se extensamente intervencionada: o céu, arquitecturas, cruz e rosto de Cristo estão repintados (fig. 17A). A moldura oculta parte da composição original, como o episódio do anjo a visitar S. Pedro na margem direita.

O painel *Quo Vadis?* passou a incorporar a colecção do “Museu Regional de Lamego” à data da sua criação em 1917. Em 1926 foi transportada para Lisboa a fim de ser intervencionada na oficina de conservação e restauro do Museu de Arte Antiga, onde permaneceu por longa data. A ficha de registo da peça, assinada por Fernando Mardel, não facultava qualquer informação sobre as intervenções aí desenvolvidas na pintura, sendo apenas referido que a intervenção é de data “anterior a 1940”, os “retoques” feitos a “tinta de verniz” e o verniz é “resinoso”. A fotografia que consta no processo da obra (fig. 17B) revela a pintura sem moldura, os repintes do rosto de Cristo foram parcialmente removidos e o mesmo parece estar a suceder na mão, que tem uma área mais clara. Não parece ter sido iniciado o levantamento do repinte do céu. É possível que nesse período Fernando Mardel tenha intervencionado o tardo. Na mesma fotografia é evidente que foram colocadas massas de preenchimento, quer pontualmente (em lacunas e ao longo da linha de união das tábuas) quer em várias zonas do perímetro da obra: sobre o enxerto de madeira (lateral esquerda, zona superior); sobre áreas de madeira à vista que anteriormente estavam cobertas pela moldura, possivelmente com o intuito de as reintegrar posteriormente (nomeadamente na zona superior da margem lateral direita e margem inferior).

A pintura terá regressado entretanto a Lamego, em data desconhecida. A fotografia efectuada na década de 40-50 revela que o rosto foi integralmente pintado. A mão direita permanece heterogénea, apresentando áreas mais claras e outras mais escuras, não sendo possível

verificar o que se passa no céu por não estar enquadrado na fotografia. A moldura existente é diferente da foto do arquivo Emilio Biel e Companhia, mas o seu espaço interno é similar (fig. 17C).

O registo fotográfico seguinte de que se tem conhecimento data de 1972 e coloca em evidência que a pintura foi entretanto alvo de outra intervenção, de novo iniciada e não concluída (fig. 17D). Assim, em data desconhecida foi feita a remoção parcial do repinte do céu do lado direito da composição; e no rosto de Cristo e na sua mão direita foi removido o verniz e possíveis repintes, assemelhando-se estas áreas ao estado fragmentado em que chegaram aos nossos dias, e que era aliás já visível na fotografia tirada no Museu de Arte Antiga, décadas antes.

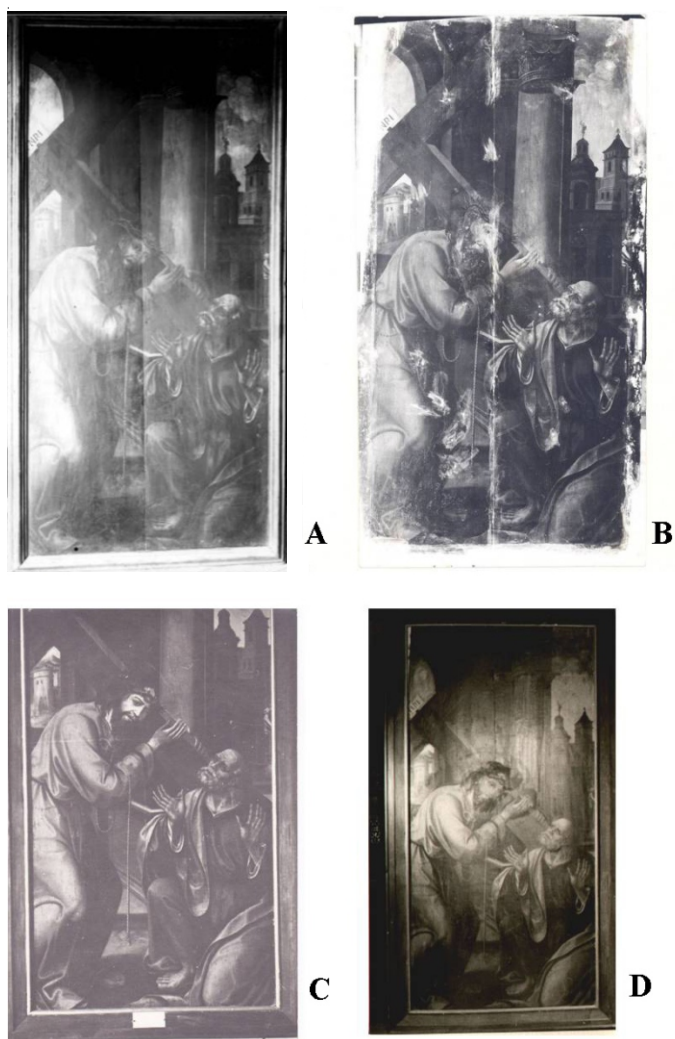


Fig. 17: A) Fotografia do Arquivo Emilio Biel e Companhia, entre 1914-1918.  
B) Fotografia constante do processo de intervenção no Instituto José de Figueiredo, c. 1940.  
C) Fotografia de autor desconhecido. Museu de Lamego © 1940-1950.  
D) Fotografia de autor desconhecido. Museu de Lamego © 1972.



Fig. 18: Fotografia com luz rasante do rosto de Cristo, antes da intervenção da Porto Restauro. Luís Bravo Pereira © 2016.

Como a leitura da obra permanecia muito incoerente, esta não foi exposta no Museu de Lamego, permanecendo cerca de 40 anos nas reservas até à recente intervenção de conservação e restauro.

### 3.2 Intervenções no suporte lenhoso

A pintura parece ter sido alvo de corte dimensional ao longo da margem esquerda, direita e inferior, diminuindo irremediavelmente o seu formato original. Referimo-nos a cortes rectos, ao longo de toda a extensão das margens enunciadas e que terão tido como propósito a adaptação da obra a espaços ou molduras diferentes das primitivas. Julgamos que poderá ter ocorrido um corte na margem inferior visto subsistirem vestígios de pintura até ao limite da tábua, não existindo rebarba nem madeira nua à vista. Por rebarba entende-se a acumulação de matéria na área de intersecção da pintura e da moldura/elemento em talha, que surge quando as camadas de preparação são aplicadas com o painel já montado na respectiva estrutura. A existência de rebarba é frequente em pinturas

deste período, mas convém referir que a sua inexistência não significa necessariamente que a pintura tenha sido cortada pois pode ocorrer ter sido pintada separadamente dos elementos em talha que a emoldurariam<sup>15</sup>.

A hipótese de ter ocorrido um corte dimensional ao longo da margem esquerda e direita tem como fundamento o facto de a pintura se estender exactamente até ao limite do suporte, o que implicaria que o sistema de emolduramento envolvente ocultasse parcialmente importantes áreas representadas, como a miniatura que retrata o episódio da aparição do anjo a São Pedro na prisão.

São notórias outras intervenções posteriores a nível do suporte como a inserção de enxertos de madeira, possivelmente em áreas que apresentavam problemas de conservação. Foram realizados quatro enxertos na periferia da obra, um deles de grande dimensão na margem esquerda (115,2 cm x 8,1 cm). Adicionalmente, no passado foram aplicadas cinco caudas de andorinha a espaçamento regular, como sistema de reforço de assemblagem. Na prancha da direita (vista de verso) existem três sangrias ao longo de toda a altura da obra, nas quais foram introduzidas taliscas para contrariar o empeno da tábu. Existem actualmente duas travessas de madeira (cerca de 7,7 cm de altura x 3 cm de espessura) de aplicação posterior, cada uma fixa com elementos metálicos à obra. Observam-se outras fiadas de orifícios – uma na margem superior; outra ligeiramente abaixo do desbaste que se julga primitivo; e outra na margem inferior, que poderão indiciar existência prévia de outras travessas. Pequenas lacunas de suporte, nomeadamente orifícios de pregos, encontram-se colmatadas com serrim e cola. Existem marcas de desbaste (aplainamento) superficial ao longo da tábu esquerda, na proximidade da junção com a direita, que são posteriores dada a coloração mais clara que a madeira apresenta.

Observa-se um chanfro na margem lateral esquerda e direita, com cerca de 4,3 cm de largura, com marcas de instrumentos de desbaste (possivelmente machado ou enxó), que julgamos ser resultante de

<sup>15</sup> Veja-se, a título de exemplo, o caso do tríptico de Santa Clara, que não possui rebarba, tendo os elementos em talha sido posteriormente colocados, e até ocultando parcialmente a pintura. Instituto dos Museus e da Conservação. 2010. *Cadernos de conservação e restauro – o tríptico de Santa Clara*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

intervenção posterior. É perceptível que o chanfro é mais antigo do que os enxertos de madeira inseridos no perímetro, pois a madeira tem uma tonalidade mais clara à volta desses preenchimentos, evidência de desbaste mais recente.

Na prancha direita (vista do verso) existe na margem lateral um orifício com cerca de 1 cm de diâmetro, que parece ter sido de uma cavilha. A madeira encontra-se inclusivamente deformada na parte frontal, pela pressão causada pelo referido elemento.

### 3.3 Intervenções na camada pictórica: repintes e alteração da configuração da pintura

O cruzamento dos dados resultantes da observação directa da obra, do exame radiográfico, da análise estratigráfica às micro-amostras recolhidas e da abertura de janelas de sondagem permitiu concluir que a pintura possuía repintes integrais nos dois panos de céu (lado direito e esquerdo da composição) e nas abóbadas do lado esquerdo.

Embora o suporte lenhoso tenha um formato rectangular, a área pintada era originalmente de remate semicircular. O repinte integral no céu e abóbadas prolongou estes elementos compositivos no sentido ascendente, de forma a ocuparem um formato rectangular. Esta operação pode ser considerada, recorrendo à expressão do historiador Vítor Serrão, como um “restauro correctivo e utilitarista” (SERRÃO, 2006, 56,68) pois surge da adaptação da pintura existente a novo espaço ou sistema de enquadramento. Se o repinte do céu parece ter coincidido com uma mudança de gosto, a julgar pelo recurso a tonalidade mais escura e nuvens volumosas, que conferem a esta área um aspecto denso e pesado; já as abóbadas do lado esquerdo foram repintadas com uma cor e forma muito similares ao original.

Este conjunto de intervenções posteriores é constatável através dos aspectos enunciados de seguida.

### I) Observação da obra e radiografia

A radiografia mostra claramente a existência de uma forma semicircular no topo da obra (*fig. 10*), que corresponde ao limite da composição pictórica primitiva. A diferença de radiopacidade que se observa entre a área localizada acima desse remate (menos radiopaca) e a área abaixo (mais radiopaca), deve-se sobretudo à diferença de espessura das camadas pictóricas aí presentes. A sobreposição dos estratos originais com os de repinte (abaixo do remate semicircular) torna a área mais radiopaca. É certo que diferenças de materiais (cargas e pigmentos) constituintes do repinte e da pintura primitiva podem igualmente contribuir para a diferença de radiopacidade observada, mas no caso desta obra ambas as camadas são compostas por branco de chumbo (com outros pigmentos), que possui elevada radiopacidade.

O remate semicircular original é facilmente notório à vista desarmada, pois foi marcado (inciso) directamente na madeira com um instrumento rígido, originando sulcos (*fig. 11*).

### II) Análise estratigráfica

Foram recolhidas amostras estratigráficas do céu (lado direito e esquerdo) e abóbadas (lado esquerdo) localizadas quer acima, quer abaixo do limite do remate semicircular original. A análise das amostras permitiu concluir que as áreas acima do remate semicircular (QV17 e QV29) possuem menos estratos de cor do que as áreas localizadas abaixo (QV26, QV27 e Qv28), reforçando a tese da alteração da configuração da obra (*figs. 16 e 20*).

Assim, na amostra QV26 existem três camadas azuis acima da preparação: a primeira será a original, na qual foi detectada azurite (micro-FTIR); seguida de um material orgânico (provavelmente verniz e/ou cera) e dois estratos azuis (repintes). O céu original é constituído por branco de chumbo, azurite e ocre amarelo. No repinte foi utilizado branco de chumbo e azul da Prússia, o que permite datar esta adição como sendo do século XVIII ou posterior, visto que este pigmento foi descoberto no início do século, tendo ficado disponível para artistas a partir de cerca de 1724.

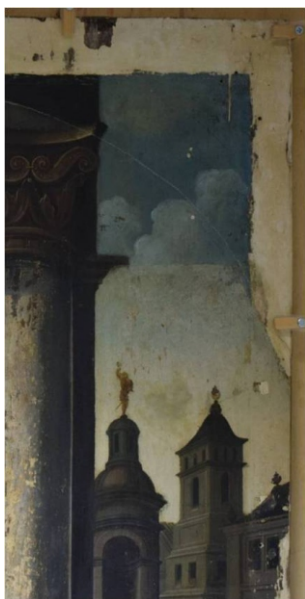


Fig. 19: Coexistência de dois céus na mesma área, ocasionado por repinte e, em data desconhecida, posterior levantamento (apenas parcial) de repinte. Porto Restauro © 2016.

Na amostra QV29 foi igualmente detectado azul de esmalte (lixiviado). Num tratamento cuja data desconhecemos teve início a remoção do repinte do céu, processo que foi claramente interrompido, o que implicou a coexistência (durante décadas) de partes de dois céus distintos (fig.19). No lado esquerdo foi efectuada uma janela de sondagem através da qual colocaram a descoberto o céu original, enquanto no lado direito o repinte foi levantado numa ampla secção do céu, entre o horizonte e cerca de metade da altura do céu. Esse levantamento foi interrompido sensivelmente na área de intersecção com o arranque do semicírculo no topo da pintura. Terá sido interrompido quando se aperceberam do impacto da mudança que significaria a remoção completa do repinte? Curiosamente, na secção em que foi removido o repinte do céu, no lado direito, foi deixado por levantar um rectângulo de limites definidos, na zona inferior, entre as arquitecturas. Este rectângulo era claramente identificável na radiografia ao apresentar maior radiopacidade do que a área envolvente (pela sobreposição de estratos). Poderá ter sido deixado como registo da extensão inicial do repinte, que ocuparia todo o espaço de céu? O certo é que, para disfarçar a sua cor, diferente do céu original envolvente, a dada altura efectuaram uma reintegração por cima desse rectângulo, tendo sido depois aplicado verniz por cima (fig. 21).

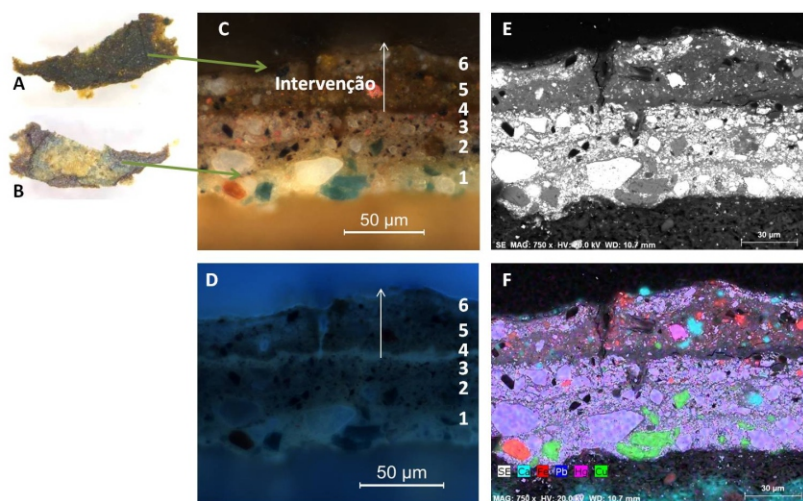


Fig. 20: Fotografias (ao microscópio) da amostra recolhida QV28, frente (A) e verso (B). C: corte estratigráfico por MO, ampliação 500x filtro DF. D: corte estratigráfico por MO, ampliação 500x filtro UV. E: Imagem de SEM obtida por electrões retrodifundidos. F: Mapa de composição elementar 2D. HERCULES © 2016.



Fig. 21: Fotografia superior: inicial; Fotografia ao centro: durante a intervenção de conservação e restauro, após remoção do repinte mais recente, ficou um rectângulo com outra camada de repinte por baixo, contemporâneo do existente no topo do céu. Fotografia inferior: após remoção integral dos repintes. Porto Restauro © 2017.

As abóbadas do quadrante superior esquerdo foram alvo de repinte integral, muito provavelmente em data contemporânea ao repinte do céu. Recorreram a uma cor similar à original, no entanto os elementos arquitetónicos foram prolongados para perfazer um formato rectangular e a inclinação dos arcos foi também ligeiramente modificada (fig. 22).

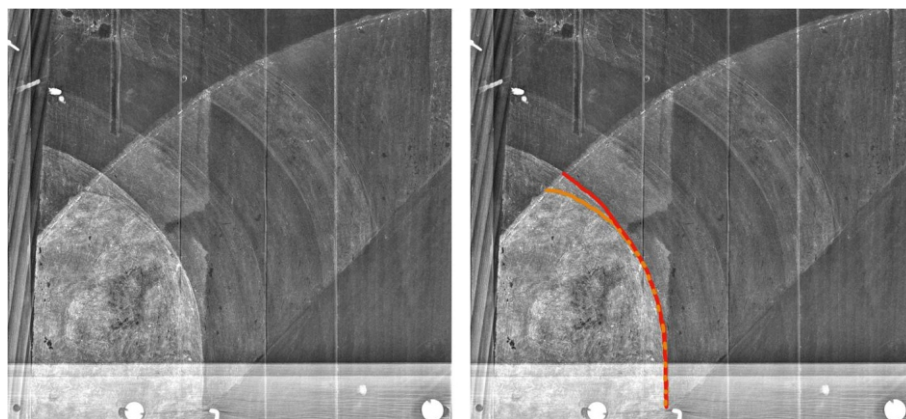


Fig. 22: Observa-se na radiografia a existência de duas marcações de abóbadas, de posicionamento muito similar: a laranja a original, e a vermelho o repinte. Esquema realizado por Rita Veiga sobre radiografia de Museu de Lamego © José Pessoa, 2015.

A existência deste repinte é verificada pela análise estratigráfica, quando comparadas as amostras retiradas na área abaixo do remate semicircular (QV 27 e 28) com a amostra da área exclusivamente repintada (QV 29) – figs. 16 e 20. Assim, enquanto na amostra de repinte (QV29) existem dois estratos de cor acinzentada acima da preparação; na amostra QV28 existem seis estratos: azul (céu original), dois estratos acinzentados (abóbada original); uma camada orgânica (verniz ou cera); e dois estratos acinzentados (repinte da abóbada). Os dois estratos superiores das amostras QV28 e QV29 são similares entre si, visto aparecerem no mesmo motivo arquitectónico (mesma abóbada) e resultarem de repinte, onde foi detectado azul da Prússia<sup>16</sup>. Julgamos que as duas camadas inferiores de tom acinzentado na amostra QV28 serão originais, enquanto os dois superiores serão repinte, tendo em conta a existência, entre esses estratos, de uma camada orgânica que fluoresce em UV, presumivelmente um verniz.

<sup>16</sup> Além da referida identificação por  $\mu$ -FTIR de azul da Prússia nos repintes das abóbadas (QV 27, 28) e céu (QV17 e 26), este pigmento foi encontrado noutras camadas de intervenção posterior, nos repintes na coluna (QV 13) e na túnica de Cristo (QV14).

As janelas de sondagem efectuadas durante a intervenção de conservação e restauro corroboraram o facto de os repintes alterarem a configuração da obra, pois evidenciaram a existência de outros estratos pictóricos na área inferior ao remate semicircular; e inexistência de outros estratos acima deste, ficando a madeira à vista (Veiga 2017, 78-107)

## CONCLUSÃO

O presente estudo técnico e material da pintura quinhentista *Quo Vadis?* permitiu uma aproximação às várias fases de planeamento e execução da obra, assim como o maior entendimento das distintas intervenções posteriores de que foi alvo.

Iniciado aquando do tratamento de conservação e restauro no Museu do Douro (Mota 2017, 54-76) e continuado na Porto Restauro, Lda. (Veiga 2017, 78-107) o estudo laboratorial foi imprescindível para dar resposta às várias (e complexas) questões que a observação da obra sugeria.

O estudo do painel permitiu aprofundar o conhecimento das técnicas e materiais de execução quanto às camadas preparatórias e pictóricas, nomeadamente identificar aglutinantes, pigmentos e cargas utilizados. As fotografias de Infravermelho possibilitaram o registo documental do desenho preparatório, que em algumas áreas é bastante rico. Foi possível concluir acerca de alguns pormenores de execução particularmente interessantes, nomeadamente pequenas mudanças de composição na fase de desenho e outras alterações ocorridas já na fase de pintura (arquitecturas/céu do lado esquerdo).

Comprovou-se que a pintura era originalmente de remate semicircular, tendo posteriormente sido alvo de extensos repintes (no céu e abóbadas) para preencher um formato rectangular, provavelmente aquando da adaptação a um novo espaço.

O estudo laboratorial revelou-se uma ferramenta imprescindível para o conhecimento aprofundado da pintura e conseqüente tomada de decisão (consciosamente) da intervenção de conservação e restauro a desenvolver.

## BIBLIOGRAFIA

Billinge, Rachel; Campbell, Lorne; Dunkerton, Jill; Foister, Susan; Kirby, Jo; Pilc, Jennie; Roy, Ashok; Spring, Marika; White, Raymond. 1997. "Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400–1550". In *National Gallery Technical Bulletin* 18. London: National Gallery Publications: 6-55.

Bomford, D; Billinge, R.; Campbell, L.; Dunkerton, J.; Foister, S.; Kirby, J.; Plazzotta, C.; Roy, A.; Spring, M. 2002. *Art in the Making - Underdrawings in Renaissance Paintings*. London: National Gallery.

Candeias, A., Piorro, L., Valadas, S., Dias, C. and Mirão, J. 2011. "Não há de encoberto que não venha a ser descoberto, nem de oculto que não venha a ser revelado. Considerações sobre a técnica de reflectografia de infravermelhos". In *Primitivos Portugueses 1450-1550 – O Século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: MNNA; ATHENA: 294-298.

Carvalho, Salomé. 2012. "História, teoria e deontologia da conservação e restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal". Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.

Dorge, V.; Howlett, F. (ed.). 1998. *Painted Wood: History and Conservation*. Williamsburg, Virginia: The Getty Conservation Institute.

Eastaugh, N. 2004. *The pigment compendium: optical microscopy of historical pigments*. Oxford. Boston: Elsevier/Butterworth-Heinemann.

Instituto dos Museus e da Conservação. 2010.- *Cadernos de conservação e restauro – o tríptico de Santa Clara*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação

Instituto dos Museus e da Conservação. 2008/2009. *Cadernos de conservação e restauro. O retábulo flamengo de Évora*. 6/7. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação

Falcão, Alexandra. 2017. “*Quo vadis?* Entre a catedral e o museu de lamego. Percursos de uma pintura”. In *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. 2. Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte

Finaldi, G.; Garrido, C. 2006. *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado

Maia, Bárbara. 2014. “Pelos caminhos da Pintura de Vasco Fernandes: S. Pedro, modelo metodológico a seguir para o conhecimento do processo pictórico”. In *Matrizes da Investigação em Conservação e Restauro I*, ed. Ana Calvo, Eduarda Vieira. Porto: Universidade Católica Portuguesa/CITAR: 67-94

Melo, Helena; Cruz, António. 2017. “Qual o significado de algumas marcas incisivas no reverso dos suportes de madeira de pinturas antigas?” *Conservar Património*, 26: 91-101.

Mendes, José. 2012. “A obra de Nuno Gonçalves – Estudo Técnico”. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.

Mota, Carlos. 2017. “Conservação-Restauro: projeto *Quo Vadis?*” In *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. 2. Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte

Pereira, Luís B. 2005. “Uso de câmaras fotográficas Reflex digitais (DSLR) na fotografia com luz Infravermelha de pintura sobre madeira: um caso prático na análise do Tríptico de Pentecostes, da Igreja de S. Pedro de Miragaia, Porto (Óleo sobre madeira, séc. XVI)”. Actas do 4º Encontro do Instituto Português

de Conservação e Restauro, Lisboa.

Pereira, Luís B. 2006. “Fotografia digital com luz Infravermelha: Novas tecnologias na visualização do traço oculto”. Actas do EITEC, Coimbra.

Pereira, L. B. 2013. “Imagens Hiperespetrais Aplicadas ao Estudo e Conservação de Obras Pictóricas”. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Porto.

Rodrigues, Maria. 2000. “Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)”. Vol. I e II. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra.

Salgueiro, Joana. 2012. “A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: estudo técnico e conservativo do suporte”. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.

Santos, Helena. 2012. “O pintor Francisco João (act. 1563-1595). Materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI”. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.

Valadas, Sara. 2015. “Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos. Novas Perspectivas”. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora.

Serrão, Vítor. 2006. ««Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, 3-4: 53 - 71.

Saunders, David; Kirby, Jo. 1994. “Light-induced colour changes in red and yellow lake pigments”. In *National Gallery Technical Bulletin* 15. London:

National Gallery Publications: 79-97.

[https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/saunders\\_kirby1994.pdf](https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/saunders_kirby1994.pdf)

Veiga, Rita; Brito, Ana. 2017. “A intervenção de conservação e restauro da pintura quinhentista *Quo Vadis?* do Museu de Lamego. Desafios e decisões”. In *Conhecer Conservar Valorizar. Cadernos*. 2. Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte.

## AGRADECIMENTOS

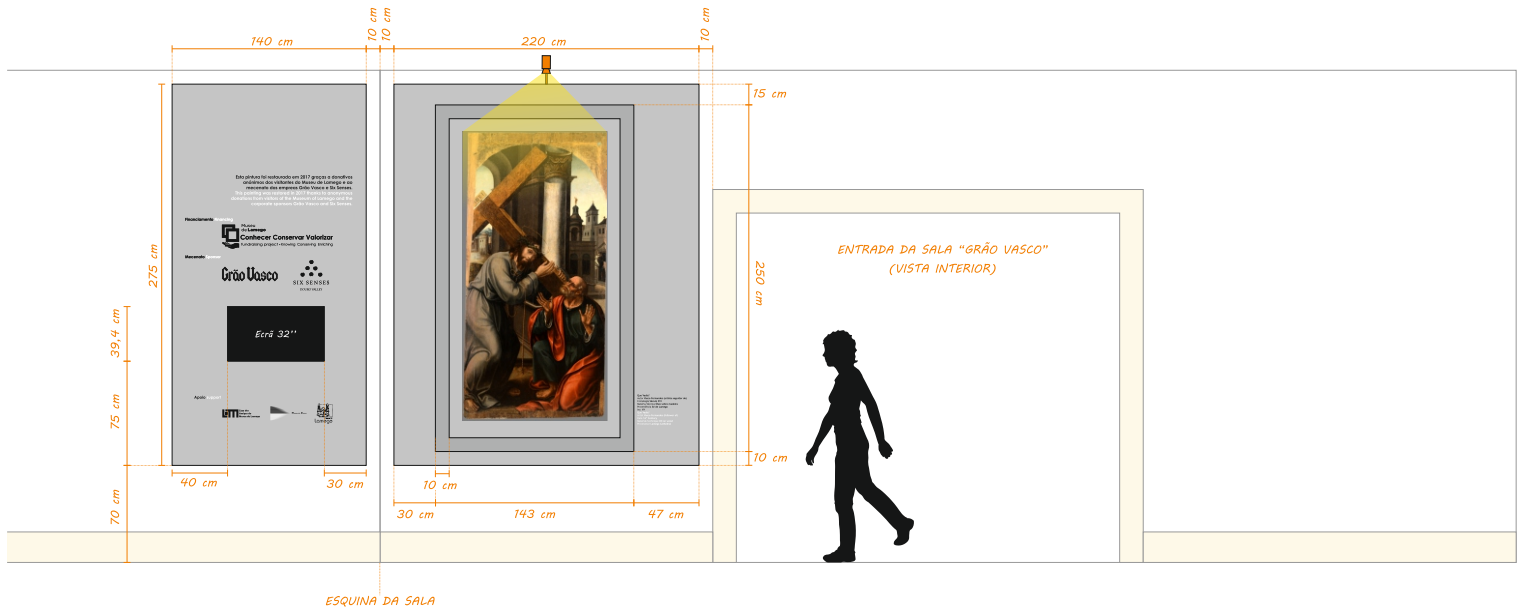
Agradece-se às conservadoras-restauradoras Ana Sílvia Rocha e Sofia Martins dos Santos todo o apoio durante o estudo, reflexão e intervenção da pintura *Quo Vadis?*. Ao director do Museu, Luís Sebastian, a reflexão e discussão sobre a pintura e à historiadora Alexandra Falcão a troca de informação sobre a pesquisa histórica do painel. Agradece-se a Bárbara Maia o auxílio em dúvidas relacionadas com a primeira amostragem da pintura.



CADERNO DE  
MUSEOGRAFIA

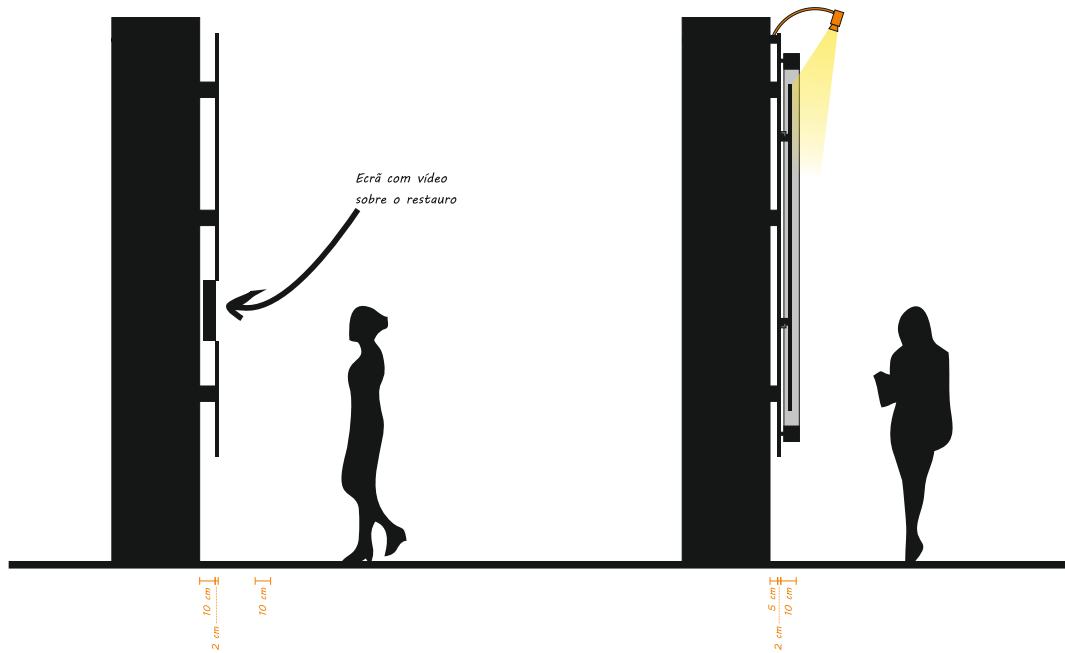
PAINEL A - vista frontal

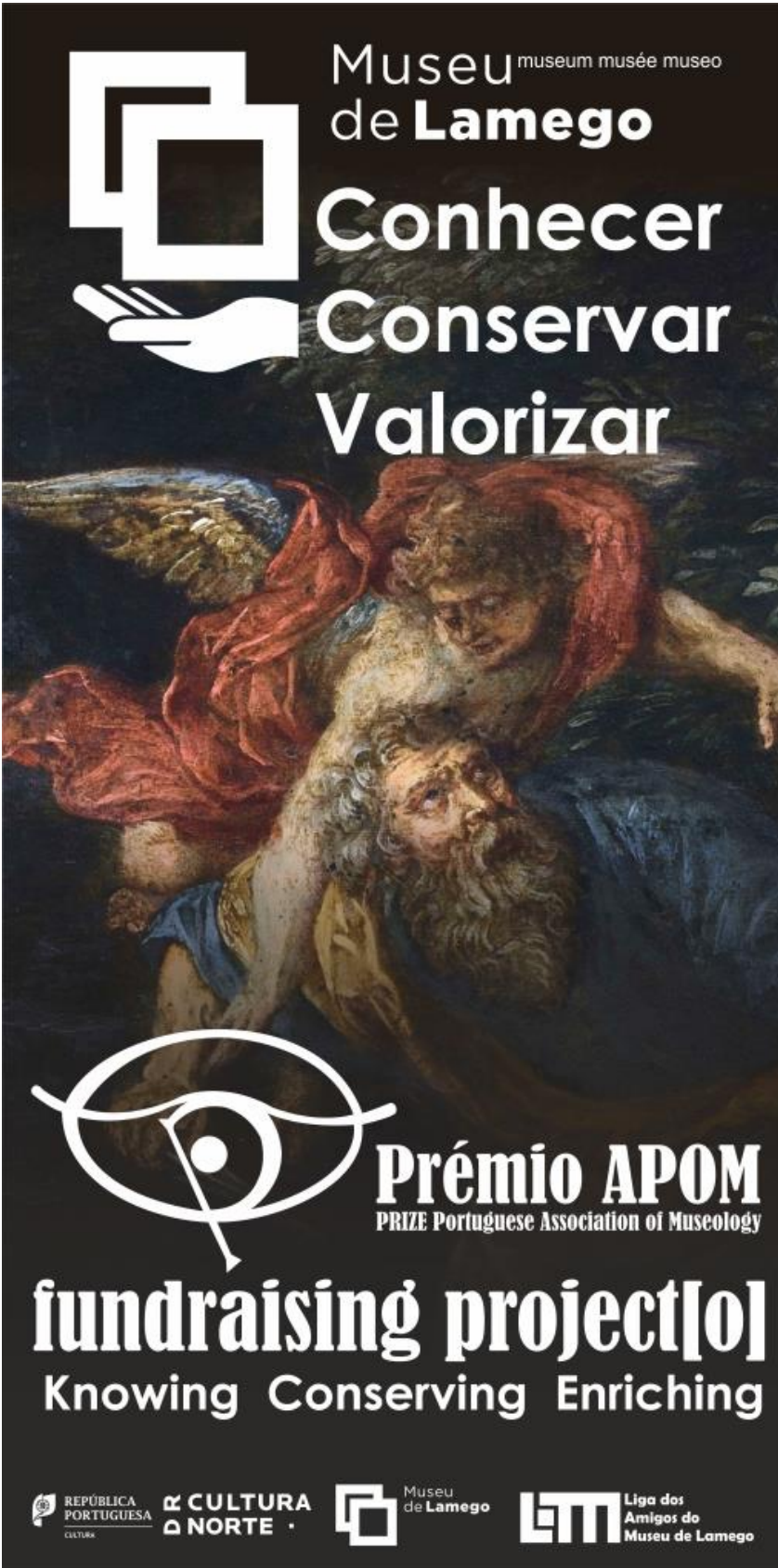
PAINEL B - vista frontal



PAINEL A - vista em corte


PAINEL B - vista em corte







Museu museum musée museo  
de **Lamego**


**Conhecer  
Conservar  
Valorizar**


 **Prémio APOM**  
PRIZE Portuguese Association of Museology

**fundraising project[o]**  
**Knowing Conserving Enriching**

 REPÚBLICA PORTUGUESA  
CULTURA

 **CULTURA**  
**A NORTE**

 Museu de Lamego

 **LMA** Liga dos Amigos do Museu de Lamego

| Pendão do projeto *Conhecer Conservar Valorizar*



| Banner do evento *Jantar de Aniversário*



| Cartaz do evento *Jantar de Aniversário*



| Montagem do expositor da pintura *Quo Vadis?*. Museu de Lamego © 2017.



| Montagem do expositor da pintura *Quo Vadis?*. Museu de Lamego © 2017.



| Aspeto final da sala de exposição do *Quo Vadis?*. Museu de Lamego © 2017.



| Apresentação pública da pintura *Quo Vadis?* no *Jantar de Aniversário*. Museu de Lamego © 2017.



| Aspeto da sala de exposição durante o evento *Guias de Palmo e Meio*. Museu de Lamego © 2017.



| Aspeto da sala de exposição [visitantes]. Museu de Lamego © 2017.



| Quo Vadis? antes da intervenção de Restauro na sala do projeto Conhecer Conservar Valorizar. Museu de Lamego © 2013.



| Aspeto da sala do projeto Conhecer Conservar Valorizar. Museu de Lamego © 2014.



 <http://bit.ly/QuoVadisRESTAURO>



**projeto de fundraising**

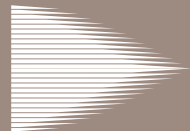


Museu  
de **Lamego**

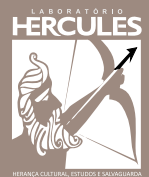
**Conhecer Conservar Valorizar**

fundraising project • Knowing Conserving Enriching

**parceria**



Museu do Douro



HERANÇA CULTURAL, ESTUDOS E SALVAGUARDIA

**mecenato**

**Grão Vasco**



SIX SENSES

DOURO VALLEY



ANÓNIMOS

**apoio**



Liga dos  
Amigos do  
Museu de Lamego



município de  
**Lamego**



chtmad



Museu  
de **Lamego**

SINCE 1917

MADE IN PORTUGAL

projeto de fundraising



Museu museum musée museo  
de **Lamego**

**Conhecer Conservar Valorizar** |

fundraising project • Knowing Conserving Enriching

publicação on-line

**Cadernos**

[www.museudelamego.gov.pt](http://www.museudelamego.gov.pt)

02

2017



REPÚBLICA  
PORTUGUESA

CULTURA

CULTURA  
NORTE

