

# A PINTURA QUINHENTISTA do CONVENTO de SANTO ANTONIO DE FERREIRIM

Parceria dos Mestres Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes

Vítor Gaspar

A  
PINTURA  
QUINHENTISTA  
do CONVENTO  
de SANTO  
ANTÓNIO DE  
FERREIRIM

PARCERIA DOS MESTRES

CRISTÓVÃO DE FIGUEIREDO, GARCIA FERNANDES E GREGÓRIO LOPES

Vítor Gaspar

## **FICHA TÉCNICA**

### **Autor**

GASPAR, Vitor

### **Título**

A Pintura Quinhentista do Convento de Santo António de Ferreirim:  
Parceria dos Mestres Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes  
e Gregório Lopes

### **Editor**

Direção Regional de Cultura do Norte / Vale do Varosa

### **Local**

Lamego

### **Ano**

2015

### **Design**

Companhia das Cores, Design e Comunicação Empresarial

### **Impressão**

Lusoimpress

### **Tiragem**

500 Exemplares

### **ISBN**

978-989-98708-9-5

## **Créditos FOTOGRÁFICOS**

Centro de Conservação e Restauro de Viseu - Direção Regional de Cultura do Norte

## **07 I INTRODUÇÃO**

## **09 II OS PINTORES E A ENCOMENDA DOS RETÁBULOS**

### **09 II.I Elementos para uma biografia dos Mestres de Ferreirim**

10 II.I.I Cristóvão de Figueiredo (c.1480–c.1555)

13 II.I.II Gregório Lopes (c.1490–c.1550)

17 II.I.III Garcia Fernandes (c.1490–c.1565)

### **18 II.II Caracterização e diversidade das formas de trabalho**

### **21 II.III As encomendas de retábulos pintados na região lamecense**

## **25 III OFICINAS DA PARCERIA AO NIVELAMENTO DE PROCESSOS CRIATIVOS**

### **25 III.I A pintura antiga no Convento de Ferreirim. Das origens à actualidade**

### **28 III.II Análise e descrição das oito tábuas quinhentistas do Convento franciscano de Santo António de Ferreirim**

29 III.II.I Anunciação

39 III.II.II Natividade

47 III.II.III Morte da Virgem

54 III.II.IV Coroação da Virgem

60 III.II.V Cristo a Caminho do Calvário

66 III.II.VI Calvário

72 III.II.VII Cristo Deposto da Cruz

79 III.II.VIII Ressurreição de Cristo

### **86 III.III A pintura de Ferreirim e os seus discerníveis participantes**

## **89 IV CONCLUSÃO**

## **91 BIBLIOGRAFIA**



## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>AA.VV.</b>	Autores vários
<b>a.C.</b>	Antes de Cristo
<b>a. doc.</b>	Anexo documental
<b>a. fot.</b>	Anexo fotográfico
<b>anot.</b>	Anotação
<b>cfr.</b>	Conferir
<b>c.</b>	Cerca de
<b>cap.</b>	Capítulo
<b>CNCDP</b>	Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses
<b>CNRS</b>	Centre National de la Recherche Scientifique
<b>cód.</b>	Código
<b>com.</b>	Comentário
<b>coord.</b>	Coordenação
<b>d.C.</b>	Depois de Cristo
<b>dir.</b>	Direcção de
<b>DGEMN</b>	Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
<b>doc.</b>	Documento
<b>ed.</b>	Edição
<b>esq.</b>	Esquema
<b>Est</b>	Ester
<b>fig.</b>	Figura (Fotografia)
<b>fl.</b>	Folio
<b>Gen</b>	Génesis
<b>IAN/TT</b>	Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo
<b>Idem, ibidem.</b>	O mesmo autor, a mesma obra a mesma página
<b>IJF</b>	Instituto de José de Figueiredo
<b>Imp.</b>	Imprensa
<b>INCM</b>	Imprensa Nacional Casa da Moeda
<b>INETI</b>	Instituto Nacional de Engenharia Tecnologia e Inovação
<b>Int.</b>	Introdução
<b>IPCR</b>	Instituto Português de Conservação e Restauro
<b>IPM</b>	Instituto Português de Museus

<b>IPPAR</b>	Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico
<b>IPPC</b>	Instituto Português do Património Cultural
<b>IRPA</b>	Institut Royal du Patrimoine Artistique
<b>Jer</b>	Jeremias
<b>Jo</b>	João
<b>Lc</b>	Lucas
<b>Mc</b>	Marcos
<b>ME</b>	Museu de Évora
<b>MGV</b>	Museu Grão Vasco
<b>ML</b>	Museu de Lamego
<b>MNAA</b>	Museu Nacional de Arte Antiga
<b>MNMC</b>	Museu Nacional de Machado de Castro
<b>Mt</b>	Mateus
<b>ms.</b>	Manuscrito
<b>n.º</b>	Número
<b>n.º cat.</b>	Número de catálogo
<b>n.º Inv.º</b>	Número de Inventário
<b>op. cit.</b>	Na obra citada
<b>p.</b>	Página
<b>pp.</b>	Páginas
<b>rs</b>	Reis
<b>SCML</b>	Santa Casa da Misericórdia de Lisboa
<b>s.d.</b>	Sem data
<b>s.e.</b>	Sem editor
<b>s.l.</b>	Sem local
<b>s.n.</b>	Sem nome
<b>ss.</b>	Página seguinte ou seguintes
<b>tab.</b>	Tabela
<b>trad.</b>	Tradução
<b>TXRF</b>	Total reflection X-Ray Fluorescence
<b>UCL</b>	Université Catholique de Louvain
<b>v.</b>	Verso
<b>vol.</b>	Volume



## INTRODUÇÃO

A investigação, cujos resultados aqui se apresentam, incidiu no estudo das pinturas que integraram os dois conjuntos retabulares outrora dispostos no cruzeiro da igreja de Santo António do Convento de Ferreirim.

À semelhança do ocorrido com a maioria das antigas pinturas retabulares da primeira metade de Quinhentos agora dispersas individualmente em fundações, colecções particulares e acervos museológicos<sup>1</sup>, estão estes painéis actualmente expostos nas paredes laterais da capela-mor e da nave da igreja do Convento de Ferreirim<sup>2</sup>, após terem sido desmontados, na primeira década do séc. XVIII, da seguinte forma:

- Na parede lateral da capela-mor do lado do Evangelho, *Coroação da Virgem* (132,4 x 93,7 cm) e *Cristo Deposto da Cruz* (132,5 x 96,0 cm);
- Na parede lateral da capela-mor do lado da Epístola, *Cristo a Caminho do Calvário* (131,5 x 96,3 cm);
- Na parede Norte da nave, *Morte da Virgem* (133,0 x 94,4 cm), *Anunciação* (132,5 x 95,0 cm), *Natividade* (132,5 x 93,6 cm) e *Ressurreição de Cristo* (133,0 x 96,5 cm);
- Na parede Sul da nave o *Calvário* (132,5 x 96,0 cm).

Várias razões contribuíram para que nos debruçássemos sobre estes painéis. Em primeiro lugar, avulta o facto deste conjunto de oito tábuas não ter merecido ainda uma análise aprofundada. Embora a historiografia da arte portuguesa já o tenha reclamado repetidamente nos últimos anos, o estudo material do retábulo<sup>3</sup> ainda não tenha sido efectuado. Acresce ainda, que, a denominação “Mestres de Ferreirim”, servir para englobar um significati-

vo número de painéis<sup>4</sup> atribuídos a diversos pintores contratualmente referenciados neste convento, nomeadamente aos pintores Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes, cuja produção atribuída quer a nível individual quer associados em regime de parceria, está longe de merecer unanimidade<sup>5</sup>.

Alicerçada sobretudo na crítica de carácter estilístico deu azo a conclusões polémicas ainda recentemente apontadas num Seminário Internacional intitulado: «Estudo da Pintura Portuguesa – *Oficina de Gregório Lopes*»<sup>6</sup>.

Em segundo lugar, embora sejam feitas inúmeras referências e até aproximações, nomeadamente de afinidade *estilístico-comparativa*, com as ditas tábuas do Convento de Ferreirim, os autores tiveram sempre a preocupação exclusiva de aproximar o estilo de uma ou outra tábua, criada em Ferreirim, com o de uma ou outra dissemelhante pintura ou núcleo pictórico de origem diversa.

Baseando-se unicamente em critérios estilísticos, apoiados em grande maioria no método de Morelli<sup>7</sup>, torna-se impossível aprofundar muitos aspectos que se revelam importantes para melhor conhecer e julgar estas obras, tanto no seu dedutível conjunto, como no catálogo dos seus autores, ou no contexto da pintura manuelina e joanina.

Nesse sentido procurámos abordar estas pinturas retabulares à luz de uma metodologia mais completa e que resulta da conjugação dos anteriores e tradicionais processos de estudo, com os métodos laboratoriais.

Neste contexto damos particular relevância aos estudos materiais de obras das diferentes escolas de pintura europeias desta

<sup>1</sup> No caso particular de pintura, um dos únicos exemplares que ainda permanece com a sua estrutura primitiva é o designado retábulo do Funchal, colocado na capela-mor da Sé madeirense.

<sup>2</sup> Este convento encontra-se a uma distância de cerca de 7 Km da cidade de Lamego, tomando a direcção no sentido da vila de Tarouca.

<sup>3</sup> A principal forma de expressão artística da Igreja nos séc. XIV e XV, constituído por um dispositivo arquitectónico situado atrás do altar e que suportava um conjunto ordenado de imaginária religiosa à base de pinturas, esculturas ou dos dois tipos ao mesmo tempo, enquadradas em talha, *introduzida por alguns dos melhores escultores da Flandres, como Olivier de Gand e seus discípulos* (. Robert Smith, *A Talha em Portugal*, 1963, p. 4). Associado à designação retábulo é comum empregar-se os termos díptico e tríptico para referir retábulos de dois e três painéis respectivamente. Os retábulos de maiores dimensões, geralmente constituídos por várias tábuas colocadas ao centro, nas laterais em posições superiores e inferiores (predelas) são designados por polípticos.

<sup>4</sup> Referia-se Joaquim Caetano que “[Esta] designação de *Mestres de Ferreirim* tem servido para encaixar um conjunto muito vasto de pinturas, a que a crítica não tem conseguido chegar, com unanimidade, uma atribuição concreta. E, neste sentido, tem servido como uma espécie de saco sem fundo [sic] para a incorporação de peças que por vezes não têm mais unidade senão as da cronologia, dos anos trinta e quarenta do século XVI, a óbvia ligação a partidos iconográficos e estilísticos de uma escola lisboeta, onde as oficinas, como temos visto, eram bastante permeáveis” (. Joaquim Oliveira Caetano, *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, 1998, p. 54).

<sup>5</sup> Desta associação tríplice dos Mestres Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes e que deu lugar à denominação de *Mestres de Ferreirim*, temos conhecimento, hoje, desta empreitada de Ferreirim e de uma outra, infelizmente apenas inferida documentalmente, para a obra do Tribunal da Relação de Lisboa, da qual não se conhecem, ou ainda não foram relacionadas quaisquer pinturas do vasto acervo quinhentista que comportaria tal empreitada. Sabendo no entanto que estes mestres se associaram entre si e, estabeleceram parcerias com outros mestres para a feitura de diversas obras de pintura.

<sup>6</sup> Cujas realizações decorreram em Fevereiro de 1999, mas do qual não fizeram parte estas oito tábuas que agora estudamos (. *Estudo da Pintura Portuguesa - Oficina de Gregório Lopes*, coord. de Luísa Maria Alves e Vítor Serrão, Lisboa, Instituto José de Figueiredo (IJF), 1999). Ainda nesse ano de 1999 e sobre este mesmo pintor da tríade de Ferreirim, foi publicada a sua mais recente monografia onde se fez “uma revisão dos dados biográficos e uma reconsideração crítica da obra ainda mal delimitada de Gregório Lopes sobretudo apoiada nos dados históricos disponíveis e numa análise visual comparativa das principais pinturas ou conjuntos retabulares que, mais ou menos polemicamente, se lhe podem atribuir” (. José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, 1999, p. 9).

<sup>7</sup> O método Morelliano (Giovanni Morelli, 1816–1891) preconiza como base para a autoria de uma determinada obra, os casos em que algumas anatomias observadas (sobretudo as mãos e as orelhas) fossem repetidas automaticamente através do desenho (. Lionello Venturi, *História da Crítica de Arte*, 1984, pp. 195–196).

época, pois eles são incontornáveis referências comparativas para a percepção de processos de trabalho<sup>8</sup>. Hélène Verougstraete e Roger Van Schoute, no estudo a que procederam para o conhecimento da pintura primitiva flamenga, são peremptórios ao afirmarem que “*Il n’ existe pas de traités d’ époque concernant la technique des Primitifs flamands. Les connaissances acquises à ce sujet proviennent de l’observation des œuvres*”<sup>9</sup>. Para o estudo da pintura primitiva do norte da Europa revimos a obra de Karel Van Mander (1548–1606), e embora não possamos designar o *Het Schilders Boeck*<sup>10</sup>, de Karel Van Mander (*The Book of Painters*, 1603–4), como um puro tratado de pintura, pois esta importante obra, para além da descrição de formas e de receituários pictóricos da época, também inclui cerca de 175 biografias de pintores holandeses, flamengos e alemães dos sécs. XV e XVI, cujas informações destacaremos em particular nos capítulos seguintes.

Procurámos analisar vários *Tratados* e obras literárias seguindo uma ordem cronológica suficientemente abrangente para o período geralmente considerado como o *primitivo português*<sup>11</sup>. O nosso ponto de partida foi os escritos feitos por Cennino Cennini (c.1370–1440) reunidos em livro publicado em 1437 com o título original *Il libro dell’arte* e, depois, o *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci (1452–1519). Assinalamos a proveniência e a introdução da técnica da pintura a óleo descrita por Giorgio Vasari (1511–1574), cuja obra<sup>12</sup> é impressa em 1550, mas, antes, revimos toda a obra de Francisco de Holanda, que se dispersa em termos de impressão entre os anos de 1548 até 1571. A leitura da *Arte da Pintura: Symetria e Perspectiva* de Filipe Nunes, impressa no ano de 1615, isto, é cerca de 80 anos depois da empreitada de Ferreirim estar concluída, permitiu-nos clarificar a evolução e as reminiscências, ainda vivas, de todo um período que lentamente ia evoluindo estilisticamente para o Maneirismo, associando-se à vulgarização da tela como suporte da pintura de cavalete.

Resumindo, no essencial, a nossa investigação assentou na conjugação dos métodos tradicionais de análise da História da Arte com a análise sistemática das pinturas de cavalete por métodos laboratoriais específicos tendo em vista obter um leque mais vasto de dados que, em conjunto com as fontes históricas e iconográficas, permitam individualizar com maior rigor muitos dos problemas atinentes aos núcleos pictóricos manuelinos e joaninos, relacionados com a organização e repartição do trabalho pictórico, bem como a tecnologia empregue e essencialmente, a caracterização dos aspectos de manufactura utilizados.

Foi revista e conferida de forma crítica, a soma da documentação publicada sobre os pintores Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes, actualizou-se e aumentou-se toda a informação relacionada directa ou indirectamente com a empreitada retabular de Ferreirim, desde a referente à encomenda de 1533, à da sua concessão em 1534, até à que se relaciona com a descrição do seu estado de conservação actual, ocorrida cerca de cinco séculos depois, em 2006.

<sup>8</sup>Justificações mais desenvolvidas sobre quão fundamentais são estas referências, podem vêr-se em *Connaissance des Primitifs par L’ étude du bois du XIIe au XVIe Siècle*, Jacqueline Marette, 1961) e em *Les Primitifs flamands et leur temps*, Dir. de Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute, 2000.

<sup>9</sup>Hélène Verougstraete e Roger Van Schoute, *Les Primitifs flamands et leur temps*, p. 102.

<sup>10</sup>Utilizámos uma edição da Dover de 1960 *Methods & Materials of Painting of the Great Schools & Masters*, de Sir Charles Lock Eastlake, que é uma reprodução fiel do original publicado em 1847, contendo inúmeras passagens do *Het Schilders Boeck* de Karel Van Mander.

<sup>11</sup>Esta designação, que a historiografia portuguesa vulgarizou como o período compreendido entre os anos de 1450 e 1550, teve início com a exposição dos *Primitivos Portugueses*, em 1940, da responsabilidade do Dr. Reinaldo dos Santos. No entanto somos de opinião que as fronteiras temporais não deverão excluir toda a primeira metade de Quatrocentos assim como toda a segunda metade de Quinhentos.

<sup>12</sup>A edição que usámos teve como responsáveis Luciano Bellosi e Aldo Rossi, editora Einaudi, 1986, que seguiram como edição de referência: *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*. Nell edizioni per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550.

## OS PINTORES E A ENCOMENDA DOS RETÁBULOS

### II.I Elementos para uma biografia dos Mestres de Ferreirim

Se outras razões não existissem para fazermos uma renovada leitura de toda a documentação relacionada com os pintores Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes, ela justificar-se-ia tão-somente pela sua interpretação, percepção do envolvimento social dos clientes e dos pintores, o entendimento das disposições de carácter estético e material impostas aos executantes das obras, etc., para além da não menos importante clarificação do comitente da empreitada de Ferreirim.

A encomenda foi feita pelo Infante D. Fernando ao pintor Cristóvão de Figueiredo, pintor do Cardeal-Infante D. Afonso (irmão de D. Fernando)<sup>13</sup>.

A maior parte dos autores tem admitido sem reservas que o pintor Cristóvão de Figueiredo, sobretudo a partir dos primeiros anos da terceira década de Quinhentos, exerceu o ofício preferencialmente ligado ao Cardeal-Infante D. Afonso<sup>14</sup>. Este asserto, que se foi formando a partir dos primeiros anos do séc. XX, não está provado, como se verá adiante.

Mas, alicerçado no facto da pintura retabular do Convento de Ferreirim ter sido constituída com um mestre (Cristóvão de Figueiredo), sendo a mesma dada de subempreitada a outros dois (Garcia Fernandes e Gregório Lopes), impele-nos e obriga-nos a um olhar diferente quer tendo em conta os dois documentos que são actualmente conhecidos quer, principalmente, pelas obras que lhes estão directamente associadas ou relacionadas.

Como foi dito anteriormente, deve-se a Luís Reis Santos (1936) a denominação de *Mestres de Ferreirim*, expressão pela qual a historiografia da arte portuguesa apelidou este conjunto de três pintores<sup>15</sup>. Foi, igualmente, Luís Reis Santos quem deu ao prelo os primeiros estudos de carácter monográfico sobre estes mestres<sup>16</sup>. O trabalho de síntese feito por Reis Santos deve muito

à prospecção arquivística levada a cabo e publicada no primeiro terço do século passado por Francisco Marques de Sousa Viterbo<sup>17</sup> e Vergílio Correia, primeiro com a edição em 1921 da *Pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal* e, posteriormente com a edição de 1928, obra completa e revista, intitulada *Pintores Portugueses dos Séculos, XV e XVI*<sup>18</sup>.

Passados mais de 50 anos sobre a compilação documental feita por Reis Santos, na tentativa de reconstituir a biografia destes três pintores, foram muito raros ou escassos os documentos posteriormente encontrados, susceptíveis de esclarecer um pouco mais sobre a vida e actividade profissional dos mestres que integraram a parceria de Ferreirim.

Ainda assim, sobre o pintor régio Gregório Lopes foram revelados nas últimas décadas novos factos como daremos conta na biografia do pintor.

Para além da investigação feita sobre o pintor Gregório Lopes e publicada no ano de 1999<sup>19</sup>, tem sido escassa a divulgação de novos estudos que envolvam, quer individualmente quer colectivamente, esta tríade de pintores. Se acerca do pintor Cristóvão de Figueiredo ninguém mais o fez (desde Luís Reis Santos há cerca de meio século), do pintor Garcia Fernandes destacamos positivamente o trabalho de síntese de Joaquim Caetano, em 1998<sup>20</sup>, aquando da passagem dos 500 anos da fundação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Perante estes factos decidimos fazer na nossa investigação uma releitura atenta e judiciosa de todos os documentos publicados até hoje<sup>21</sup> que de alguma forma se relacionem com os Mestres de Ferreirim, inserindo os comentários que se julguem oportunos para um melhor entendimento dos mesmos.

<sup>13</sup> E não, como por lapso escreveu Vítor Serrão, o bispo da diocese de Lamego (. Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos pintores Portugueses*, 1983, p. 62).

<sup>14</sup> O próprio Professor Vítor Serrão na sua mais recente publicação (. Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, 2002, p. 118) admite esta ligação do pintor ao Infante D. Afonso, ao contrário da opinião manifestada em 1983 (. Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos pintores Portugueses*, 1983, p. 62.).

<sup>15</sup> Luís Reis-Santos, *Os processos científicos no Estudo e na Conservação da Pintura Antiga*, 1936.

<sup>16</sup> *Estudos de pintura Antiga: duas tábuas dum retábulo do século XVI em Viseu e Oberlenningen, 1937; Painéis dos Mestres de Ferreirim de igrejas e conventos de Évora*, 1950; *Gregório Lopes, Artis, s.d.*; *Cristóvão de Figueiredo, Artis*, 1954 e *Garcia Fernandes, Artis*, 1957.

<sup>17</sup> Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, trabalharam em Portugal*, 1.º vol, 1903, (*Garcia Fernandes*, pp. 58-64; *Gregório Lopes*, pp. 104-106 e *Cristóvão de Figueiredo*, p. 66).

<sup>18</sup> Vergílio Correia, *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928.

<sup>19</sup> Emília Matos e Vítor Serrão, «Fortuna Histórica de Gregório Lopes, dados biográficos conhecidos por documentação sobre o pintor», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, 1999, p. 15.

<sup>20</sup> Edição do autor e resultante da comemoração da passagem dos 500 anos da fundação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (. Joaquim Oliveira Caetano, «Garcia Fernandes: Uma Exposição à procura de um Pintor», in *Garcia Fernandes, um pintor...*1998, pp. 11-77).

<sup>21</sup> Actualmente, ainda é comum, encontrar alusões a documentos cujas referências não são publicadas. Destes, infelizmente, não poderemos dar conta no nosso texto.

## II.1.1 Cristóvão de Figueiredo (c.1480–c.1555)

Desconhecem-se as datas e locais, tanto do nascimento, como da sua morte. O facto de em 1515, conjuntamente com Álvaro Pires<sup>22</sup>, ter sido eleito para o cargo de examinador de pintores, e o facto de estar um oficial já elegível entre os seus pares, é de crer que o pintor tenha nascido pelos anos oitenta de Quatrocentos.

Nos anos de 1518 e 1519 Cristóvão de Figueiredo, juntamente com Francisco Henriques<sup>23</sup>, trabalhava na empreitada da decoração do Tribunal da Relação de Lisboa. O conhecimento desta parceria é proveniente da petição que o seu companheiro Garcia Fernandes endereçou ao Rei D. João III, pelos princípios dos anos 40 de Quinhentos, com o intento de ver satisfeitas promessas não cumpridas pelo Rei D. Manuel I. Documento, que envolveu o pintor Cristóvão de Figueiredo na qualidade de testemunha arrolada por Garcia Fernandes, tão importante para o conhecimento da ambiência que rodeava os pintores, quer ao nível social, quer profissional, mas sobretudo os locais e terras onde foi exercido labor profissional, daremos conta no ponto que preparámos relativo à *Biografia de Garcia Fernandes*, mais adiante. Ainda assim, deste depoimento ficamos a saber que o pintor Cristóvão de Figueiredo, morava na freguesia de Santa Justa, em Lisboa e “*dixeu que a molher do sopricante [Garcia Fernandes] e a delle testemunha [Cristóvão de Figueiredo] sam primas ffillhas de dous jrmãos e elle testemunha e o sopricante sam compadres e amigos e companheyros em as hobras que ffazem e comem e bebem ambos*”<sup>24</sup>.

Decorria esta empreitada para o Tribunal da Relação da capital, pelo ano de 1518, quando a cidade de Lisboa é acometida por um surto de peste, como relata Damião de Góis na sua *Crónica*, afastando-se a Corte para a vila de Sintra “*deste anno de Mil, & quinhentos, & dezoito & logo no mes Dagosto, por caso da peste que entam começou em Lisboa, se foi a Syntra [el Rei D. Manuel I] cõ toda sua casa, & de ahi a Collares, & a Torres Vedras, onde steue alguns dias ordenando cousas que compriam përa seu recebimento*”<sup>25</sup>.

Deve a morte do flamengo Francisco Henriques ter ocorrido entre os meses de Agosto e Novembro desse ano de 1518, como se depreende da leitura da *Crónica* de Damião de Góis<sup>26</sup>. Para além do dirigente da empreitada, também sete dos seus ofi-

ciais flamengos, pereceram, conforme é descrito na petição que o pintor Garcia Fernandes fez cerca de 1540, da qual falaremos mais em pormenor na biografia que preparámos sobre o pintor. Por insistência do Rei D. Manuel I em ver acabada a obra da Relação, deve Cristóvão de Figueiredo ter-se mantido a trabalhar em Lisboa, sob a provável direcção de Garcia Fernandes, aos quais se juntaram os pintores André Gonçalves e Gregório Lopes. Posteriormente surgem discórdias entre os vários pintores, sendo André Gonçalves apartado dos restantes três: Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes, isto é, estava assim constituída a união de três pintores pela primeira vez, o que de resto só voltaria a acontecer pela segunda e ultima vez, cerca de 15 anos mais tarde em Ferreirim. Desta primeira ocasião em que estiveram associados estes três mestres não se conhece actualmente qualquer testemunho material no que à pintura diz respeito. Da segunda empreitada, a de Ferreirim, sobraram oito painéis dos altares do cruzeiro da igreja do Convento, que constituem o objecto principal da nossa investigação.

Terminada a *Obra para a Relação* nos anos seguintes, c.1520–21, o Rei D. Manuel I, antes da sua morte, ocorrida a 13 de Dezembro de 1521, dá de empreitada ao pintor o grande retábulo da capela-mor da igreja de Santa Cruz de Coimbra, “*Item. Senhor, mandou fazer o rretabollo da capella moor e nas ilhargas, a saber, na parte do avangellho outro rretabollo pequeno honde adestar ho sacramento, e da outra parte outro da mesma guisa em que stam as cadeiras dos prestes*”<sup>27</sup>.

A 19 de Março de 1522, Gregório Lourenço, vedor das obras do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, informa o Rei D. João III que o retábulo grande da capela-mor, já está concluído quanto à marcenaria, faltando iniciar-se os trabalhos de pintura, “*Item. Senhor, hera dado denpreitada a pintura do rretabollo grande da capella moor a cristouam de Figueiredo; nom tynha do moesteiro nenhum dinheiro. Este, Senhor, e os outros rretabollos he necessário serem pintados*”<sup>28</sup>. Nesse mesmo ano, a 20 de Maio, D. João III recomenda por carta a Gregório Lourenço que se acabem algumas obras do Mosteiro de Santa Cruz, aludindo a pintura do dito retábulo da capela-mor,

<sup>22</sup> Deste pintor do Rei de D. Manuel I, e depois do seu filho D. João III, publica Vergílio Correia, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, 1928, pp. 73-74, três documentos datados do mesmo ano de 1521, acerca de trabalhos que o envolvem em trabalhos essencialmente de pintura de bandeiras.

<sup>23</sup> Francisco Henriques, pintor de origem flamenga (admitindo-se hoje, como tendo, origens brugenses) grangeou no reinado de D. Manuel I grande reputação como oficial pintor, diversificando a sua actividade em Portugal por trabalhos de vitral, bandeiras e pintura retabular. É-lhe atribuído o conjunto de retábulos quinhentistas que outrora decoraram a capela-mor e os altares laterais da igreja do Real Mosteiro de S. Francisco de Évora, obra dirigida entre os anos de 1509 e 1511 (Vitor Serrão, «Francisco Henriques e a magna fábrica dos retábulos do Mosteiro de São Francisco de Évora (1509-1511)», in *Monumentos*, Lisboa, DGEMN, 2002, pp. 43-51). A origem flamenga do pintor, apenas ficou esclarecida na monografia efectuada sobre o mesmo em 1938, por Reinaldo dos Santos, «O pintor Francisco Henriques. Identificação da sua obra e esboço crítico da sua personalidade artística», in *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia de Belas-Artes*. Vol. IV, 1938. José de Figueiredo em 1924 tinha-o considerado português pela interpretação errada que tinha feito, da leitura da petição que Garcia Fernandes fez c.1540, documento que republicamos

nesta dissertação, dúvidas que ficaram desfeitas numa carta datada de 26 de Julho de 1510, na qual o Rei D. Manuel I, recomenda expressamente que a imagem de S. Francisco será pintado “*Como Francisco Anriques diz que há de pintar o de Lisboa, e como os pintam em sua terra, pera corresponder com o retábulo*”, e cuja transcrição total se pode ler em, José Pessanha, «Francisco Henriques», in *Arte Portuguesa*, Lisboa, 1895, p. 85.

<sup>24</sup> IAN/TT, Corpo Cronológico, Parte III, Maço 15, doc. 13. Publicado integralmente por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 1ª série, Lisboa, 1903, pp. 62-63.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Damião de Góis, *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, vol. IV, 1926, p. 76.

<sup>26</sup> Idem, ibidem.

<sup>27</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico, Parte I, Maço 27, doc. 121. Publicado por Sousa Viterbo, in *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra*, Lisboa, 1890, p. 31.

<sup>28</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico, Parte I, Maço 27, doc. 121. Idem, p. 32.

“*Recommenda que se acabem algumas obras do mosteiro e que se façam as outras, que vão indicadas, com toda a perfeição, são: a imagem de prata, as tumbas de pão forradas de prata, para as relíquias dos Martyres, a pintura do retábulo grande da capella mayor, os dois castiças grandes de prata para o altar-mor*”<sup>29</sup>.

A 7 de Outubro de 1530 Cristóvão de Figueiredo está na cidade de Coimbra, provavelmente ainda envolvido na execução dos painéis para o Mosteiro de Santa Cruz, já que é citado como testemunha, na *Casa do Conselho* daquele Mosteiro, num contrato entre o padre Frei Brás, governador do Mosteiro, e o escultor francês Filipe Hodart (c.1490–c.1536), para a realização do retábulo do *Passo da Ceia de Jesus*<sup>30</sup>. Destas 13 figuras (restam 11 esculturas de Apóstolos e um fragmento<sup>31</sup>) que ainda se podem admirar no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra.

Em 1531 um filho seu, Pedro de Figueiredo, é citado entre os moços de câmara da Corte, e onde é feita menção como sendo pintor do Cardeal num rol dos moradores do Infante D. Henrique<sup>32</sup>.

Este último documento, revelado por Luís Reis Santos, em 1954, parece-nos assaz importante, permitindo reequacionar algumas questões, tidas até hoje como fundamentais e inquestionáveis pela grande maioria da historiografia da arte portuguesa, mais especificamente a que se relaciona e dedica ao estudo e investigação da pintura do período manuelino e joanino (1495–1557).

O pintor é várias vezes citado como sendo *pintor de um Infante Cardeal*. A primeira evocação documental escrita é feita por Sousa Viterbo em 1903, na entrada que faz sobre o mesmo no capítulo XLVIII da sua obra *Notícia de alguns pintores portugueses...*, “*Figueiredo (Christóvão), Figura como uma das testemunhas no processo instau-*

*rado sobre a petição de Garcia Fernandes. No seu depoimento diz elle que era pintor do senhor Cardeal (D. Affonso) e que residia na freguezia de Santa Justa*”<sup>33</sup>.

Conferida esta petição, que agora republicamos, verificámos de facto a alusão na qual Cristóvão de Figueiredo depôs como sendo pintor do senhor Cardeal<sup>34</sup>. Ainda neste texto datado de 1903, Sousa Viterbo, ao finalizar a entrada efectuada sobre o pintor Cristóvão de Figueiredo, informa-nos de uma petição<sup>35</sup>.

Sousa Viterbo confirmou, ao ler este documento, que Cristóvão de Figueiredo se referia ao Infante D. Afonso<sup>36</sup>, já que não coloca o nome D. Afonso entre parêntesis como fizera no início do outro texto e, em nossa opinião, correctamente, já que o seu irmão apenas será confirmado no cargo de Cardeal pelo consistorio de 16 de Dezembro de 1545<sup>37</sup>.

Mas o documento<sup>38</sup> publicado por Luís Reis Santos em 1954 explicita, sem margem para dúvidas e muito claramente, *como andando num roll dos moradores do Infante D. Henrique e D. Duarte que andam no livro das moradias del Rei nosso Senhor deste ano presente de 1531 Pero de figeiredo filho de christovam de figeiredo pintor do Cardeall do Ifante dom amryque*.

O documento anterior sugere-nos a seguinte interpretação: Pedro é moço do Infante D. Henrique e seu pai Cristóvão de Figueiredo foi pintor do Cardeal, forçosamente do Infante D. Afonso. No entanto alguns historiadores relacionaram o pintor como sendo do Infante D. Henrique<sup>39</sup>. Actualmente esta questão parece esclarecida pela crítica, inclusivamente pelos autores que veicularam opinião diferente em publicações anteriores<sup>40</sup>.

<sup>29</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte I, Maço 27, doc. 121. Idem, p. 41..

<sup>30</sup> Coimbra. Cartório do Mosteiro de Santa Cruz. Tombo 5 das Notas, liv. 10, fl.150. Publicado integralmente por Prudêncio Quintino Garcia, in *João de Ruão: Documentos para a biografia de um Artista*, Coimbra, 1913, pp. 4-5.

<sup>31</sup> Este grupo escultórico, cujas imagens seguem designadas genericamente por Apóstolos é alvo à data desta tese de uma reclassificação por parte dos responsáveis do Museu. Ainda assim não deixamos de mencionar as suas referências, prontamente cedidas pelo Senhor Director Dr. Pedro Redol, a quem manifestamos o nosso reconhecimento: Apóstolos – MNMC 867 E111, 868 E112, 869 E113, 870 E114, 871 E115, 872 E116, 873 E117, 874 E118, 875 E119, 876 E121, 877 E122 e Cabeça de Apóstolo E120.

<sup>32</sup> IAN/TT. Gaveta 18, maço 5, n.º 2. Publicado por Luís Reis-Santos, in *Cristóvão de Figueiredo*, Lisboa, 1954, p. 7.

<sup>33</sup> Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, trabalharam em Portugal*, Lisboa, 1903–1911, p. 66.

<sup>34</sup> Nunca se referindo concretamente a quem aludia, e talvez por isso mesmo, Sousa Viterbo coloque o nome de D. Afonso entre parêntesis, pressupondo que fosse este o Cardeal para quem o pintor trabalhava. De facto, o Infante D. Afonso, a pedido de seu pai, o Rei D. Manuel I, ao Papa Leão X, foi provido no bispado da Guarda, apenas com 7 anos de idade e seria elevado ao cardinalato em 1517, na condição de apenas usar o barrete quando completasse 18 anos de idade. Um outro seu irmão, D. Henrique, três anos mais novo, recebeu idêntica educação, isto é, orientada para o campo eclesiástico, servindo as pretensões do seu pai para controlar e arrecadar os proventos e rendas da Igreja. Em 1526, D. Henrique é investido no cargo de prior comendatário de Santa Cruz de Coimbra, por renúnciação do Cardeal D. Afonso seu irmão (. Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, 1926, p. 323) e com cerca de 20 anos, pelos anos de 1531/32 (. Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. II, 1968, p. 140), receberia a administração do arcebispado de Braga, pela bula *Divina disponente clementia*, incumbência que assumiria plenamente só em 1537, data da sua entrada nesta catedral. O Infante-Arcebispo D. Henrique, após a morte do Infante-Cardeal, (D. Afonso), foi nomeado Cardeal por bula de Paulo III,

a 24 de Setembro de 1540, cujo barrete lhe seria entregue somente em 16 de Dezembro de 1545.

<sup>35</sup> Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, trabalharam em Portugal*, Lisboa, 1903–1911, p. 67.

<sup>36</sup> O Infante Cardeal D. Afonso, sétimo filho do Rei D. Manuel e da sua segunda mulher, D. Maria de Castela, nasceu em Évora a 23 de Abril de 1509 e faleceu em Lisboa no dia 21 de Abril de 1540. Foi provido no bispado da Guarda, administrado por D. Miguel da Silva. Em 1517 é instituído Cardeal, mas o barrete só lhe seria imposto quando completasse 18 anos de idade (em 1527). Foi comendatário da abadia de Alcobaça e prior-mor de Santa Cruz de Coimbra e nomeado arcebispo de Lisboa desde 17 de Setembro de 1523 até à data da sua morte em 1540.

<sup>37</sup> D. Henrique foi o nono filho do Rei D. Manuel I, e viria a ser o décimo sétimo Rei de Portugal, nasceu em Lisboa a 31 de Janeiro de 1512, falecendo no mesmo dia e no mesmo mês do ano 1580. Foi nomeado aos 14 anos de idade prior comendatário de Santa Cruz de Coimbra. O cronista Damião de Góis a ele se refere como tendo um papel muito importante ao ter restituído à Ordem de S. Bernardo os mosteiros de S. João de Tarouca, Seiça e Salzedas, os quais tinham sido anexados à Ordem de Cristo alguns anos antes (. Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, 1926, p. 327). Aos 20 anos foi nomeado arcebispo de Braga (1531/32), entrando nesta arquidiocese apenas em 1537. Três anos mais tarde, em 1540, foi nomeado como o primeiro arcebispo de Évora, função que ocupou em paralelo com o cargo de Inquisidor-mor de Portugal desde 1539.

<sup>38</sup> IAN/TT. Gaveta 18, maço 5, n.º 2.

<sup>39</sup> Como foi o caso de Vítor Serrão (. Vítor Serrão, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, 1983, p. 62).

<sup>40</sup> Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, 2002, p. 118; Joaquim Oliveira Caetano, Garcia Fernandes. *Um Pintor do Renascimento. Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, 1998, p. 21 e Dalila Rodrigues, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, 1992, p. 189.

Em Outubro de 1533, Cristóvão de Figueiredo está em Lamego, onde é testemunha numa procuração lavrada a 31 desse mês, na qual o reverendo António Lopes, camareiro do Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, fazendo menção a Jorge Álvares, feitor de Sua Senhoria, indica como “*testemunhas q presentes foram Rodrigo de Meyreles escudeiro do dito Sñor bpo e cristovam de Figueiredo pintor do infante Cardeal estante na dita cidade*”<sup>41</sup>. Ainda neste ano de 1533, a 27 de Novembro, o pintor assina no Paço Episcopal de Lamego, com Frei Francisco de Vila Viçosa, guardião do Convento de Ferreirim, um contrato<sup>42</sup> para a execução de três retábulos, em termos anteriormente decididos entre Cristóvão de Figueiredo e o Infante D. Fernando.

A 24 de Fevereiro de 1534, em contrato assinado na cidade de Lamego<sup>43</sup> para a pintura de um retábulo da igreja de Valdigem, exige-se ao pintor encarregue da obra, Bastião Afonso, que *Ao pe de samto Antonio pintara a elle snnor protonotaryo de giolhos orando com seu mamto preto carrado e murca e as mangas da roupeta branca muyto bem tirado per natural com sua callva [...]. E no banquo pintara as armas delle protonotaryo muito bem pintadas o Dito bastiam aº ouuer de dar a debuxar a outrem, que nam seja a nenhuma pessoa senam de cristovam de figdo pintor que faz as hobras do Infante nesta cidade.*

Meses mais tarde, a 22 de Abril no mesmo ano de 1534, o pintor passa procuração<sup>44</sup> aos seus parceiros os pintores Garcia Fernandes e Gregório Lopes, aparecendo também como testemunha o pintor flamengo Cristóvão de Utréque, achando-se todos na cidade de Lamego.

Conforme referimos anteriormente, deve-se a Vergílio Correia a publicação dos dois documentos sobre a obra de Ferreirim, ambos considerados como elementos chave para o entendimento e conhecimento das formas de trabalho dos nossos pintores quinhentistas, cuja notícia, se apenas a tivéssemos do primeiro e desconhecêssemos a do segundo, levar-nos-ia a atribuir esta empreitada de Ferreirim apenas a um único pintor, excluindo desta empreitada dois dos mais importantes mestres operantes durante a primeira metade da centúria de Quinhentos.

Mas um outro facto podia ainda ser reequacionado: Vergílio Correia escreveu à data da publicação destes documentos, em 1928, o seguinte “*Em 1533 e 1534 trabalhou [Cristóvão de Figueiredo] para o Convento de Ferreirim, e os documentos designam o artista por «pintor do Infante Cardeal D. Afonso». Éste filho de D. Manuel foi*

*comendatário e administrador perpétuo do Mosteiro de Santa Cruz pelo menos desde 1518*”<sup>45</sup>. Seguindo na mesma linha de raciocínio de Sousa Viterbo, anos antes, Vergílio Correia admitiu, quanto a nós correctamente, que Cristóvão de Figueiredo seria pintor do Cardeal Infante D. Afonso. Ao lermos os documentos, de facto, é citado um *Infante Cardeal e Cristóvão de Figueiredo como sendo seu pintor*, mas no entanto foi o Infante Cardeal D. Henrique quem foi feito prior commendatário do Mosteiro de Santa Cruz apenas com 14 anos, e não o Cardeal D. Afonso, como por lapso Vergílio Correia escreveu<sup>46</sup>.

Quando Luís Reis Santos elabora, em 1954 a monografia sobre o pintor, cometeu o mesmo erro, afirmando que na altura encontrara o “*mais antigo documento conhecido em que o pintor Cristóvão de Figueiredo é denominado pintor do Infante-Cardeal*”<sup>47</sup>, não mencionando a que Cardeal se referia, mas cuja dúvida se desfaz mais adiante ao acrescentar que “*Deve notar-se que D. Afonso, filho do Rei D. Manuel, «foi commendatário e administrador perpétuo do Mosteiro de Santa Cruz...*”<sup>48</sup>, repetindo o que Vergílio Correia dissera anos antes.

Por informação dada pelo Coronel Garcês Teixeira, Luís Reis Santos, ao elaborar a biografia de Cristóvão de Figueiredo alude a um documento da Ordem de Cristo no qual “*Consta que foram mandados pagar a um pintor Figueiredo, provavelmente o Artista de que nos ocupamos, 2.400 reais por debuxos para panos mandados executar na Flandres*”<sup>49</sup>. Reis Santos situa a data deste documento no ano de 1537 dando igualmente a cota do documento fornecida por Garcês Teixeira<sup>50</sup>. A partir desta informação, a historiografia adoptou como sendo verídica esta ligação do nome Figueiredo aos trabalhos de debuxo praticados então para o Convento de Tomar, tornando-se igualmente um dado biográfico obrigatório do pintor Cristóvão de Figueiredo desde então. Sugerimos, a este propósito, que se adoptem as reservas alvitadas sobre esta temática por Vieira Guimarães que, já anteriormente, em 1936, se tinha referido a este pintor como “*Figueiredo, pintor (talvez Cristóvão de Figueiredo) [sic], fez uns debuxos para uns panos, que se mandaram fazer em Flandres, pelo ano de 1538*”<sup>51</sup>.

No início do ano de 1538, a 16 de Janeiro, o pintor *afiança*, diante da Mesa da Consciência e Ordens<sup>52</sup>, acabar o retábulo do Infante Santo, que a Rainha D. Leonor (mulher de D. João II e já falecida irmã do Rei D. Manuel I), no ano de 1525 mandara fazer para o Mosteiro da Batalha.

<sup>41</sup> IAN/TT. Lamego. 27-2º, fl. 180 v. Publicado por Vergílio Correia in *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 28.

<sup>42</sup> IAN/TT. Lamego. 27-2º, fl. 139. Idem, pp. 29-31.

<sup>43</sup> IAN/TT. Lamego. 17, fl. 176 (381). Idem, pp. 31-32.

<sup>44</sup> IAN/TT. Lamego, fl. 111. Publicado por Vergílio Correia in *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 33.

<sup>45</sup> Vergílio Correia, *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 34.

<sup>46</sup> Já no ano de 1949, data da elaboração da monografia sobre Gregório Lopes, edições Artís, Luís Reis-Santos admitia que Cristóvão de Figueiredo, conjuntamente com Gregório Lopes e Garcia Fernandes, trabalhou em várias pinturas para o Cardeal Infante D. Henrique (. Luís Reis-Santos, Gregório Lopes, 1949, p. 7).

<sup>47</sup> Luís Reis-Santos, *Cristóvão de Figueiredo*, Lisboa, 1954, p. 11.

<sup>48</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>49</sup> Idem, p. 7.

<sup>50</sup> IAN/TT. Ordem de Cristo, fl. 118, 147 v.

<sup>51</sup> Vieira Guimarães, *A Ordem de Cristo*, Lisboa, 1936, p. 200.

<sup>52</sup> IAN/TT. Secção do Ministério da Instrução Pública. Códice 48, fl.93 v. Publicado por António Baião, «Novos subsídios para a história da arte portuguesa: o pintor Cristóvão de Figueiredo», in *Boletim de Arte e Arqueologia*, Lisboa, 1921, p. 20.

Estando o trabalho desse retábulo ainda atrasado, a 7 de Janeiro de 1539, Cristóvão de Figueiredo vê-se obrigado a terminá-lo até ao fim de Março desse ano<sup>53</sup>.

Contudo, só em 19 de Agosto<sup>54</sup> se acertaram as contas finais.

Em documento não datado<sup>55</sup> que a historiografia relaciona com a data do falecimento do Cardeal-Infante D. Afonso, ocorrida a 21 de Abril de 1540 (esta sugestão foi iniciada com Sousa Viterbo como referimos anteriormente), e no qual Cristóvão de Figueiredo declara que D. João III o mandou ao Mosteiro cisterciense de S. João de Tarouca para ver e receber as obras feitas pelo pintor Gaspar Vaz e, também, a Viseu para receber outros trabalhos, referindo o pintor que não recebera ainda nenhuma paga por estes serviços e muitos debuxos que fizera, pede ao Rei para que, como paga, lhe aceite um filho para moço da capela do Cardeal seu irmão.

Em primeiro lugar, sabendo que Cristóvão de Figueiredo é citado como pintor do Infante Cardeal D. Afonso em 1531, ano em que o seu filho já fazia parte do rol de moradores da casa dos Infantes D. Duarte e D. Henrique, nada justifica relacionar a data deste documento (anterior a 1540) com a morte do Cardeal D. Afonso, antes sim, como sendo anterior a 1531, pois, em opinião que partilhamos com Joaquim Caetano, “*pouco se justificaria que o pintor de D. Afonso se dirigisse ao Rei [D. João III] e não directamente a D. Afonso*”<sup>56</sup>. Parece-nos evidente que esta petição do pintor será anterior a 1531, permitindo afirmar que a produção pictórica que actualmente é atribuída ao pintor Gaspar Vaz, realizada para o Mosteiro cisterciense de S. João de Tarouca, tenha decorrido durante os anos vinte da centúria de Quinhentos, abrindo e proporcionando novos campos de investigação, mas cujo estudo sai fora do âmbito do presente trabalho.

A 6 de Abril de 1540 o pintor Cristóvão de Figueiredo assina como testemunha na cidade de Lisboa, numa rogação feita pelo seu companheiro de ofício, Garcia Fernandes, na qual é pedido por este ao Rei que lhe conceda a mercê do cargo de Passavante que ficara vago por morte do pintor Francisco Henriques nos idos de 1518, e da qual resultaria por promessa, o casamento de Garcia Fernandes com a filha do falecido, no caso da conclusão da referida obra para o Tribunal da Relação de Lisboa<sup>57</sup>.

Data de 11 de Junho de 1543 um dos últimos documentos<sup>58</sup>, conhecidos referente ao pintor Cristóvão de Figueiredo, sendo aí feitas algumas menções à sua vida, assim como ao local onde se situava a sua casa e a sua oficina.

Recentemente, Vítor Serrão encontrou e publicou um documento<sup>59</sup>, datado de 27 de Agosto de 1555, relativo à quitação final, passada aos pintores Brás Gonçalves e Gaspar Dias, sobre as obras de pintura do Sacrário para a capela do Sacramento da Sé de Lisboa, onde o pintor Cristóvão de Figueiredo e mais três companheiros, terão sido indicados pela Câmara para avaliarem a dita obra<sup>60</sup>.

## II.1.II Gregório Lopes (c.1490–c.1550)

Considerado pela crítica como um dos melhores pintores portugueses da primeira metade de Quinhentos, a actividade conhecida de Gregório Lopes prolonga-se de 1513, primeira referência documental, a 1550, data da sua morte. Desconhece-se a data do seu nascimento, assim como pormenores detalhados sobre a sua formação, contudo, segundo a historiografia, “*presume-se que tenha nascido ao iniciar-se a última década de Quatrocentos e que se tenha formado na oficina do pintor régio Jorge Afonso, de quem já era genro em 1514*”<sup>61</sup>.

A primeira referência documental ao pintor, encontramos-la numa escritura feita, a 28 de Maio de 1513, entre Diogo Gil, pedreiro, e Inês Gonçalves, sua mulher, pela qual lhe são vendidas umas casas de sobrado em Lisboa, contrato efectuado no Convento de S. Domingos, e do qual foram testemunhas *Mjguell Nunez e Jorge Leall ambos pintores*. Nesta escritura pode ler-se que “*dieguo Gill e a dita Ines Goncaluez ssua molher disserom que elles vendiam como loguo de feito venderom doje em diante as ditas cassas a Grigorio Lopez pintor que presente estaua morador na dita cidade com todas suas entradas e saydas djreitos e pertenças e logradosiros e como pertencem ao dito senhorio [...]. E rrecebo do dito Grigorio Lopez conprador e porem deram os ditos vendedores qujtaçom pêra ssenpre dos ditos vynte*

<sup>53</sup> IAN/TT. Secção do Ministério da Instrução Pública. Códice 48, fl.137 v. Idem, p. 21.

<sup>54</sup> IAN/TT. Secção do Ministério da Instrução Pública. Códice 48, fl.153 v. Idem, ibidem.

<sup>55</sup> IAN/TT. Maço 1 de Fragmentos, Caixa 6, documento 28. Cujá cota, nunca antes referida, e que agora indicamos foi publicado integralmente por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal, Lisboa, 1903, p. 156.*

<sup>56</sup> Joaquim Oliveira Caetano, *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel, 1997, p. 208.*

<sup>57</sup> Este documento é apresentado mais adiante, na biografia do pintor Garcia Fernandes.

<sup>58</sup> Biblioteca Nacional. Leitura. Fundo Geral de Mss. Caixa 142, doc. 25. A primeira referência a este documento é feita nos Anais das Bibliotecas e Arquivos, vol. IV, n.º 15. Lisboa, Julho-Setembro de 1923, p. 192. Publicado integralmente por Luís Reis-Santos, in *Artis, Lisboa, 1954, pp. 11-12.*

<sup>59</sup> Este documento é referido como pertencente ao Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento, maço de documentos avulsos dos séculos XVI-XVII.

<sup>60</sup> Vítor Serrão, *O Retábulo da capela do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555), 1999, p. 14.*

<sup>61</sup> A propósito do registo biográfico do pintor Gregório Lopes.: Fernando António Baptista Pereira, «Bibliografia dos Artistas», in *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões* (Catálogo de Exposição), Lisboa, CNCDP, 1995, pp. 489-490; Emília Matos e Vítor Serrão, «Fortuna Histórica de Gregório Lopes – Dados Biográficos conhecidos por documentação sobre o Pintor», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: Instituto de José de Figueiredo, 1999, pp. 11-17; José Alberto Seabra Carvalho, Gregório Lopes, Lisboa: Edições Inapa, 1999; e a Tese de Doutoramento de Fernando António Baptista Pereira, «Imagens e História de Devoção. Espaço, Tempo e Narratividade na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450 – 1550)», Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2002, pp. 389-474.

*mjl rreaes*<sup>62</sup>, o que nos leva a presumir que, tendo nascido c.1490, o então pintor Gregório Lopes, teria nesta altura entre 20 e 25 anos, adquirindo nesta data, casa para habitação conjugal, devendo o seu casamento ter ocorrido em Junho ou Julho desse ano de 1513. As moradias referidas, *que estam detrás o dito logo de Santa marja da Escada, [...] as quais cassas ssom do moesteiro do dito loguo de Sam Domingos*, confinavam com as do seu sogro Jorge Afonso<sup>63</sup>, que *“Ficavam situadas junto do cano real, da outra banda da rua que vay de Nossa Senhora da Escada ao longo do dito moesteiro [S. Domingos] pera os canos da mourarya*<sup>64</sup>.

No ano seguinte, em 1514, a 7 de Julho, o Mosteiro de S. Domingos em Lisboa, concedia licença a Pero Alvares e a sua mulher, Beatriz Lopez, *“hy moradores a cerca de sam domjngos apresentaram hy esprito de consentimento e licença do dito moesteiro com dez senaes do prior e padres do mesmo moesteiro do qual he o tehor que se segue [...] Testemunhas presentes pero vaaz / e grasya fernandez e gaspar vaaz todos pintores que lauram em cassa do dito jorge afonso que disserom que conheciam os ditos vendedores.”*<sup>65</sup>.

Cerca de oito meses mais tarde, a 3 de Março de 1515, no Mosteiro de S. Domingos *“hij pareço Jorge Afonso pintor delRey nosso Senhor morador na dita cidade junto cõ ho dito moesteiro [...] casas nouas do dito moesteiro q ora sã de Gregório lopez jenro do dito Jorge Afonso [...] Testemunhas que presentes fora ho dito Gonçalo correa e Vasco fernandez pintor morador em uyseu e Gaspar vaaz pintor creado do dito Jorge Afonso*<sup>66</sup> é referido o seu sogro Jorge Afonso assim como o pintor viseense Vasco Fernandes e um pintor Gaspar Vaz criado do dito Jorge Afonso. Estes dois últimos documentos, denunciam o meio artístico da oficina do pintor régio que terá dirigido a formação de Gregório Lopes. Com efeito, entre as testemunhas, não só reconhecemos vários pintores, alguns dos mais importantes mestres com obra identificada do segundo quartel de Quinhentos, “como dois dos que viriam a ser parceiros habituais de Lopes em obras documentadas e subsistentes – Jorge Leal e Garcia Fernandes – prolongando assim, ao longo das suas

carreiras, a experiência de trabalho adquirida na Oficina de Jorge Afonso<sup>67</sup>.

A primeira vez que a tríade de pintores, denominada “Mestres de Ferreirim”, trabalhou junta terá sido pelo ano de 1518, por morte do pintor flamengo Francisco Henriques juntamente com sete dos seus oficiais devido à peste que nesse ano assolou a cidade de Lisboa. Os trabalhos de que então se ocupava Francisco Henriques eram os da decoração do Tribunal da Relação de Lisboa e da qual não nos chegou nenhum vestígio<sup>68</sup>.

Esta parceria para além de Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, também teria como companheiro o pintor André Gonçalves, que continuaram a empreitada por falecimento do pintor flamengo, como nos testemunha uma carta de Bartolomeu de Paiva, escrita a 13 de Novembro mas sem a referência do ano (provavelmente 1518)<sup>69</sup>, data aceite pela maioria dos autores recentes, e que pelas razões já referidas anteriormente na biografia do pintor Cristóvão de Figueiredo nos parece bastante plausível<sup>70</sup>.

Como foi referido antes não existe presentemente qualquer pintura que esteja relacionada com esta empreitada nem subsiste qualquer obra deste antigo retábulo, opinião aliás de que comungam muitos historiadores. Ganha assim importância acrescida o trabalho de pintura executado na parceria de Ferreirim, cerca de 17 anos depois, e de cuja associação ainda restam oito tábuas.

Desconhece-se a data em que o Rei D. Manuel I o terá nomeado como seu pintor. Provavelmente já o seria antes de 1520<sup>71</sup>, ano em que Gregório Lopes é armado cavaleiro da Ordem de Santiago, dignidade que nenhum dos seus parceiros logrou obter, nem mesmo qualquer outro pintor de Quinhentos. Esta distinção ocorreu a 6 de Março do ano supra *“D. Jorge etc. pasou carta pera o dom prior de Palmela lançar ho abito de samtiago a gregório lopez o quall vay em forma e pasou em azeitam a bj dias do mes de Março francisco coelho a fez de myll e bcxx anos”*<sup>72</sup>, mas somente em 15 de Junho desse ano o Grão-mestre da Ordem lhe concede a manutenção de seis mil reais por ano *“A quantos esta carta virem fazemos saber que*

<sup>62</sup> IAN/TT. Cartório do Convento de S. Domingos de Lisboa, Livro 20, pergaminho n.º31. Publicado integralmente por Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 1ª série, Lisboa, 1903, pp. 107-109.

<sup>63</sup> Jorge Afonso, morou junto ao Convento de S. Domingos, local onde muito presumivelmente estaria o seu atelier, pelos menos desde o ano de 1504 (IAN/TT, Cartório do Convento de S. Domingos, l.º 20, doc. 31) até ao ano da sua morte que terá ocorrido muito próximo da data do seu testamento c.1540 (IAN/TT, Cartório do Convento de S. Domingos, l.º 55, fl. 207). Ainda no ano de 1561, a avaliar pelos documentos, estas moradias ainda estavam aforadas por direito testamentário aos seus dois filhos: Jerónimo Jorge e António Jorge (IAN/TT, Chancelaria de D. João III, Privilégios. L.º 1, fl. 111 v.º).

<sup>64</sup> IAN/TT. Cartório do Convento de S. Domingos de Lisboa, Livro 20, doc. 31. Publicado por Sousa Viterbo, op. cit., pp. 9-10.

<sup>65</sup> IAN/TT. Cartório do Convento de S. Domingos de Lisboa, Livro 20, fl. 30. Parcialmente publicado por Sousa Viterbo, op. cit., p. 105. Publicado integralmente por Luís Reis-Santos, in *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, pp. 254-255.

<sup>66</sup> IAN/TT. Cartório do Convento de S. Domingos de Lisboa, Livro 55, fl.3. Publicado integralmente por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, pp. 65-67.

<sup>67</sup> AA.VV, *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, op. cit., p. 489.

<sup>68</sup> Esta empreitada a que nos temos vindo a referir diz respeito à *“hobra de pyntura que ell Rey dom Manoell que samta grorya aja mandou ffazer pera o curycheo do llymoeyro a ffrancisco Amrriquez que sendo muito grande mandou trazer de Ffrandes offycyays pera o ajudarem”*.

<sup>69</sup> IAN/TT. Gaveta 20, maço 13, n.º 73. Referido e parcialmente publicado por José da Cunha Taborda – *Regras da Arte da Pintura: Com Breves Reflexões Críticas sobre os caracteres distintivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores. Escritas na Língua Italiana por Michael Ângelo Prumetti*, Lisboa: Impressão régia, 1815, pp. 156-157. Publicado integralmente por Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, pp. 85-86.

<sup>70</sup> Este documento que apresentamos foi publicado, ainda que parcialmente, no ano de 1815, mas a historiografia da arte portuguesa refere-se-lhe com alguma insistência (ou dando a entender) como tendo sido publicado por Sousa Viterbo apenas em 1903. De facto Sousa Viterbo publicaria o documento na sua totalidade, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, pp. 85-86.

<sup>71</sup> Partilhámos desta opinião, expressa por José Alberto Seabra Carvalho, in *Gregório Lopes*, Lisboa: Edições Inapa, 1999, p. 16.

<sup>72</sup> IAN/TT, Ordem de Santiago, L.º B-50-11. Publicado no Boletim da Academia Nacional de Belas Artes – Documentos (II), Lisboa, 1936. A leitura que apresentamos no nosso texto deve-se a Joaquim Oliveira Caetano, in *Gregório Lopes-pintor régio e cavaleiro de santiago: algumas reflexões sobre o estatuto do pintor no século XV e inícios do século XVI*, Palmela: Colibri, 1997, p. 91.

avendo Respeito aos muytos serujços que grygorjo lopez caualeiro da hordem de samtiago tem feito A nos e a dita hordem”<sup>73</sup>.

A 25 de Abril de 1522, em Lisboa, Gregório Lopes é tomado por pintor régio<sup>74</sup>, ofício de que já tinha alvará de lembrança de D. Manuel I.

A primeira ligação documental que relaciona o pintor Gregório Lopes com obra pictórica sua e que chegou até aos nossos dias é um pagamento parcelar, datado de 6 de Dezembro de 1520, relativo à pintura retabular da capela do Salvador, no Convento de S. Francisco de Lisboa, “*dyguo eu gregoryo lopez que he verdade que receby de Afonso Monteiro xx myll reais do retabulo que eu faço do salluador e per que asy he verdade que os delle receby lhe dey este per mjm asynado aos bj dyas de Dezembro de mjll e bc xx anos. a) gregoryo Lopes*”<sup>75</sup>.

Até à revelação deste documento por Nuno Senos, o que se conhecia desta empreitada era um documento revelado por Adriano de Gusmão, datado de 18 de Maio de 1525, relativo a uma carta (passada no Convento de S. Bento, em Lisboa) de João do Porto, dirigida ao pintor régio Jorge Afonso<sup>76</sup>, para que fosse ao Mosteiro de S. Francisco com Antão Leitão, a fim de ser avaliado o retábulo do altar do Salvador, executado por Jorge Leal e Gregório Lopes.

No verso desta carta, subscrita por Jorge Afonso e Antão Leitão, está a avaliação do retábulo por sessenta e seis mil reais, declarando-se que a obra de pintura era constituída por “*a tábuas que está no meio que é da piedade [e por] quatro tábuas das ilhargas*”<sup>77</sup>. Como podemos verificar este retábulo era composto inicialmente por cinco painéis dos quais restam apenas quatro (*Visitação*, 181 x 133 cm, n.º de Inv.º 4; *Apresentação no Templo*, 181 x 133 cm, n.º de Inv.º 6; *Adoração dos Magos*, 175 x 135 cm, n.º de Inv.º 5 e *O Menino Jesus entre os Doutores*, 175 x 135 cm, n.º de Inv.º 7, todos no MNAA). Estes painéis são vulgarmente conhecidos por *Série de S. Bento* pelo facto de terem sido transferidos, no séc. XVII, da sua original localização para a capela de Nossa Senhora dos Prazeres do Mosteiro de S. Bento da Saúde, de onde, após a extinção das Ordens Religiosas, passaram para a galeria de pintura que esteve na origem do Museu das Janelas Verdes.

A 4 de Novembro de 1525 foi-lhe passada carta ordenando que tivesse de tença anual, pelo dito ofício, 5 000 reis e um moio de trigo (828 litros), provisão esta que seria iniciada no mês de Janeiro de 1526<sup>78</sup>.

A partir de Janeiro de 1526, e até à sua morte, o pintor vai auferindo tença concedida no ano anterior, *auferindo tença paga em dinheiro e trigo*. A confirmação desta tença, no montante estipulado de um moio de trigo e 5.000 rs é-lhe passada na cidade de Braga<sup>79</sup>.

Ainda recentemente foram descobertos mais dois documentos que podem revelar o pintor como estando a trabalhar em Coimbra no ano de 1527<sup>80</sup>. Os locais destes recebimentos permitem conjecturar as regiões por onde se desenvolveria a sua actividade artística. Conhecida e publicada, actualmente temos, documentação de: 1527, em Coimbra<sup>81</sup> e 1529, Lezírias de Vila Franca a 29 de Junho e Reguengo de Algés a 4 de Setembro<sup>82</sup>.

Em 1534, está o pintor abrangido numa parceria, dirigida por Cristóvão de Figueiredo e composta ainda por Garcia Fernandes. Esta encomenda foi negociada em Lamego no ano anterior de 1533, por solicitação do Cardeal-Infante D. Fernando, para a construção de três retábulos de pintura para o Convento de Ferreirim.

Do ano de 1536 até ao ano de 1539 Gregório Lopes encontra-se a trabalhar em Tomar para o Convento de Cristo, o que é atestado pelos seguintes documentos. Em Setembro de 1536 o pintor recebeu a quantia de 168.000 rs no dito Convento “*item pagou mais o dito R.or per mandado do sobredito padre frey amtº gor e perante mj scripuão a gregorio Lopes pintor de certos retauollos que pintou de novo pera a charolla. s. hu de santo antº e outro de san sebastião e outro de sam bernaldo e outro da madanella e assi dos retavollos da capella de nosa Sra cento e sasenta e ojto mil reaes e por verdade asinou aqui*”<sup>83</sup>. Em Agosto (?) de 1537, Gregório Lopes recebeu a quantia de 22.000 rs relativa a parte do pagamento da obra que ainda não se encontrava completa “*Seis tavoas que pintou pº os altares, e dous pees de cruze, e duas tocheiras pº o altar moor, e outras meudezas*”<sup>84</sup>. No ano de 1538 o pintor compra em Lisboa materiais de pintura “*item pagou*

<sup>73</sup> IAN/TT, Ordem de Santiago, L.º B-50-11, fl.91 v. Publicado por Joaquim Oliveira Caetano, in *Gregório Lopes-pintor régio e cavaleiro de santiago: algumas reflexões sobre o estatuto do pintor no século XV e inícios do século XVI*, Palmela: Colibri, 1997, p. 92.

<sup>74</sup> IAN/TT. Chancelaria de D. João III, Livro 51, fl. 101 vº. Publicado por José da Cunha Taborda, in *Regras da Arte da Pintura: Com Breves Reflexões Críticas sobre os caracteres distintivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores. Escritas na Língua Italiana por Michael Ángelo Pnuetti*. Lisboa: Imprensa régia, 1815, pp. 154-155.

<sup>75</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico, parte II, maço 80, doc.42, fl. 17. A descoberta recente deste documento deve-se a Nuno Senos e foi publicado por José Alberto Seabra Carvalho, in *Gregório Lopes*, Edições Inapa, 1999, p. 17.

<sup>76</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico, Parte II, Maço 125, n.º 150. Publicado por Adriano de Gusmão, in *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, ed., Artis, 1957, p. 14.

<sup>77</sup> José Alberto Seabra Carvalho, *op. cit.*, p. 18.

<sup>78</sup> IAN/TT. Chancelaria de D. João III, Doações, Livro 8, fl. 134. Publicado por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, p. 106.

<sup>79</sup> Anselmo Braancamp Freire, *Arquivo Histórico Português*, vol. II, n.º 1, Lisboa, 1904, p. 125.

<sup>80</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte II, maço 141, doc. 77. Descobertos por Rafael Moreira na Biblioteca da Ajuda, e publicados por Vítor Serrão e Emília Matos, «Fortuna Histórica de Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, 1999, IJF, p. 13).

<sup>81</sup> Francisco de Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos*, vol. I, Lisboa, 1892, p. 136.

<sup>82</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte II, maço 156, doc. 89. Publicado por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, p. 107.

<sup>83</sup> IAN/TT. Convento da Ordem de Cristo, Livro 23, fl.187.vº. Publicado por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, p. 106.

<sup>84</sup> IAN/TT. Convento da Ordem de Cristo, Livro 23, fl.240. Publicado por Vítor Serrão, *André de Padilha e a pintura quinhentista, entre o Minho e a Galiza*, Lisboa: Estampa, 1997, p. 141.

mais o dito frey Gaspar Ror de [...] Dolio que gregório lopes comprou em lixboa per mandado do dito padre tres mil rs”<sup>85</sup>. Em 1539, no mês de Abril, ainda a dita obra do Convento não estava acabada, como se deduz da compra de mais materiais pelo pintor “item pagou mais o dito R.or de oyto arrates dazul q comprou gregorio Lopes pera a charolla a ijc l.rs o arratel, dous mjrl rs”<sup>86</sup>.

Ainda sobre a estadia do pintor em Tomar, e da presumível ocupação com a pintura do retábulo da capela-mor de S. João Baptista de Tomar, o qual, segundo Vítor Serrão teria sido mandado fazer por Pedro Afonso no ano de 1539<sup>87</sup>, calculamos que tal não seja possível. Recorde-se o que foi escrito por Carvalho da Costa sobre a igreja de S. João Baptista de Tomar “O retabolo da Capella mor he de excellente pintura, & o mādou fazer Pedro Affonso, Contador do Mestrado de Christo, progenitor das nobres famílias de Toscanos, Cabraes, Marecos, & Vasçocellos, ao qual por esta obra se lhe deo sepultura na Capella mor, & para seus descendentes, por huma carta feyta no de 1467”<sup>88</sup>. Como se deduz este retábulo já estaria colocado à data desta carta (1467)<sup>89</sup>.

Da actual pintura antiga que permanece neste templo de Tomar destacam-se o *Tríptico do Baptismo*<sup>90</sup> e seis pinturas penduradas nas paredes laterais da nave central, de entre as quais sobressaem duas: *Salomé apresentando a cabeça de S. João a Herodes* (235,0 x 119,0 cm) e a *Degolação de S. João Baptista* (235,0 x 119,0 cm), atribuídas ao pintor Gregório Lopes<sup>91</sup> e servindo de base para a caracterização estilística do pintor, conjuntamente com as pinturas executadas para a charola do convento de Cristo, referidas anteriormente.<sup>92</sup>

No ano de 1544 Gregório Lopes deverá ter acabado um retábulo (hoje desaparecido) dos Martírios de S. Quintino, para a igreja de Sobral de Monte Agraço, pois disso nos dá conta uma carta dirigida a D. João III<sup>93</sup> por António Dias, *provedor das capellas e hospitais*.

A última documentação conhecida envolvendo a presença de Gregório Lopes data de 1545<sup>94</sup> e é relativa aos painéis para os três altares do Bom Jesus de Valverde, em Évora, executados provavelmente no ano anterior, obra patrocinada pelo Infante-Cardeal D. Henrique e pela qual o pintor recebeu do seu tesoureiro “Lxx mil reais que pagou a grigorio lopez pelos Retauolos que pintou pera o dito mosteiro”<sup>95</sup>. Este mesmo tesoureiro pagou 90.000 rs por madeiras de bordo “que vierão de frandes”. Estas três pinturas encontram-se actualmente no Museu de Évora (ME), sendo uma *Adoração dos Pastores*, (183,0 x 118,0 cm, n.º Inv.º 1520 ME), um *Calvário*, (183,0 x 118,0 cm, n.º Inv.º 1521 ME) e uma *Ressurreição* (183,0 x 115,0 cm, n.º Inv.º 1522 ME).

As pinturas para o retábulo da igreja do Bom Jesus de Valverde constituem a sua última produção pictórica comprovada, bem como a derradeira documentação conhecida do pintor.

A data da sua morte ocorreu pouco antes de Outubro de 1550, pois a 19 desse mês e ano, é feito trespasse<sup>96</sup> para Isabel Jorge, já sua viúva, da tença anual que lhe fora dada por D. João III, a 4 de Novembro de 1525, pelo seu cargo de pintor régio.

De acordo com a transcrição da sua lápide sepulcral, feita por Félix da Costa Meesen (pintor de D. Pedro II e tratadista), foi o pintor Gregório Lopes sepultado junto à pia baptismal do Convento de S. Domingos em Lisboa, a qual dizia: “Aqui jaz Gregorio Lopes Caualleiro do Abito de Sam Tiago Pintor del Rey nosso S.or e de seus herdeiros”<sup>97</sup>. Esta lápide está hoje desaparecida devido ao grande terramoto de 1755.

Após a sua morte, sucede-lhe no cargo um dos seus dois presumíveis filhos, chamado Cristóvão Lopes, que para ele foi nomeado<sup>98</sup> por carta de 18 de Agosto de 1551.

<sup>85</sup> IAN/TT. Convento da Ordem de Cristo, Livro 23, fl.194. Publicado por Vergílio Correia, in *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, Edição da Universidade de Coimbra, 1928, p. 59.

<sup>86</sup> IAN/TT. Convento da Ordem de Cristo, Livro 23, fl.196. Idem, p.59.

<sup>87</sup> Emília Matos e Vítor Serrão, «Fortuna Histórica de Gregório Lopes, dados Biográficos conhecidos por documentação sobre o pintor», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, 1999, p. 15.

<sup>88</sup> António Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa*, 1868, p. 157.

<sup>89</sup> Para além do facto, não menos importante, do próprio autor, sugerir como data provável para o nascimento do pintor, o ano de 1490, temporalmente, muito para além das hipóteses levantadas, quanto à sua participação na pintura referida. O retábulo a que esta carta de 1467 faz alusão deverá ter sido um outro que terá existido mas não resistido às grandes obras de renovação feita pelo Rei D. Manuel nesta igreja nos princípios de Quinhentos (1510).

<sup>90</sup> O painel central, alusivo ao *Baptismo*, 278,0 x 220,0 cm; volante direito, *Tentações de Cristo*, 278,0 x 110,0 cm (no reverso está representado em grisalha S. João Evangelista); e o volante esquerdo, *Tentações de Cristo*, 278,0 x 110,0 cm (no reverso está representado, também em grisalha, S. André). Está este tríptico no Baptistério da igreja, atribuído, segundo a historiografia, ao círculo de Quentin de Metsys.

<sup>91</sup> Sendo as restantes quatro: *Recolha do Maná*, 170,0 x 123,0 cm; *Última Ceia*, 170,0 x 123,0 cm; *Missa de São Gregório*, 175,0 x 90,0 cm e *Encontro de Abraão e Melquisedeque*, 175,0 x 90,0 cm.

<sup>92</sup> No âmbito da dissertação de mestrado, concluída em 1998, tivemos oportunidade de estudar, com recurso a exames laboratoriais, uma destas pinturas, concretamente, a que

representa o *Encontro de Abraão e Melquisedeque*, 172,0 x 89,0 cm. Deste estudo laboratorial se dará conta noutra local deste trabalho, porque aí serão feitas analogias de carácter técnico que permitem aproximar alguns traços comuns encontrados neste painel com algumas das oito pinturas que constituíram o antigo retábulo de Ferreirim.

<sup>93</sup> IAN/TT. Gaveta. 2, Maço 9, n.º 37. Publicado por Francisco Marques de Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, p. 107. A data deste documento, 8 de Maio de 1544, foi recentemente descoberta em nova leitura feita por Manuel Batoréo.

<sup>94</sup> Manuel J. C. Branco, «A fundação da igreja do Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes», in *A Cidade de Évora*, n.os 71-76, 1988-93, pp. 39-71.

<sup>95</sup> Biblioteca Pública de Évora, cód. CXI/1-6, fl.94. Publicado por Manuel Branco, in *A Cidade de Évora*, 1988-92, p. 46.

<sup>96</sup> IAN/TT. Chancelaria de D. João III, Livro 69, fl. 124. Publicado por Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Edição da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1905, vol. LVII da colecção, p. 106.

<sup>97</sup> Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da Arte da Pintura*, [1696], fls.150-150v. Publicado por George Kubler, in *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967.

<sup>98</sup> IAN/TT. Chancelaria de D. João III, Livro 56, fl. 98. Publicado por Sousa Viterbo, in *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Edição da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1905, vol. LVII da colecção, p. 104.

### II.I.III Garcia Fernandes (c.1490–c.1565)

Tal como acontece com os seus dois anteriores companheiros de ofício, também hoje em dia se desconhecem as datas tanto do seu nascimento como do seu falecimento. As que propomos, deduzem-se dos elementos que compõem o acervo documental conhecido e que têm merecido um consenso alargado dos autores.

Em 1514 o pintor assina como testemunha numa escritura lavrada a 7 de Julho no Convento de S. Domingos, relativa a uma escritura para emprazamento a Gregório Lopes de umas casas situadas atrás de Santa Maria da Escada “*testemunhas presentes pero vaaz / e grasya fernandez e gaspar vaaz todos pintores que lauram em cassa do dito jorge afonso que disserom que conheciam os ditos vendedores*”<sup>99</sup>. À semelhança do que provavelmente ocorreu com o seu companheiro, Gregório Lopes, deve a sua aprendizagem do ofício<sup>100</sup> ter ocorrido na oficina do seu futuro tio por *afinidade* o pintor Jorge Afonso, entre os anos 1508-13.

Pelo ano de 1518 Francisco Henriques (do qual, Garcia Fernandes viria a desposar uma filha) foi encarregado da obra de pintura para a Casa da Relação em Lisboa. Desta empreitada retabular não se conhece actualmente nenhuma tábuca. Esta encomenda do Rei D. Manuel I, que incluía ainda a pintura das bandeiras para a entrada em Lisboa da Rainha D. Leonor, terceira esposa do monarca (consórcio realizado em 1518<sup>101</sup>), não viria a ser concluída por Francisco Henriques, conforme já descrevemos anteriormente em detalhe na biografia do pintor Cristóvão de Figueiredo.

No que à obra para a Casa da Relação de Lisboa, diz respeito e falecidos os cerca de sete ou oito oficiais flamengos e o próprio dirigente da empreitada, Francisco Henriques, foi Garcia Fernandes encarregado de prosseguir os trabalhos inacabados, com a promessa de que D. Manuel I *lhe farya por yso mercê do officio de passauante que* [havia vago] *per falecimento do dito Francisco Anriquez*.

Por documento não datado, mas cujos estudos mais recentes apontam como datável de 1518, e já referido anteriormente nas biografias de Cristóvão de Figueiredo e de Gregório Lopes, dá-se o recomeço da já citada obra da Relação, onde para além dos pintores Garcia Fernandes e Gregório Lopes, mais dois outros, André Gonçalves e Cristóvão de Figueiredo se lhes juntam.

Posteriormente, por desavenças havidas entre os pintores, e da qual o documento faz menção, André Gonçalves é separado dos outros três, indo André Gonçalves trabalhar numa outra obra e

local diferente (São Gião), ficando os restantes três a terminar a pintura do Tribunal da Relação.

Temos assim, ainda que acidentalmente, a primeira associação conhecida dos três pintores: Garcia Fernandes (que dirigiu a obra) e ao qual se juntou Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes.

A 1 de Outubro de 1527 o pintor Garcia Fernandes recebeu privilégio<sup>102</sup> para se deslocar de mula e, a 27 de Abril de 1534, aparece citado na carta de procuração feita pelo seu parceiro Cristóvão de Figueiredo, passada na cidade de Lamego, e na qual também esteve envolvido o pintor régio Gregório Lopes.

Como já tivemos oportunidade de referir anteriormente, esta procuração surge passados cerca de cinco meses após a assinatura, feita também na cidade de Lamego (22 de Novembro de 1533), do contrato para a execução dos três retábulos para a igreja do Convento de Ferreirim, entre o comitente, o Infante D. Fernando e o responsável pela obra, Cristóvão de Figueiredo.

É dos finais da década de 30 do ano de Quinhentos, ou mesmo princípios da década de 40, que se conhece o documento que permitiu à historiografia da arte portuguesa conhecer um pouco mais sobre o desempenho e a localização geográfica do seu extenso labor profissional.

Esta série documental é iniciada por uma petição<sup>103</sup> de Garcia Fernandes ao Rei D. João III, estimando-se a sua data por c.1540, na qual é solicitada a observância de algumas promessas feitas no reinado do Venturoso.

Deste longo processo testemunhal, soube a historiografia retirar a informação de eventual presença de obra do pintor em diversos pontos do país, a saber: Coimbra, S. Francisco de Évora, Leiria, Montemor-o-Velho e Goa. Com base neste conhecimento documental, e sobretudo por razões de ordem estilística, estão hoje atribuídas um conjunto de obras ao pintor, algumas ainda nos seus locais originais em igrejas, em colecções particulares, Museus Nacionais ou em Fundações outras tantas.

Numa carta datada de 3 de Julho de 1551, é dada informação a El-Rei, pelo Provedor e Irmãos da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, que Garcia Fernandes, pintor fora “*eleito para eleytor no dia da visitaçam, dois de Julho 1551*”<sup>104</sup>, isto é no dia anterior, a 2 desse mês<sup>105</sup>.

<sup>99</sup> IAN/TT. Cartório do Convento de S. Domingos de Lisboa, Livro 20, fl. 32.

<sup>100</sup> No Portugal *Quinhentista*, pelos contratos conhecidos de aprendizagem do ofício de pintor, estima-se que este período não ultrapassaria em média os 5 ou 6 anos, pressupondo que o aprendiz se iniciava com a idade próxima dos 18 anos, atingindo a nomeação (por exame) de oficial, por volta dos 25 anos de idade (Vitor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, 1983, pp. 293-307).

<sup>101</sup> Muito provavelmente devido à peste que assolou a capital do reino no ano de 1518, as expectativas quanto ao *terminus* desta obra, conjuntamente com as respectivas bandeiras para a chegada (via marítima) da futura esposa do monarca saíram goradas. O rei D. Manuel viria a contrair matrimónio com a infanta D. Leonor de Castela na vila alentejana do Crato a 24 de Novembro de 1518.

<sup>102</sup> IAN/TT. Chancelaria de D. João III. Livro 2º, fl. 92 v.

<sup>103</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte III, Maço 15, doc. 13.

<sup>104</sup> IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte I, Maço 86, doc. 79. Publicado por Vítor Ribeiro, in *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa: subsídios para a sua História*, 1498-1898, Lisboa, 1902, p. 524.

<sup>105</sup> O dia 2 de Julho foi adoptado pela Ordem de S. Francisco em 1263 para a celebração do término da visita efectuada por Maria a sua prima Isabel (festividade religiosa chamada Visitação), como relata o Evangelista Lucas (Lc 1, 41). Esta data oficialmente reconhecida por Urbano VI, foi confirmada por Bonifácio IX em 1383. No reinado de D. Manuel I, o dia 2 de Julho (por invocação da passagem do Novo Testamento, Lc, 1, 54, a Virgem “*auxiliou Isabel, lembrando-se de Misericórdia*”) foi escolhido para a celebração da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, assim como de todas as restantes Misericórdias fundadas no Reino e, cuja instituição, havia sido criada pela sua irmã, a Rainha D. Leonor, no ano de 1498. Actualmente o calendário litúrgico, abandonou esta data (segundo, de Julho), fixando-a no último do mês de Maio, como corolário do derradeiro dia do mês consagrado à Virgem.

No ano de 1565 são feitas referências a propriedades suas, “Quatorze no rol da freguesia de Santa Justa, na Rua das Casas de Manuel Afonso até o postígio de Santo André – Maria Luís molher de António Gonçalves, em casas de Garcia Fernandes pintor, braçal, paguara – xbj rs.”<sup>106</sup>.

Em 1568 o seu nome é referido em documentos das propriedades do Hospital Real de Todos-os-Santos em Lisboa, “Cazas de Isabel Anriquez filha de Garcia frz pintor”<sup>107</sup>. Se sobre o último documento, datado de 1565, podem levantar-se algumas dúvidas quanto à possibilidade do pintor ainda ser vivo, nesta referência feita a casas, já na posse da sua filha, será legítimo deduzir que o pintor já era falecido nesta data.

O derradeiro e último documento onde o nome do pintor Garcia Fernandes é citado data do ano de 1574<sup>108</sup>, no qual um seu discípulo, Manuel André, depõe como testemunha de uma petição feita pela Ordem da Santíssima Trindade, a propósito das dúvidas existentes naquela altura, sobre quem tinha sido o instituidor da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

## II.II Caracterização e diversidade das formas de trabalho

Em Portugal, tal como acontece com a grande maioria da pintura primitiva das principais escolas europeias, desconhecem-se provas documentais que permitam inferir a separação do trabalho oficial ocorrido durante a realização material de uma determinada obra de pintura<sup>109</sup>. Estamos em crer que devido a esta escassez documental comprovativa ou não da separação e individualização dos processos de trabalho de cada oficina, operando em regime de parceria, tem levado a grande maioria da historiografia da arte a enveredar (acrescentamos, pelo caminho mais fácil) por uma consensualidade que na maior parte das situações é apelidada por *homogeneização e nivelamento de estilos*, e com a qual estamos em desacordo, já que a abordagem feita pelos métodos laboratoriais, que propomos na nossa dissertação, levanta a possibilidade de discernir, caracterizar e individualizar estilos e processos técnicos<sup>110</sup>.

Como testemunho do que atrás aludimos podemos citar Dalila Rodrigues que, a propósito da organização do trabalho e do sistema de organização dos pintores portugueses, realça a colaboração oficial que os mesmos possuíam para a realização de empreitadas colectivas quer em resultado da própria estrutura oficial, que, lideradas por um mestre, incluíam vários pintores autónomos e seus respectivos auxiliares. A autora é conclusiva quanto a “*uma aparente homogeneidade estilística das pinturas saídas do mesmo círculo oficial, sendo possível agrupar as obras de acordo com os receituários próprios de cada oficina (e na produção de cada uma surpreende-se uma progressiva autonomia interpretativa da pintura portuguesa face à flamenga), e a enorme dificuldade em individualizar personalidades artísticas [...]. Resultando esta aparente problemática da programação do trabalho em regime colectivo, de que são exemplos no período joanino as parcerias ocasionais entre mestres cuja actividade ultrapassa o período em questão, como a de Cristóvão de Figueiredo – Garcia Fernandes, Jorge Leal – Gregório Lopes, ou à associação dos chamados Mestres de Ferreirim, Cristóvão de Figueiredo – Gregório Lopes – Garcia Fernandes*”<sup>111</sup>. Esta opinião sobre a existência de uma aparente homogeneidade já era veiculada em 1941 por Myron Malkiel Jirmounsky, que notava na altura a propósito que o “*costume de trabalhar em parcerias*

<sup>106</sup> Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Livro de Lançamentos, fl. 540 v. Publicado por Vergílio Correia, in *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 95.

<sup>107</sup> Tombo do Hospital Real, n.º 1187, fl. 51 vº. Publicado por Vítor Serrão e Manuel Batoré, in *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, 1998, p. 101.

<sup>108</sup> IAN/TT. Cód. n.º 1902. Publicado por Vítor Ribeiro, in *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Subsídios para a sua história, 1498 – 1898: Instituição, vida histórica, estado presente e seu futuro, 1902, pp. 425-432.

<sup>109</sup> No caso particular da pintura flamenga temos conhecimento pelas notícias transmitidas por diversos manuscritos contendo as regras de algumas guildas de pintores que “*Le maître peintre travaillait donc avec ses apprentis et ses compagnons. Il pouvait aussi collaborer avec d'autres maîtres, régulièrement ou à l'occasion; sur un pied d'égalité ou en tant que chef d'entreprise ou march-*

*and*”. (. Lorne Campbell, «L'organisation de l'atelier», in *Les primitifs flamands et leur temps*, 2000, p. 95).

<sup>110</sup> Prova da diferenciação existente no trabalho colectivo é-nos revelado num dos vários acordos conhecidos onde se estipula contratualmente que um determinado mestre “*exécute-rait de sa main les nus et les parties principales de l'oeuvre*”. Esta situação a que aludimos diz respeito ao pintor Albert Cornelis (1472-1533), que foi acusado pela guilda de Bruges, no ano 1517, de não cumprir o que previamente havia estipulado no contrato de encomenda (. Lorne Campbell, «L'organisation de l'atelier», in *Les primitifs flamands et leur temps*, 2000, p. 96).

<sup>111</sup> Dalila Rodrigues, «O primeiro ciclo da pintura do renascimento», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira, 3ª ed., vol II. Lisboa, 1999, p. 205.

criava estilos de oficina, estilos por assim dizer colectivos, onde os pintores adoptam processos determinados, segundo as mesmas receitas, conforme os cânones ensinados pelos seus mestres”<sup>112</sup> mas, e, acrescentava Jirmounsky, “Nestas obras colectivas mais ou menos niveladas, apercebemo-nos por vezes de um certo carácter dissemelhante nos detalhes [...]. Um mestre, nesta época, não era em princípio mais do que um chefe de oficina. Os colaboradores geralmente seus alunos, realizavam a obra concebida pelo mestre, e, muitas vezes, tal ou tal entre eles especializavam-se na execução de detalhes determinados”<sup>113</sup>. Luís Manuel Teixeira, ao estudar, no âmbito da sua Tese de Doutoramento, o retábulo manuelino da Sé de Viseu, conjugando já os métodos tradicionais da história da arte com os métodos laboratoriais, referia que “nesta complexa organização de trabalho, o exame conjugado do estilo e da técnica permite-nos destrinçar as características de quatro pintores”<sup>114</sup>, o que desde logo permitiu avançar para a caracterização de uma empreitada onde pela primeira vez se evidencia a destrinça entre uma obra secundária feita por uma diversificada parceria<sup>115</sup>.

O pintor quinhentista exerceu a sua actividade num regime que não se coadunava com o estatuto de oficial mecânico. De número bastante restrito, circundavam a corte, da qual obtinham privilégios, em benefício próprio e para os seus familiares, havendo uma evolução do carácter social medievo, anterior, para um reconhecimento das suas qualidades criativas e artísticas a partir dos finais do séc. XV e princípios do séc. XVI.

As encomendas que são propostas aos pintores são feitas pelas mais altas individualidades da sociedade vigente: o Rei (e restante Corte), o alto-clero e a nobreza. Estes clientes, ao patrocinarem as mais diversas obras nas terras pertencentes aos seus domínios, cumpriram um papel, que não raras vezes ia para além das suas posses monetárias, levando-os bastas vezes a contraírem empréstimos financeiros e ao aluguer de rendas futuras, para satisfazerem as entregas das avultadas somas contratualizadas com os pintores.

Quanto à organização e estrutura oficial dos pintores portugueses dos meados de Quinhentos e como já foi referido anteriormente, a maior parte do estipulado contratualmente, pelos documentos que nos chegaram, de que são exemplo: o contrato assinado entre o pintor-contratante Cristóvão de Figueiredo e a procuração de adjudicação, passada aos seus dois companheiros, Garcia Fernandes e Gregório Lopes, dizem respeito a disposições ora relativas à qualidade dos materiais empregues (tintas, madeiras, etc.) ou, a ordenações de natureza económica para acertos e quitações de contas envolvendo pagamentos de géneros e quantias de dinheiro, pouco contribuindo para a sua clarificação.

No tocante à regulamentação e exercício dos diversos ofícios, na capital e nas maiores cidades, o governo municipal era exercido pelos vereadores, mas nas *cousas grandes e graves*, depois de deliberarem, deviam convocar toda a vereação para que o povo fosse ouvido. Esta prática, porém, não podia ser seguida à risca, pelo menos nas cidades e vilas importantes, onde se formariam grandes ajuntamentos que só dificultariam a justiça e a rapidez das resoluções a tomar. Para obviar a este inconveniente recorreu-se ao sistema das representações delegadas em assembleias cada vez menos numerosas. Foi desta necessidade que nasceu a “*Casa dos Vinte e Quatro ou assembleia dos deputados dos ofícios mecânicos. Esta elegia os seus representantes ao Senado da Câmara, que eram o juiz do povo, como presidente da Casa, e os procuradores dos mesteres*”<sup>116</sup>.

Nos Países-Baixos, este género de agremiações já existia desde há muito, oriundo das comunas da Idade Média. A *Guilda* representava a associação de várias corporações de trabalhadores, de mercadores ou de artífices. As corporações de artífices, exercendo os diversos misteres, estavam sujeitos, cada qual, ao seu estatuto e regra<sup>117</sup>.

Por cá, nos centros urbanos mais importantes, a fiscalização dos ofícios mecânicos suscitava dificuldades de variada índole. A própria dispersão das oficinas ou *loges* pelo labirinto das velhas ruas, tornaria a missão dos zeladores da câmara árdua e deficiente. Pela impossibilidade de procederem a uma vistoria sistemática, esta situação contribuiu para o arruamento obrigatório dos ofícios. Cada ofício passou a ter a “*zona determinada dentro da cidade, e só nesse local os respectivos oficiais poderiam abrir logea*”<sup>118</sup>.

A organização da *Casa dos Vinte e Quatro* não abrangia todos os ofícios manuais existentes, agrupando, nos grandes centros, os mais importantes pelo número e pelo seu carácter de indispensabilidade, havendo lugares em que se deu uma redução para a *Casa dos Doze* sendo no entanto a quantidade o elemento principal para a qualificação política do ofício, directamente relacional com os proveitos contributivos que daí advinham para os cofres dos governantes.

Verifica-se assim que, quer por razões económicas, ou até, pela extinção de velhos ofícios, dando lugar ao desenvolvimento de outros mais novos, nem todas as profissões manuais tinham entrada na Casa dos Vinte e Quatro. Para além destas modificações estruturais, havia ofícios que se encontravam embandeirados, com a particularidade de alguns serem cabeça de bandeira<sup>119</sup>, outros anexos ou isolados.

<sup>112</sup> Myron Malkiel Jirmounsky, *Problèmes des Primitifs Portugais*, 1941, pp. 28-29.

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>114</sup> Luís Manuel Teixeira, «O Retábulo Manuelino do Altar-Mor da Catedral de Viseu», Louvain: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain, 1989, tese de doutoramento, policopiada, vol. I, p. 261.

<sup>115</sup> Idem, p. 266.

<sup>116</sup> Franz-Paul Langhans, *As antigas corporações dos ofícios mecânicos e a câmara de Lisboa*, 1942, p. 6.

<sup>117</sup> José da Silva Figueiredo, *Os Peninsulares nas «Guildas» de Flandres: Bruges e Antuérpia*, 1941, p. 20 e ss.

<sup>118</sup> Idem, p. 4.

<sup>119</sup> O ofício de pintor estava anexo à bandeira de S. Jorge, como pode ser confirmado pela carta régia de 27 de Agosto de 1539, re-publicada por Franz-Paul Langhans, e onde se incluíam entre outros os oficiais batefolhas e douradores. (Franz-Paul Langhans *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: Subsídios para a sua História*, 1943, pp. 187-189).

Desde a sua fundação, por D. João I, em 1384, a *Casa dos Vinte e Quatro* sofreu posteriormente duas grandes reformas com a denominação de reformas gerais, a primeira por D. João III, em 1539, e a segunda por D. José I, em 1771<sup>120</sup>. Houve, contudo, outras adaptações ao longo do tempo, embora de menor amplitude. A reforma quinhentista em 1572, mandada executar pelo Rei D. Sebastião, ao Licenciado Duarte Nunes de Leão, conhecida pelo título de “*Livro dos Regimentos dos officiaes macanicos da mui excelente e sempre leal Cidade de Lix.<sup>a</sup> refromados per ordenança do Illustrissimo Senado della pello L.<sup>do</sup> Dr.<sup>te</sup> nunez do liam Ano MDLXXII*”<sup>121</sup>, que originou a única compilação dos regimentos, que permite conhecer a forma e organização do trabalho oficial do séc. XVI. No capítulo XXXII deste Regimento, relativo aos pintores, estabeleceu-se que “*No mês de Janeiro de cada hu anno os officiaes do offiçio dos pintores assi de oleo como de tempera se ajuntarão em hum casa q. elles para isso ordenarem E os juizes que então acabão cõ seu escriuão darão Juramento dos Santos Evangelhos a todos os que presentes forem que bem e verdadeiramente sem odio nem affeição dee cada hu sua voz a dous officiaes hu pintor de oleo e outro de tempera que seião Idoneos e pertencentes para esse anno seruiem de Juizes e Examinadores do dito offiçio*”<sup>122</sup>.

Na Regulação de 1539 os pintores em Lisboa ainda aparecem como anexos à Bandeira de S. Jorge, conforme foi referido anteriormente, sendo posteriormente expulsos da *Casa dos Vinte e Quatro*<sup>123</sup>.

O *Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginários*, datado de 31 de Dezembro de 1549, é bem explícito quanto ao corporativismo vigente, chamando a atenção para que “*nenhum pintor de quall quer Arte que seja nom tomara nenhuma obra de madeyra de quall quer sorte E maneira que seja por que em fazendo o tall he gramde perjuizo do pouo he o pintor que o comtrayro fizer paguara 20 cruzados. Essas são as peças dobra que pertemcem haos carpinteiros de maçenarya e se fazem ha sua arte e com sua faramenta*”<sup>124</sup>.

No séc. XVII os “[pintores] formavam a Irmandade de S. Lucas, constituída por escritura de 17 de Outubro de 1602. Compromisso confirmado em 1609”<sup>125</sup>, e cuja fundação e historial tem reminiscências italianas<sup>126</sup>.

Pese embora o facto de existir a organização mencionada anteriormente, no campo da pintura, verifica-se que os trabalhos

de encomenda régia, e os provenientes do alto clero, escapavam ao regime da *Casa dos Vinte e Quatro*, ou outra estrutura semelhante, daí não concordarmos com a opinião de Vítor Serrão, que caracteriza o ambiente de trabalho, referindo-se ao Período manuelino-joanino “[que] ao contrário do que sucede com as guildas na Flandres, por exemplo, a perduração de rígidos hábitos de trabalho de obsoleta tradição medieva, dentro de um espírito anónimo, colectivista e gremial que só com o triunfo do Maneirismo, na segunda metade do século XVI, será substancialmente alterado”<sup>127</sup>, pois, só para nomear a que nos preocupa em particular, a encomenda negociada entre o Infante D. Fernando e o pintor Cristóvão de Figueiredo, testemunha um contacto directo entre o comitente da obra, com gosto próprio, a quem foram mostrados os debuxos dos futuros retábulos de Ferreirim, os quais seriam aceites, e sobre a qual foram estipuladas disposições contratuais firmadas numa escritura pública<sup>128</sup>. Sendo um trabalho que exigia uma relação contratual entre o(s) mestres pintores(s) e o comitente, em que este, preocupado com a qualidade material e artística da obra, com a sua eficácia narrativa e emotiva, leva-nos por tal facto a concluir que o trabalho de artífice se distinguisse, em termos organizativos, de um trabalho de carácter artístico, como era o de pintor.

O costume de trabalhar em parcerias, isto é, em associação de diversas oficinas de pintores, cuja finalidade era satisfazer as grandes encomendas, cria estilos de oficina, estilos por assim dizer colectivos, onde os pintores adoptam processos determinados, segundo as mesmas receitas, conforme os cânones ensinados pelos seus mestres, e, onde por vezes se torna praticamente impossível discernir modos próprios e, relembre-se que quase nada sabemos sobre a organização destas oficinas nem sobre a maneira como aí se trabalhava, nem sobre o carácter das colaborações que os diversos parceiros prestavam uns aos outros.

Colocada perante o desconhecimento das formas de trabalho, devido aos escassos estudos que os permitem caracterizar, a historiografia da arte portuguesa, e em particular a que se dedica ao estudo da pintura quinhentista portuguesa, tem-se inclinado continuamente (acrescentamos, repetidamente) para o qualifi-

<sup>120</sup> Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: Subsídios para a sua História*, 1943, p. 16.

<sup>121</sup> Idem, p. 23.

<sup>122</sup> Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, que sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1911, p. 28.

<sup>123</sup> Sobre este assunto. Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, 1983, p. 74 e ss.

<sup>124</sup> Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: Subsídios para a sua História*, 1943, p. 465.

<sup>125</sup> Idem, p. 477.

<sup>126</sup> Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, 1983, p. 155 e ss.

<sup>127</sup> Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, 2002, p. 79.

<sup>128</sup> Este manuscrito é o primeiro de dois, relativos à empreitada oficial ocorrida nos anos de 1533/34, para o Convento de Ferreirim e, foi tornado público pelo Dr. Vergílio Correia em 1928 na sua obra, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, pp. 29-31. A segunda referência documental relativa à obra de pintura para a igreja de Ferreirim, surge passados cinco meses da assinatura da escritura anterior, no dia 21 de Abril de 1534, pela procuração que o pintor Cristóvão de Figueiredo passa na cidade de Lamego a Gregório Lopes e Garcia Fernandes, pintores, pera que por elle e em seu nome posa receber e arrecadar e a sua mão auer todo ho dinheiro que elle e ho dito gracia fiz e gregório Lopez pintor delRey tem pintados e pintam em esta cidade ao Infante e ao Snnõr bpo e a outras pesoas e pèra o moesteiro de Ferreirim. A envolvimento destes três pintores nesta empreitada (embora tenha sido considerada pela crítica, mais activa a incumbência dos pintores Gregório Lopes e Garcia Fernandes), para o Convento de Ferreirim, levou a historiografia da arte portuguesa a apelidá-los por *Mestres de Ferreirim* designação que ainda hoje se mantém para distinguir, atribuir e relacionar um vasto leque de trabalhos de pintura, cujas afinidades, sobretudo de carácter estilístico se aproximam do género da tríade que se associou na altura em Ferreirim.

car por uma homogeneidade e nivelamento de processos, com o qual não concordamos. Sem ter em conta as condições de produção das oficinas, a análise do trabalho saído de uma única ou aquele que é oriundo de várias, operantes em regime de parceria, muito dificilmente poderemos perceber, por exemplo, se os modelos das oficinas de origem adoptam ou não, esse hipotético e suposto nivelamento de processos criativos.

## II.III As encomendas de retábulos pintados na região lamecense

A documentação conhecida relativamente ao tema anunciado em epígrafe é escassa<sup>129</sup>. Os encomendadores eram normalmente pessoas pertencentes às classes de mais elevado estatuto social e económico. À cabeça, os membros pertencentes à Corte: o Rei, a Rainha e restante família real; seguia-se-lhes o alto Clero em que muitos dos seus membros detinham responsabilidades e funções que se repartiam quer por funções civis, quer por responsabilidades clericais, referimo-nos à figura do fidalgo, ajudante e auxiliar do Rei, que simultaneamente, era alto dignitário eclesiástico. A maneira como estas duas classes em particular, exerciam o poder, ao desenvolverem novas obras e ao promoverem a reforma de outras, levou a historiografia da arte portuguesa a conotá-los como patrocinadores ou mecenas artísticos<sup>130</sup>. No caso em apreço, a encomenda de Ferreirim é uma campanha mecenática da família real, promovida pelo Infante D. Fernando, filho do falecido Rei D. Manuel I.

Nos raros contratos que nos chegaram é possível reconhecer as preocupações destes encomendadores relativamente às obras confiadas para satisfação das mais diversas acções mecenáticas. O mecenas teve sobre o pintor e, conseqüentemente sobre a sua obra, um peso considerável, fosse ao nível da definição de conteúdos temáticos e iconográficos, fosse ao nível da própria materialidade da obra, mais concretamente da pintura.

As formas, dimensões, os emolduramentos, bem como os materiais a utilizar (madeiras dos suportes e da estrutura em talha, a qualidade dos pigmentos, especificamente do ouro e do azul, além dos pontos onde esses materiais deveriam ser aplicados) chegam a ser estipulados pelo encomendador em cláusulas contratuais precisas, como veremos mais adiante<sup>131</sup>.

Remonta ao ano de 1497, a mais antiga notícia envolvendo a diocese de Lamego e a casa de Marialva<sup>132</sup>, chefiada pelo 4º Conde, D. Francisco Coutinho, Marechal do Reino<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Em comunicação ao Congresso Peninsular de História da Arte, o Professor Vítor Serrão considerava que “O mecenato artístico do Renascimento português continua ainda por estudar em toda a extensão daqueles que foram os seus protagonistas”. A escassa base documental coeva criteriosamente analisada, relacionada com a maioria das empreitadas artísticas e, sobretudo a quantidade dos fundos que se encontram ainda por revelar, estão na base deste manifesto desencanto (Vítor Serrão, «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego» in *Propaganda & Poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, 1999, p. 259).

<sup>130</sup> Desde a subida ao trono de D. Manuel I que as circunstâncias de prosperidade económica e acalmia militar no território continental juntamente com os diversos consórcios entre casas reais, propiciaram o aparecimento da figura protectora das diversas artes e neste contexto em particular: o mecenas régio. No caso específico da pintura quincentista a importância social da família real e do alto clero foi assegurada na maior parte dos casos pela sua inclusão na forma retractada em determinados painéis ou pela representação de um ou outro motivo de heráldica familiar na estrutura retabular. Embora seja reconhecida a possibilidade de outras classes sociais terem também desempenhado o papel de *encomendadores* e *compradores*, como foi o caso da maioria das classes senhoriais ou dos feitores e homens de negócios da altura, cabe aqui distinguir a *encomenda* de iniciativa régia e mecenática que resultou no incremento e na renovação de novos figurinos artísticos e cujo papel deve ser atribuído a um número bastante restrito, onde se incluem os membros reais, alguns bispos e pouquíssimos membros da sociedade civil.

<sup>131</sup> Servem como testemunho do que afirmamos, os contratos de Ferreirim e de Valdigem. O primeiro revela por parte do comitente, o Infante D. Fernando, de entre outras, preocupações quanto à qualidade das tintas utilizadas: em quais rostos, roupas, campos, paisagens e arvoredos

ficaram estipulados em contrato como garante de uma elevada qualidade, tanto o azul como o ouro empregue. No segundo contrato, realizado em casa do bispo de Lamego (D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos), o Protonotário da diocese, D. Prior Gonçalves, estipula que ele próprio seja representado de joelhos com seu manto preto, muito bem tirado pelo natural com a sua calva, exigindo as suas armas pintadas no sacrário e na banqueta do altar, da sua igreja em Valdigem.

<sup>132</sup> A casa de Marialva teve início no reinado de D. Duarte (1433-1438), ocupando o posto de Marechal do Reino, Vasco Fernandes Coutinho, 1º Conde de Marialva, (. Luís Caetano de Lima, *Geografia histórica de todos os estados soberanos da Europa*, 1734/36, p. 456). No ano de 1492, o Rei D. João II (1481-1495), nomeia bispo de Lamego, D. Fernando Coutinho, natural de Montemor-o-Velho, Coimbra, filho de João da Silva, quarto senhor de Vagos, e de sua mulher D. Branca Coutinho, ambos de famílias ilustríssimas. O seu pontificado decorreria até ao ano de 1502. Numa causa que opôs o bispado por si regido, sobre o domínio do padroado da igreja de S. Paio de Cária, ao Conde de Marialva, Marechal do Reino, foi a sentença favorável ao bispo, verificando-se daí por diante alguma rivalidade entre a diocese e a casa dos Marialva (. Joaquim de Azevedo, *História Eclesiástica da Cidade e Bispo de Lamego*, 1877, pp. 69-70).

<sup>133</sup> Este Ofício de Marechal do Reino era um dos mais importantes em termos de hierarquia militar, apenas suplantado pelo de Condestável. Estava este cargo na casa dos Coutinhos pelo menos desde 1398, sendo o seu primeiro representante Gonçalo Vaz, ou Vasques, Coutinho que o exerceu no reinado de D. João I e nos primeiros anos do de D. Duarte (. Luís Caetano de Lima, *Geografia histórica de todos os estados soberanos da Europa*, 1734/36, pp. 454-456).

No ano de 1502, o então Pontífice de Lamego D. Fernando Coutinho<sup>134</sup>, e, com a anuência do Rei D. Manuel I, troca de bispado com D. João Camelo da Silva de Madureira, indo o primeiro governar o bispado do Algarve, fundando em Tavira o Mosteiro de S. Bernardo e nas vilas de Lagos, Cabo de S. Vicente, Faro e Silves, quatro Mosteiros dos Capuchos, vindo a falecer no ano de 1535.

O segundo, D. João de Madureira, foi um dos poucos que se encontrava na vila de Lagos quando se deu a morte do Rei D. João II, em 1495. A pedido do falecido monarca, D. João de Madureira entrou na Sé de Lamego disposto a cumprir as obrigações de um prelado verdadeiramente exemplar, distinguindo-se por “*mandar executar um formoso retábulo na capella-mor da sua Sé de Lamego e muitas obras*”<sup>135</sup>. Este retábulo contratado com o pintor visense Vasco Fernandes em 7 de Maio de 1506<sup>136</sup>, conteria inicialmente 14 pinturas, número posteriormente ampliado para 20 num segundo contrato lavrado em 20 de Setembro do mesmo ano. De acordo com as novas cláusulas o retábulo continuava a ter três corpos, o central sobre a banqueta do altar-mor contendo duas pinturas sobrepostas enquanto os laterais aumentavam de quatro para seis o número de cenas dispostas e organizadas em três fiadas sobrepostas<sup>137</sup>, enquadradas pela respectiva talha “*dourada do dito ouro e de boio azul fino homde pertemcer*”<sup>138</sup>.

Do aludido retábulo, de um total de 20, restam apenas 5 tábuas executadas em madeira de carvalho, isto é “*Toda a dita maçonaria q entrar na dita obra fora dos pillares será de boordo de frandes*”<sup>139</sup> como estipulava o contrato<sup>140</sup>, actualmente pertencentes ao acervo de pintura do Museu de Lamego (ML), *Criação dos Animais* (174,0 x 92 cm, n.º Inv.º 14, ML), *Anunciação* (173,0 x 92,0 cm, n.º Inv.º 15, ML), *Visitação* (177,0 x 93,0 cm, n.º Inv.º 16, ML), *Circuncisão* (177,0 x 96,0 cm, n.º Inv.º 17, ML) e *Apresentação do Menino no Templo* (183,0 x 101,0 cm, n.º Inv.º 18, ML).

Em 12 de Junho de 1510, faltando dinheiro para algumas pinturas e douramento do retábulo, D. Francisco Coutinho, 4º Conde de Marialva e Marechal do Reino, abonava a quantia de 100 mil réis, aumentada ainda nesse ano em mais 20 mil réis, so-

mando um total de 120 mil réis<sup>141</sup>. A quitação da dívida contraída seria feita a 14 de Setembro desse ano de 1510, perante o feitor do Conde, Francisco Gouveia<sup>142</sup>. As obras do retábulo-mor, contratadas entre o pintor Vasco Fernandes e o Bispo D. João Camelo de Madureira, só viriam a ficar concluídas a 14 de Junho de 1511, fazendo-se nesta data, acerto de contas, ficando o Bispo com um saldo devedor para o pintor Vasco Fernandes. D. João viria a falecer em 1513 sem conseguir saldar esta dívida.

No segundo semestre de 1513, a 26 de Agosto, o Rei D. Manuel I nomeia, como sucessor de D. João de Madureira, D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, seu sobrinho, que havia tido por mestre D. Diogo Ortiz de Vilhegas, Bispo de Viseu. Coube, pouco tempo após o início do seu governo, a D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos saldar a dívida contraída pelo seu antecessor, o que viria a acontecer a 25 de Julho de 1515, pelo pagamento de 40 mil reis brancos e as rendas da terça da igreja de Almendra<sup>143</sup>. A sua acção estendeu-se por diversas artes, desde a decoração em pintura mural de inúmeras igrejas transmontanas, à construção do coro alto da sua Sé, à edificação de novos claustros, à aquisição de seis tapeçarias flamengas, ainda existentes no actual Museu de Lamego, entre os mais diversos programas de pintura retabular para igrejas de sua jurisdição, do qual se destaca o retábulo para a igreja de Valdigem, de que se conhece o contrato, publicado também por Vergílio Correia, mas cuja pintura não chegou até aos nossos dias<sup>144</sup>.

As relações entre o então bispo de Lamego D. Fernando e o seu homónimo Conde de Marialva supostamente devem ter sido reforçadas desde o empréstimo de dinheiro efectuado anteriormente para saldar as dívidas ao pintor Vasco Fernandes, a avaliar pela decisão e autorização feita pelo bispo, às pretensões do conde, em 1516, de mandar erigir uma capela no interior da Sé, cujos trabalhos do fecho da abóbada se efectuavam na altura, “*o Senhor Conde de marialva me fez ora saber como ele queria fazer nesta igreja hua capella (...) muyto vos encomendo que ho ayaes assy por bem e se faça nesta parte o que o senhor conde quer*”<sup>145</sup>.

<sup>134</sup> Este prelado, D. Fernando Coutinho, não deve ser confundido com os seus homónimos (Francisco Coutinho, 4º Conde de Marialva, ou Fernando Coutinho e Vasconcelos, Bispo na Diocese de Lamego entre os anos 14 a 40 de Quinhentos). Aquele a que nos referimos, D. Fernando Coutinho, foi nomeado bispo para a cidade de Lamego em 1492, pelo Rei D. João II, cargo que ocupou até ao ano de 1502 (. Joaquim de Azevedo, *História Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*, 1877, p. 69).

<sup>135</sup> Joaquim de Azevedo, *História Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*, 1877, p. 70.

<sup>136</sup> Este retábulo foi encomendado por D. João de Madureira e não por D. Francisco Coutinho, como certamente por lapso, escreveu Dalila Rodrigues no volume II da *História da Arte Portuguesa. A pintura no período manuelino*, 1999, 3ª ed., pp. 201-202.

<sup>137</sup> Quer o documento relativo ao primeiro contrato, que previa 14 painéis, de 7 de Maio de 1506, quer o segundo contrato, que amplia a empreitada para 20, datado de 4 de Setembro do mesmo ano, foram tornados públicos por Vergílio Correia, *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, 1924.

<sup>138</sup> Vergílio Correia, *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, 1924, p. 100.

<sup>139</sup> Idem, p. 101.

<sup>140</sup> Cabe esclarecer a propósito que quanto à qualidade da madeira utilizada, Dalila Rodrigues faça alusão de que Vasco Fernandes *Parece ter-se alheado das exigências iniciais, relativamente à*

*qualidade da madeira exigida* sugerindo a autora que a madeira empregue tenha sido o castanho e não o carvalho como o contrato obriga (. *Grão Vasco e a pintura do Renascimento*, 1992, pp. 114-133 e *História da Arte Portuguesa*, 3ª ed., 1999, p. 202). Deduzimos que Dalila Rodrigues, tenha sido induzida em erro, originado pela descrição de Reinaldo dos Santos, inscrita no *Catálogo-Guia da Exposição de Os Primitivos Portugueses*, onde e, ainda na 3ª ed, publicada em 1958, pp. 14-15, é referido que o políptico da Sé de Lamego é em madeira de castanho. Recordamos que, quanto a esta questão, Jacqueline Marette afirmou especificamente que “*Le Portugal presente l'exemple remarquable d'un panneau de chêne d'une seule venue mesurant 1700 x 850 x 40 mm*”, referindo-se ao painel da *Criação dos Animais* de Vasco Fernandes (. Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1961, p. 111).

<sup>141</sup> Vergílio Correia, *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego*, 1924, pp. 114-115.

<sup>142</sup> Idem, p. 116.

<sup>143</sup> Idem, pp. 117-118.

<sup>144</sup> Sobre a completa e pormenorizada acção mecénica do Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, vejam-se as actas da conferência proferida pelo Professor Vítor Serão, «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego», in *Propaganda e Poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, 1999, pp. 259-283.

Foi esta capela erigida na Catedral, alusiva a Santa Catarina. Em 1525<sup>146</sup>, por bula do Papa Adriano VI foi criada a dignidade de arcepreste na Sé de Lamego, cujo padroado pretendeu o Conde de Marialva, D. Fernando Coutinho, ao qual se opôs o cabido, apoiado nesta causa, pelo Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos. O Conde de Marialva sustentava o seu direito para nomear o seu capelão no posto de arcepreste, por ser Morgado de Medelo e administrador da dita capela de Santa Catarina, e para o qual se dispunha a pagar renda para o arceprestado. A sentença foi desfavorável ao Conde, por este não dar renda bastante<sup>147</sup>.

Esta terá sido, porventura, uma das razões que estiveram na origem da tomada de decisão de D. Fernando Coutinho, Conde de Marialva, de mandar erguer nos arredores da cidade de Lamego, no sítio de Ferreirim, um Convento franciscano e de aí se fazer sepultar.

Decorrendo o ano de 1525<sup>148</sup> o Conde nos seus paços de Santarém faz a doação do sítio onde se deveria instalar o Convento de Ferreirim. Em 1527<sup>149</sup>, nos seus paços da Azinhaga, no Ribatejo, a área doada anteriormente é aumentada, ficando imposta a condição de não se demolir uma antiga torre ali existente, em memória dos seus antepassados. D. Fernando Coutinho, 4º Conde de Marialva, morre em 1532<sup>150</sup> sem ver o seu Convento acabado. A confirmação da data do seu falecimento é atestada por um manuscrito de autoria de Rui Fernandes como tendo ocorrido nos anos de 1531/32<sup>151</sup>.

Particularmente importante é a antiga introdução da obra, reelaborada no manuscrito original<sup>152</sup> “*Descrição do Terreno em roda da cidade de Lamego duas léguas; Suas produções, e outras cousas notáveis: dirigidas ao Sr. D. Fernando, Bispo da dita Cidade, Primo de El Rei, e seu Capellão Mor; e feita por Rui Fernandes, Cidadão da mesma Cidade, e Tratador das lonas e bordados de El Rei, no anno de 1531 para 1532*”<sup>153</sup>.

Sendo uma obra dirigida ao Bispo, é visível uma relativa concorrência entre o Bispo e o Conde referida explicitamente numa das passagens da descrição “*Este castelo tem uma forte torre da mena-*

*gem. No meio desta torre está uma muito formosa janela de assento que o Conde de Marialva mandou fazer e vindo El Rei Dom João, que Deus tem [D. João II], a esta cidade [Lamego] o Conde lhe perguntou que parecia a Sua Alteza daquela janela. El Rei lhe respondeu que mais soubera quem a mandara abrir, que quem a abriira*”<sup>154</sup>, dando a entender que houvera alguma imodéstia por parte do patrocinador da obra.

Mas a descrição de Rui Fernandes é muito mais importante que estas rivalidades patenteadas no texto, permitindo-nos saber, entre outras, as possessões territoriais por ele mantidas na área abrangente à cidade e nos seus arredores.

Para além do Couto da Sé porque é dos bispos, onde vivem os cônegos e beneficiados e outras nobres pessoas, onde estão os Paços de Vossa Senhoria, pertencentes ao clero, tem para uma parte um muito formoso castelo em que o infante Dom Fernando tem o seu alcaide-mor desta cidade, no interior do qual estava a dita janela de assento mandada construir, pelo sogro do infante, o Conde de Marialva, provavelmente já falecido na altura desta descrição.

Assim e em resumo, para além do Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, com o engrandecimento da sua Catedral e o custeio de obras pelas terras e lugares do cabido, onde foram mandadas erigir várias capelas com seus retábulos, (como Valdigem, Freixeda do Torrão, Malpartida, Aldeia da Ponte e Almendra), tiveram também um papel importante: o Conde de Marialva ao patrocinar a construção do Convento de Ferreirim, doado posteriormente aos frades de S. Francisco, cabendo a responsabilidade de encomenda dos retábulos de pintura ao Infante D. Fernando, seu genro, e a provisão de muitas alfaias a sua esposa D. Brites. O próprio Rei D. João III nos Mosteiros de Salzedas e de São João de Tarouca, que lhe pertenciam jurisdicionalmente, vai apadrinhar e custear os retábulos que continham as ainda subsistentes pinturas quinhentistas.

Ao contrário do afirmado por Vítor Serrão<sup>155</sup>, a pintura retabular feita no Convento de Ferreirim não foi patrocinada pelo Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, à altura Bispo de Lamego, mas sim pelo seu homónimo o Infante

<sup>145</sup> A transcrição completa deste documento pode ser conferido na Tese de Doutoramento de Dalila Rodrigues, «Modos de Expressão na Pintura Portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)», 2000, p. 242.

<sup>146</sup> Joaquim de Azevedo, *História Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*, 1877, p. 264.

<sup>147</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>148</sup> Fernando da Soledade, *Historia seráfica chronológica de S. Francisco da província de Portugal*, vol. 4, p. 264.

<sup>149</sup> Idem, pp. 264-265.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>151</sup> A obra tem por título *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas* e foi escrita por Rui Fernandes que se intitula cidadão de Lamego, *tratador de lonas e bordados del Rei N. S. e*, dela retiramos entre outras a informação de que *dentro da cerca estão uns muito formosos paços caídos*. Foram do Conde Marialva, o que permite inferir que na data de conclusão desta crónica manuscrita, o conde de Marialva, D. Fernando Coutinho, já era falecido. Este raro manuscrito quinhentista, cuja edição crítica e atualizada, foi publicada recentemente em

2001, pelo investigador Amândio Morais Barros, e da qual nos servimos para a nossa tese, foi tornada pública pela Academia Real das Ciências em 1824. Essa impressão feita pela Academia, teve como referência, de acordo com o mesmo investigador, o texto original pertencente à Biblioteca do Visconde de Balsemão (. Rui Fernandes, *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas*, Porto, 2001).

<sup>152</sup> A edição que utilizámos desta obra, de 2001, como já citámos anteriormente, é uma fonte histórica que teve como referência o manuscrito original pertencente à biblioteca particular do Visconde de Balsemão, devendo, por isso, não ser considerada uma fonte primária, mas sim secundária.

<sup>153</sup> Rui Fernandes, *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas*, edição crítica de Amândio Morais Barros, 2001, p. 12.

<sup>154</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>155</sup> Vítor Serrão, «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego», in *Propaganda e Poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, 1999, p. 271.

D. Fernando, filho de El Rei D. Manuel I, e, portanto, irmão de D. João III, genro dos Condes de Marialva (D. Fernando Coutinho e sua esposa D. Brites) como se pode conferir pelo documento relativo à encomenda feita entre o próprio e o pintor Cristóvão de Figueiredo.

Deverá ser também relativizada a acção promovida pelo Cardeal-Infante D. Afonso<sup>156</sup> por terras lamecenses envolvendo os pintores Cristóvão de Figueiredo e seus parceiros<sup>157</sup>, pois a descrição de Rui Fernandes, bastante pormenorizada, não se refere ao Cardeal-Infante D. Afonso como possuindo qualquer propriedade ou interesses na região de Lamego, havendo sim, a meia légua de Lamego a aldeia de Balsemão, pertencente ao Bispo do Porto, D. Afonso<sup>158</sup>.

Em 1540, o então promovido ao cargo eclesiástico de arcebispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos assume os destinos da Sé Catedral em Lisboa, promovendo inúmeras reformas, decorando várias capelas e claustros, até ao ano de 1560<sup>159</sup>.

Por último, registre-se em particular, o facto de o comprador das tábuas para o Convento de Ferreirim, o Infante D. Fernando, ter solicitado já no reinado do seu irmão, D. João III, a encomenda em iluminura<sup>160</sup> da árvore genealógica, desde Noé até seu Pai (o Rei D. Manuel I), ao melhor iluminador que havia na Europa, per nome Simão<sup>161</sup>, morador em Bruges, no condado da Flandres<sup>162</sup>. O nome do Infante D. Fernando surge com alguma frequência associado ao “Livro de Horas da Rainha D. Catarina”, sua cunhada, já que permanece a dúvida se de facto, este lhe terá pertencido, e tenha, após o ano de 1534 (data do seu óbito) ficado à guarda de D. Catarina<sup>163</sup>.

<sup>156</sup> Deste Cardeal-Infante, assim como de seu irmão, o Infante D. Fernando, Francisco de Holanda terá tido o patrocínio para se deslocar a Itália, pois a eles se lhes refere numa das passagens da Pintura Antiga, “Mas neste lugar seja-me a mim lícito dizer como eu fui o primeiro que neste Reino [de Portugal] louvei e apreçoei ser perfeita a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quase queriam zombar disso, sendo eu moço e servindo ao Infante Dom Fernando e ao sereníssimo Cardeal Dom Afonso meu senhor” (. Francisco de Holanda, Da Pintura Antiga, Lisboa, 1984, p. 41).

<sup>157</sup> Vítor Serrão, «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego», in *Propaganda e Poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, 1999, p. 272.

<sup>158</sup> Rui Fernandes, *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas*, edição crítica de Amândio Morais Barros, 2001, p. 52.

<sup>159</sup> Em 1516, já D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos tinha sido pelo seu tio, o Rei D. Manuel I, nomeado Capelão-mor, cargo que ocuparia nos dois reinados seguintes, com D. João III e D. Sebastião, respectivamente. Sucedeu em 1540, ao Cardeal-Infante D. Afonso, sendo designado Arcebispo de Lisboa e, ocupado os cargos de Inquisidor geral e primeiro-ministro da Mesa de Consciência e Ordens. O bispo D. Fernando viria a falecer no dia 7 de Janeiro de 1564, sendo sepultado na capela-mor da Sé de Lisboa (. Joaquim de Azevedo, *Historia Ecclesiastica da cidade e bispado de Lamego*, 1877, pp. 71-73).

<sup>160</sup> Desta obra, encontram-se actualmente na British Library de Londres treze fólhos de pergaminho, com a designação de *Portuguese Drawings* com as dimensões de 55,9 x 39,4 cm, referenciado como o “Livro da Genealogia”, encomendado a Simão Bening com desenhos preparatórios de António de Holanda, e não atribuído exclusivamente ao iluminador António de Holanda como por lapso Ana Maria Alves escreveu (. Ana Maria Alves, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino: À procura de uma linguagem perdida*, INCM, 1985, p. 104)

<sup>161</sup> Este iluminador, Simon Bening (c.1483-1561), nascido na cidade de Gand, foi considerado o iluminador mais importante dos Países-Baixos meridionais do século XVI, e viria a falecer na cidade de Bruges onde desenvolveria a maior parte da sua actividade artística.

<sup>162</sup> José Silvestre Ribeiro, *Historia dos estabelecimentos científicos litterarios e artísticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*, 1914, pp.79-80.

<sup>163</sup> Alguns investigadores associam actualmente este “Livro de Horas” (n.º Inv.º 13 Ilum. / Livro de Horas, hoje à guarda do MNAA, em Lisboa) ao Infante D. Fernando, mas ainda permanece a dúvida quanto ao seu legítimo proprietário. Vejam-se os estudos de Ana Maria Alves, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino: À procura de uma linguagem perdida*, Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM), 1985, p. 16, nota 4; e de Francisco Pato de Macedo, «As Obras de arte importadas da Flandres e do Norte da Europa: Simão Bening» in *No tempo das Feitorias. A arte portuguesa na época dos descobrimentos*, 1992, pp. 158-159.

## III

## OFICINAS. DA PARCERIA AO NIVELAMENTO DE PROCESSOS CRIATIVOS

### III.I A pintura *antiga* no Convento de Ferreirim. Das origens à actualidade

A referência impressa<sup>164</sup> mais antiga que se conhece acerca do Convento de Ferreirim deve-se a Frei Fernando da Soledade (1673–1737), da Ordem dos Frades Menores, na sua *História seráfica* editada no ano de 1709<sup>165</sup>.

Da descrição feita por Frei Fernando da Soledade, retiramos a responsabilidade da edificação do Convento de Ferreirim: ela pertence ao Conde D. Francisco Coutinho e a sua mulher D. Brites de Menezes que, pela grande devoção a Santo António, se tornaria no patrono e titular do referido Convento. A doação do local para o início da realização das obras de construção ocorreu a 28 de Janeiro do ano de 1525, sendo a escritura da doação lavrada a 8 de Outubro de 1527 no palácio do Conde na vila da Azinhaga, distrito de Santarém. O Conde D. Francisco Coutinho já era falecido no ano de 1532 quando as obras ainda não estavam concluídas, cabendo à viúva, D. Brites de Menezes, a conclusão das mesmas, assim como a provisão de todas as alfaias, ornamentos e peças em prata para o culto divino. Não lhes faz referência, na sua crónica, Frei Fernando da Soledade, mas as obras deveriam estar concluídas pelos meados do ano seguinte de 1533<sup>166</sup>.

Nesse ano, a 27 de Novembro, foi celebrado com o pintor do Cardeal-Infante D. Afonso, Cristóvão de Figueiredo, e o Infante D. Fernando (ambos irmãos do Infante D. Henrique), casado com D. Guiomar desde 1530 (herdeira de D. Francisco Coutinho e de D. Brites), um contrato para a execução dos três retábulos para o Convento franciscano de Ferreirim.

A feitura dos retábulos só alguns meses mais tarde, a 22 de Abril de 1534, seria adjudicada por Cristóvão de Figueiredo aos seus parceiros de ofício: Gregório Lopes e Garcia Fernandes.

Por razões que, estamos em crer, deverão estar relacionadas com a sua doença, agravada pela morte da sua recém-nascida filha<sup>167</sup>, o Infante D. Fernando viria a falecer com 27 anos de idade<sup>168</sup>, e D. Guiomar faleceria passado pouco tempo, a 9 de Dezembro do mesmo ano de 1534, sem deixar descendência.

Pelas disposições inscritas no contrato (se a obra se tivesse iniciado exactamente a 22 de Abril, deveria estar acabada passados oito meses, isto é, a 22 de Dezembro desse ano de 1534), deduzimos que a obra de pintura, com sua respectiva marcenaria, guarda pó, remates, colunas, pilastras e coroamentos, deveria estar acabada em finais desse ano ou, quando muito, em princípios do ano seguinte de 1535.

Assim, deverão ter permanecido os três retábulos assentes conforme o estipulado: *ho Retavollo do altar-mor de Samto Amtonio e sam frco e martires de maroquos. E os dous Retavolos do cruzeiro hum da estoria de Jhus e ououtro da emvoaçã e das estoreas de nosa S.ora*, até ao ano de 1702.

Em 1702, por testamento da última Condessa de Marialva, e para dar cumprimento ao que mandara escrever a viúva D. Brites, falecida a 20 de Maio de 1538, foram os rendimentos do velho Convento aplicados na sua própria reestruturação “*Com elles se redificou quasi toda depois do anno de mil & settecentos & dous, & a sua Capella mor he hoje humas das boas pessas, que tem a nossa Província, assim no culto, como na perfeição*”<sup>169</sup>, foram reedificados novos edifícios (cozinha, dormitório, casas da portaria, claustro, etc.) foi levantada nova igreja com nova capela-mor<sup>170</sup>, somente ficando de pé a antiga torre mandada erigir em memória perpétua de *notáveis antepassados*<sup>171</sup>.

<sup>164</sup> Relativamente às duas fontes documentais manuscritas e conhecidas sobre a obra da pintura retabular quinhentista do convento franciscano de Ferreirim demos conhecimento no ponto II.I *Elementos para uma biografia dos Mestres de Ferreirim*.

<sup>165</sup> Fernando da Soledade, *História seráfica chronológica de S. Francisco da província de Portugal*, em cujo volume IV, são referidos os seus progressos em tempo de sessenta & oytto annos do de mil & quinhentos & hum até o de mil & quinhentos & sessenta & oytto.

<sup>166</sup> A propósito da publicação recente, da responsabilidade do Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR), *Estudos. Património. Intervenções em conjuntos monásticos* de 2002, em artigo intitulado «*O convento franciscano de Santo António de Ferreirim e o seu desconhecido claustro*», pp. 146–155, parece-nos necessário esclarecer o seguinte: defendem os autores que a “*planta do templo, apesar das alterações posteriores segue um esquema limitado à articulação de um corpo de nave única, sem transepto*”. De facto esta argumentação analítica está de acordo com as obras de remodelação iniciadas em 1702, mas não pode ser aplicada à primitiva estrutura quinhentista do Convento, de planta cruciforme; a encomenda de pintura, feita pelo Infante D. Fernando ao pintor Cristóvão de Figueiredo, prevê a elaboração de um retábulo de pintura para o altar-mor e dois outros para o cruzeiro do antigo transepto (em

nossa opinião) saliente, pois ainda hoje é visível a silharia da parede de um dos seus braços, designadamente, o esquerdo, reaproveitado entretanto para sacristia da igreja.

<sup>167</sup> Em Outubro de 1534 faleceu D. Luísa. Na altura era a única filha do casal, pois em Agosto desse ano tinha falecido o seu primeiro filho.

<sup>168</sup> O falecimento do Infante D. Fernando ocorreu no dia 7 de Novembro de 1534, na mesma vila de Abrantes onde havia nascido a 5 de Junho de 1507.

<sup>169</sup> Fernando da Soledade, *Historia seráfica chronológica de S. Francisco da província de Portugal*, vol. IV, 1709, p. 265.

<sup>170</sup> Em 1923, foi publicado pelo Dr. Vergílio Correia, em monografia intitulada *Artistas de Lamego*, Coimbra, Imprensa da Universidade, um extenso rol documental relativo a estas obras que, de acordo com as datas transcritas, se desenrolaram entre os anos de 1702 a 1717.

<sup>171</sup> De acordo com a crónica seráfica de Frei Fernando da Soledade, o título de condes de Marialva iniciou-se com D. Vasco Coutinho, 1º conde desta casa, Marechal do Reino, no reinado de D. Duarte (1433–1438), e numerosas vezes referido na *Crónica de Duarte Nunes de Leão*.

É particularmente importante a visita que Frei Fernando da Soledade lhe fez, pouco antes de ser impressa a sua Crónica Seráfica, de 1709. Falando sobre o adorno da nova capela-mor, que terá sido dos primeiros compartimentos a ser renovado, pois já estava pronta antes da impressão desta crónica, dizia “*He espaçosa, & ricamente adornada de quadros, q representam os mysterios da vida, morte, Ressureyção de Christo, & Assumpção da Senhora com tão elegante primor, q assombraõ aos engenhos mais insignes na arte pictórica. Nos angulos do claustro tambem se admiraõ quatro feytos com semelhante empenho, & seriaõ obrados pelo mesmo Artífice*”<sup>172</sup>.

Desta descrição extraem-se, claramente, três importantes constatações:

- 1<sup>a</sup> As pinturas que integravam o retábulo quinhentista do altar-mor, alusivas a *Santo António, S. Francisco e Santos Mártires de Marrocos*, conforme a encomenda lavrada em escritura de 1533, não são referidas directamente. O que torna plausível a hipótese de já não existirem, ou de se conservarem noutra local do Convento na primeira década do séc. XVIII;
- 2<sup>a</sup> As pinturas que, em 1709, estavam dependuradas nos muros da nova capela-mor, e que Frei Fernando da Soledade descreve como sendo *os misterios da vida (Anunciação e Natividade), morte (Cristo a Caminho do Calvário, Calvário, Cristo Deposto da Cruz e Morte da Virgem), Ressureyção de Christo (Ressurreição de Cristo), & Assumpção da Senhora (Coroamento da Virgem)*, perfazendo um total de oito, e que permaneceram no local até ao momento presente, são as pinturas (objecto do nosso estudo) que restaram da encomenda feita no séc. XVI, dispostas no cruzeiro da antiga igreja quinhentista, entretanto demolida;
- 3<sup>a</sup> Relativamente aos *quadros* que estariam nos ângulos do ainda existente claustro quinhentista e que Fernando da Soledade descreve como *quatro feytos com semelhante empenho, & seriaõ obrados pelo mesmo Artífice* cuja alusão poderia levantar a questão quanto à existência ou não, de mais pinturas sobre tábua executadas para o Convento de Ferreirim, no séc. XVI<sup>173</sup>, esclarece-nos uma *descrição dos objectos preciosos e não sagrados, existentes em Ferreirim*, feita no ano de 1834.

No arrolamento dos bens do Convento para venda em hasta pública a favor do Estado de 1834 é referido que *na Capella Mor, e no corpo da igreja [existem] oito quadros iguaes e grandes, com sua talha dourada em toda a sua circunferência de grande estima e devoção e que no*

*Claustro, em cada canto do mesmo, quatro retabulos fixos, de boa pintura, com boa talha dourada*<sup>174</sup>.

Não se trata de tábuas pintadas mas sim de retábulos pintados e entalhados em madeira, formando painéis em alto-relevo, porque:

- 1<sup>o</sup> É usada a expressão *quadros grandes e iguaes*, para a pintura;
- 2<sup>o</sup> É empregada a designação *retabolo fixo, de boa pintura, com boa talha dourada*, para retábulos entalhados, normalmente em alto-relevo;
- 3<sup>o</sup> No arrolamento dos *retabulos fixos*, não foi empregada a expressão *com sua talha dourada em toda a sua circunferência* como havia sido utilizada para as oito tábuas de pintura.

Poder-se-ia levantar a dúvida quanto à referência de boa pintura, na descrição dos retábulos fixos, mas ainda hoje existem provas destes retábulos pintados e entalhados em alto-relevo, sob a forma de painel, em numerosas igrejas sob a jurisdição da diocese de Lamego<sup>175</sup>.

Retirados os painéis da estrutura retabular primitiva e na impossibilidade de permanecerem sem a união indispensável de um caixilho, foram emoldurados ao gosto da época, como era usual. Nota-se a propósito que os entalhes destas molduras barrocas adoptam os mesmos motivos estilísticos empregues pelo autor dos entalhamentos das guarnições e cadeiras do coro, feitas em 1711, pelo escultor Manuel de Carvalho<sup>176</sup>, não nos repugnando admitir a este mestre também a sua lavra.

No que à pintura quinhentista diz respeito, devem estes oito painéis ter resistido ao passar dos tempos, mantendo-se na anterior disposição até cerca de 1834, ano em que foram nacionalizados a maioria dos bens pertencentes às Ordens Religiosas. Após desmembramento nos anos seguintes, deverão as oito pinturas que restaram ter sido realojadas pelo altar-mor e nave da igreja sendo aí colocadas e distribuídas pelas paredes laterais.

Em 1923, Vergílio Correia dava conta da situação em que se encontrava o Convento “*Dos edificios que constituam o convento de Santo António de Ferreirim, suprimido em 1834, conserva-se somente, por singular destino, a parte mais antiga deles: a Torre, a Igreja, e uma ala de habitações onde primitivamente foram os dormitórios. Todas as obras realizadas após a reforma de 1702, ruíram, desmanteladas, saqueadas pelos novos, sucessivos possuidores, que aproveitaram a pedra para formar paredes e acabaram por transformar o claustro num taboleiro de cultura onde verdeja a cepa americana*”<sup>177</sup>. Vergílio Correia confirma-nos a existência das oito pinturas, embora com uma

<sup>172</sup> Fernando da Soledade, *op. cit.*, p. 265.

<sup>173</sup> Em artigo publicado muito recentemente (Miguel Soromenho, Maria de Magalhães Ramalho e Catarina Serpa, «O convento franciscano de Santo António de Ferreirim e o seu desconhecido claustro», in *Estudos. Património. Intervenções em conjuntos monásticos*, IPPAR, 2002, p. 150) esta possibilidade chega a ser ventilada pelos autores ao escreverem “*conservando-se até, dispostas nos cantos do claustro, quatro tábuas pintadas e atribuídas, por Frei Fernando da Soledade, ao mesmo artista daquelas guardadas no interior da igreja*”.

<sup>174</sup> Estão actualmente desaparecidos estes quatro retábulos fixos em talha dourada, restando ainda alguns vestígios, no local, da implantação deste antigo claustro quinhentista, anexo ao lado norte do antigo templo.

<sup>175</sup> Nas vilas de Freixeda do Torrão, Escalhão e Castelo Rodrigo, nas respectivas capelas-mor, existem testemunhos originais *in situ*.

<sup>176</sup> Vergílio Correia, *Artistas de Lamego*, 1923, p. 105.

nova disposição “*A ousia conserva hoje [em 1923] uma Adoração dos Anjos [que deduzimos ser a Natividade], uma Assunção [Coroação da Virgem] e uma Morte da Virgem; o corpo, a Anunciação, o Descimento da Cruz [Cristo Deposto da Cruz], a Ressurreição, e ainda uma adoração dos Magos [é claro que esta designação só pode ter origem numa confusão havida com o painel de Cristo a Caminho do Calvário] e um Calvário, bastante deteriorados*”<sup>178</sup>.

Quando as oito pinturas saíram do Convento, e ao que julgamos pela primeira vez, para intervenção de restauro nas oficinas do Museu das Janelas Verdes<sup>179</sup>, no âmbito da Exposição dos Primitivos Portugueses, realizada em 1940, foram as pinturas divididas de acordo com o seu estado de conservação: As duas que se apresentavam em piores condições de legibilidade e conservação, o *Calvário* e *Cristo a Caminho do Calvário*, ficaram colocadas na Sala do rés-do-chão do Palácio das Janelas Verdes. As restantes seis, *Coroação da Virgem*, *Morte da Virgem*, *Natividade*, *Anunciação*, *Ressurreição de Cristo* e *Cristo Deposto da Cruz*, foram dispostas na Sala VI da Exposição.

Em 27 de Março de 1944, pelo Decreto n.º 33587, o que subsistia edificado do antigo Convento de Ferreirim é considerado pelo Estado Imóvel de Interesse Público e a zona circundante ao Convento classificada como Zona Especial de Protecção.

A 27 de Dezembro de 1954 ocorreu um incêndio, que teve início nos edifícios exteriores e contíguos à igreja, sobre o lado norte, vindo a propagar-se ainda com alguma intensidade pelo interior da própria nave, entrando o fogo pela passagem (porta) aí existente. As pinturas ali colocadas, à direita e à esquerda da porta, *Cristo a Caminho de Calvário* e *Calvário*, nas áreas dos painéis contíguos à respectiva ombreira, perderam parcialmente a sua policromia, provocando danos irreparáveis, a acrescentar ao avançado estado de degradação que já possuíam anteriormente<sup>180</sup>.

Em 1955 a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) promove obras de consolidação e restauro através dos Serviços dos Monumentos Nacionais, na qual se inclui a reconstrução da Torre, que entrementes ruíra.

Os elevados estragos provocados pelas sucessivas intempéries nos diversos edifícios e dependências já bastante degradadas do Convento, levaram a que, em 2001, o Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR), através da sua Direcção Regional do Porto e do Programa de Recuperação dos Conjuntos Monásticos, iniciou um Projecto de Recuperação e Restauro do Convento de Ferreirim – 1ª fase de intervenção, que implicou estudos e projectos, obras de recuperação, restau-

ro do património móvel e integrado (onde se incluiu o restauro das oito pinturas que fazem parte do âmbito deste nosso estudo), trabalhos arqueológicos e obras de consolidação, sendo prevista a sua conclusão para 2003.

Acabada a intervenção de conservação e restauro às oito pinturas remanescentes no Convento, em Fevereiro de 2001, foram as mesmas recolocadas da seguinte forma:

- Capela-mor, parede lateral do lado Norte (Evangelho), *Coroação da Virgem*, *Ressurreição de Cristo* e *Cristo Deposto da Cruz*;
- Nave da igreja, parede lateral do lado Norte, *Morte da Virgem*, *Ressurreição de Cristo*, *Anunciação* e *Natividade*;
- Capela-mor, parede lateral do lado Sul (Epístola), *Cristo a Caminho do Calvário*;
- Nave da igreja, parede lateral do lado Sul, *Calvário*.

Constituindo esta, por fim, a mais recente colocação e organização dos oito painéis, à data da conclusão deste nosso trabalho de investigação (Janeiro de 2006).

<sup>177</sup> Idem, pp. 86-87.

<sup>178</sup> Idem, p. 90.

<sup>179</sup> Posteriormente, em 1965, estas oficinas, conjuntamente com o desenvolvimento de diversos Laboratórios, dariam lugar ao denominado Instituto de José de Figueiredo (IJF), re-baptizado recentemente (2000) em Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR).

<sup>180</sup> Raul Proença, *Guia de Portugal...*, 3ªed., vol.V, Tomo II, 1995, pp. 725-728.

### III.II Análise e descrição das oito tábuas quinhentistas do Convento franciscano de Santo António de Ferreira

As oito tábuas que analisamos neste capítulo correspondem a dois grupos distintos mas ambos pertencentes ao cruzeiro. As pinturas que integraram o retábulo-mor (*Santos Mártires de Marrocos, Santo António e S. Francisco*) encontram-se desaparecidas desconhecendo-se, até à realização deste trabalho, o seu paradeiro. Quanto aos dois retábulos do cruzeiro da primitiva planta da igreja chegaram até nós oito pinturas que podem ser incluídas, quanto à temática, nos seguintes grupos:

- Série da Virgem: *Anunciação, Natividade, Morte e Coração*;
- Série da Paixão: *Cristo a Caminho do Calvário, Calvário, Cristo Deposto da Cruz e Ressurreição*.

Conforme já foi relatado atrás, estas oito pinturas encontram-se actualmente dispersas pelas paredes laterais da nave central e da capela-mor da actual igreja do Convento de Ferreira, todas elas envolvidas por molduras barrocas em talha dourada, do primeiro quartel do século XVIII, correspondentes à época do desmantelamento dos retábulos.

Tivemos a oportunidade de poder observar, com minúcia, todos os quadros sem as molduras: pela frente, pelo reverso e, inclusive, os seus topos<sup>181</sup>. Após a primeira observação à vista desarmada foram feitos, numa primeira fase e como critério metodológico, os seguintes exames de área: radiografia, fotografia a cores em luz directa, fotografia à luz rasante, macrofotografia, fotografia de fluorescência no ultravioleta, fotografia no infravermelho e reflectografia no infravermelho. Numa segunda fase, e após o levantamento de questões resultantes da análise dos exames de área já realizados, procedemos aos seguintes exames de ponto: recolha de pequenos extractos de amostras de pintura e montagem estratigráfica, análise xilológica de espécies de madeira constituintes dos suportes, análise microquímica das preparações, análise de aglutinantes empregues, microfotografia de estratigrafias, sobre lamela com escala micrométrica, para medição de espessura de camadas e análise de microfluorescência de raios X<sup>182</sup> para identificação dos principais elementos químicos presentes nas amostras de pintura recolhidas.

Toda esta documentação<sup>183</sup> foi obtida antes da intervenção a que os painéis foram sujeitos no período de Novembro de 2000 a Fevereiro de 2001, tendo duas vertentes distintas, mas na realidade complementares, quanto à sua aplicação e utilidade: servir de base ao estudo material das oito pinturas, que se revelou imprescindível tanto à equipa que levou a cabo a intervenção de conservação e restauro como ao estudo incluído desde o ponto III.II.I até ao ponto III.II.VIII.

<sup>181</sup> A possibilidade de podermos efectuar com pormenor o estudo material destas oito pinturas coincidiu com o lançamento de um concurso que deu lugar à intervenção de conservação e restauro destas obras e que fez parte duma intervenção de carácter mais geral abrangendo a estrutura física do edifício, igreja e convento, levada a cabo pelo Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR), através da sua Delegação Regional, e coordenada pelo Centro de Conservação e Restauro de Viseu, através do seu Director, o Dr. Fernando Ribeiro.

<sup>182</sup> Esta técnica analítica de microfluorescência de raios X (TXRF) foi efectuada no Instituto Nacional de Engenharia, Tecnologia e Inovação (INETI), em Lisboa, sob a supervisão da Dr.ª Manuela, com o apoio das Dr.ªs Alexandra e Catarina Ralheta, a quem manifestamos o nosso agradecimento.

<sup>183</sup> À excepção da análise de microfluorescência de raios X, executada no INETI, referida na nota anterior, todas as restantes exames e análises foram integralmente realizados por nós, em Tomar, nos Laboratórios de Física, Química e raios X, do Departamento de Arte, Conservação e Restauro (DACR), do Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

### III.II.I Anunciação

#### Dimensões<sup>184</sup>

**a) Suporte:** 132,5 ( $\pm 0,5$ ) x 95,0 x 1,5 ( $\pm 0,2$ )

As dimensões em altura do painel (**fig.1**) do lado direito são ligeiramente inferiores às do lado esquerdo tendo, respectivamente, os seguintes valores: 132,5 e 133. Quanto à largura existe uniformidade de dimensões medindo 95,0. Relativamente à sua espessura o painel apresenta valores diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 1,5; bordo superior direito: 1,6; bordo inferior esquerdo: 1,3; bordo inferior direito: 1,6.

**b) Área pintada:** 129,5 x 89,5

O painel não exhibe rebarba de pintura em qualquer dos lados. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, ou algo semelhante, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. Somos de opinião, por haver continuidade da pintura para além desta quadrícula e pelo facto de não existir rebarba de pintura nem da camada de preparação, que o painel tenha sido pintado, primeiro e, posteriormente terá sido emoldurado e colocado na estrutura retabular. As áreas não pintadas, e cuja madeira é ainda visível, têm as seguintes dimensões: topo superior: 2,5; topo inferior: 2,0; lado esquerdo: 2,0; lado direito: 1,0.

#### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

**a) Suporte**

É de madeira de castanho constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical (**fig.2**), chegando o anel de crescimento de maiores dimensões, correspondente à época de Primavera e Verão, a atingir cerca de 1 cm. As pranchas apresentam características muito específicas quanto às dimensões e apresentam uma singular homogeneidade quanto às suas especificidades e colocação no processo de ensamblagem. A prancha mais larga mede no topo superior: 66,0, no inferior: 60,5 com espessuras compreendidas entre 1,5 e 1,3. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 29,0 e mede inferiormente 34,5, apresentando uma espessura homogénea de 1,6. Deduzimos que o painel mantém as suas dimensões originais por não apresentar vestígios ou evidências de terem sido efectuados cortes nas suas quatro faces.

A ensamblagem original foi detectada através do exame radiográfico e consistiu num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) ligadas com três cavilhas colocadas a meia madeira e reforçada com a respectiva moldura primitiva após arrumação na estrutura retabular. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 11,5 do topo superior com as dimensões: 11,8 x 1,0; a segunda dista 63,5 do topo e mede: 11,8 x 0,9; a terceira dista 13,5 do bordo inferior com as dimensões: 12,1 x 0,9.

O painel, no que diz respeito às ligações do suporte, sofreu intervenção posterior, provavelmente na altura da sua desmontagem como estrutura retabular e passagem a painel individualizado, nas grandes obras ocorridas, entre 1702 e 1717, na igreja e Convento de Ferreirim. Foram colocadas três ligações em madeira com



Fig.1 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Anunciação*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.



Fig.2 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Anunciação*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso.

<sup>184</sup> Convencionámos na nossa descrição que as dimensões ocorrem pela seguinte ordem e em centímetros, apontando-se a sua variação máxima entre parêntesis: Altura x Largura x Espessura; que o lado esquerdo e direito das pinturas são os correspondentes ao de um observador situado em frente da obra. O verso do painel corresponde à face que contém a camada cromática e o reverso a face oposta.

forma de respiga rectangular designada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo dispostas da seguinte forma: a primeira dista do topo 17,0 e mede: 4,8 x 3,8; a segunda dista do topo 66,0 e mede: 5,0 x 4,0, a terceira e última encontra-se a 18,5 do bordo inferior e mede: 5,3 x 3,6. Pelo reverso é visível a colocação de grude como agente de colagem na altura de colocação das três taleiras. Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro com uma largura média de 2,5 centímetros para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo em todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do mesmo.

Pelo verso do painel é visível a junta de união das duas pranchas provocando um desnível acentuado em profundidade na camada cromática que se observa a olho nu. Esta situação é resultante dos constantes movimentos, provocados pelas variações higroscópicas a que os respectivos elementos de madeira estão sujeitos.

São também evidentes pelo reverso marcas de enxó e serra. As primeiras com maior predominância na prancha de maiores dimensões e as segundas na de menores dimensões, sensivelmente na zona central da junta de união das duas tábuas. As pranchas foram chanfradas<sup>185</sup> nos seus topos de forma a possibilitar receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. A prancha mais larga apresenta dois defeitos de madeira (nós) resultando deste facto o aparecimento de orifícios que posteriormente foram preenchidos com grude. A prancha mais estreita evidencia galerias provocadas por insectos xilófagos observáveis a olho nu, em cujos orifícios foi introduzido o produto *Paraloid B72*<sup>186</sup> como consolidante na intervenção de 1970, procedendo-se na altura também à sua desinfestação e imunização.

Está escrita no reverso, a meio do topo do painel, uma numeração feita a lápis de carvão com a indicação: 4.

## b) Preparação

A camada de preparação, destinada a planificar e a regular a capacidade absorvente do suporte fibroso constituinte da madeira do suporte das pinturas, apresenta grande homogeneidade, tanto na sua composição como nas espessuras evidenciadas. Da observação estratigráfica às análises recolhidas<sup>187</sup> ressaltam os seguintes dados:

- a composição química que predomina na quase totalidade das amostras analisadas é o gesso, quimicamente designado por sulfato de cálcio, cuja composição química é  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ;
- a presença de outras matérias, como o carbonato de cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ) e o branco de titânio ( $\text{TiO}_2$ ) em certas zonas de preparação deste painel, indiciam duas intervenções posteriores de conservação e restauro, balizáveis no séc. XIX e nos anos quarenta do século passado<sup>188</sup>.
- a amostra A9, amarelo luz, correspondendo à representação da frente do livro, é original, apresentando a singularidade de não possuir camada de preparação sendo a tinta aplicada directamente sobre o suporte em madeira de castanho;
- as espessuras variam de um máximo de 90 microns a um mínimo de 35, sendo os valores médios, neste painel da Anunciação, da ordem dos 55 microns, não apresentando qualquer dos estratos evidências da presença de camada de encolagem;
- as oito amostras de preparação foram na sua quase totalidade aglutinadas por uma mistura composta por substâncias de origem proteica (cola animal<sup>189</sup>) e substâncias de origem oleica, exceptuando-se a amostra A4, na qual a camada de preparação relativa à adição de cré, correspondente à intervenção, terá sido aglutinada a têmpera.

<sup>185</sup> Chanfro, ou acção de chanfrar as pranchas, consistiu em realizar um corte rectilíneo às arestas, reduzindo em espessura os topos do painel, provocando desta forma, um entalhe de encosto que se ajustou à base da estrutura da moldura.

<sup>186</sup> A resina *Paraloid B72* é um copolímero de etilmetacrilato empregada em intervenção de conservação e restauro, como adesivo e consolidante de diversos materiais, incluindo a madeira dos suportes.

<sup>187</sup> Foram recolhidas nove amostras, sendo esta recolha orientada no sentido de minimizar as quantidades retiradas mas de forma a permitir: o conhecimento da composição química, a espessura média em cada cor, por tonalidades, a informação acerca da sua originalidade, a existência ou não de uma primeira camada de encolagem aplicada sobre o suporte e, por último, a caracterização do veículo ou aglutinante empregue.

<sup>188</sup> As amostras A1, A2 e A4, denotam a presença de outros elementos químicos, traduzindo-se esta situação por outros tantos repintes ao nível da camada de preparação. A amostra A1, de cor amarela e tonalidade luz, contém cré, que quimicamente se designa por carbonato de cálcio, cuja composição química é  $\text{CaCO}_3$ . A amostra A2, igualmente de cor amarela mas de tonalidade sombra, contém branco de titânio que quimicamente é um óxido deste elemento,  $\text{TiO}_2$ . A amostra A4, correspondente a uma alteração de coloração

de azul para vermelho apresenta, analogamente à camada de preparação da amostra A1, a presença de cré. Deste facto deduzimos que o painel foi, no mínimo, sujeito a duas intervenções de conservação e restauro ao nível da camada de preparação correspondendo à utilização de distintos materiais, cré e branco de titânio respectivamente. Deste último elemento químico, que só começou a ser usado nos princípios do séc. XX, época da sua descoberta, podemos concluir, como muito provável, ter havido uma intervenção ocorrida durante esse século.

<sup>189</sup> Os testes efectuados apenas permitiram classificar o ligante orgânico, quer da camada de preparação quer das camadas cromáticas. A sua identificação requeria a utilização de equipamento sofisticado a que não nos foi possível aceder. Ainda assim, os testes de coloração efectuados permitiram fazer o reconhecimento dos quatro grandes grupos de aglutinantes empregues em pintura, tanto na preparação como na camada cromática propriamente dita (Proteínas, Óleos e Ceras, Resinas Naturais e Polissacarídeos). O ligante encontrado na camada de preparação das pinturas de Ferreirim foi a proteína, que poderá, eventualmente, estar associada a um tipo de cola animal, obtida da pele de vertebrados como o carneiro, a cabra ou o coelho. Cennino fala de cola feita com recortes de pergaminho (Cennino Cennini, *Il libro del arte*, cap. CXIII, p. 153) e Filipe Nunes fala da cola de *Baldreu*, dizendo que a sua constituição é *cola obtida com pele de luvas* [retalhos de carneira].

### c) Desenho subjacente

As informações proporcionadas pelo exame radiográfico no que respeita ao desenho subjacente desta pintura, a *Anunciação*, tornaram-se, particularmente importantes, dada a impossibilidade da sua obtenção e destrinça por outros métodos, nomeadamente pela fotografia e reflectografia no infravermelho.

A este facto não será alheia a coloração, fortemente escurecida pelo tempo, da camada de preparação de que são exemplo a maior parte das 75 estratigrafias efectuadas aos painéis de Ferreirim, impedindo assim uma boa reflexão da radiação e um contraste nítido, sobretudo do desenho de coloração negra (matéria seca ou fluida) feito a carvão ou a tinta. Mas por esta razão não deverá ser excluída a sua presença, ou afirmar-se que este tipo de desenho é escasso ou quase inexistente, como já encontrámos referido algumas vezes<sup>190</sup>. Se outras razões não houvesse, a testemunharem a afirmação que acabámos de proferir, bastava-nos o desenho encontrado na estrutura cromática das amostras de Ferreirim, mas não percebido à radiação infravermelha.

Como já havíamos assinalado no item correspondente à área pintada do item suporte, encontrámos a toda a superfície da preparação uma quadrícula incisa, por recurso a régua e a um objecto que deduzimos ser um estilete de ponta metálica e que se destaca em todas as radiografias dos oito painéis e que circunscreve as áreas relativas aos bordos das pinturas. Pudemos, detectar através da radiografia (**fig.3**), os seguintes desenhos incisos:

- a marcação dos limites da superfície pictórica;
- o contorno, feito à mão assistida, isto é com o recurso a régua ou instrumento similar, ou ainda a compasso ou fio de corda nas arquitecturas: as alhetas da parede do fundo a arcaria, conjuntamente com o vigamento em madeira do tecto; marcação da silharia em fundo, parede e interiores; é visível do lado esquerdo da radiografia a marcação ladrilhada do pavimento em plano recuado e as alhetas dos blocos da parede do fundo; o pavimento do chão em ladrilhado, no primeiro plano, foi marcado com régua por incisão sobre a camada de preparação;
- o contorno, feito à mão apoiada, dos elementos de mobiliário: a cómoda e gaveta foram riscados por incisão, visível na radiografia, os panejamentos da Virgem apresentam desenho inciso de contorno contínuo, a tesoura de costura foi marcada com régua e acentuada nos contornos com pincel fino; no traçado dos contornos do livro e alguns traços de modelado da toalha de mesa onde assenta o livro, feitos com incisão mas sem recurso a régua ou corda;
- o contorno, executado à mão levantada, nas figuras: os panejamentos da Virgem marcados com desenho inciso de contorno e posterior acentuado feito a pincel fino; a túnica do arcanjo Gabriel foi elaborada a partir de desenho inciso traçado à mão levantada para marcação do pregueado das vestes;
- detectou-se desenho inciso não utilizado na composição final, visível à superfície da camada pictórica, como é o caso de algumas linhas curvas traçadas a fio de corda e alguns traçados rectilíneos da marcação do vigamento do tecto em madeira.



Fig.3 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Anunciação*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Zona superior esquerda, mostrando o castiçal e outros utensílios domésticos: radiografia.

<sup>190</sup> Cite-se, por exemplo, um excerto recentemente escrito pelo Prof. Vítor Serrão “Quando decorria o exame reflectográfico a que foram sujeitas as tábuas de Valverde, ao invés de se descobrirem extensas áreas de desenho subjacente, ou os habituais «arrependimentos» de pincel...” (Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, 2002, p. 126).



Fig.4 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Anunciação*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Promenor do tapete.



a)



b)

Fig.5 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Anunciação*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.  
a) Fotografia a cor;  
b) Reflectografia no infravermelho.

Para além do desenho subjacente inciso sobre a preparação, encontrámos outros meios gráficos<sup>191</sup> sobre o preparo desta tábua, como o desenho feito a matéria seca e a tinta, traçado à mão levantada:

- nas vestes do arcanjo Gabriel, mais concretamente no contorno dos inúmeros motivos florais que compõem o tecido da dalmática, onde pudemos discernir grande profusão de desenho subjacente com grafismo linear, realizado, muito provavelmente, a lápis de carvão e repassado posteriormente a tinta com pincel fino. No canto inferior direito do painel (**fig. 4**) é possível observar um desenho distinto do anterior, este, agora feito com um entrecruzado, constituído por traços paralelos interrompidos, utilizado para marcação de sombras, característico da prefiguração do modelado<sup>192</sup>;
- à reflectografia de infravermelho (**fig.5**) é visível um desenho subjacente de modelado, executado a carvão, com tracejado paralelo, na delimitação de zonas a sombrear para a obtenção do modelado nas vestes da Virgem e do arcanjo; e desenho subjacente linear, nos contornos da mão e dos motivos geométricos do tapete que cobre o chão ladrilhado.

A presença de desenho subjacente por recurso à montagem estratigráfica apenas é evidenciada nas estratigrafias A6 e A7. Os recursos técnicos utilizados para a detecção e caracterização do desenho subjacente foram a análise estratigráfica das amostras retiradas às oito pinturas que, no essencial, permitiu confirmar a sua existência e, sobretudo, localizá-lo na estrutura da pintura; a radiografia que nos indicou a presença do desenho inciso, feito com ponta metálica por recurso a meios mecânicos (régua, compasso ou corda e ponteira metálica), cuja marcação é patente na película devido à maior presença de material nos sulcos incisos e a fotografia no infravermelho e reflectografia no infravermelho, para detecção do desenho feito com ponta seca a carvão ou o aplicado com pincel e o desenho de estresido.

O local de recolha da amostra A6 corresponde ao azul de tonalidade sombra do friso do arco no canto superior direito, onde o desenho foi aplicado sobre a camada de imprimadura<sup>193</sup>. Quanto à amostra A7, foi executado directamente sobre a camada de preparação, não existindo imprimadura neste local. As espessuras do desenho, são de 3 e 5 microns, respectivamente.

Sobre um painel<sup>194</sup> preparado a limitação da superfície pictórica, feita à mão apoiada em régua, eventualmente terá sido a primeira etapa da pintura que representa a *Anunciação* à Virgem, pelo arcanjo Gabriel.

<sup>191</sup> Pelas razões que apontámos anteriormente, nomeadamente a falta de contraste existente ao nível da camada de preparação — por ela se apresentar fortemente amarelada e escurecida devido ao envelhecimento de colas e óleos respectivos —, a possibilidade de observação do desenho feito a matéria seca, com pedra negra ou o carvão, ou o executado com matéria fluida, normalmente por recurso a tinta feita com negro fumo muito diluído, resultou bastante diminuída.

<sup>192</sup> A terminologia seguida quanto às características, meios gráficos e formas de execução, foi a estabelecida pelos Colóquios 1 e 2, publicados pela Université Catholique de Louvain (. *COLLOQUE "LE DESSIN SOUS-JACENT DANS LA PEINTURE, 1, 2*, Louvain-la-Neuve, 1975, 1977 - *Le Dessin sous-jacent dans la peinture / Colloques I et II; organisés par le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques*, ed. D. Hollanders-Favart, R. Van Schoute. - Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 1979, pp. 9-12).

<sup>193</sup> No entanto, é de assinalar que a amostra A6 corresponde a uma zona de tonalidade sombra e o desenho foi executado sobre a camada de imprimadura.

<sup>194</sup> O contrato é omissivo quanto às madeiras (cuja análise xilológica, revelou ser a espécie *Castanea Sativa Miller*) empregues bem como aos nomes dos carpinteiros que se teriam encarregado delas, mas não andaremos longe da verdade se afirmarmos que o pintor Cristóvão de Figueiredo não terá deixado de recorrer aos melhores oficiais para tal desempenho. Relembremos que, por esta altura e na região de Lamego, o entalhador flamengo Arnão de Carvalho, a 27 de Outubro de 1533, celebrava um contrato para executar, para o altar-mor da igreja de Valdigem, três painéis limpos e de boa madeira para o retábulo que o pintor Bastião Afonso haveria de pintar, com os debuxos do pintor Cristóvão de Figueiredo (. Vergílio Correia, *Vasco Fernandes, Mestre do retábulo da Sé de Lamego*, 1924, pp. 132-133).

Esta constatação resulta de se verificar, tanto neste como nos restantes sete painéis, que a preparação se estende pela totalidade da superfície da madeira inclusivamente até aos limites e bordos do painel, ao passo que a área pintada muito raramente excede a quadrícula incisa, que delimita a área pintada. A distribuição da composição, propriamente dita, recorreu também ao mesmo grafismo por incisão, ora à mão apoiada em instrumentos mecânicos (régua e corda) para o traçado de arquitecturas, pavimentos, contornos de elementos de mobiliário, etc., ora à mão levantada para a marcação da separação de sombra e luz das vestes e da toalha. Ainda sobre a camada de preparação é desenhado, a carvão, o ceptro acastelado empunhado pelo arcanjo Gabriel. Numa segunda etapa, algumas áreas do painel são sujeitas a uma camada de imprimadura de tonalidade acinzentada, dada na sua grande maioria no sentido transversal ao veio da madeira e, em determinados locais específicos (sombas), dada de forma inclinada. Sobre a camada anterior são desenhados, principalmente, os pormenores a carvão dos motivos florais da dalmática do arcanjo e é prefigurado o modelado das vestes da Virgem e do arcanjo.

#### d) Imprimadura

A imprimadura, conforme já foi referido, em particular nesta dissertação, é uma demão com camada, aplicada sobre a camada de preparação, cujas funções evoluíram de acordo com a técnica pictórica, restringindo-se a determinadas áreas da pintura, aplicada, quer antes quer depois, do desenho subjacente.

O reconhecimento e a análise que efectuámos desta camada fixou-se essencialmente com a utilização de duas técnicas de exame de diferente índole. A radiografia, *exame de área* e a análise estratigráfica, *exame de ponto*, conjugada com a análise de microfluorescência X por reflexão total (TXRF), de forma a obtermos a composição química<sup>195</sup>.

Pela informação obtida da análise estratigráfica, às nove amostras, verifica-se uma repartição quanto à presença desta camada de imprimadura com funções essencialmente de impermeabilização no painel da *Anunciação*<sup>196</sup>. É elucidativo da

característica de aplicação da camada de imprimadura com intencionalidade óptica<sup>197</sup>, o local correspondente ao friso do arco de cor azul e tonalidade sombra.

Pela conjugação da análise estratigráfica e do exame radiográfico às zonas onde foi aplicada a camada de imprimadura, podemos concluir que o seu uso teve a intenção, predominante, de provocar efeitos ópticos nas áreas respectivas, e que estas zonas correspondem exclusivamente a tonalidades sombra.

#### e) Estrutura da camada cromática

A forma como são dispostos os sucessivos estratos de tinta que constituem a cor observada à superfície, a sua espessura, a relação desta espessura com as tonalidades exibidas, são algumas das características associadas ao que é vulgar designar-se por técnica pictórica. Uma destas especificidades básicas, que permite qualificar a técnica pictórica, é a forma como os pigmentos orgânicos (de origem vegetal e animal), ou inorgânicos (de origem mineral), são aglutinados<sup>198</sup>, de forma a poderem ser estendidos sobre a camada de preparação.

Neste painel encontramos uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o vermelho meio-tom da zona inferior central do tapete, amostra A3, foi obtido pela mistura do pigmento vermelho com negro de carvão em camada opaca, com 20 microns de espessura;
- o castanho da parede, no canto superior direito do painel, amostra A5, foi obtido pela mistura, em camada única, de ocre vermelho, negro de carvão e vermelho, com a espessura de 5 microns;
- o azul de tonalidade sombra, do friso do arco, amostra A6, no canto superior direito, é composto, por camada individual, pela mistura dos pigmentos azurite, cré e negro de carvão;
- o azul sombra, amostra A8, do manto da Virgem, é de uma única camada feita pela mistura dos pigmentos azurite e cré;
- o amarelo luz, amostra A7, correspondente à zona inferior do ceptro empunhado pela arcanjo Gabriel, foi obtido por duas camadas sobrepostas, a primeira feita com ocre verme-

<sup>195</sup> Esta composição química é resultado dos elementos químicos encontrados analiticamente, cabendo ao investigador fazer a associação das diferentes substâncias, para a atribuição provável, quanto natureza do pigmento em causa.

<sup>196</sup> Esta camada está presente nas amostras A4, A5, A6 e A8. Estando ausente nas restantes amostras (A1, A2, A3, A7 e A9). A zona correspondente ao friso do arco de cor azul e tonalidade sombra, local de recolha da amostra A6 com uma espessura de 5 microns, foi dada com broxa larga e de pelo duro com uma inclinação aproximada de 45°, de forma a produzir uma zona sombreada. A amostra A5, correspondente à zona sombra localizada no canto superior direito do painel, onde se representa a silharia de cor castanha, apresenta um polimento com uma espessura inferior a 2 microns constituída por pigmento branco de chumbo, cuja composição química corresponde ao carbonato básico de chumbo, 2PbCO<sub>3</sub> . Pb(OH)<sub>2</sub>, aplicada na direcção horizontal ao fio da madeira, visível à radiografia. A amostra A4, correspondente a uma zona sombra do panejamento do arcanjo Gabriel, evidencia um polimento composto por pigmento branco de chumbo aglutinado a óleo, com uma espessura média de 3 microns observável no exame radiográfico. A amostra A8, azul sombra do manto da Virgem e a radiografia testemunham a presença de uma camada de imprimadura com 5 microns de espessura, composta por branco de chumbo aglutinado a óleo.

<sup>197</sup> Quando esta camada é aplicada localmente ou sobre todo o painel como polimento “*é destinada a impedir a absorção do aglutinante das tintas pelo preparo, de forma a impermeabilizá-lo, e é composta exclusivamente por um veículo ou emulsão*” (Luís Manuel Teixeira, op. cit., p. 234). Neste caso estamos perante processos que foram provavelmente adoptados em todo o Quatrocentos europeu e que perdurou durante toda a primeira metade de Quinhentos. Quando esta camada de imprimadura apresenta tons coloridos à base de branco de chumbo misturado com negro e se restringe a determinadas áreas, estamos perante processos de trabalho vincadamente de influência flamenga e italiana associados ao abandono da técnica de pintura por sobreposição de finas camadas ou *glacis*, e adopção de processo mais rápido, com mistura das tintas na paleta e posterior aplicação, vulgarmente designada à *plein pâte* ou *alla prima*.

<sup>198</sup> A qualidade do aglutinante empregue, característica básica da técnica pictórica, foi por nós analisada recorrendo a testes de coloração microquímicos conduzidos ao microscópio, cujos resultados indicaram o óleo para todas as amostras de pintura original nos oito painéis do antigo retábulo do Convento de Ferreirim.

- lho de 10 microns, a segunda, à superfície, por amarelo de chumbo e estanho, com 30 microns de espessura;
- o amarelo luz, amostra A9, da parte do miolo<sup>199</sup> do livro, não apresenta camada de preparação e foi obtido pela sobreposição de duas camadas, a primeira, inferior e assente directamente sobre a madeira de castanho, de amarelo chumbo e estanho, com 50 microns de espessura, a segunda, mais fina, com 5 microns, foi dada com branco de chumbo.

Quanto à qualidade e forma do traço pictórico, revelados neste painel, destacamos: os cabelos da Virgem e do arcanjo Gabriel acentuados nas zonas de luz com pincel fino com traços curvilíneos dados com amarelo de chumbo e estanho; a almofada em cima da cama e a toalha branca sobre o móvel à esquerda são dados com branco de chumbo, apresentando uma rede de estalados característica, de rede muito fina, semelhante em ambos os locais; as zonas onde incide a luz no acastelado do bastão são feitas com pigmento amarelo de chumbo e estanho; as zonas onde recai a luz no manto da Virgem estão fortemente impressas na película radiográfica, sugerindo a utilização do pigmento branco de chumbo conjuntamente com a azurite; a dalmática do arcanjo Gabriel exhibe uma característica muito particular na forma como é realizada a bordadura do tecido através de entrecruzados de fios dourados, feita com tracejados paralelos muito finos dados em amarelo de chumbo e estanho, cujo tracejado por vezes termina ou começa em ponto fino e redondo; a simulação da escrita não legível do livro foi realizada através de pequenos traços equidistantes, colocados paralelamente no sentido da caligrafia; a almofada onde assenta o livro, sugere, pela baixa densidade apresentada na película radiográfica<sup>200</sup>, a utilização de um pigmento negro, provavelmente o negro de carvão, evidenciando um estalado muito ténue, quase inexistente, que acompanha o fio vertical da madeira de castanho.

A conjugação do exame radiográfico e da análise estratigráfica com o da superfície visível da pintura, permitem-nos retirar as seguintes conclusões: a camada de imprimadura foi aplicada após a colocação dos diferentes tipos de desenho subjacente, respeitando, na sua grande maioria, os locais respeitantes às áreas a colorir em tons escuros, para os quais ficou constituída desde esta camada uma reserva<sup>201</sup> de que são exemplo as cabeleiras, os rostos e as mãos da Virgem e do arcanjo, a almofada, os desenhos geométricos do tapete, a faixa debruada da dalmática, o ceptro acastelado, o intradorso do arco, o castiçal e o cesto de costura. A colocação das cores respeitou, em regra, o desenho efectuado, em alguns casos é notória a preocupação do pintor em fazer a aproximação para os tons escuros, deixados em reserva, modelando por um meio-tom, havendo uma cuidada colocação das sombras, tanto nos rostos como nos elementos arquitectónicos e até nos pequenos objectos decorativos.

<sup>199</sup> Estruturalmente, também designada por “frente” do livro.

<sup>200</sup> De acordo com a composição química de cada material, isto é de acordo com a sua densidade e estrutura interna, assim este se deixa atravessar pela radiação X em maior ou menor grau. Sendo os pigmentos em grande parte constituídos por elementos químicos de origem mineral e com diferentes composições, serve este facto, numa primeira abordagem, para avaliar em exame radiográfico a presença numa pintura de um ou outro pigmento mais ou menos denso.

<sup>201</sup> Reserva ou áreas reservadas são zonas demarcadas normalmente desde os tons de fundo e cuja construção interna (claro/escuro) era preenchida com tintas orgânicas de baixo peso atómico, dando origem a zonas escuras, quando observadas ao exame radiográfico. O limite destas áreas obedecia em geral a um traçado de desenho contínuo permitindo ao pintor elaborar o modelado de forma progressiva. As áreas interiores desenhadas e demarcadas pelo traço de contorno (ou dintornos), podiam ser excedidas ou encurtadas durante a elaboração cromática, o que constitui uma particularidade de execução da técnica pictórica. No caso específico da marcação de contorno ser feita por recurso a uma fina incisão, posteriormente recoberta com um cerne, visível à radiografia a negro nas zonas de elevado poder de absorção aos raios X, produzindo um contorno negativo, é designado por contorno reservado.

### f) Camada de protecção

São várias as amostras que recolhemos para análise estratigráfica<sup>202</sup> que evidenciam a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada ou por vezes escurecida, estando relacionada na maior parte dos casos com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas: amostra A3; amostra A5; amostra A7; amostra A8 e amostra A9. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, já detectados em 1970, mas só removidos em 2001. O exame à radiação de fluorescência no ultravioleta era indiciador do estado superficial antes da intervenção (**fig.6**): sobre a zona correspondente às asas do arcanjo Gabriel e parte do móvel, à direita da Virgem, sobressaem repintes recentes traduzidos pelos tons azulados e violetas, paralelamente com outros mais antigos, de tons negros e escuros. Com a mesma radiação foi possível observar zonas onde ainda restavam vernizes antigos, pelas tonalidades amarelas que exibem.

Na última intervenção de conservação e restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

### g) Restauros e intervenções conhecidas

Após a Exposição de *Os Primitivos Portugueses*, de 1940, onde foi apresentada na sala VI (n.º cat. 125<sup>203</sup>) do Museu das Janelas Verdes (actual Museu Nacional de Arte Antiga), esta pintura deu entrada, em 19 de Abril de 1941, no Instituto de José de Figueiredo, em Lisboa – actual Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR). O seu tratamento, feito pelo restaurador Fernando Mardel, deu azo ao processo de restauro n.º 826, de cujo relatório apenas se extrai a sua identificação e respectivas dimensões.

Em 1957, durante os meses de Agosto e Setembro, fez parte da 1ª Exposição Temporária: *Mestres de Ferreirim*, realizada no Museu Regional de Lamego<sup>204</sup>.

Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no Instituto José de Figueiredo, apresentando “*vernizes oxidados e amarelados, sujidade provocada por fumos e poeiras, falhas na camada cromática, repintes antigos e o reverso bastamente atacado pelo xilófago e por fungos*”, o processo de restauro n.º 108/70, da responsabilidade de Manuel Reis Santos, esclarece que a beneficiação efectuada se limitou à “*Fixação da camada cromática com cera e resina Damar, imunização com Paraloide, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas*”. Foi, portanto, uma ligeira intervenção que antecedeu a exposição *Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, realizada no Convento de S. Domingos, em Abrantes, e, depois, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, onde possuiu o n.º cat. 122<sup>205</sup>.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR), procedeu à elaboração de um relatório individual do estado de conservação desta e das restantes sete pinturas existentes na igreja do Convento de Santo António de Ferreirim<sup>206</sup>.

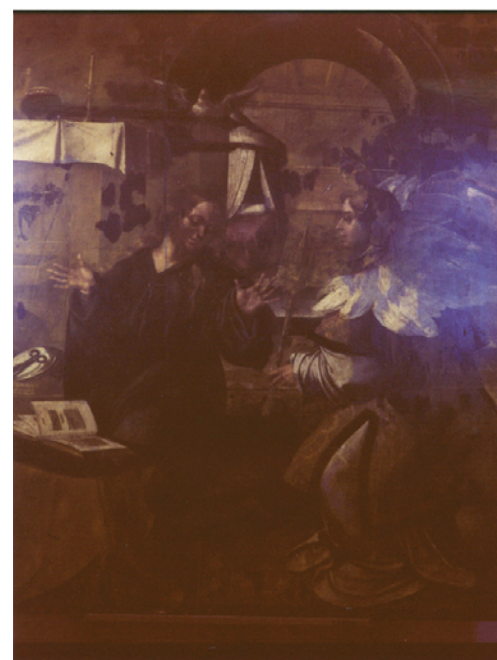


Fig.6 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Anunciação*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Fotografia em Fluorescência ultra-violeta.

<sup>202</sup> Como já tivemos ensejo de referir anteriormente, este estudo laboratorial ocorreu antes da última intervenção, à qual as oito pinturas foram sujeitas em 2001. Os resultados apresentados pela nossa investigação pressupõem, para além disso, todas as modificações e alterações ocorridas desde essa data até ao momento presente e no qual se inclui o relatório detalhado da intervenção de conservação e restauro.

<sup>203</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958 [1ª ed. 1940], p. 24.

<sup>204</sup> Os painéis que representam *Cristo a Caminho do Calvário e Calvário* não fizeram parte desta Exposição em 1957, já que o seu estado de conservação na altura não o permitia (*Mestres de Ferreirim, 1ª Exposição Temporária*, 1957, p. 7).

<sup>205</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 136.

<sup>206</sup> De acordo com o estado de conservação de cada pintura em particular, foram diagnosticadas várias causas de deterioração, recorrendo ao exame por observação a olho nu do estado superficial das pinturas e molduras, sendo enumeradas neste relatório de diagnóstico as diversas intervenções consideradas necessárias para o lançamento e a aceitação de propostas de intervenção, a realizar in situ, por empresas da área da conservação e restauro.

Em Dezembro de 2000 foram realizados os primeiros exames laboratoriais, de área (radiografia, reflectografia e fotografia no infravermelho, fluorescência no ultravioleta, fotografia em luz rasante e fotografia a cores em luz directa). Posteriormente, a 21 e 22 de Dezembro desse mesmo ano, foram recolhidas amostras para análise química de pigmentos, aglutinantes e montagens estratigráficas (exames de ponto). A informação obtida através dos meios laboratoriais pressupôs todas as alterações sofridas pelas pinturas até à data mencionada anteriormente, onde se incluem as intervenções conhecidas e também aquelas das quais não possuímos provas documentais. Após a análise laboratorial detectaram-se várias situações de restauro: o amarelo de tonalidade luz da toalha da mesa, no canto inferior esquerdo do painel, amostra A1, corresponde a repinte efectuado com uma única camada constituída por ocre amarelo e branco de chumbo aglutinada a óleo com uma espessura de 10 microns; o amarelo sombra da toalha da mesa, na zona inferior central do painel, amostra A2, equivale a um repinte realizado com ocre amarelo e branco de chumbo, mistura esta com uma espessura inferior a 3 microns; o azul sobre vermelho, das vestes azuladas do arcanjo Gabriel, sobre o tapete, amostra A4, sofreu dois repintes desde a camada original, com 15 microns de vermelhão, sobre a qual foi dada uma nova camada de preparação branca, de 10 microns de cré, nova camada de 15 microns de ocre amarelo, nova camada de preparação branca, de 20 microns, feita com branco de titânio e, por último, uma camada azulada inferior a 2 microns, constituída por branco de zinco e azul esmalte aglutinados a têmpera; a zona de representação do tecto em madeira enquadrada pelo arco de pedraria sofreu intervenção de restauro visível à radiografia pelas pinceladas de maior densidade, dadas por vezes sem orientação, sem o rigor e a homogeneidade apresentada pela pintura original; o polegar direito da mão da Virgem foi reconstituído na sua totalidade, para além dos ligeiros retoques dados na palma dessa mão, para acentuar a incidência da luz vinda da esquerda; o manto da Virgem sugere intervenção, em data não precisa, já que existem redes de estalados sem direcção, típicos de desenvolvimento posterior e indiferentes ao

veio da madeira, muito distintos da rede primária de estalado original que acompanha o fio da madeira no sentido vertical do painel, fechado por uma rede secundária mais fina que se desenvolve no sentido horizontal; a área correspondente às costas do arcanjo Gabriel, situada no lado direito do painel está completamente destituída de policromia original tendo sido reintegrada com pigmento de baixa densidade (aguarela?) sendo visíveis sulcos incisivos na madeira do suporte na altura em que foi destacada a policromia original; a área da toalha amarela que cobre a mesa onde assenta o livro, no canto inferior esquerdo do painel, foi intervencionada ao nível da colocação de pequenos retoques nas zonas de luz, visível na película radiográfica de forma bem vincada.

Em 10 de Abril de 2001 estava terminada a intervenção de conservação e de restauro desta e das outras sete pinturas, que ainda restam do antigo retábulo de Ferreirim, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de *Monteiro Vouga Lda.* Ainda nesse ano integrou a Exposição Arte no Douro, III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda, ocorrida no Museu de Lamego<sup>207</sup>.

#### h) Descrição e fontes iconográficas

A notícia de Maria ter sido a escolhida para ser a mãe de Jesus Cristo ocorre num espaço fechado com dois compartimentos separados por um arco de pleno centro em cantaria. A divisória, em primeiro plano, onde se desenrola a cena principal é delimitada inferiormente por um chão ladrilhado coberto na quase totalidade por uma tapeçaria oriental<sup>208</sup>. Ao fundo e em plano recuado foram representados os aposentos íntimos da Virgem, compostos por uma cama armada com dossel de cabeceira circular e reposteiro ligeiramente entreaberto, cujo travesseiro assenta sobre uma coberta que cai até ao tapete inferior e simples do chão. Este espaço posterior apresenta um pavimento ladrilhado, semelhante ao do primeiro plano, deixando antever a aplicação de azulejos<sup>209</sup> de aresta sevilhanos<sup>210</sup>. O tecto, em madeira, exhibe ornatos esculpidos em forma de rosetão, divididos em quatro lóbulos, típicos da orna-

<sup>207</sup> III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda, Arte no Douro, 2001, p. 33.

<sup>208</sup> Esta representação de tapeçaria, feita muito provavelmente de lã, sugere ter sido produzida no Período otomano, durante o séc. XVI, com origens geográficas na Ásia Menor. Estas tapeçarias, também chamadas «Tapeçarias Holbein», que reproduzem os desenhos geométricos que eram realizados nos sécs. XV e XVI na Ásia Menor, devem o seu nome ao retrato feito pelo pintor alemão Hans Holbein (o Jovem 1497-1543), do mercador Georg Giske, em 1532 (óleo sobre madeira, 96,3 x 85,7 cm, n.º Inv.º 586, depositado na Gemaldegalerie do Staatliche Museen de Berlim). As semelhanças com o exemplar apresentado com o n.º 155 do catálogo da Exposição Universal de Sevilha de 1992 (*Arte Y Cultura en torno a 1492*, Centro Publicaciones, Expo'92, S.A., 1992, p. 233) e a tapeçaria representada no painel da Anunciação de Ferreirim são bastante acentuadas. À semelhança da pintura flamenga, as tapeçarias orientais foram largamente representadas pelos pintores portugueses por volta de Quinhentos, sendo particularmente utilizadas para cobrir pavimentos de cenas ocorridas em interiores.

<sup>209</sup> De acordo com Santos Simões, o facto dos pavimentos ladrilhados serem comumente representados em cenas de interiores na pintura primitiva, resultou da necessidade que os mestres pintores tiveram, dado que «as linhas do reticulado ajudavam à perspectivação e criação da profundi-

dade. Por via da regra são composições relativamente simples, determinando pontos de fuga, obtidos com ladrilhos de formas geométricas» (João dos Santos Simões, «Azulejaria na Pintura Quinhentista», in *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 75).

<sup>210</sup> Os azulejos de aresta sevilhanos tiveram um incremento de importação «a partir de 1500 que se afirma com mais intensidade, passando a fazer-se sistematicamente até praticamente 1550» (João dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 1990, p. 57). Ainda, e de acordo com o autor, este tipo de azulejos sevilhanos de aresta encontra-se representado, por exemplo, na pintura *Anunciação*, (136,0 x 113,0 cm, n.º Inv.º 1170 Pint., MNAA), atribuída a Gregório Lopes, do antigo retábulo de Santos-o-Novo (João dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 1990, p. 56). De entre as várias representações de azulejaria aplicadas em pintura portuguesa aquela que consideramos como uma fiel representação do ladrilhado da *Anunciação* de Ferreirim é a existente no tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem*, no Museu Nacional de Machado de Castro, (painel central, 123,0 x 101,0 cm; volantes, 126,0 x 45,5 cm, datado de 1531, n.º Inv.º 2515-2517; P17, MNMC), atribuído à oficina de Garcia Fernandes.

mentação de caixotões de abóbadas e tectos dos sécs. XVI a XVIII. O arco que separa as duas câmaras é de pleno centro, com intradorso de várias aduelas, e recebe uma ligeira luminosidade vinda da esquerda deixando perceber o intradorso que, à semelhança do extradorso, é lavrado com motivos vegetalistas na forma de folhas de acanto em laçarias, duas a duas. As paredes que delimitam verticalmente ambos os espaços mostram uma silharia bem construída. A parede divisória ao centro, com seus pés-direitos, é encimada por uma imposta dupla, à esquerda e à direita, sobre a qual assenta o respectivo arco.

A Virgem, à esquerda da composição, de joelhos, faz uma contorção para a direita com o tronco a 45° e com os braços abertos junto ao corpo; dirige o olhar para baixo como forma de submissão ao Anjo Anunciador que se encontra de perfil, apontando na direcção da pomba do Espírito Santo que cai na vertical sobre o eixo central da figura da Virgem<sup>211</sup>, cujos cabelos em madeixas se espalham por um manto simples e sem decoração com decote em bico, sobre camisa interior. O arcanjo segura na mão esquerda um ceptro de tronco acastelado; sobre a alva branca enverga uma rica dalmática em tecido de seda e veludo lavrada e debruada com fios dourados<sup>212</sup>. O espaço, onde ocorre esta cena da Anunciação, foi mobilado com um armário, cujo tampo foi coberto com uma toalha branca, sobre o qual assenta um pote, um castiçal e um garrafão de vidro empalhado. Defronte da Virgem, um genuflexório de pequena altura sustenta um livro aberto, assente sobre um resguardo almofadado em tecido de veludo. Cesto, tesoura, agulha e pano são alguns adereços de costura que completam esta decoração doméstica.

Nos Evangelhos canónicos<sup>213</sup> apenas em Lucas (Lc 1, 26–38) o anúncio do nascimento de Jesus é relatado: *Ao sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um homem chamado José, da casa de David, e o nome da virgem era Maria. Ao entrar em casa dela, o anjo disse lhe: Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo.* A representação de Ferreirim do tema da Anunciação, pintada em 1534, na qual o anjo Gabriel se encontra no mesmo plano terreno da Virgem, achando-se esta com as mãos abertas e não fechadas sobre o peito, ocupando o lugar onde recai a intensidade luminosa, em desfavor de um anjo que vinha sendo representado até aos finais do séc. XV num plano mais

elevado, trazendo a luz e ocupando um espaço de maiores dimensões, está de acordo com a evolução descrita por Réau pela crescente primazia da importância que é dada a Maria em detrimento do anjo anunciador<sup>214</sup>. Ao contrário da maioria das representações, entre as quais se incluem as de tradição e influência flamenga, como é o caso da representação da *Anunciação* do retábulo-mor da Sé de Viseu (131,0 x 81,5 cm, n.º Inv.º 2142, MGV), ou a *Anunciação* do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Évora (157,0 x 88,0 cm, n.º Inv.º 84.600, em Alpiarça, Casa dos Patudos), em Ferreirim o anjo surge à direita, típica do *Cinquecento italiano*, como é o caso da *Anunciação* de Andrea del Sarto (1486–1530), datável de 1512–13, pintura a óleo sobre madeira, (185,0 x 174,5 cm, n.º Inv.º 1912), Galeria Palatina (Palazzo Pitti), em Florença. Posteriormente, a Contra-Reforma não permitiria a colocação do arcanjo ao lado da Virgem, como acontece em Ferreirim, e voltaria aos modelos medievais com o anjo em situação elevada, combatendo a *excessiva familiaridade*<sup>215</sup> do Renascimento pleno. Em relação às vestes, o arcanjo enverga um hábito branco com uma dalmática de diácono, bordada com passamanaria, e firmada sobre o peito com uma peça de joalheria, afastando-se dos modelos flamengos, com hábitos, em grande parte, coloridos e apertados à cintura, como é o caso do volante esquerdo do *Retábulo da Santa Columba*, 138,0 x 153,0 cm, exposto na Alte Pinakothek, em Munique, de Rogier van der Weyden (1400–1464), figurando a *Anunciação*, n.º Inv.º 1189, datada de c.1460.

O tema da Anunciação a Maria é relatado nos escritos apócrifos em vários textos. No Evangelho do Pseudo-Mateus [9,1–2] o anjo do Senhor apareceu-lhe por duas vezes, na primeira Maria estava junto à fonte enchendo o cântaro, enquanto na segunda aparição que poderá ter servido de inspiração à cena representada em Ferreirim, Maria trabalhava a púrpura<sup>216</sup> “*entrou novamente em sua casa um jovem de inexprimível beleza. Vendo-o, Maria teve medo e tremeu. Mas ele lhe disse: Ave, Maria cheia de graça, o Senhor é contigo, bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto do teu seio*”<sup>217</sup>. Noutro apócrifo, História de José, o carpinteiro, é José quem é informado da gravidez de Maria, no sexto capítulo é relatado que, “*Durante a noite, eis que Gabriel, o arcanjo do júbilo, veio até ele numa visão, por ordem de meu Pai, e lhe disse: José, filho de David, não tenhas receio de admitir junto de ti Maria tua esposa, pois aquele que ela gerará é procedente do Espírito*

<sup>211</sup> A cena sugere ter tido influência na gravura sobre madeira de Albrecht Dürer, de c.1500, 29,0 x 21,0 cm, (n.º 7 da série da vida da Virgem), do Graphische Sammlung Albertina, em Viena, e onde as posições do arcanjo e da Virgem surgem invertidas, mas cujos pormenores de enquadramento arquitectónico, mobiliário interior etc., são por demais evidentes com a representação de Ferreirim.

<sup>212</sup> Os desenhos do lavrado da dalmática do arcanjo, apresentam afinidades muito acentuadas com a gravura de Dürer, na qual é retratado o Imperador Maximiliano I, intitulado: *IMPERATOR CAESAR DIVVS MAXI MILIANVS PIVS FELIX AVGVSTVS*, n.º Inv.º 2299, da Graphische Sammlung, Germanisches Nationalmuseum em Nuremberga.

<sup>213</sup> Utilizámos a *Bíblia Sagrada traduzida em português segundo a vulgata latina...*, Lisboa: Simão Thadeu Ferreira, 1794–1819 e, em especial, o seu último Tomo VII, Evangelho segundo

S. Lucas, pp. 207–326; Evangelho segundo S. Marcos, pp. 137–205; Evangelho segundo S. Mateus, pp. 3–133 e o Evangelho segundo S. João, pp. 328–422.

<sup>214</sup> Louis Réau, *Iconografia del arte Cristiano*, Tomo 1, vol. II, 1996, pp.184–185.

<sup>215</sup> Idem, p. 190.

<sup>216</sup> De acordo o Apócrifo do Pseudo-Mateus [8, 5] a púrpura foi o material que o pontífice José “*deu a elas [cinco virgens, incluindo Maria] seda, jacinto, bisso, escarlate, púrpura e linho. Elas tiraram à sorte entre si para verem o que caberia, a cada uma; a Maria coube a púrpura, para o véu do templo do Senhor*” (Luigi Galdi, *Evangelhos Apócrifos*, 4ª ed., 2003, p. 133).

<sup>217</sup> Luigi Galdi, *Evangelhos Apócrifos*, 4ª ed., 2003, pp. 133–134.

*Santo. Chamar-se-á Jesus. É ele que apascentará todos os povos com um ceptro de ferro*<sup>218</sup>. No Proto-Evangelho de Santiago, o tema da Anunciação do anjo a Maria apresenta algumas semelhanças com a cena descrita pelo do Evangelho do Pseudo-Mateus<sup>219</sup>, [XI, 2–3], decorrendo a cena igualmente junto à fonte, o que parece não ter tido grande influência junto dos Mestres de Ferreirim.

### i) Composição e perspectiva

Os cenários representados e executados pelos Mestres de Ferreirim, durante o ano de 1534, giram em torno de uma influência compositiva que se fazia sentir desde os finais do séc. XV e princípios do séc. XVI. Fomentada pelas principais escolas de pintura europeia, o esquematismo compositivo estilizado e hierático vai sendo abandonado a favor da representação dos pequenos detalhes, das qualidades materiais dos objectos e plantas ensaiando transmitir a realidade terrena. Aliada ao desenvolvimento e evolução técnica da pintura a óleo sob o impacto da pintura flamenga, e de acordo com a adopção, a partir do início da segunda década do séc. XVI, dos estudos de perspectiva vindos de Itália, os nossos mestres pintores souberam interpretar a mudança, abandonando as representações estilizadas, sem movimento, para cujas cenas narrativas era necessário um painel próprio, para aquelas em que num único painel, mas com a utilização da perspectiva foram representadas várias acções que evoluíam de um programa principal, em primeiro plano, para narrativas pintadas em planos secundários mais recuados, de forma perspectivada.

No caso da pintura flamenga dos finais do séc. XV, o desenvolvimento da pintura narrativa altera o sentido relativamente à representação pictórica, o que provoca, simultaneamente, uma transformação técnica radical. Os *Petits maîtres*<sup>220</sup> substituem o espaço unitário de Van Eyck por uma combinação de imagens justapostas, que são ligadas pela explicação da história contada. Neste tipo de composição, como também nos temas religiosos tradicionais, o pintor procura despertar o espectador para os pormenores realistas e expressivos, em vez de lhes apresentar uma imagem ideal. O pintor não tenta mais, por conseguinte, transcender a matéria para a profundidade da luz dos modelados, nem precisar cada pormenor, mas visa os efeitos imediatos obtidos por uma simplificação da técnica pictórica.

Na pintura flamenga, a partir do segundo quartel do séc. XV, o desenvolvimento do modelado em claro-escuro provoca uma

modificação do desenho. O desenho de colocação de contorno das formas nos panejamentos e, em particular, nas dobras das vestes reduz-se em benefício de uma multiplicação de planos de traçados em linhas paralelas. A pintura flamenga altera-se muito nos inícios do séc. XVI. As personagens imóveis anteriores, do séc. XV, são substituídas por personagens actores. Surge a chamada pintura narrativa e de representação dramática.

Na pintura narrativa o desenho de modelado é geralmente bastante reduzido, os planos de traços oblíquos situam as grandes massas das vestes ou da paisagem muito antes de prefigurar os volumes das formas. Numerosos traços são abandonados ou deslocados na hora da execução pictórica. O pintor não retém mais do que os elementos que servem melhor a narração da imagem ou que a embelezam.

A imitação do estilo e da técnica dos grandes mestres flamengos anteriores ocupou um lugar importante, quer na produção da pintura flamenga dos princípios do séc. XVI, ávida de um mercado florescente que despontava com as novas rotas marítimas, quer, por outro lado, na forma positiva como contribuiu para mestres operantes em Espanha e Portugal desenvolverem novas soluções técnicas, conhecidas pelo contacto proporcionado com essas mesmas obras oriundas dos mercados de arte flamenga.

Os pormenores realistas, a dramaticidade e expressividade iniciada pelos *Petit maîtres* brabantinos, mesclam-se com técnicas perspécticas na utilização da luz, de molde a obter modelos catequéticos, facilmente apreendidos por uma maioria, afastada das letras, cujas récitas historiadas podem agora ocorrer no mesmo painel, embora em escalas diferentes.

O centro do arco é o elo unificador da cena da *Anunciação* em Ferreirim onde se encontra o ponto de fuga da composição, onde coincidem as linhas oblíquas dos pavimentos dos dois compartimentos, do mobiliário e das arquitecturas interiores. A luz que ilumina a divisão de entrada onde decorre a cena principal, em primeiro plano, e a luz dos aposentos íntimos da Virgem, em plano mais recuado, sobrevém da esquerda a toda a altura da composição, iluminando quase por igual a parede em fundo.

De acordo com uma das regras de perspectiva enunciadas por Leonardo *O ponto de fuga ou de vista deve estar traçado à altura de um homem e coincidir com a linha extrema onde o Céu e a Terra se encontram [...] com excepção das montanhas que são livres*. A colocação do ponto de fuga no painel que analisamos só em parte sugere esta regra:

<sup>218</sup> *Evangelhos Apócrifos*, Estampa, 1991, pp. 114–115.

<sup>219</sup> Aurélio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, 1956, p. 165.

<sup>220</sup> Os designados *Petits maîtres* constituem uma geração de pintores dos Países-Baixos que simbolizam o fim das influências geradas até c.1480, pelas 1ª, 2ª e 3ª gerações de pintores primitivos flamengos. Desde essa data e com a intensificação das relações comerciais sedia-

das nas principais cidades portuárias da Flandres, com o resto da Europa, estes *Petits maîtres*, tornam-se, eles próprios, agentes económicos, vendendo as suas próprias obras nos mercados de arte. A produção em série de retábulos para venda obriga a um aumento de laboração mais rápido em detrimento da sua qualidade e, onde muito raramente se encontram os registos dos seus nomes nas guildas de pintores.

- de facto, conjecturando o anjo Gabriel de pé, deixa calcular uma linha de horizonte à altura enunciada e, hipoteticamente, colocada a dois terços da altura total da composição;
- no entanto como a sua afirmação sugere a utilização de um ponto de fuga único, o que não se apura neste caso, verificando-se até o uso de vários e diversificados pontos de fuga (situação que iremos encontrar ao longo das restantes sete pinturas de Ferreirim), leva-nos a relativizar a influência dos escritos de Leonardo nos painéis em estudo.

### III.II.II Natividade

#### Dimensões

##### a) Suporte: 132,5 x 93,6 ( $\pm 0,4$ ) x (1,5 ( $\pm 0,1$ ))

As dimensões em largura do painel (**fig.7**) do topo superior são ligeiramente inferiores às do topo inferior tendo, respectivamente, os seguintes valores: 93,2 e 94,0. A largura do painel ao centro é de: 93,5. Quanto à altura, existe uniformidade de dimensões medindo 132,5. Relativamente à sua espessura, o painel apresenta valores diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 1,5; bordo superior direito: 1,5; bordo inferior esquerdo: 1,6; bordo inferior direito: 1,4.

##### b) Área pintada: 127,5 x 91,3

O painel não exhibe rebarba de pintura. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, ou algo semelhante, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. Observa-se, a olho nu, continuidade apenas da camada de preparação para além deste traço inciso tanto neste painel, como nos restantes sete que analisamos, daí deduzirmos que os painéis tenham sido pintados antes de terem sido emoldurados e seguidamente colocados na primitiva estrutura retabular. As áreas não pintadas, e cuja madeira é ainda visível, têm as seguintes dimensões: topo superior: 2,0; topo inferior: 3,0; lado esquerdo: 1,5; lado direito: 0,8.

#### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

##### a) Suporte

É de madeira de castanho (**fig.8**), constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical. As pranchas apresentam características muito próprias quanto às dimensões e manifestam uma singular homogeneidade quanto às suas especificidades e colocação no processo de ensablagem, sendo de destacar a semelhança existente com o suporte do painel da *Anunciação*, descrito anteriormente. A prancha mais larga mede no topo superior: 65,2, no inferior: 63,5, com espessuras compreendidas entre 1,5 e 1,6. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 28,0 e mede inferiormente 30,5, apresentando uma espessura compreendida entre 1,5 e 1,4. À semelhança do painel anterior, deduzimos que este mantém as suas dimensões originais.

A ensablagem original foi detectada através do exame radiográfico (**fig.9**) e consistia num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) reforçada com três cavilhas a meia madeira acrescida com a respectiva moldura primitiva e inclusão na máquina do antigo retábulo. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 16,0 do topo superior com as dimensões: 9,0 x 0,9; a segunda dista 65,0 do topo e mede: 8,5 x 1,0; a terceira dista 15,5 do bordo inferior com as dimensões: 11,2 x 1,0.



Fig.7 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Natividade*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.



Fig.8 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Natividade*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso.



Fig.9 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Natividade*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor, cabeça da Virgem: radiografia.

No que diz respeito às ligações do suporte, o painel sofreu intervenção posterior, provavelmente na altura da sua desmontagem do conjunto retabular (entre 1702 a 1717) e passagem a painel individualizado, tal como aconteceu com o painel da *Anunciação*. Foram aplicadas três ligações em madeira com forma de respiga rectangular, designada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais (esq. 3c), sendo colocadas da seguinte forma: a primeira dista do topo 17,0 e mede: 4,5 x 4,5; a segunda dista do topo 65,0 e mede: 4,8 x 4,5, a terceira e última encontra-se a 14,0 do bordo inferior e mede: 5,0 x 4,4. Pelo reverso é visível a colocação de grude como agente de colagem na altura de colocação das três taleiras. Foram acrescentados, na última intervenção, ocorrida em Novembro do ano 2000, elementos de madeira de castanho para preenchimento de lacunas no suporte, colados com cola branca para madeira (PVA<sup>221</sup>) e visíveis no canto inferior esquerdo.

Pelo verso do painel é visível a junta de união das duas pranchas promovendo um desnível acentuado em profundidade na camada cromática que se observa a olho nu. Esta situação é resultante dos constantes movimentos, provocados pelas variações higroscópicas, a que os respectivos elementos de madeira estão sujeitos.

No reverso do painel ao longo de todo o perímetro, foi criado um rebordo, nos princípios do séc. XVIII, rebaixando 1 centímetro de profundidade e com uma largura média de 2,5 centímetros, para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo, a todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do painel.

Exceptuando a colocação de alguns elementos de madeira recentes avultam, intactas, as características originais, sendo bastante visíveis as marcas de desbaste feito a enxó. Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a poderem receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. É sobretudo a prancha mais larga que apresenta defeitos vários, como sejam os nós e as irregularidades com crescimentos variáveis, estando ambas com sinais evidentes de terem sido alvo de ataques de insectos xilófagos, observáveis pelas galerias existentes. A referida prancha foi alvo de um processo de correcção de empenamento através da colocação de pequenas tiras de madeira de balsa incrustadas pelo reverso, processo este designado por sangria, que deduzimos tenha sido efectuado na intervenção levada a cabo em 1970 no IJF, actual IPCR, sendo o suporte desinfestado e imunizado, e consolidado com *Paraloid B72*.

## b) Preparação

A análise laboratorial efectuada<sup>222</sup> e na qual foram avaliados de entre outros aspectos, as espessuras exibidas pelas mais diversas camadas da preparação, permitiu-nos detectar nesta fase inicial, que antecede a elaboração compositiva e cromática as seguintes características:

- na composição química da totalidade das camadas de preparação originais está presente o gesso;
- numa situação de repinte detectou-se a presença de cré aplicado sobre a preparação de gesso, original;
- as espessuras variam, de acordo com a cor e a sua localização específica no painel, andando pelos valores médios de 70 microns. Assim, verifica-se uma homogeneidade das camadas de preparação das amostras N1 e N6, de 60 microns, que, embora de cor azul e cinzenta, se encontram muito próximas na geografia do painel. As espessuras mais elevadas correspondem às amostras N3 e N4, vermelho do fuste da coluna e castanho dos cabelos da Virgem, respectivamente, e que se situam, ambas, sensivelmente a meio do painel. Por último, a camada de preparação de espessura mais baixa corresponde ao branco do lençol que envolve o Menino, amostra N5;
- as colorações apresentam um tom amarelo acastanhado devido à presença do aglutinante (mistura de cola animal e óleo) e ao seu evoluir natural para o envelhecimento, exceptuando-se a coloração branca, na situação que assinalámos como sendo de repinte na amostra N2, que apresenta esta tonalidade, devido a ser um material mais recente e que confirma uma intervenção de conservação e restauro, ocorrida neste painel, balizada entre o séc. XIX e os anos quarenta do século passado.

Do exposto concluímos que a preparação neste painel mantém-se íntegra e mesmo no repinte o preparo feito a cré foi sobreposto.

## c) Desenho subjacente

A análise à radiação X, que efectuámos, permite-nos assinalar desenho subjacente inciso em vários motivos da composição no painel da *Natividade*:

- desde logo, a marcação dos limites da superfície pictórica à mão assistida por instrumentos mecânicos, régua e estilete;
- a parede foi marcada muito finamente com uma ponta metálica e com o auxílio de uma régua, provocando um sulco na madeira de castanho, visível à radiografia;

<sup>221</sup> Nomenclatura química do produto PoliVinilAcetato (PVA), com a fórmula  $C_5H_8O_2$ . O PVA é uma resina termoplástica utilizada em intervenções de conservação e restauro, como consolidante e adesivo em diversos materiais como a madeira, cerâmica, osso, etc.

<sup>222</sup> Para o estudo considerado, foram recolhidas seis amostras em zonas de lacunas ou bordos do painel, respeitando sempre a integridade da pintura.

- indicação incisa com régua e estilete das vigas de madeira e ripado do tecto;
- a marcação de vestes, de asas de alguns anjos e de casario da cidade em plano recuado com desenho por incisão feito à mão levantada, sem recurso a auxiliares mecânicos;
- o desenho inciso, à mão levantada de contorno na marcação da volumetria dos panejamentos do anjo músico, representado acima da Virgem, no manto da Virgem, no contorno do cajado de José e na delimitação entre o plano principal e o plano paisagístico mais recuado;
- sobre o desenho inciso, à mão levantada, de construção do modelado dos panejamentos do anjo músico, é ainda visível o risco da coluna com estilete e régua;
- a incisão na marcação de asas e do lençol ou toalha, onde assenta o Menino, são exemplos de um desenho sem recurso a objectos auxiliares de natureza mecânica, indicando que a sua execução tenha sido feita à mão levantada;
- o desenho inciso, executado à mão levantada, no modelado do manto da Virgem;
- a base da coluna, sobre o lado direito da composição, aparece *riscada*, com traço mais grosso que o traçado quase imperceptível do contorno do fuste;
- o modelado dos panos de cor branca, sobre os quais assenta o Menino, assim como os contornos das lajes de pedra que compõem o improvisado berço;
- o contorno, feito à mão apoiada por incisão, do modelado do manto da Virgem;
- o pedestal da coluna foi traçada à régua e estilete metálico.



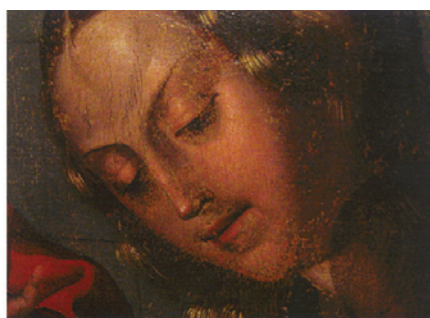
Fig.10 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Natividade*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Fotografia no infravermelho.

Como foi referido no começo deste capítulo a propósito do Estado de Conservação e exame da técnica da pintura, com o exame de fotografia de infravermelho, a observação de desenho feito a carvão ou o executado a pincel, nas zonas coloridas por camadas azuis e verdes dificilmente é percebido, o que se confirma e documenta no exame realizado (**fig.10**), em que as cores que referimos anteriormente, não se deixam atravessar facilmente pela radiação infravermelha provocando colorações escuras, ao passo que as cores mais favoráveis ao seu atravessamento, como os brancos, os amarelos e os vermelhos, oferecem tonalidades esbranquiçadas na fotografia assim obtida. Nestas zonas mais favoráveis à percepção do desenho subjacente, são exemplos os traços mais importantes de marcação do rosto da Virgem que apresenta desenho subjacente transposto para a preparação com recurso à técnica do estresido<sup>223</sup>, sendo tenuemente perceptível na marcação dos lábios superiores e inferiores, nas narinas, nos olhos no queixo, e no anelar da mão esquerda de S. José sugere-nos o mesmo tipo de desenho e a mesma técnica de execução, cuja união de pontilhado foi feita por recurso a pincel fino em tons de negro. Ainda nesta figura é visível desenho da marcação da zona de sombra do rosto da Virgem com tracejado paralelo entrecruzado.

Quanto aos cabelos da Virgem é evidente a utilização da mesma técnica pelas duas ou três madeixas de cabelos que partem da zona do risco que divide o penteado e vindas da esquerda para a direita<sup>224</sup>. Na mão direita de S. José é visível o pontilhado do estresido utilizado para repasse do desenho dos dedos. Ainda nesta figura, e pese embora o desgaste da camada cromática, ainda é visível a profusão de desenho para marcação dos pelos das barba com traço curvo e o contorno do nariz com traço direito.

<sup>223</sup> Esta técnica já a referimos anteriormente, consistia na transposição de um modelo, previamente elaborado ou, então, copiado de um original, para um suporte de carneira ou em cartão, o qual nos seus contornos principais era perfurado e sobre ele era aplicado, posteriormente, carvão em pó, espalhado com uma boneca de trapo, obtendo-se desta forma uma reprodução do modelo inicial.

<sup>224</sup> Refira-se a dificuldade de pressupor a existência deste desenho já que, como é sabido, ao pintor, após aplicar a técnica do desenho de estresido e após a união do pontilhado com pincel, bastava-lhe passar um pano ou as cerdas de um pincel fino para a sua extinção e apagamento. A pena de pombo foi um dos instrumentos utilizados para apagar o desenho feito a carvão, antes da sua passagem a tinta, sendo largamente representada entre os instrumentos de pintura, sobretudo em painéis flamengos com o tema de *S. Lucas retratando a Virgem*.



a)



b)

Fig.11 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Natividade*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.

a) Fotografia a cor;

b) Reflectografia no infravermelho.

Exemplo de aplicação de desenho subjacente linear de contorno nas fisionomias principais do grupo de anjos que segura a pauta de música, é o caso do contorno dos dedos, dos braços, dos rostos, etc. Nesta mesma figura o anjo ao centro, que segura a pauta, revela desenho de modelado das vestes distinguindo-se dos seus parceiros e anjos laterais, onde este tratamento não foi utilizado. Outro pormenor é-nos revelado na marcação dos contornos das cabeças, nas bocas, nos lábios e nos narizes dos três anjos junto ao Menino, trabalho de repasse de desenho transposto por estresido e que se estende à mão direita de S. José. Estas observações, ainda que de forma limitada, dada a exiguidade da imagem, podem estender-se ao contorno superior da face e cabeça do Menino. É visível desenho de contorno, nomeadamente na elaboração do olho esquerdo da vaca, e o recurso a desenho de marcação de sombras, com tracejado paralelo e entrecruzado, nas cabeças do burro e da vaca. O exame por fotografia no infravermelho revela um pormenorizado desenho dos pés do anjo músico sobre uma cidade, em segundo plano, de que apenas se vislumbram alguns traços, muito ligeiros, de execução de algum casario, presumivelmente feitos a carvão.

De acordo com o exposto anteriormente, o exame de reflectografia no infravermelho (**fig.11**) permite-nos superar, em muitos aspectos, as deficiências que se apresentam à fotografia no infravermelho, na percepção de desenho subjacente nas zonas azuis e verdes; os exames à reflectografia são disso um exemplo, o manto da Virgem de cor azul foi modelado com desenho feito a carvão, cujo entrecruzado de traços marcou a elaboração das respectivas zonas sombreadas; a reflectografia evidencia, enfim, pormenores de vegetação cuja nitidez é escassa ou imperceptível à superfície.

A análise estratigráfica, às seis amostras efectuadas, dá-nos conta de três presenças de desenho subjacente nas amostras N2, N4 e N6. No caso da amostra N2, trata-se de um repinte e o desenho para a marcação da base da coluna foi concebido a carvão sobre a camada de preparação, sendo posteriormente aplicada a imprimadura. Na amostra N4, trata-se do desenho de marcação dos cabelos da Virgem a carvão, aplicado directamente sobre a camada de preparação.

Estes dois exemplos mostram-nos que neste painel da *Natividade* a camada de imprimadura revelou-se como uma camada destinada a fixar o desenho previamente elaborado pelo pintor, isolando-o do estágio de elaboração cromática propriamente dito. A última amostra N6 mostra-nos um desenho de marcação do bloco de pedra, aplicado sobre a preparação, mas onde não se seguiu camada de imprimadura.

Em resumo, as etapas de execução dos diversos tipos de desenho terão começado pela transposição conjecturável à escala do painel, do modelo debuxado representando o *Nascimento do Senhor* mostrado ao comitente, o Infante D. Fernando. Este debuxo foi transferido para um painel previamente preparado com gesso. A marcação dos limites da superfície pictórica, a separação do plano principal, ou primeiro plano, e o fundo paisagístico, mais recuado, são exemplos, como referimos acima, da utilização de desenho subjacente feito por incisão, ora à mão levantada ora por vezes apoiado em régua, para o traçado de linhas direitas e estes exemplos não deixarão de ter sido executados pelo mentor deste e dos outros sete painéis que constituem a série retabular. Numa segunda etapa, e ainda sobre a camada de preparação, algumas fisionomias, das quais se destacam a cabeça da Virgem e as mãos de S. José, são desenhadas por recurso à técnica de estresido. Foi empregue desenho subjacente linear a carvão no contorno das cabeças de anjos e aplicado desenho de marcação de sombreado num dos anjos músicos e nas cabeças do burro e da vaca, igualmente a carvão. A maioria do desenho transposto por estresido foi repassado a pincel fino com tinta escura, unindo o pontilhado, assim como algum desenho feito a carvão, sobretudo o de marcação de sombreado dos rostos das figuras principais. Antes da aplicação da policromia o painel foi sujeito à aplicação da camada de imprimadura, sobretudo nos locais onde existia desenho.

#### d) Imprimadura

A presença desta camada foi detectada na maioria da amostragem efectuada<sup>225</sup>. É elucidativa da sua presença como camada de impermeabilização, designadamente na zona do azul do céu, com uma espessura inferior a 2 microns, cuja constituição, à base de branco de chumbo, impressiona grandemente a película radiográfica<sup>226</sup>.

À semelhança do painel da *Anunciação*, também na pintura da *Natividade* a camada de imprimadura busca essencialmente, por parte do pintor, o efeito óptico nas zonas escolhidas para a realização de sombra. Esta camada de coloração acinzentada, devido à mistura de branco de chumbo e negro carvão, tem a função de absorver a luz e não de a reflectir como ocorria com a técnica dos primitivos flamengos, que partiam de uma camada reflectora branca à base de branco de chumbo.

Pela análise aos painéis até agora estudados é-nos revelado que ao contrário da técnica empregada pela grande maioria dos primitivos flamengos, caracterizada pela modulação progressiva que partia de uma base bastante reflectora da luz, estamos perante uma técnica de modelação mais rápida, que recorre a uma camada de base aproveitando em algumas zonas a camada de imprimadura ligeiramente escurecida e pelo acentuar das zonas de luz por pequenos toques de pincel de branco de chumbo ou amarelo de chumbo e estanho. Conjectura que pressupõe a adopção técnica dos *Petits maîtres* brabantinos, dos finais do séc. XV e princípios do séc. XVI.

#### e) Estrutura da camada cromática

Nesta pintura encontramos uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o azul do céu, zona superior direita do painel, amostra N1, obtido por duas camadas opacas e sobrepostas. A primeira, uma imprimadura com 10 microns de espessura feita com branco de chumbo e negro carvão, a segunda, igualmente de 10 microns de espessura composta pela mistura dos pigmentos, azurite, cré e ocre vermelho.
- o vermelho meio-tom, do fuste da coluna, amostra N3, é de camada única, com a espessura de 5 microns, feito pela mistura de vermelhão e cré.
- a coloração castanha das madeixas de cabelos da cabeça da Virgem, amostra N4, são executadas em camada única com espessura de 5 microns, obtida com cré, ocre vermelho e negro carvão.

- o branco do lençol que envolve o Menino, amostra N5, é de camada única, com branco de chumbo e espessura de 10 microns.
- o cinzento do bloco da parede, na zona superior central do painel, amostra N6, foi aplicado em camada única pela mistura de branco de chumbo, azurite, ocre vermelho, vermelhão e negro de carvão, com uma espessura de 10 microns.

O “processo criativo” em sentido estrito foi materializado desde a aplicação do desenho subjacente sobre a camada de preparação. A camada de imprimadura aplicada em seguida, contornou, isto é, não foi dada em várias zonas e motivos, como já tinha ocorrido no painel da *Anunciação*, sugerindo a realização de zonas reservadas, a maioria delas recorrendo ao contorno inciso do desenho inciso; os rostos e mãos das figuras principais e secundárias, as cabeleiras, a área do casario, o telhado do estábulo, a coluna e a parede que se ergue no fundo da composição confirmam esta nossa asserção. A matéria cromática segue em rigor os contornos indicados pelo desenho subjacente, não extravasando para além dos limites impostos. A projecção de sombras é feita com rigor, com ajuda da perspectiva a sua posição foi correctamente colocada sobre o pavimento lajeado em primeiro plano.

Comparativamente à escrita pictural patenteada neste painel é de realçar: a zona mais clara de transição terra-céu, marcada pela linha do horizonte, onde uma grande quantidade de pigmento branco de chumbo impressiona fortemente a película radiográfica; o estalado original, tanto neste como nos restantes painéis desta série retabular, caracteriza-se por ser constituído por uma rede primária que se desenvolve de acordo com o fio vertical da madeira de castanho e por uma segunda rede, dita secundária, com orientação perpendicular à primeira, isto é, no sentido horizontal do fio da madeira, com espessuras e dimensões inferiores; a forma de representação da caligrafia não legível, inscrita na pauta musical, é idêntica à ocorrida na escrita do livro da *Anunciação*, por meio da colocação paralela de finos traços equidistantes, visíveis na documentação radiográfica; a forma encontrada pelo pintor que concebeu as tonalidades sombra do céu, com aspecto carregado, foi a de adicionar maior quantidade de pigmento azurite; os anjos que rodeiam o Menino não revelam o mesmo tipo de tratamento de cabelos, para além do acentuar dos perfis dos seus rostos ser distinto do grupo da *pauta de música*; a forma de execução e

<sup>225</sup> Das seis amostras realizadas apenas a amostra N6 não apresenta, na sua estrutura, camada de imprimadura ou polimento.

<sup>226</sup> Destaque particular para a espessura da camada de polimento da amostra N5, das faixas que envolvem o Menino, com 15 microns, impressionando a chapa radiográfica. Os cabelos da Virgem, neste painel da *Natividade*, foram executados recorrendo a imprimadura de 5 microns, de branco de chumbo e vermelhão aglutinados a óleo, como se verifica na estrati-

grafia N4 e à radiografia. O fuste da coluna, de coloração vermelha e tonalidade sombreada, embora não seja muito perceptível no exame radiográfico, é distinguível a camada de polimento, inferior a 2 microns na estratigrafia N3. Por último, a camada de imprimadura que sobreviveu a uma intervenção de conservação e restauro, correspondente a um repinte na base da coluna evidenciado pela estratigrafia N2, com 10 microns de espessura.



Fig.12 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Natividade*.  
Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.  
Fotografia em fluorescência ultra-violeta.

marcação dos cabelos da Virgem são análogos aos encontrados no painel anterior da *Anunciação*; as mãos da Virgem revelam, igualmente, similitudes no acentuar de luz por marcação de pequenos traços com pincel fino com o pigmento amarelo de chumbo e estanho, deixando adivinhar igualmente a ossatura; a indicação de sombra e luz do lençol que envolve o Menino foi executado sem recurso a marcação de desenho inciso e posterior marcação a pincel fino, como ocorre em alguns trechos do mesmo painel; a forma de trabalhar os panejamentos da Virgem é semelhante aos encontrados na Virgem da *Anunciação*, por recurso a vincado desenho inciso no contorno e na delimitação de zonas simulando os pregueados, sendo as zonas de luz marcadas com branco de chumbo dado a pincel fino, estilo *espinha de peixe*; tanto as crinas do burro e da vaca como o elaborar das palhinhas de cereais encontradas no estábulo, à direita, são mais incorrectas e imperfeitas que as representadas na manjedoura onde repousa o Menino Jesus.

#### f) Camada de protecção

Somente duas, das várias amostras que recolhemos para análise estratigráfica, evidenciam a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada, ou por vezes escurecida, estando relacionada, na maior parte dos casos, com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas, a saber a amostra N3 e amostra N5. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, já revelados em 1970 mas só removidos em 2001. O exame à radiação de fluorescência no ultravioleta (**fig.12**) foi indiciador do estado superficial antes da intervenção: sobre a zona correspondente ao estábulo e cabeças dos animais, parte superior do cajado de José e cabeça da Virgem. São repintes recentes os traduzidos pelos tons azulados e violetas, paralelamente com outros mais antigos de tons negros e escuros. Com a mesma radiação foi possível observar uma das zonas onde ainda restavam vernizes antigos, pela tonalidade amarela que exibem.

A finalizar, na última intervenção de conservação e restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

#### g) Restauros e intervenções conhecidas

Exposto na sala VI (n.º cat. 126<sup>227</sup>) do Museu das Janelas Verde (actual MNAA) na *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, de 1940, este painel deu entrada no IJF – actual, Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR) – em Lisboa, em 19 de Abril de 1941. O seu tratamento, efectuado pelo restaurador Fernando Mardel, originou o processo de restauro n.º 821, do qual se extrai somente a sua identificação e anotação das dimensões.

Em 1957, durante os meses de Agosto e Setembro, fez parte da 1ª Exposição Temporária: Mestres de Ferreirim, realizada no Museu Regional de Lamego<sup>228</sup>.

Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no IJF (IPCR), manifestando “vernizes oxidados e amarelados, sujidade provocada por fumos e poeiras, pequenas falhas na camada cromática, repintes antigos em várias zonas; reverso muito atacado pelo xilófago, tendo em tempo levado alguns acrescentos de madeira nova”, o processo de restauro n.º 109/70, efectuado por Manuel Reis Santos, informa que a intervenção efectuada se confinou à “Fixação da película cromática com cera e resina Damar, imunização com Paraloid, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas”. Esta leve intervenção precedeu a exposição *Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, em 1971, realizada no Convento de S. Domingos,

<sup>227</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958, p. 24.

<sup>228</sup> *Mestres de Ferreirim. 1ª Exposição Temporária*, 1957, p. 8.

em Abrantes, e depois na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, onde exibiu o número de catálogo 123<sup>229</sup>.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, elaborou um relatório do estado desta pintura quincentista, para lançamento e aceitação de propostas de intervenção de conservação e restauro a realizar *in situ*.

As análises estratigráficas, realizadas em Dezembro de 2000, revelaram várias situações de restauros anteriores, relacionadas com repintes: o castanho do friso da base da coluna, situado no lado direito do painel, amostra N2, desde a camada original de cor castanho feito com vermelhão, azurite e branco de chumbo de espessura igual a 4 microns, foi sujeita a dois repintes provavelmente em datas distintas; o primeiro repinte foi assente numa nova camada de preparação branca composta de cré, com uma espessura de 35 microns, aglutinado com cola animal e óleo. Seguiu-se-lhe uma primeira camada de cor relativa ao primeiro repinte, branco de chumbo aglutinado a óleo, com 5 microns de espessura. Sobre esta última camada, julgamos que numa data posterior, foi aplicada uma mistura de cré, ocre vermelho, negro de carvão e azul de cobalto aglutinados a óleo, com a espessura de 8 microns.

Em 10 de Abril de 2001 estava terminada a intervenção de conservação de restauro desta e das outras 7 pinturas, que ainda restam do antigo retábulo de Ferreirim, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de *Monteiro Vouga Lda.* Seguidamente a esta intervenção, integrou a exposição “Arte no Douro, III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda”, ocorrida no Museu de La-mego, de Maio a Julho de 2001<sup>230</sup>.

## h) Descrição e fontes iconográficas

O local onde ocorre o nascimento de Jesus foi representado por uma junção de elementos de arquitectura de feição e carácter rústico. O Menino desnudo é parcialmente envolto por uma pequena toalha, está deitado sobre um leito improvisado, feito com um molho de palhas de trigo, sustentado por quatro lajes de pedraria. José com aspecto de ancião de barba branca e cabeça calva, Maria de mãos postas, adoram prostra-

dos na direcção do Menino. Um grupo de três anjos, muito próximo do leito, contempla a cena num misto de adoração e de curiosidade infantil. Como que coroando os dois grupos anteriores, pairam esvoaçando três anjos agarrando uma pauta de música<sup>231</sup>. Do lado esquerdo da composição assomam as cabeças da vaca e do burro, saídas de um improvisado estábulo com telhado emadeirado e forrado a feno. Uma coluna toscana de fuste liso suporta uma das asnas do telhado anterior. A base desta coluna assenta num plinto de base rectangular, sobre um pavimento executado em laje de pedra, revestido com mosaico liso de tonalidade monocromática. Sobre o lado esquerdo de um gigantesco muro de silharia lajeada ergue-se um longínquo burgo acastelado. Encimando os telhados do improvisado albergue e do grande muro ao centro, avista-se a chamada planta dos telhados (*Umbilicus Rupestris*). Pendendo do alto do grande muro parietal, avista-se um azevinho (*Ilex aquifolium L.*), com as suas folhas sempre verdes todo o ano e que, segundo a tradição cristã<sup>232</sup>, foi a planta que permitiu esconder Jesus dos soldados de Herodes.

Flanqueando a entrada principal da cidade, erguem-se duas árvores de grande porte, de aspecto semelhante ao do castanheiro (*Castanea Sativa, Miller*), árvore da renovação e de fácil rejuvenescimento<sup>233</sup>, de onde pendem os ouriços, amarelados, que envolvem a castanha, efectuando a transição do primeiro plano onde ocorreu a cena do nascimento e o fundo paisagístico, de plano mais recuado.

Nos relatos bíblicos dá-se notícia, no Evangelho de S. Mateus (Mt 2, 1), do nascimento de Jesus, mas é unicamente no Evangelho de S. Lucas (Lc 2, 6–7) que se descreve com algum pormenor o sucedido nos arredores da cidade de Belém. José e Maria tinham-se deslocado à cidade de David, na Judeia, no intuito de se recensearem, cumprindo ordens do Imperador romano, César Augusto, *E quando eles ali se encontravam, completaram-se os dias de ela dar à luz e teve o seu filho primogénito, que envolveu em panos e recostou numa manjedoura, por não haver para eles lugar na hospedaria.*

Quanto a José, na cena de Ferreirim, ladeia a Virgem, ao contrário de outros papéis que os relatos lhe imputaram, como foi o caso dos do Evangelho do Pseudo-Mateus [13, 3]<sup>234</sup>, em que este terá ido chamar a(s) parteira(s) para ajudar Maria naquele transe, e, por vezes, aparece representado de pé, incrê-

<sup>229</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 136.

<sup>230</sup> *III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda*, Arte no Douro, 2001, p. 37.

<sup>231</sup> À semelhança, da cena anterior da *Anunciação*, na qual fizemos referência da possibilidade de ter havido influência por parte do debuxador dos retábulos de Ferreirim nos desenhos de Dürer, nesta representação da *Natividade* as afinidades são muito evidentes comparativamente com a gravura sobre madeira, 29,0 x 21,0 0, do Graphische Sammlung Albertina, em Viena, figurando esta passagem da Virgem.

<sup>232</sup> Ao estender os seus ramos durante a *Fuga para o Egipto*, a Maria e o seu Filho, esta espécie florestal, escondeu-os dos soldados de Herodes. Ainda segundo a tradição, a forma encontrada por Maria como sinal de agradecimento, foi abençoar o azevinho, que desde essa data “permanece” sempre verde.

<sup>233</sup> O castanheiro, segundo o Frei Isidoro de Barreira, é a árvore da renovação, *“de quem Santo Ambrósio diz muitos louvores, chamando-a planta dos bosques, & arvoredos, que cortada torna a reverdescer, & a viver de novo [...] pello que tem significado de restauração”* (Frei Isidoro de Barreira, *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, Lisboa, 1622, pp. 371–372). O castanheiro é mencionado uma única vez em toda a Sagrada Escritura, no livro do Génesis (Gen 30, 37), *“Então tomou Jacó varas verdes de álamo e de aveleira e de castanheiro, e descascou nelas riscas brancas, descobrindo a brancura que nas varas havia”*, sendo aqui o significado da alvura, isto é, da cor branca, o símbolo de pureza, e, portanto, neste caso o do próprio Menino recém-nascido.

<sup>234</sup> *“Tinha com efeito, chegado o nascimento do Senhor, e José tinha ido procurar parteiras. Tendo-as encontrado, voltou para a gruta e encontrou Maria com o Menino que tinha gerado.”* (Luigi Moraldi, *Evangelhos Apócrifos*, 4ª ed., 2003, p. 138).

dulo por o Menino já ter nascido sem ajuda<sup>235</sup>. Os anjos, de acordo com Réau, aparecem tardiamente na representação da *Natividade*. O anjo astroforo terá sido o primeiro a assistir ao nascimento de Jesus, e S. Lucas refere-se-lhe “*Na mesma região encontrava-se uns pastores, que pernoitavam nos campos guardando os seu rebanhos durante a noite. O anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu em volta deles, e tiveram muito medo*” (Lc 2, 8–9). Pouco a pouco os anjos vão-se multiplicando e, no séc. XV, são anjos meninos que descem do céu e se juntam em redor do Menino ou, por vezes, bailam numa roda aérea cantando *Gloria in excelsis deo*<sup>236</sup>. Quanto à presença do burro e da vaca, ela é descrita nos Evangelhos apócrifos do Pseudo-Mateus [14, 1] “*saiu Maria da gruta e instalou-se num estábulo. Ali deitou o Menino numa manjedoura, e o boi e o burro O adoraram*”<sup>237</sup>. Este texto baseia-se numa visão do profeta Isaías (I 1, 3), *O boi conhece o seu possuidor, e o jumento, o estábulo do seu dono; mas Israel nada conhece, o meu povo nada entende*. A representação destes dois animais foi profusamente utilizada, quer pelos pintores das várias escolas italianas, quer pelas oficinas de todo o norte da Europa, cujas influências se fizeram sentir nos nossos pintores em Portugal. Por último, uma referencia especial à coluna toscana que se ergue em primeiro plano na tábua do Convento franciscano de Ferreira, sugerindo uma influência italiana, já que, e de acordo com o Livro *Meditações* [cap. XII] do Pseudo Boaventura, frade franciscano italiano do séc. XIV, “*Quando chegou à Virgem o momento de parir, levantou-se a meio da noite e apoiou-se contra uma coluna que ali havia*”.

### i) Composição e perspectiva

A enorme parede, ao fundo, a coluna de ordem toscana, à direita, e o lajeado do pavimento enquadram obliquamente as figuras principais, numa perspectiva correcta, cujo ponto de fuga (dos três existentes) se situa ao centro de um casario representado à esquerda da composição no fundo paisagístico. À semelhança do painel da *Coroação da Virgem*, é ensaiada uma representação escurçada de dois anjos músicos que encimam a cena do primeiro plano.

O preceito de colocar o ponto de fuga à altura de um homem e [a] coincidir com a linha extrema onde o Céu e a Terra se encontram foi seguido na representação da cena da *Natividade*, à semelhança do ocorrido no painel anterior, sendo nesta tábua trocadas as figuras principais e deslocado o ponto de fuga da direita para a esquerda da composição.

A linha do horizonte situada a dois terços não coincide, exactamente com a colocação hipotética dos diversos pontos de fuga, utilizados para a concepção da pintura. Para além da perspectiva linear, que Leonardo descrevia como a *perda de*

<sup>235</sup> Segundo Réau sobrevêm duas versões da *Natividade*: a versão síria, adoptada pelos bizantinos, na qual a Virgem dá à luz acamada, tendo em seu redor uma parteira que a ajuda; a segunda, seguida pela arte ocidental dos finais da Idade Média, adoptada em Ferreira, em que a Virgem deu à luz sem dor e encontra-se ajoelhada com as mãos postas diante do Menino desnudado, deitado sobre um molho de palhinhas (Louis Réau, *Iconografia del arte cristiano*, p. 229). A pintura flamenga parece ter seguido esta última proposta, de que é exemplo um painel único que reuniu a *Natividade* e a *Adoração dos Reis Magos*, datado de c.1493, atribuído ao mestre de l' Abbaye d' Affligem, (148,0 x 120,0 cm, n.º Inv.º 350 e 351 do Museu Real de Belas Artes da Bélgica), em Bruxelas, onde se vislumbra uma parteira, entrando à esquerda em plano recuado. Réau afirma que a recorrência à inclusão de uma ou duas parteiras na cena “*é um tema frequente nos retábulos de madeira entalhada da Flandres e do Brabante, dos finais do séc. XV*” (Louis Réau, *op. cit.*, p. 233). Após o Concílio de Trento a representação iconográfica das parteiras na cena da *natividade* é completamente abolida. A *Legenda Douada* acrescenta que as trevas da noite alteraram-se na altura do nascimento para uma luz de pleno dia (Jacques de Voragine, *La Legende Dorée*, *op. cit.*, p. 39). O parto místico é relatado nas *Revelationes* (livro VII, cap. XXI), de Santa Brígida da Suécia, no qual a luz que envolve o Menino se sobrepõe à iluminação natural (Louis Réau, *op. cit.*, p. 236).

<sup>236</sup> O painel da *Natividade* do pintor alemão Albrecht Altdorfer (c.1480-1538), sobre madeira, (129,0 x 91,0 cm, n.º Inv.º 2087, da colecção do Staatliche Museen), em Berlim, é um exemplo desta representação de anjos.

<sup>237</sup> Luigi Moraldi, *Evangelhos Apócrifos*, 4.ª ed., 2003, p. 139.

*tamanho dos corpos opacos*, surge a aplicação em simultâneo da perspectiva aérea, traduzida pelas diferenças de tonalidade claras ou esbranquiçadas na transição de planos, ocorrida sobre a linha do horizonte.

A constatação relatada no parágrafo anterior sugere que os pintores não adoptavam rigorosamente os tratados da época e na grande maioria dos casos procediam de forma empírica. No que à perspectiva diz respeito, confirma-se que, tanto neste como nos restantes painéis da série de Ferreirim, a cobertura cromática foi executada de forma faseada, num trabalho misto de oficinas, justificando por exemplo o erro grosseiro de possibilitar a existência de um dos pontos de fuga acima da linha do horizonte.



Fig. 13 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.

### III.II.III Morte da Virgem

#### Dimensões

**a) Suporte:** 133,0 x 94,35 ( $\pm 0,15$ ) x 2,18 ( $\pm 1,02$ )

A dimensão, em altura do painel (**fig.13**), é do lado direito, ligeiramente superior à do lado esquerdo tendo, respectivamente, os seguintes valores: 133,0 e 132,7. Quanto à largura existe uma ligeira diferença, medindo no topo superior 94,2 e no topo inferior 94,5. Relativamente à sua espessura o painel apresenta valores diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 2,0; bordo superior direito: 3,2; bordo inferior esquerdo: 1,7; bordo inferior direito: 1,8.

**b) Área pintada:** 127,0 x 90,5

Observado o painel, sem a actual moldura barroca, não se detectou rebarba de pintura nos quatro lados do quadro. Deduzimos que a pintura tenha sido realizada antes do emolduramento do painel.

As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, ou algo semelhante, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo, que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. As áreas não pintadas e cuja madeira é ainda visível têm as seguintes dimensões: topo superior: 3,5; topo inferior: 2,5; lado esquerdo: 1,0; lado direito: 3,0.

#### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

##### a) Suporte

É em madeira de castanho (**fig.14**), constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical. As pranchas apresentam características muito semelhantes, quanto às dimensões, e têm uma singular homogeneidade, quanto às suas especificidades e colocação no processo de ensablagem, sendo de referir a semelhança existente com os suportes dos painéis da *Anunciação* e da *Natividade*, descritos anteriormente. A prancha mais larga mede no topo superior: 62,2, no inferior: 62,5, com espessuras compreendidas entre 2,0 e 1,7. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 32,0 e mede inferiormente 32,0, apresentando uma espessura compreendida entre 3,2 e 1,8. Como acontece com todos os suportes analisados até aqui, deduzimos que este painel da *Morte da Virgem* mantém as suas dimensões originais.

A ensablagem original foi cartografada através do exame radiográfico e consistiu num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) com três cavilhas a meia madeira fortalecida com a respectiva moldura primitiva. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 10,5 do topo superior com as dimensões: 9,2 x 1,0; a segunda dista 55,0 do topo e mede: 9,0 x 1,0; a terceira dista 13,0 do bordo inferior com as dimensões: 10,5 x 1,0.

O painel, ao nível de ligações do suporte, sofreu intervenção posterior, provavelmente na altura da sua desmontagem como estrutura retabular e passagem



Fig. 14 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso.

a painel individualizado, tal como aconteceu com os painéis da *Anunciação* e da *Natividade*, descritos anteriormente.

Foram colocadas três ligações em madeira com forma de respiga rectangular, designada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo dispostas da seguinte forma: a primeira dista do topo 15,5 e mede: 5,3 x 3,7; a segunda dista do topo 63,0 e mede: 5,0 x 3,7, a terceira e última encontra-se a 18,5 do bordo inferior e mede: 5,0 x 3,7. Pelo reverso é visível a colocação de grude como meio de colagem na altura de colocação das três taleiras. Foram acrescentados, nesta última intervenção ocorrida em 2001, quatro elementos de madeira de castanho, com dimensões bastante irregulares, para preenchimento de lacunas a nível de suporte, colados com cola branca para madeira, manifesto no canto superior esquerdo.

Pelo verso do painel é ligeiramente visível a junta de união das duas pranchas na zona correspondente à cabeça de S. João Evangelista, patente num desnível em profundidade na camada cromática que se observa a olho nu. Esta situação é resultante, como já referimos anteriormente, dos constantes movimentos provocados pelas variações higroscópicas a que os respectivos elementos de madeira estiveram sujeitos.

Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro de profundidade, com uma largura média de 3,0 centímetros, para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo de todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do painel.

Exceptuando a colocação de alguns elementos de madeira recentes, ainda são bastante visíveis as marcas de desbastes feitas a enxó com lâminas de corte distintas, sendo também visíveis, ao longo de todo o lado esquerdo do painel, marcas de serra. Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a poderem receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. Este painel não apresenta irregularidades nem defeitos, como sejam os nós, mas a prancha mais larga, ao longo de toda a zona da junta, tem sinais evidentes de ter sido alvo de ataques de insectos xilófagos, observado pelas galerias existentes. Foi ainda a referida prancha sujeita a um processo de correcção de empenamento através da colocação de pequenas tiras de madeira de balsa incrustadas pelo reverso e, ao longo de todo o comprimento em altura, processo este designado por sangria, que deduzimos ter sido efectuado na intervenção levada a cabo pelos técnicos do IJF., actual IPCR, em Lisboa, nos anos 70 do século passado, tal como aconteceu com o painel da *Natividade*.

## b) Preparação

Apresenta semelhanças com os restantes painéis descritos neste ponto, das quais destacamos as seguintes:

- a composição química que predomina na quase totalidade das amostras examinadas<sup>238</sup> é o gesso. A única excepção ocorre na amostra MV4 onde foi detectada a presença de uma camada composta por cré, correspondente a uma situação de intervenção de conservação e restauro nos anos 70 do passado século;
- a espessura média das camadas de preparação neste painel ronda os 55 microns, apresenta uma regularidade notável entre locais de painéis diferentes, claramente manifestada pelos castanhos correspondentes às zonas de arquitectura das três pinturas até agora estudadas, que têm a mesma medida de 50 microns;
- o aglutinante utilizado para servir de veículo à carga mineral de gesso empregue na camada de preparação foi uma mistura de cola animal e óleo, aliás de acordo com o que já tinha sido relatado nos painéis anteriores desta série retabular.

<sup>238</sup> Foram recolhidas sete amostras em zonas que se apresentavam danificadas, em zonas de lacunas ou nos bordos da pintura, respeitando a integridade da mesma.

Comparativamente à situação que classificamos como repinte, detectada na amostra MV4, cujo aglutinante empregue foi exclusivamente o óleo, deduzimos, de acordo com situações encontradas noutros painéis desta série, que, embora tenha sido utilizada a mesma substância, o cré, os processos de aglutinação não foram idênticos, o que nos permite inferir que tenha havido intervenções distintas em anos diferentes, mas, como verificamos, com a mesma carga, o cré.

### c) Desenho subjacente

A análise em resultado da aplicação da radiação X autoriza-nos a apontar um desenho subjacente inciso em vários trechos e motivos no painel da *Morte da Virgem*:

- a marcação dos limites da superfície pictórica foi incisa sobre a camada de preparação (**fig.15**);
- as tábuas que constituem o forro do tecto foram traçadas à mão com um estilete e o auxílio de uma régua. Este traçado é quase imperceptível, apenas visível na radiografia por recurso à lupa com ampliação até 10 vezes, sendo, por isso, distinto, quanto às características, do traçado que ocorre no painel da *Anunciação*, este bem vincado e mais largo;
- com o auxílio de régua e estilete foram desenhados à mão as marcações das alhetas dos blocos de pedraria;
- com desenho inciso, à mão levantada, foi feito o modelado do pregueado da armação em tecido do dossel e é visível desenho de contorno, feito à mão levantada, dos perfis da Cruz processional;
- as linhas curvas da cúpula do dossel foram riscadas utilizando instrumentos mecânicos (corda e ponta metálica, ou compasso);
- ao contrário do verificado no canto superior esquerdo da pintura, que não apresenta vestígios de desenho inciso, no canto superior direito observa-se, à radiografia, a marcação das madeiras do forro do tecto, com as suas linhas horizontais e oblíquas, traçado à mão com o auxílio de régua e estilete metálico, sendo ainda detectadas a marcação da parede do fundo tal como as linhas curvas de parte do arco que se vislumbra em fundo, sobre o canto superior direito do painel;
- a grande profusão de desenho inciso, visível sobretudo na marcação da silharia da parede em fundo, executado à mão apoiada com o auxílio de instrumentos mecânicos (régua e estilete);
- o desenho inciso no contorno das vestes do Apóstolo que segura a hissope e desenho inciso, feito à mão levantada, para marcação do pregueado do véu da Virgem;
- o livro, seguro pelo Apóstolo Pedro, foi riscado à mão com o auxílio de régua, e a túnica branca que o mesmo Apóstolo enverga foi feita com um estilete, à mão levantada, marcando o modelado;
- a grande profusão de desenho à mão levantada, no pano do dossel, por recurso a traço inciso; o contorno da dalmática de S. Pedro foi igualmente marcado por recurso a incisão;
- a grande exuberância de desenho inciso, quer no contorno das cabeças dos Apóstolos quer no modelado e pregueado das vestes;
- o livro que está seguro pelo Apóstolo, em primeiro plano, foi riscado com um estilete, sendo as linhas curvas algo sinuosas, revelando um desenho solto feito à mão levantada; à semelhança do que acontece com os panejamentos e tecidos de cor branca, existe uma grande profusão de marcação do pregueado das vestes por desenho bem vincado e inciso;
- a utilização de régua como auxiliar mecânico no traçado das linhas da banquetta em madeira e da faca;
- o lençol da cama evoca abundantemente desenho de modelado, traçado de forma incisa;
- o desenho de modelado do pregueado da colcha da cama foi feito com o auxílio de um objecto metálico pontiagudo, provocando incisão visível na radiografia.

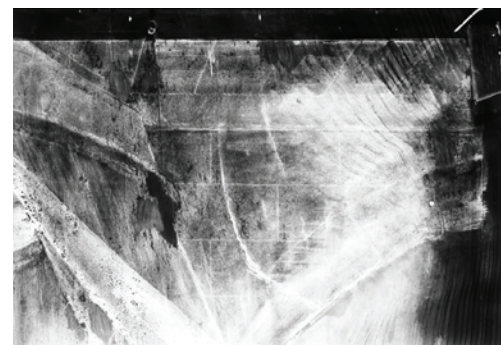


Fig.15 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Zona superior direita: radiografia.



Fig. 16 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor do busto da Virgem: fotografia no infravermelho.



Fig. 17 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor da cabeça de S. João: reflectografia no infravermelho.

Da análise efectuada aos exames feitos a este painel da *Morte da Virgem*, empregando a radiação infravermelha (fotografia e reflectografia), e à semelhança do que ocorreu na marcação dos contornos do rosto da Virgem na *Natividade*, é tenuemente detectável desenho repassado por estresido, veja-se o contorno do nariz, dos lábios, do queixo e o contorno do pontilhado do véu que cobre parcialmente a face da Virgem (fig.16). Este desenho de estresido é unido através de traçado feito a pincel fino. Ainda na figura anterior, a marcação da sombra no véu da Virgem é realizada com traço paralelo, provavelmente a carvão. O mesmo tipo de tratamento na marcação de sombras é empregue na testa de S. João Evangelista e em outros rostos de Apóstolos. O particular trabalho de elaboração das barbas de alguns Apóstolos, com desenho curvo e solto, adoptando as sombras o mesmo tratamento anterior com traços paralelos. Um exemplo visível de desenho de estresido é o empregue para a realização dos motivos florais da dalmática do Apóstolo Pedro. Ainda nesta imagem, é visível uma marcação de sombra na estola do Apóstolo, mais fina e de tracejado entrecruzado, que revela uma elaboração mais cuidada e algo distante do encontrado em situações anteriores. O tratamento das fisionomias dos apóstolos, o tratamento de cabelos e marcação do desenho das barbas revelam uma grande homogeneidade de trabalho neste painel, não se vislumbrando na marcação destes rostos indícios de desenho de estresido. Quanto ao exame em reflectografia, esse permitiu-nos classificar duas formas distintas de fazer marcação de sombras. No primeiro caso, para marcações de sombra mais intensas, recorreu-se a um tracejado entrecruzado de malha mais apertada, ao passo que na marcação de sombras mais ligeiras e que se aproximam dos meios-tonos este entrecruzado apresenta uma malha mais larga e espaçada (fig.17). Na imagem anterior é ainda possível caracterizar o processo empregue pelo pintor para procurar a volumetria do pregueado dos tecidos, recorrendo neste particular a traços oblíquos e paralelos, mas sem se entrecruzarem, como o tinha feito para a marcação de sombras puras. É perceptível a forma de execução do modelado das vestes e colocação do desenho de contorno dos olhos e traços faciais, aplicados com extrema correcção.

São três os locais onde a análise estratigráfica evidencia a existência de desenho subjacente. Na amostra MV2 o desenho feito a carvão para marcação da delimitação da sombra do pregueado do tecido do dossel é aplicado directamente sobre a camada de preparação. O mesmo efeito, agora com a coberta da cama na amostra MV3, de cor vermelha e tonalidade sombria. Nestes dois casos não existe camada de imprimadura posterior, a fixar o desenho, como ocorreu no painel anterior da *Natividade* com as colorações castanhas da arquitectura e cabelos da Virgem. A terceira e última amostra MV6 evidencia a marcação de sombra da manga do Apóstolo de cor verde, sendo neste caso a zona do desenho fixo com camada de imprimadura.

A percepção que fazemos, para clarificar as várias etapas do desenho subjacente encontrado neste painel, são indissociáveis do ocorrido com as pinturas já estudadas desta série: os primeiros estudos preparatórios para a realização do painel representando a *Morte da Virgem*, foram anteriormente elaborados por Cristóvão de Figueiredo e mostrados ao seu comprador, o qual temos vindo a referir como sendo o Infante D. Fernando. O desenho inciso, na delimitação da futura superfície pictórica, para construção das arquitecturas apoiado em régua, ou à mão levantada para marcação de contornos de vestimentas, pregueados do véu da Virgem, as dobras de pano do dossel, o pregueado da colcha, são exemplos que atestam a primazia do seu emprego. Numa segunda fase, e ainda sobre a camada de preparação, destaca-se o rosto da Virgem transposto por recurso a estresido, sendo posteriormente o pontilhado unido a pincel e tinta negra. Os motivos florais da dalmática do Apóstolo Pedro perfilham o mesmo trabalho descrito anteriormente. Grande profusão de desenho com linhas curvas, a carvão, dadas nas barbas e cabeleiras, posteriormente repassado a pincel. Destaca-se o desenho de modelado

a carvão, na prefiguração do sombreado, juntando o tracejado nas sombras mais intensas e alargando o entrecruzado nas sombras mais ligeiras. O painel em seguida foi sujeito a camada de imprimadura, detectando-se a sua presença na manga do Apóstolo de verde, com intenções de fixar o desenho previamente elaborado nesse local em particular.

#### d) Imprimadura

A imprimadura foi detectada em três motivos da pintura (MV1, MV6 e MV7) aplicada para cumprir funções ópticas e, na amostra MV4, com objectivos de impermeabilização<sup>239</sup>.

A composição química desta camada, de imprimadura ou polimento, em paralelo com os quadros anteriores, é feita com branco de chumbo e negro carvão aglutinado a óleo para o primeiro caso e somente com branco de chumbo nas situações de impermeabilização, com espessuras inferiores a 10 microns.

#### e) Estrutura da camada cromática

Neste painel deparamos com uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o rosa de tonalidade sombra do pano da armação do dossel, no bordo superior esquerdo, amostra MV2, foi elaborado em camada única com branco de chumbo e vermelhão, apresentando uma espessura da ordem dos 10 microns;
- o vermelho sombra da colcha que cobre a cama, amostra MV3, foi dado em duas etapas sucessivas. Foi aplicada, directamente sobre a camada de preparação, uma camada de branco chumbo e vermelhão, com 15 microns, seguindo-se-lhe uma fina camada de laca de garança, com espessura inferior a 2 microns, aglutinada com substância de carácter proteico;
- o branco do pano de dossel situado na zona superior central do painel, amostra MV4, foi realizado com o pigmento branco de chumbo numa única camada, com uma espessura de 15 microns;
- o castanho do tabuado do tecto na zona superior esquerda do painel, amostra MV5, foi executado em fina camada, inferior a 5 microns, com a mistura de cré, ocre vermelho e negro de carvão;
- o verde de tonalidade sombra, da zona da manga do Apóstolo que segura o hissope, amostra MV6, é de camada individual feita com amarelo de chumbo e estanho misturado com verde malaquite, exibindo esta mistura uma espessura inferior a 10 microns;
- o amarelo luz do fio do debrum da dalmática do Apóstolo Pedro, amostra MV7, assenta numa primeira camada negra, com 10 microns de espessura de pigmento negro de carvão, posteriormente foi dada uma camada de amarelo chumbo e estanho e ocre vermelho, com a espessura de 20 microns.

A produção pictórica desta pintura revela formas idênticas de trabalho por comparação com os painéis já estudados, *Anunciação* e *Natividade*; sobre a camada de preparação foi executado o desenho subjacente, em seguida foi estendida uma camada de imprimadura, reservando desta camada alguns locais, recorrendo ao traço inciso de contorno: a banquetta, o jarro, os frutos, a tigela, a fâca, os rostos e as cabeleiras dos figurados, a faixa da dalmática do Apóstolo Pedro, os dois livros, a cruz processional e o hissope, todos são disso testemunho.

Mas foram igualmente observadas algumas dissemelhanças. Quanto às analogias, destacamos a marcação da zona de transição da luz/sombra do dossel que é feita de forma bastante dissimulada e ténue, dada com broxa larga, com o sentido de orientação correspondente à geometria curvilínea do tecido, como ocorre na representação da toalha que envolve parcialmente o Menino na *Natividade*; o véu branco da Virgem adopta forma idêntica na elaboração claro/escuro, sem recurso à marcação de desenho inciso e posterior sublinhado a pincel fino; o livro nas mãos do Apóstolo Pedro foi desenhado nos seus contornos com incisão e a forma de execução é semelhante ao livro da *Anunciação*; o lavrado do fio da dalmática do Apóstolo Pedro é idêntico à representação do da envergada pelo arcanjo Gabriel no painel da *Anunciação*; a execução da ourivesaria adopta o mesmo processo já evidenciado no ceptro da *Anunciação*, traço fino de amarelo de chumbo e estanho nos contornos, marcando fortemente a película radiográfica, sendo as zonas de sombra e meios tons dados a ocre vermelho e negro de carvão, impressionando modestamente a película de raios X. Quanto às diferenças acusadas revelam-se sobretudo na distinção quanto à utilização do desenho inciso e posterior marcação a pincel fino dos diferentes tecidos, do que são exemplos a túnica branca do Apóstolo em primeiro plano ou a túnica do Apóstolo Pedro, cuja forma de trabalho já tivemos oportunidade de realçar nas vestes brancas do arcanjo da *Anunciação*, ou no manto da Virgem da *Natividade*. O tratamento das barbas e cabeleiras dos apóstolos mais idosos é idêntico ao encontrado nas cabeleiras das Virgens dos painéis anteriores, ao contrário do que ocorre com os apóstolos mais jovens deste painel da *Morte da Virgem* ou com os anjos que rodeiam o Menino no painel da *Natividade*, que não evidenciam semelhante preocupação quanto à sua elaboração. A colocação das cores não extravasa para além dos limites impostos pelo desenho subjacente e à, semelhança dos outros painéis desta série retabular e em particular os alusivos à *vida da Virgem*, o pintor demonstra uma invulgar preocupação em acentuar (nesta série) a projecção das sombras sobre motivos colocados junto do canto inferior esquerdo, indicando claramente e sem ambiguidades a orientação e a proveniência da iluminação.

<sup>239</sup> Nas amostras 1 e 4 deste painel a impressão sobreviveu aos repintes efectuados. As amostras 6 e 7 têm subjacente a elaboração de zonas sombreadas. No caso da amostra 6 o

objectivo é a tonalidade sombra da cor verde e na amostra 7 é o fundo negro correspondente ao veludo de cor negro do debrum das vestes do Apóstolo Pedro.

## f) Camada de protecção

As análises estratigráficas evidenciam a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada ou por vezes escurizada, estando relacionada na maior parte dos casos com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas: amostra MV4; amostra MV5 e amostra MV6. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, e já encontrados em 1970, só foram removidos em 1991, altura em que o painel foi protegido com uma camada final de verniz à *retoucher*<sup>240</sup>.

A acabar a última intervenção de conservação e restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

## g) Restauros e intervenções conhecidas

Fez parte da *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, de 1940, onde esteve exposta na sala VI (n.º cat. 130<sup>241</sup>) do Museu Nacional de Arte Antiga. Esta pintura entrou no ano seguinte no IJF, em Lisboa, a 19 de Abril de 1941. O tratamento, da responsabilidade do restaurador Fernando Mardel, deu origem ao relatório de restauro n.º 827, cujas informações se resumem à identificação do painel e respectivas dimensões.

Em 1957, durante os meses de Agosto e Setembro, fez parte da 1ª *Exposição Temporária: Mestres de Ferreirim*, realizada no Museu Regional de Lamego<sup>242</sup>.

Cerca de 30 anos mais tarde, em 4 de Junho de 1970, deu entrada novamente no IJF (actual IPCR), mostrando “*vernizes oxidados e amarelados, sujidade provocada por fumos e poeiras, camada cromática empolada devido ao incêndio que atingiu esta Igreja, alguns anos atrás, falhas na camada cromática; repintes antigos; reverso muito atacado pelo xilófago*”. O processo de restauro n.º 111/70, da autoria de Manuel Reis Santos, informa que a intervenção realizada se resumiu à “*Fixação da película cromática com cera e resina Damar, imunização com Paraloide, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas*”. Esta ligeira beneficiação antecedeu a exposição *Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, realizada em 1971, no Convento de S. Domingos em Abrantes e, depois, na Fundação Calouste Gulbenkian, com o número de catálogo 128<sup>243</sup>.

A 18 de Novembro de 1991, entrou pela terceira vez no IJF (IPCR), originando o processo de restauro n.º 62/91, da responsabilidade de Joana Barbieri, cuja informação elucida que, à data, foi feita a “*Remoção de vernizes amarelados e levantamento de alguns repintes com White Spirit, álcool e Dimetil; colocação de massa*

*de caolino e Tóttin na união das tábuas e em algumas faltas; tonalização e finalização das faltas com tinta de óleo diluída em verniz à retoucher; protecção final com verniz à retoucher*”. Esta intervenção antecedeu a *Exposição Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, ocorrida no ano seguinte, em 1992, na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, em Lisboa, exposta com o número de catálogo 86<sup>244</sup>.

Em Dezembro de 1999, o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, procedeu à elaboração de um relatório do estado de conservação, desta e das restantes sete pinturas, para lançamento e aceitação de propostas de intervenção de restauro a realizar *in situ*.

Em 2000, de 17 de Junho a 17 de Setembro fez parte da *Exposição Cristo Fonte de Esperança*, realizada no Edifício da Alfândega do Porto (n.º 363 do catálogo)<sup>245</sup>.

Após a análise laboratorial, efectuada em Dezembro de 2000, detectou-se que o amarelo de tonalidade luz da almofada, sobre o bordo esquerdo do painel, amostra MV1, é um repinte dado com amarelo de zinco, com uma espessura inferior a 3 microns.

Em 10 de Abril de 2001, era concluída a intervenção de conservação e de restauro desta e das outras sete pinturas, que ainda restam do antigo retábulo de Ferreirim, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de *Monteiro Vóuga Lda.*. Ainda nesse ano, integrou a *Exposição “Arte no Douro, III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda”*, ocorrida no Museu de Lamego<sup>246</sup>.

## h) Descrição e fontes iconográficas

A cena da morte ou passamento da Virgem desenvolve-se no interior de um espaço delimitado em altura por um dossel de cabeceira circular, aberto sobre o leito. A Virgem está semideitada sobre a cama, com o tronco e a cabeça amparados por várias almofadas sobrepostas. S. João Evangelista, de aspecto bastante jovial e envergando uma túnica vermelha, sobressai claramente de entre os diversos grupos de Apóstolos que rodeiam a Virgem jacente. A estrutura e armação do dossel pendem de um tecto forrado em madeira. Sobre o lado direito da composição são ainda visíveis, de uma pintura algo desgasta pelo tempo, uma fiada de aduelas que sugerem a representação de um arco de pedraria, semicircular e de características clássicas. Dos doze Apóstolos que assistem ao acto, Pedro é aquele a quem o pintor maior destaque deu, distinguindo-se pela rica paramentaria; a sua capa é bordada com ornatos com largos relevos, lavrados com fios dourados em

<sup>240</sup> O verniz de retoque (ou à *retoucher*) é aplicado com a função essencial de proteger temporariamente a superfície pictórica. Actualmente é usado, sobretudo, na área da conservação e restauro de pintura, como veículo ou aglutinante, de diversos pigmentos.

<sup>241</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958, p. 24.

<sup>242</sup> *Mestres de Ferreirim, 1ª Exposição Temporária*, 1957, p. 12.

<sup>243</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 137.

<sup>244</sup> *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo, coord. de Dalila Rodrigues), Lisboa, 1992, pp. 371-372.

<sup>245</sup> *Cristo fonte de esperança. Exposição do Grande Jubileu do ano 2000*, (Catálogo da Exposição), 2000, p. 502.

<sup>246</sup> *III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda, Arte no Douro*, 2001, p. 36.

tecido de seda, envergando ainda um pluvial bordado com uma franja e debrum, fechado sobre o peito com um fírmal.

No canto inferior esquerdo, um pequeno banco de madeira serve de apoio a vários utensílios domésticos, uma jarra de barro, uma taça contendo pequenos bagos de romã<sup>247</sup> e uma faca, que insinua ter sido utilizada para descascar uma das duas maçãs<sup>248</sup> que se encontram sobre o banco.

Nenhuma referência é feita nos Evangelhos canônicos ao *Passamento ou Morte da Virgem*. Na Lenda Dourada de Tiago de Voragine (c.1230–1298), conhecida como *legenda sanctorum*, é descrita como tendo tido lugar a seguinte passagem num dos últimos dias de vida da Virgem, “Um dia um anjo rodeado de luz se aproximou de Maria mãe de Jesus, saúdo-a respeitosamente como a mãe do seu mestre e disse-lhe: Eu te saúdo Bem-aventurada Maria e te trago aqui um ramo de palmeira do Paraíso para que a faças levar na frente do vosso caixão, dentro de três dias porque o vosso filho vos chama para junto d’ Ele”<sup>249</sup>. Também o Apócrifo Livro de João, Arcebispo de Tessalónica, se refere à palma [cap. III], “Maria levanta-te e toma esta palma que me foi dada por quem plantou o Paraíso”<sup>250</sup>. O Evangelho Apócrifo de S. João Evangelista, o Teólogo, precisa [cap. III] que esta aparição terá sido do arcanjo Gabriel<sup>251</sup>. João, terá sido ainda, e de acordo com a lenda, o primeiro a chegar junto da Virgem, e anseia por ter os seus irmãos Apóstolos junto deles. Após ter proferido estas palavras, de todos os mais diversos lugares onde se encontravam apóstolos, foram estes transportados por nuvens para junto de João e Maria. As representações italianas seguiram o modelo mais antigo, o bizantino, retratando a Virgem quase sempre morta, de que é exemplo a *Morte da Virgem*, de c.1461, pintura a têmpera sobre madeira, 54,0 x 52,0 cm, n.º Inv.º 248, do Museo del Prado, em Madrid, executada pelo pintor italiano Andrea Mantegna (1431–1506), cuja Virgem se encontra numa cama disposta horizontalmente de mãos fechadas e cruzadas sobre o ventre. Pelo contrário, as representações do Norte da Europa preferiram fazer esta figuração supondo uma Virgem encostada e ainda agonizante com uma vela na mão, evoluindo a posição da horizontalidade da cama<sup>252</sup> para uma colocação oblíqua, introduzindo a perspectiva nas linhas de representação. A *Morte da Virgem*, óleo sobre madeira

de carvalho, 147,8 x 122,5 cm, n.º Inv.º 1459 Pint., do Museu de Groeninge, em Bruges, de Hugo van der Goes (1436–1482), é um protótipo que provavelmente terá sido seguido e vindo a influenciar os mestres portugueses através da circulação de gravuras. Em Ferreirim, a Virgem está encostada a um conjunto de três almofadas, numa cama com baldaquino de características tipicamente italianas, profusamente utilizado nos entronamentos, correspondente ao modelo da *Sacra Conversazione*. Exceptuando o baldaquino de dossel<sup>253</sup> envolvente a toda a cena, a *Morte da Virgem* dos Mestres de Ferreirim, vai de encontro aos modelos dos interiores flamengos, tal como foi representada pelo antuerpiano Joos van Cleve (1485–1540) no painel da *Morte da Virgem*, óleo sobre madeira, 132,0 x 154,0 cm, n.º Inv.º 150, da Alte Pinakothek, em Munique, executado c.1520.

### i) Composição e perspectiva

O eixo da composição situa-se a meio do painel, sobre o qual recaem as linhas oblíquas, reunidas num correcto ponto de fuga, assentado a dois terços da altura total da cena representada. Estas linhas provêm da arquitectura interior, representada pelas tabuinhas que compõem o forro do tecto em madeira.

A iluminação da composição perfilha exactamente o modelo ocorrido na cena de interior da *Anunciação*: emana da esquerda com a mesma intensidade revelada a toda a altura do painel.

O leito da Virgem encontra-se colocado diagonalmente, em relação ao plano de superfície do quadro, de forma a campir a Virgem a três quartos e sugerindo movimento. O banco, em primeiro plano, acompanha a perspectiva do leito.

<sup>247</sup> Os bagos da romã significa as lágrimas derramadas “vos offrego hum copo de lágrimas minhas esprimidas de dobrado amor, assi pera convosco como pera o próximo, & por isso minhas, porque saiem dos meus olhos, como as gotas dos grãos da Romã” (Frei Isidoro de Barreira, *Tractado das significacens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, Lisboa, 1622, p. 165).

<sup>248</sup> O pomo da maçã significa amor “a mesma alma sancta inflamada de divino amor, a par destas considerações dizia, que a acompanhassem, com pomos que significassem seu grande amor” (Frei Isidoro de Barreira, *op. cit.*, p. 207).

<sup>249</sup> Utilizámos uma edição de 1910, traduzida do latim, com introdução e notas de Teodor de Wyzewa, (Jacques de Voragine, *La Légend Dorée*, 1910, pp. 430–431).

<sup>250</sup> Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, 1956, pp. 645–655.

<sup>251</sup> Idem, p. 620.

<sup>252</sup> No caso da gravura sobre madeira de Albrecht Dürer, de 1510, no Staatliche Kunsthalle, em Karlsruhe, Alemanha, 29,3 x 20,6 cm, inventariado com o n.º 17 da série da vida de

(Maria), a mãe de Jesus encontra-se deitada sobre um leito disposto de frente para o espectador, mas as afinidades com o modelo seguido em Ferreirim são notórias – fixemo-nos em dois pormenores em particular: o da vela segura em comum pela Virgem e João Evangelista e, o do Apóstolo, que aos pés do leito segura entre as mãos um livro aberto, tal como ocorre na cena representada em Ferreirim.

<sup>253</sup> O baldaquino de dossel, bastante representado pelos pintores italianos, não é uma exclusividade sua, pois os seus contemporâneos flamengos também o utilizaram nas suas figurações como foi o caso da *Virgem com o Menino rodeada de S. Pedro, S. João Baptista, S. Cosme e S. Damião* (também conhecida como a *Senhora de Médicis*), c. 1450, óleo sobre madeira, 61,7,0 x 46,1 cm, n.º Inv.º 850 do Städelches Kunstinstitut, em Frankfurt na Alemanha, obra executada por Rogier Van der Weyden, e cujas similitudes, com as formas (dos dosséis) pintados nas tábuas de Ferreirim, (*Anunciação e Morte da Virgem*), são muito semelhantes. Na pintura, *Apresentação do Menino no Templo*, 91,6 x 72,4 cm, atribuída pela crítica a Gregório Lopes c.1530, no Museu de Arte Sacra do Seminário Maior dos Olivais e proveniente da igreja de Santa Iria da Azóia, mostra uma representação de cabeceira de dossel muito semelhante.



Fig. 18 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Coroação da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem modurla.

### III.II.IV Coroação da Virgem

#### Dimensões

##### a) Suporte: 132,4 x 93,65 ( $\pm 0,35$ ) x 1,8 ( $\pm 0,6$ )

As dimensões, em altura, do painel (**fig. 18**) do lado direito são ligeiramente inferiores às do lado esquerdo tendo, respectivamente, os seguintes valores: 132,4 e 132,8. Quanto à largura existe uma ligeira diferença, medindo no topo superior 94,0 e no topo inferior 93,3. Relativamente à sua espessura, este painel apresenta valores muito diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 2,3; bordo superior direito: 1,7; bordo inferior esquerdo: 2,0; bordo inferior direito: 1,2.

##### b) Área pintada: 128,5 x 90,0

Não se descobre qualquer rebarba de pintura nos quatro lados do painel. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, ou algo semelhante, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo, que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. Observa-se em alguns locais continuidade de superfície pintada para além da área delimitada pela incisão feita a toda a volta da pintura, daí supormos, como aconteceu com os painéis descritos anteriormente, que este também tenha sido elaborado e acabado em termos pictóricos e, só posteriormente, incluído na estrutura de conjunto retabular. As áreas não pintadas e cuja madeira é ainda visível têm as seguintes dimensões: topo superior: 2,0; topo inferior: 1,9; lado esquerdo: 1,0; lado direito: 2,65.

#### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

##### a) Suporte

O suporte é de madeira de castanho (**fig. 19**), constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical. As pranchas apresentam características muito semelhantes, quanto a dimensões, às dos painéis referidos anteriormente (*Anunciação, Natividade e Morte da Virgem*), mas apresenta uma inversão (em relação a estas pinturas anteriores) quanto à colocação das pranchas no processo de ensamblem. A prancha mais larga mede no topo superior: 58,6, no inferior: 64,8 com espessuras compreendidas entre 1,7 e 1,2. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 35,4 e mede inferiormente 28,5, apresentando uma espessura compreendida entre 3,2 e 1,8. Como acontece com todos os suportes analisados até aqui, deduzimos que este painel da *Morte da Virgem* mantém as suas dimensões originais.

A ensamblem original foi obtida através do exame radiográfico e consistiu inicialmente num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) com três cavilhas a meia madeira aumentada com a respectiva inclusão da moldura primitiva no retábulo final. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 11,5 do topo superior com as dimensões: 8,5 x 0,9; a segunda dista 67,0 do topo e mede: 10,2 x 0,9; a terceira dista 12,7 do bordo inferior com as dimensões: 10,5 x 1,0.

O suporte sofreu intervenção posterior, provavelmente na altura da sua desmontagem do conjunto retabular e passagem a painel individualizado, tal como aconteceu com os painéis da *Série da Virgem*, durante as obras do princípio do séc. XVIII. Foram colocadas apenas duas ligações em madeira com forma de respiga rectangular (e não três como aconteceu com os painéis anteriores: *Anunciação, Natividade e Morte da Virgem*), designada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo colocadas da seguinte forma: a primeira dista do topo 74,0



Fig. 19 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Coroação da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso.

e mede: 5,2 x 4,3; a segunda dista do fundo 24,0 e mede: 5,4 x 4,3 (. esq. 5c). Um outro conjunto de taleiras, num total de quatro, foi aplicado, provavelmente na mesma altura da intervenção atrás referida, para ligar um fragmento da prancha mais estreita em toda a sua altura e que supomos ter-se separado na totalidade. Estão assim distribuídas: a primeira dista do topo 12,5, do lado esquerdo 21,5 e mede 4,4 x 3,0; a segunda dista do topo 47,0, do lado esquerdo 21,5 e mede 5,0 x 3,0; a terceira taleira dista 81,0 do topo, 20,3 do lado esquerdo e mede 4,3 x 3,0; a quarta e última dista 14,0 do fundo, 20,5 do lado esquerdo e mede 4,5 x 3,0. Numa outra intervenção posterior foram colocados vários elementos de ligação distintos dos primeiros e com duas tipologias específicas: a primeira constituída por um conjunto de quatro duplas caudas de andorinha, para reforço da zona de fendimento (no extremo esta tábuca ficaria separada em duas partes) da prancha mais larga assim distribuída: a primeira dupla cauda dista 11,5 do topo e 36,3 do lado direito e mede: 10,2 x 5,2 x 2,7; a segunda dista do topo 44,5 e 39,0 do lado direito e mede: 10,3 x 5,0 x 2,7; a terceira dista do topo 86,0 e 41,0 do lado direito e mede: 10,7 x 5,6 x 3,0; a quarta e última dista do fundo 11,0 e do lado direito 41,5 e mede: 10,3 x 5,0 x 2,7. Quanto à segunda tipologia foram colocadas duas travessas de madeira de castanho a toda a largura do painel da seguinte forma: a primeira dista do topo 20,0 e mede 87,5 x 4,5; a segunda travessa dista do fundo 18,0 e mede 85,0 x 4,0. Pelo reverso é visível a colocação de grude como agente de colagem na altura de colocação das duplas caudas de andorinha. Foram acrescentados, na última intervenção, ocorrida em 2001, vários elementos de madeira de castanho com dimensões bastante irregulares para preenchimento de lacunas ao nível do suporte, colados com cola branca para madeira (PVA), visíveis no topo, a meio e no fundo, da zona de junta das duas pranchas que constituem o painel e, ainda, na prancha mais estreita no canto inferior esquerdo, foram colados dois elementos de madeira recente para preenchimento de lacunas no suporte.

Pelo verso do painel é acentuadamente visível a junta de união das duas pranchas na zona pintada, correspondente ao colo e ventre da Virgem, promovendo um desnível e destacamento em profundidade na camada cromática que se observa a olho nu. A prancha mais larga apresenta dois fendilhamentos também visíveis pelo verso. Um ocorre em toda a altura e o segundo vai até meio da prancha, provocando ambos descontinuidade da camada cromática. Esta situação é resultante, como já referimos anteriormente, dos constantes movimentos pro-

vocados pelas variações higroscópicas a que os seus elementos de madeira estiveram sujeitos.

Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro, com uma largura média de 2,5 centímetros, para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo do séc. XVIII em todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à sua base de encosto.

Ressalvando a colocação de alguns elementos de madeira recentes, permanecem intactas as características originais e ainda são bastante visíveis as marcas de desbastes feitas a enxó. Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a poderem receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. Este painel apresenta irregularidades e defeitos como sejam os nós, que provocaram com o tempo lacunas em diversas zonas, e ambas as pranchas têm sinais evidentes de terem sido alvo de ataques de insectos xilófagos, observada pelas inúmeras galerias existentes. Todo o painel foi alvo de um processo de correcção de empenamento através da colocação de pequenas tiras de madeira de balsa, incrustadas pelo reverso e ao longo de todo o comprimento em altura, processo este designado por sangria, que deduzimos ter sido efectuado pelo IJF., actual IPCR, em 1970, como sucedeu com os painéis da *Natividade* e da *Morte da Virgem*, que referenciámos antes nos pontos III.II.II e III.II.III.

## b) Preparação

Da análise estratigráfica e relativamente à camada de preparação<sup>254</sup> é-nos possível definir as seguintes características encontradas neste painel:

- é feita com gesso (sulfato de cálcio anidro), aglutinada com uma mistura composta por óleo e cola animal e as espessuras oscilam entre os valores de 90 e 40 microns, das camadas mais espessas e menos espessas respectivamente, apresentando o painel valores de espessura média de 65 microns. Valores relativamente mais elevados<sup>255</sup> que os dos painéis da *Anunciação*, *Natividade* e *Morte da Virgem*.

## c) Desenho subjacente

O exame radiográfico ao painel permitiu tecer as seguintes considerações quanto ao desenho:

- a delimitação da superfície pictórica;
- à semelhança dos outros painéis desta série retabular, foi profusamente utilizado o desenho inciso, à mão levantada, no

<sup>254</sup> Foram colhidas dez amostras, aproveitando as zonas onde existiam lacunas e destacamentos de policromia nas juntas que se apresentavam abertas. Esta colheita foi sempre orientada por forma a abranger o maior número possível de cores existentes no painel e, em cada uma, as tonalidades sombra, meio-tom e luz, respectivamente. Todas as dez amostras apresentam sinais evidentes de serem representativas de locais originais de policromia do painel,

sendo deduzível que os locais de recolha escolhidos correspondam a zonas que não foram alvo de intervenção ou repintes.

<sup>255</sup> A espessura da camada de preparação do azul sombra no painel da *Anunciação* é 45 microns, ao passo que no painel que estudamos é de 90 microns.



Fig.20 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Coroação da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor de dois anjos, lado esquerdo: radiografia.

- contorno de panejamentos e acessórios, de que são exemplo as vestes do anjo, no canto superior esquerdo do painel, e a marcação das respectivas asas (**fig.20**);
- é perceptível que, muito provavelmente, a Virgem tenha sido idealizada no início pela inclusão do diadema em redor da cabeça, hipótese que terá sido corrigida e alterada para a solução compositiva do coroamento;
- as grandes linhas de marcação das vestes e asas do anjo que segura a coroa, sobre o lado direito, recorreram ao desenho inciso feito à mão levantada sem recurso a auxiliares mecânicos;
- a grande profusão de desenho inciso feito com estilete metálico, para delimitação dos contornos e indicação do modelado das vestes do grupo de anjos perspectivados em plano recuado sobre o lado esquerdo; processo similar foi seguido na forma de desenhar o grupo de anjos sobre o lado direito do painel;
- a grande abundância de desenho inciso na elaboração das vestes do anjo que segura o crescente lunar, do lado esquerdo, quer nos contornos quer também na indicação do pregueado;
- o crescente lunar sobre o qual a Virgem se sustém foi traçado com corda e ponta metálica, sendo visíveis traços desencontrados das linhas curvas, o que nos permite excluir a utilização de compasso que, ao contrário do sistema de corda, faria a marcação com precisão e rigor;
- a marcação de contornos e a indicação do pregueado recorrendo a desenho inciso no anjo que agarra parcialmente o crescente lunar, na extremidade sobre o lado direito da composição;
- o contorno inciso feito à mão levantada na marcação do manto do anjo vestido de verde, no canto inferior direito do painel.



Fig.21 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Coroação da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Fotografia no infravermelho.

O exame prévio feito ao painel, através de uma fotografia geral no infravermelho (**fig.21**), apontou-nos as áreas cujas colorações seriam tecnicamente viáveis de estudar em pormenor. Assim, a cabeça da Virgem evidencia tratamento de cabelos por recurso a desenho feito provavelmente a carvão, o contorno da cabeleira da Virgem foi feito com traço mais grosso, a pincel e tinta de cor negra, o qual, sobre o ombro, foi nitidamente corrigido para uma posição mais interior; o sombreado da face foi modelado por tracejado paralelo e entrecruzado; este rosto não denuncia que tenha sido utilizada a técnica de estresido, da qual já encontramos exemplos em rostos anteriores. É patenteado o desenho linear no contorno dos rostos e das mãos, sendo a forma de indicação da marcação das sombras dos rostos dos diversos anjos feita de forma semelhante ao encontrado noutras figuras do painel, sempre feito a pincel, com traço fino.

Com o exame à reflectografia no infravermelho foi possível detalhar com maior nitidez a correcção de desenho feita nos cabelos da Virgem, sobre o ombro, desenho subjacente corrigido ao nível da camada cromática. Igualmente, e à radiação infravermelha em reflectografia, foi detectada a marcação de sombra por tracejado paralelo na modelação do manto da Virgem, por tracejado entrecruzado e ainda uma situação de aplicação de desenho de estresido nas vestes do anjo que segura o crescente lunar, no canto inferior esquerdo do painel (**fig.22**). Igualmente foi encontrado, sobre uma zona onde à superfície se acha o manto da Virgem, desenho de estresido e daí supomos que tenha sido corrigido algum motivo, previamente estipulado ou idealizado, que já não se pode perceber.

O desenho subjacente deste último painel da série da Virgem está presente em quatro dos dez locais seleccionados para fazer o estudo estratigráfico da pintura<sup>256</sup>.

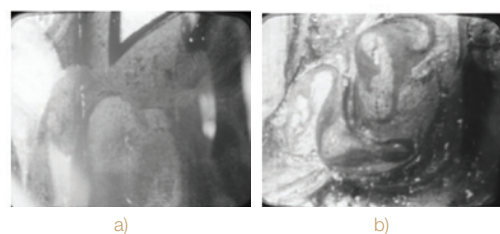


Fig.22 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Coroação da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.

a) manga da Virgem;  
b) pé do Anjo que segura o crescente lunar do lado esquerdo com pormenor de desenho de estresido nas vestes. Reflectografias por infravermelho.

<sup>256</sup> As amostras CV2 e CV6 mostram um desenho aplicado directamente sobre a camada de preparação, ao qual se seguiu a camada de imprimadura. Na amostra CV8, correspondente à marcação do modelado do manto da Virgem, o desenho foi aplicado sobre a camada de imprimadura

Os vários tipos de desenho subjacente detectados levam-nos a inferir que foram aplicados em sucessivas etapas. Sobre a superfície branca da preparação foi delimitada, com estilete à mão apoiada em régua, a superfície pictórica da composição final, ampliada do modelo debuxado precedentemente pelo pintor Cristóvão de Figueiredo. A cabeleira da Virgem denuncia desenho a carvão, com linhas curvas, casualmente dispensando este painel a transposição através do estresido da face da Virgem; no entanto, é detectável o traçado contínuo de contorno tanto da cabeleira como das fisionomias desse mesmo rosto, feito a pincel. Um pormenor relativo às vestes de um anjo denuncia a técnica de utilização de desenho de estresido. Desenho subjacente de modelado, recorrendo a tracejado entrecruzado, foi detectado para marcação de sombra na face da Virgem e, sobretudo, no seu manto. Posteriormente, sobre algumas áreas da composição desenhada foi aplicada camada de imprimadura, destacando-se pelo facto de prefigurarem locais de sombra.

Foram descobertas duas situações de execução de desenho subjacente, feito à mão levantada a pincel, sobre a camada de imprimadura, designadamente na asa do anjo do lado direito que segura a coroa e nas vestes de Nossa Senhora.

#### d) Imprimadura

Esta pintura apresenta-se, na sua quase totalidade e de acordo com os locais onde foi possível efectuar recolha de amostras, com camada de imprimadura, à excepção das vestes de cor verde do anjo do canto inferior direito. Neste painel, em duas situações, o desenho subjacente, perceptível na estrutura estratigráfica, foi executado sobre a camada de imprimadura<sup>257</sup>.

Em dois locais, correspondentes a zonas de sombra<sup>258</sup>, esta camada é dada com broxa larga e de pelo duro, de forma inclinada, de tal modo que são visíveis os seus traços bem vincados no exame radiográfico.

Pelo facto deste painel insinuar ter sido em alguns locais repintado, como o atesta a densidade heterogénea visível no exame radiográfico e a rede desordenada e prematura dos estratos em zonas, sobretudo, de policromia amarela, mantemos algumas reservas quanto à existência, mesmo em zonas de luz, da camada de imprimadura. A explicação para este evento podemos encontrá-la em situações já assinaladas anteriormente onde, em repintes e alterações cromáticas várias, esta camada de imprimadura original permanece intacta. Quanto às espessuras e materiais empregues estão muito próximos do registado noutros painéis desta série retabular.

#### e) Estrutura da camada cromática

Neste painel encontramos uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o amarelo do canto inferior esquerdo, amostra CV1, com a espessura de 20 microns, foi aplicado numa só camada com a mistura de dois pigmentos: amarelo chumbo e estanho e ocre vermelho.
- o rosa da asa do anjo que segura o crescente lunar, do lado esquerdo, amostra CV2, é inferior a 5 microns de espessura, sugerindo uma fina camada dada com laca de garança (*Rubia tinctoria*, Lin.).
- o azul de tonalidade luz das vestes do anjo com as mãos postas, do lado esquerdo do painel, amostra CV3, é de camada única com a espessura de 10 microns, feito com azurite e cré.
- o verde luz das vestes do anjo que segura o crescente lunar no lado direito, amostra CV4, é constituído por uma única camada aplicada sobre a camada de preparação, com 10 microns de espessura, de uma mistura feita com amarelo de chumbo e estanho e malaquite.
- a carnação da mão direita do anjo situada na zona direita do painel, amostra CV5, tem a espessura de 10 microns, de camada única obtida pela mistura de branco de chumbo, vermelhão e ocre vermelho.
- o rosa de tonalidade luz das vestes do anjo que segura a coroa, no canto superior direito do painel, amostra CV6, é obtido com uma fina camada, inferior a 2 microns, de laca de garança.
- o castanho de tonalidade sombra das vestes do anjo que segura o crescente lunar, do lado direito, amostra CV7, de camada única, feita com azurite, ocre vermelho e negro de carvão, com a espessura de 15 microns. A análise de microfluorescência X por reflexão total a esta amostra detectou vestígios ínfimos do elemento químico estrôncio, que deve estar relacionado com a contaminação, provocada por algum dos pigmentos empregues.
- o azul sombra do manto da Virgem, amostra CV8, é de uma única camada realizado com a mistura de azurite e cré, apresentando uma espessura correspondente de 15 microns.
- o laranja do canto superior direito do painel, amostra CV9, foi aplicado em camada única, composta pela mistura de amarelo de chumbo e estanho, vermelhão e branco de chumbo, de 20 microns de espessura.
- o azul luz da zona do ombro das vestes do anjo colocado no lado direito, amostra CV10, tem 25 microns de espessura e foi concebido pela mistura de azurite, cré e branco de chumbo, formando uma camada única.

<sup>257</sup> A ausência desta camada, em determinados locais ou zonas deste e de outros painéis até agora estudados, poder-se-à relacionar com diferentes formas de trabalho, correspondentes a distintas participações oficinais, na feitura global da obra.

<sup>258</sup> Presenciado nas amostras CV7 e CV8.



Fig.23 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Coroação da Virgem*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Fotografia em fluorescência ultra-violeta.

A qualidade e forma, em sentido estrito, do processo criativo, avaliados e descobertos neste último painel da série da Virgem são sensivelmente semelhantes aos dos outros painéis já estudados desta série retabular: sobre a camada de preparação foi executado o desenho correspondente à composição da pintura. O exame radiográfico confirma a etapa seguinte, a camada de imprimadura dada sobre todo o painel excluiu algumas áreas, mais concretamente as relativas ao contorno das figuras e objectos representados, a coroa e o crescente lunar, provocando ao redor delas uma zona reservada delimitada por incisão. No entanto, esta camada de imprimadura foi dada em determinados locais, dentro destas áreas reservadas, assinaladas anteriormente, como são disso testemunho alguns locais sombreados do manto da Virgem. A factura cromática segue, quase rigorosamente, o desenho preliminar efectuado, ressaltando uma correcção e desvio de forma do contorno da cabeleira da Virgem, sobre o lado esquerdo, encolhendo-a ligeiramente.

As marcações da maioria dos tecidos das vestes dos anjos e da Virgem imitam o desenho inciso, com posterior marcação a pincel fino com pigmento branco de chumbo. O tratamento da cabeleira da Virgem, bastante elaborado, é idêntico ao encontrado nas Virgens, arcanjo, anjos e alguns apóstolos dos painéis que foram estudados desta série, ao contrário do que ocorre, por exemplo, com os dois anjos à esquerda do painel. O estalado correspondente à zona de representação do manto da Virgem afigura-se muito regular, adoptando uma rede primária no sentido vertical do veio da madeira, fechada por uma outra rede mais curta e fina que a anterior, que se desenvolve no sentido transversal, afastando a hipótese de o manto ter sofrido intervenção. Pelo contrário, algumas zonas de tonalidade amarela, quer em redor da Virgem, quer na cabeceira e no fundo do painel, exibem estalados irregulares, desordenados e sem orientação, típicos de ter havido repintes nos locais apontados.

Assinala-se um *pentimento*<sup>259</sup> situado em redor da cabeça da Virgem. Inicialmente destinada a ser representada com nimbo, foi esta solução abandonada, evoluindo para o seu coroamento.

#### f) Camada de protecção

São várias as amostras que recolhemos para análise estratigráfica que evidenciam a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada, ou por vezes escurecida, estando relacionada na maior parte dos casos com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas a saber, a amostra CV4; a amostra CV5; a amostra CV6; a amostra CV7 e a amostra CV9. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, já assinalados em 1970 mas só removidos em 2001. O exame à radiação de fluorescência no ultravioleta denunciou o estado superficial antes da intervenção: toda a zona envolvente à Senhora, o rosto, as mãos e a cabeleira da Virgem (**fig.23**), as asas e as mãos do grupo de anjos à esquerda, transparecem repintes recentes traduzidos pelos tons azulados e violetas, paralelamente com outros mais antigos de tons negros. Com a mesma radiação foi possível observar zonas onde ainda restavam vernizes antigos, pelas tonalidades amarelas que exibem.

Ao terminar a última intervenção de conservação e de restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

<sup>259</sup> Resulta da adopção do termo italiano *pentimenti*, com a significação de “Mudança de um elemento ou parte da composição, efectuada pelo artista durante a pintura da obra” (Luis Manuel Teixeira, *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, 1985, p. 177).

### g) Restauros e intervenções conhecidas

Após a *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, em 1940, onde esteve exposta na sala VI (n.º cat. 129) do Museu das Janelas Verdes (actual MNAA), este painel deu entrada, em 19 de Abril de 1941, no Instituto de José de Figueiredo, em Lisboa – actual IPCR. O seu tratamento, feito pelo restaurador Fernando Mardel, deu origem ao processo de restauro n.º 820, de cujo relatório apenas se extrai a sua identificação e dimensões.

Em 1957, durante os meses de Agosto e Setembro, fez parte da 1ª Exposição Temporária: Mestres de Ferreirim, realizada no Museu Regional de Lamego<sup>260</sup>.

Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no IJF (IPCR), exibindo “*vernizes oxidados e amarelecidos, sujidade provocada por fumos e poeiras; camada cromática a desagregar-se; falhas diversas na camada cromática; repintes antigos; três largas fendas na madeira do suporte; reverso muito atacado pelo xilófago*”, e o relatório de restauro n.º 112/70, da responsabilidade de Manuel Reis Santos, informa que ele consistiu na “*Fixação da película cromática com cera e resina Damar, foram removidos os vernizes oxidados e repintes com White Spirit e pequena percentagem de álcool, foram preenchidas as lacunas com massa de caolino e tottin. Integraram-se com tinta de óleo e verniz Talens. Foi aplicado como camada de protecção verniz de retoque Talens*”. Foi, por isso, uma ligeira intervenção que antecedeu a Exposição *Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, em 1971, realizada no Convento de S. Domingos, em Abrantes e, em seguida, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em que possuiu o n.º cat. 129<sup>261</sup>.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, procedeu à elaboração do relatório do estado de conservação desta e das restantes pinturas existentes na igreja do Convento de Ferreirim.

Nos exames laboratoriais efectuados em Dezembro de 2000, detectaram-se várias situações de restauro: diversas zonas do fundo do painel de tonalidade amarela foram sujeitas a intervenções várias, perceptíveis na heterogeneidade de densidade radiográfica e evidenciada pela rede desordenada de estalados que se desenvolvem em diversos locais do painel. Somos de opinião, que sobretudo em redor de toda a figura da Virgem e na parte superior da pintura, ela tenha sido parcialmente recoberta, sem no entanto afectar grandemente a composição. No entanto, esta intervenção a que aludimos terá sido efectuada muito posteriormente à colocação do painel no seu primitivo local, pois este repinte não ultrapassa a marca incisa que existe a toda a volta do painel. As mãos dos dois anjos que as têm postas, situados na parte esquerda do painel, foram totalmente repintadas com matéria pouco densa (aguarela?), não restando quaisquer vestígios das formas e policromias originais. As car-

nações do grupo de três anjos sobre o lado direito foram parcialmente intervencionadas, sobretudo ao nível das mãos, como se verificou em situações anteriores por recurso a pigmento ou coloração de baixa densidade. À semelhança do ocorrido na cabeceira do painel, toda a parte do fundo foi repintada de cor amarela, sendo visível uma mancha de forte densidade na película radiográfica, com uma rede de estalados bastante desordenada e atípica, muito distante do estalado original<sup>262</sup>.

Em 10 de Abril de 2001 estava terminada a intervenção de conservação e de restauro desta e das outras sete pinturas que ainda restam do antigo retábulo de Ferreirim, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de Monteiro Vouga Lda.. Seguidamente integrou a exposição “Arte no Douro, III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda”, ocorrida no Museu de Lamego, de Maio a Julho de 2001<sup>263</sup>.

### h) Descrição e fontes iconográficas

Sobre um crescente lunar de tonalidade plúmbea ergue-se a Virgem, vista a três quartos, de mãos postas, enverga um manto azul simples e sem decoração, sobre um vestido interior com decote em bico. Está posta ao centro de uma composição ovalada, com vários grupos de anjos: dois em posição cimeira segurando a coroa, num plano mais recuado, ao nível da Virgem, agrupam-se vários anjos no sentido ascendente, dois à esquerda e outros três à direita, surgindo em planos distintos, na parte inferior e em primeiro plano, dois anjos colocados à esquerda e à direita, que seguram o crescente lunar fechando a oval compositiva do *Coroamento*.

À semelhança do ocorrido com as fontes utilizadas para a representação da *Morte da Virgem*, com a *Assunção*, a *Glorificação* e o *Coroamento da Virgem*, nada é descrito nos relatos bíblicos. De acordo com Réau<sup>264</sup>, houve uma evolução terminológica, até ao séc. XIII a subida aos céus de Maria, foi designada por *Ressurreição da Virgem*, daí em diante esta representação concorre com uma outra que passou a denominar-se *Assunção da Virgem*, que teve particular aceitação entre algumas ordens religiosas, nomeadamente a franciscana e a cisterciense. Elevada aos céus por um conjunto de anjos e não pelos seus próprios meios como ocorre com a *Ascensão* do Senhor. Também nota Réau as personagens essenciais e indispensáveis para a representação do tema da coroação são quase sempre anjos serafins e querubins e alguns santos com particular devoção à Virgem: S. Bernardo, S. Francisco de Assis e Santo António de Pádua<sup>265</sup>.

Cabe aqui relembrar que para o altar-mor da igreja do Convento franciscano de Ferreirim foi encomendado, precisamen-

<sup>260</sup> *Mestres de Ferreirim, 1ª Exposição Temporária*, 1957, p. 11.

<sup>261</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 137.

<sup>262</sup> Que se caracteriza por acompanhar o fio vertical do veio da madeira, organizando um estalado primário, fechado por um estalado secundário, de menor espessura, no sentido horizontal.

<sup>263</sup> *III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda*, Arte no Douro, 2001, p. 31.

<sup>264</sup> Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol. II, 1996, p. 638.

<sup>265</sup> *Idem*, p. 645.



Fig.24 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo a Caminho do Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.

te, um retábulo alegórico aos três santos anteriores, entretanto desaparecido. Tanto os modelos italianos, como os do Norte da Europa, elegeram a ascensão e o coroamento tutelados por Deus Pai ou pela Santíssima Trindade<sup>266</sup>.

Na pintura manuelina estes dispositivos iconográficos, bebidos nas referidas escolas, são precoces e frequentes: cingindo-nos à região, sabemos que em 1506, no primeiro contrato para o retábulo-mor da Sé de Lamego, a tábua inferior do registo central acolhia a *Assunção da Virgem* e que ao mestre deste retábulo, o pintor Vasco Fernandes, são atribuídas representações deste tema como a actualmente conservada em Lisboa (131,5 x 103,0, n.º Inv.º Inv. 1876 do MNAA), datável da segunda década do século XVI, para a maioria da crítica, e o painel do retábulo-mor da igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta, 78,0 x 75,0, atribuído ao mesmo mestre e datável de c. 1520–1525. As analogias deste com o painel da igreja de Sardoura representando *Nossa Senhora da Assunção*, 210,0 x 205, cm, são por demais evidentes, na figura central, a representação do manto da Virgem sugere que tenha sido utilizado o mesmo debuxo ou modelo prévio, as pregas e dobras do seu manto são distribuídas de forma análoga.

Em Ferreirim, são ainda visíveis reminiscências representativas, influenciadas, ainda que timidamente, pelos Evangelhos canónicos do Apocalipse de S. João (Ap 12, 1) “*Depois, apareceu um grande sinal no Céu: Uma mulher revestida de Sol, tendo a Lua debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça*”, quer no crescente lunar, como em toda a coloração em amarelo bastante vivo que serve de fundo à cena.

### i) Composição e perspectiva

Apresenta uma disposição ovalada, emoldurando a figura central da Virgem, campida a três quartos mas olhando para a frente, rodeada por um conjunto de anjos que a circundam em movimentos esvoaçantes animando-a de movimento.

A luz, intensa, é proveniente da esquerda, inundando a cena a toda a altura da pintura, confirmada pela luminosidade recebida pelo manto da Virgem, de cima abaixo do corpo da mesma.

Os dois anjos em posição cimeira (representados em escorço) e os que seguram o crescente lunar, encontram-se situados no mesmo plano perspectivado da Virgem. As linhas de fuga dos grupos de anjos colocados em planos recuados distintos, encontram-se à altura das mãos postas da Virgem, pressupondo uma hipotética linha do horizonte situada a dois terços da altura total da composição.

## III.II.V Cristo a Caminho do Calvário

### Dimensões

**a) Suporte:** 131,5 x 96,25 (± 0,25) x 1,8 (± 0,4)

As dimensões em altura do painel (**fig.24**) do lado direito são uniformes e iguais à do lado esquerdo, tendo exactamente o seguinte valor: 131, 5. Quanto à largura, existe uma ligeira diferença, medindo no topo superior 96,5 e no topo inferior 96,0. Relativamente à sua espessura este painel apresenta valores diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 1,7; bordo superior direito: 2,2; bordo inferior esquerdo: 1,5; bordo inferior direito: 1,7.

<sup>266</sup> São exemplos, a pintura a têmpera de Filippo Lippi (c. 1406–1469), *Coroação da Virgem*, (220,0 x 287,0 cm, Inv.º 1890, Galleria degli Uffizi), em Florença; a *Virgem em Glória com os Santos*, de Domenico Ghirlandaio, (1449–1494), pintura a têmpera sobre tábua, (190,0 x 200,0 cm, Inv.º 1890 Galleria degli Uffizi); o painel central do tríptico da *Assunção da Virgem*, (186,2 x 108,5 cm, n.º Inv.º 574) de Albert Bouts (c.1451/55–1549), dos Musées Royaux des Beaux-Arts, em Bruxelas, e o Coroamento por dois anjos numa gravura de Albrecht Dürer, *Maria Coroada por dois Anjos*, (30,9 x 20,8 cm, de c.1520, n.º Inv.º 1275), da colecção do Staatliche Museen, em Berlim.

**b) Área pintada:** 128,5 x 91,0

Não são visíveis sinais de rebarba de pintura nos quatro lados do painel. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, ou algo semelhante, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura e onde, por vezes, existe uma continuidade de superfície pintada para além desta, levando-nos a admitir que presumivelmente a pintura foi executada antes de ser emoldurada e colocada na estrutura final correspondente. As áreas não pintadas e cuja madeira é ainda visível têm as seguintes dimensões: topo superior: 1,5; topo inferior: 1,5; lado esquerdo: 2,0; lado direito: 3,50.

**Estado de Conservação e exame da técnica da pintura****a) Suporte**

É igualmente em madeira de castanho, constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical (**fig.25**). A mais larga está colocada no lado direito ensamblada com a mais estreita pelo lado esquerdo do painel, da mesma forma que o painel anterior da *Coroação da Virgem*. A prancha mais larga mede no topo superior 64,3 e no inferior 64,5, com espessuras compreendidas entre 2,2 e 1,7. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 32,2 e mede inferiormente 31,5, apresentando uma espessura compreendida entre 1,7 e 1,5. Como acontece com todos os suportes analisados até aqui, deduzimos que este painel, representando *Cristo a Caminho do Calvário*, mantém as dimensões originais por não apresentar vestígios ou evidências de terem sido efectuados cortes nas suas quatro faces.

A ensamblagem original consistiu num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo, reforçada com três cavilhas (**fig.26**) a meia madeira, complementada com a respectiva moldura primitiva no retábulo final. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 13,7 do topo superior com as dimensões: 10,5 x 1,0; a segunda dista 56,0 do bordo inferior e mede: 11,0 x 0,9; a terceira e última dista 6,5 do bordo inferior com as dimensões: 9,5 x 1,0.

O painel sofreu intervenção posterior, naturalmente na altura da sua desmontagem e passagem a painel individualizado, tal como aconteceu com os da *Série da Virgem* descritos anteriormente (nos pontos III.II.I, III.II.II, III.II.III, e III.II.IV).

Foram colocadas três ligações em madeira com forma de respiga rectangular, designada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo colocadas da seguinte forma: a primeira dista do topo 15,0 e mede: 5,3 x 4,1; a segunda dista do fundo 66,5 e mede: 5,5 x 4,3, e a terceira dista do fundo 19,0 e mede: 5,4 x 4,3. Numa outra intervenção posterior foi aplicado um único elemento de ligação distinto dos primeiros constituído por uma dupla cauda de andorinha, para reforço da zona de fendimento da prancha mais larga, no topo superior esquerdo, assim colocada: dista 15,5 do topo e 27,5 do lado esquerdo com as dimensões: 10,0 x 5,0 x 2,5. Pelo reverso é visível a aplicação de grude como meio de colagem, na altura de colocação da dupla cauda de andorinha. Foi acrescentado, nesta última intervenção ocorrida em 2001, apenas um elemento de madeira de castanho, com dimensões rectangulares, para preenchimento de lacuna no suporte, fixo com cola branca para madeira (PVA) no canto inferior esquerdo do painel.

Observando pelo verso, a prancha mais larga encontra-se na quase totalidade desprovida de policromia. É visível a junta de união das duas pranchas na zona pintada, perceptível pelo desnível e destacamento em profundidade na camada cromática que se observa a olho nu. A prancha mais larga apresenta dois fendi-



Fig.25 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo a Caminho do Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso.

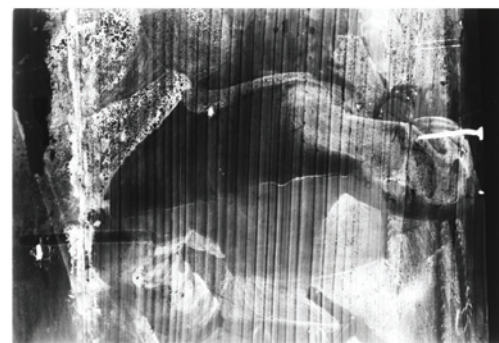


Fig.26 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo a Caminho do Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor do busto e cintura do algoz de vermelho, lado direito: radiografia.

-lhamentos no topo, também visíveis pelo verso. Um ocorre a quase toda a altura e o outro vai até quase ao meio da prancha, provocando ambos descontinuidade da camada cromática. Esta situação é resultante, como já temos vindo a referir em explicações anteriores, dos constantes movimentos, provocados pelas variações higroscópicas, a que os respectivos elementos de madeira estiveram sujeitos.

Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro com uma largura média de 3,5 centímetros para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo de todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do quadro.

Excluindo a colocação de alguns elementos de madeira recentes mantêm-se intactas as características originais, sendo possível observar as marcas de desbastes feitas a enxó bem como os sulcos provocados pela folha da serra, empregue para abrir o lenho da árvore de castanho (*Castanea Sativa, Miller*). Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a poderem receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. O suporte deste painel, ao contrário dos outros descritos anteriormente, não apresenta irregularidades e defeitos, mas em diversas zonas e em ambas as pranchas existem sinais evidentes de ter sido alvo de ataques de insectos xilófagos, observado pelas inúmeras galerias existentes. Sensivelmente a meio do painel foi efectuada um desbaste a enxó, a toda a sua largura, que julgamos estar relacionado com a primitiva forma de assento e fixação na estrutura retabular inicial.

Estão inscritas pelo reverso duas numerações: uma feita a lápis de carvão com a indicação 1, situada no canto superior direito, e outra com a indicação 1, envolvida por quadrícula, feita com lápis de cera, de coloração amarela, colocada, também como a anterior, directamente sobre a madeira de castanho no canto superior esquerdo.

## b) Preparação

A análise das porções de amostra, observadas em estratigrafia<sup>267</sup>, permitem salientar os seguintes dados:

- a constituição química predominante da camada de preparação é o gesso, que constitui a substância ou carga original aplicada inicialmente no painel<sup>268</sup>.
- a espessura mais elevada chega a atingir os 140 microns, na zona castanha do chão, amostra CCC6;

- a camada menos espessa é a de cor amarela, amostra CCC4, cujo motivo se nos apresenta imperceptível, com 35 microns de espessura;
- a média de espessuras é da ordem de 85 microns;
- este painel de *Cristo a Caminho do Calvário* apresenta, à semelhança do painel anteriormente estudado da *Coroação da Virgem*, espessuras mais elevadas ao nível da camada de preparação.
- a totalidade das 17 preparações estudadas são aglutinadas, tal como os outros painéis desta série retabular, por uma mistura composta de óleo com cola animal.

## c) Desenho subjacente

As condições de degradação do painel não permitem retirar ilações seguras, ou suficientemente detalhadas, para diversos tipos de abordagens<sup>269</sup>. Ainda assim, a análise radiográfica possibilitou as seguintes constatações, e até comparações, com os restantes painéis estudados, ao nível do desenho:

- é visível a delimitação da superfície pictórica incisa por ponta metálica, efectuada à mão apoiada em régua;
- ainda que muito tenuemente, inferimos que o manto de Cristo tenha sido executado, nas suas linhas de contorno e na execução do modelado, com traçado feito de à mão levantada, com um estilete;
- indicação incisa com régua e estilete do tramo horizontal da Cruz;
- subsiste um traçado inciso com régua e estilete no sentido vertical, delimitando a superfície a colorir;
- é visível desenho inciso, à mão levantada, na marcação do contorno das vestes do algóz de vermelho;
- as zonas de transição da sombra para a luz, nas vestes do algóz, estão separadas por traço inciso, à mão levantada, sobressaindo a sua marcação na película radiográfica. O contorno do tramo da cruz foi *riscado* à mão apoiada com régua;
- no topo inferior, a superfície pictórica, inicialmente delimitada por traço inciso marcado à régua afastado 1 centímetro do bordo inferior, foi corrigida para uma distância de cerca de 2,5 cm do respectivo bordo.

<sup>267</sup> Foram retiradas um total de 17 amostras deste painel de *Cristo a Caminho do Calvário*, que se apresenta bastante desprovido de policromia, sobretudo na zona correspondente à parte esquerda.

<sup>268</sup> Nas amostras CCC1, CCC2, CCC8, CCC11 e CCC14, detectou-se a presença do composto químico, cré, correspondente a outros tantos repintes.

<sup>269</sup> As estratigrafias CCC4, CCC6, CCC7, CCC9, CCC10 e CCC17, são reveladoras de locais onde foi executado desenho subjacente. Exceptuando a primeira amostra, CCC4, de

uma zona de cor amarela, de local pouco legível, todas as restantes amostras evidenciam desenho subjacente aplicado directamente sobre a camada de preparação, ao contrário da primeira que foi executada sobre a camada de imprimadura. Outra característica evidenciada neste painel prende-se com o desenho, que deduzimos ter sido aplicado a carvão e ser fixo por camada de imprimadura posterior (CCC4, CCC7, CCC9 e CCC17), noutros casos, essa camada de imprimadura é inexistente (CCC6 e CCC10).

Na demarcação dos contornos de algumas figuras representadas é possível descobrir um ligeiro e ténue desenho feito a carvão (**fig.27**).

Como o sucedido em outros painéis desta série retabular que temos vindo a estudar a primeira etapa de execução do desenho subjacente, detectado laboratorialmente, correspondeu à colocação, do modelo debuxado por Cristóvão de Figueiredo. Desde logo destaca-se a delimitação da superfície pictórica. O estado de degradação actual da pintura, pela ausência de camada cromática, incluindo a camada de preparação, reduz as considerações analíticas que pretendíamos efectuar. Ainda assim, é manifesta a utilização abundante de desenho subjacente inciso à mão, ora apoiado em régua para o traçado de linhas direitas, ora à mão levantada empregue para separar as zonas de luz e sombra ou os contornos de certas peças de vestuário. Algumas das figuras do painel, que ainda são possíveis de descortinar, exibem desenho subjacente feito a carvão. Sobre a composição, assim delineada, foi aplicada a camada de imprimadura, fixando o desenho nos locais correspondentes.

#### d) Imprimadura

Pela avaliação da informação obtida na análise estratigráfica admitem-se as seguintes considerações quanto à imprimadura:

- esta camada, dada com funções de polimento, foi detectada por nove vezes nas zonas caracterizados pelas amostras CCC1, CCC2, CCC4, CCC5, CCC8, CCC12, CCC14, CCC15 e CCC16;
- foi aplicada de forma a fixar o desenho subjacente, e está presente nos locais caracterizados pelas amostras CCC7, CCC9, CCC11 e CCC17.

Dadas as condições de elevada degradação que este painel apresenta apenas podemos aventar a hipótese, bastante plausível, de o azul do céu ter sido precedido pelo uso de uma camada de imprimadura aplicada horizontalmente ao fio vertical do painel, como é testemunho a forte densidade radiográfica apresentada. Sendo as espessuras, em termos médios, na ordem dos 5 até um máximo de 10 microns, e os materiais empregues o branco de chumbo aglutinado a óleo.

#### e) Estrutura da camada cromática

Neste painel encontramos uma paleta que apelou às seguintes cores:

- o cinzento/castanho da terra que compõe o caminho que Cristo percorre, amostra CCC2, é feita de uma só camada composta por cré, ocre vermelho e negro de carvão, com uma espessura de 8 microns.
- o castanho localizado no bordo esquerdo de painel, cujo motivo desconhecemos por evidente falta de legibilidade, amostra CCC3, foi executado em duas etapas, a primeira com a aplicação de branco de chumbo, azurite e vermelhão de espessura 10 microns, a segunda camada, que assoma à superfície, composta por ocre vermelho e negro carvão, igualmente com a uma espessura de 10 microns.
- o amarelo do motivo desconhecido, motivado pela falta de legibilidade, situado por detrás da figura de Cristo, amostra CCC4, é de camada única, com a espessura de 20 microns de uma mistura de branco de chumbo, azurite e ocre vermelho.
- o castanho do chão, pertencente à zona inferior central do painel, amostra CCC6, apresenta uma fina espessura inferior a 5 microns de uma só camada feita com branco de chumbo, azurite e ocre vermelho.
- o amarelo de tonalidade luz das vestes da figura de amarelo, junto ao tramo da Cruz, amostra CCC7, de camada individual formada por amarelo de chumbo e estanho, com a espessura de 30 microns.
- a carnação relativa à mão do algoz, na zona superior direita, amostra CCC9, apresenta a espessura de 10 microns de uma camada feita com branco de chumbo, vermelhão e negro de carvão.



Fig.27 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo a Caminho do Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor da cintura e calções do algoz de vermelho: fotografia no infravermelho.

- a carnação da mão do algoz que empunha o instrumento de açoite, amostra CCC10, é de camada única, com a espessura de 15 microns, e é composta por branco de chumbo, vermelhão, azurite e negro de carvão.
- o vermelho meio-tom dos calções do algoz em primeiro plano à direita, amostra CCC12, foi obtido pela sobreposição de duas camadas. A primeira, mais espessa de 15 microns, com branco de chumbo e vermelhão, a segunda extremamente, delgada, por uma camada de laca de garança, inferior a 2 microns, sendo esta laca provavelmente aglutinada com uma têmpera.
- o castanho do tramo horizontal da Cruz sobre os ombros de Cristo, amostra CCC13, é de camada única executada com branco de chumbo, azurite, vermelhão e negro de carvão e uma espessura total de 10 microns.
- o negro da ponta da lança, do lado esquerdo do estandarte, amostra CCC15, é inferior a 2 microns com negro de carvão e alguns grãos de vermelhão.
- o castanho da bota esquerda do algoz de vermelho em primeiro plano, amostra CCC16, foi aplicado por uma mistura de branco de chumbo, azurite, vermelhão e negro de carvão com a espessura de 5 microns.
- o verde, de tonalidade sombra da manga da figura pertencente ao cortejo, na zona superior central do painel, amostra CCC17, obteve-se empregando três camadas sobrepostas. A primeira camada, com 10 microns de espessura, foi aplicada sobre a imprimadura, seguidamente uma fina camada, inferior a 2 microns, de branco de chumbo e, por último, a camada mais à superfície, de 5 microns, da mistura de cré e azurite.

Em sentido estrito o “processo criativo”, subjacente à elaboração desta pintura, iniciou-se com a aplicação do desenho subjacente sobre a camada de preparação a gesso. Desenhadas as figuras e restantes elementos da composição, foi estendida a camada de imprimadura, dada na sua grande maioria nas zonas exteriores aos contornos dos elementos anteriormente desenhados. Em algumas zonas sombra de contorno reservadas, foi igualmente aplicada esta camada de imprimadura, destinada a buscar efeitos ópticos à superfície visível. As considerações que nos são permitidas, quanto à colocação das cores, são limitadas, dada a grande ausência de camada cromática exibida pelo painel; ainda assim, detecta-se que, na figura mais perceptível, a do algoz de vermelho em primeiro plano, a policromia correspondente à carnação da perna esquerda ultrapassa ligeiramente o previamente desenhado.

Neste primeiro painel da Série da Paixão do Senhor, sobressaem igualmente a representação do bovino no estandarte,

contornado a pincel fino com amarelo de chumbo e estanho e tracejado paralelo, aparentando semelhanças com a elaboração das ourivesarias da Série da Virgem, anteriormente estudada; o traço que delimita o contorno da superfície pictórica é ultrapassado no topo superior direito por um escorrimento de tinta azul.

O pintor denota pretender indicar ao espectador a orientação e proveniência da luz, ao marcar e vincar bem as sombras no plano principal, em ambas as botas do algoz, no canto inferior esquerdo, como sublinhámos nos três primeiros painéis da Série da Virgem, mas do lado oposto.

#### f) Camada de protecção

Através da análise estratigráfica evidencia-se a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada, ou por vezes escurecida, estando relacionada na maior parte dos casos com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas a saber: a amostra CCC1, a amostra CCC2, a amostra CCC6, a amostra CCC7, a amostra CCC8 e a amostra CCC13. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, já tinham sido detectados em 1970 mas só foram removidos em 2001.

A completar a última intervenção de conservação e restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

#### g) Restauros e intervenções conhecidas

Depois da *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, em 1940, onde esteve exposta na Sala do rez-do-chão do Museu Nacional de Arte Antiga (ex. Museu das Janelas Verdes), com o n.º 316 do catálogo<sup>270</sup>, esta pintura deu entrada em 19 de Abril de 1941, no IJF (IPCR). O seu tratamento, feito pelo restaurador Fernando Mardel, deu motivo ao processo de restauro n.º 822, de cujo relatório se extrai a sua identificação, as dimensões e a informação de que se apresentava em “*mau estado de conservação, expondo várias camadas de verniz resinoso, estando a metade esquerda do quadro quasi totalmente desaparecida*”.

Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no IJF (IPCR), mostrando a “*camada cromática parcialmente destruída pelo fogo do lado esquerdo; clivagem da camada cromática; vernizes amarelados; repintes antigos; sujidades provocadas pelos fumos e poeiras; reverso bastante atacado pelo xilófago*”, o processo de restauro n.º 115/70, da responsabilidade de Manuel Reis Santos, esclarece que a beneficiação efectuada se limitou à “*Fixação da película cromática com cera e resina Damar, imunização com Paraloides, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas*”. Foi, portanto, uma ligeira intervenção que antecedeu a *Exposição Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, em 1971, realizada no Con-

<sup>270</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958, p. 51.

vento de S. Domingos em Abrantes, e depois em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, onde exibiu o n.º 124 do catálogo<sup>271</sup>.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, elaborou um relatório do estado de conservação desta pintura quinhentista para lançamento e aceitação de propostas de intervenção de conservação e restauro a realizar no próprio local.

Após os exames laboratoriais efectuados em Dezembro de 2000, detectaram-se várias situações de restauro: o azul luz da zona superior central do painel, amostra CCC1, corresponde a um repinte dado com cré e azul de cobalto, formada a mistura com uma espessura de 15 microns, aglutinada a óleo; o rosa, provavelmente de uma carnação, já que a falta de legibilidade impede-nos de atribuir o local a que corresponde, amostra CCC5, foi aplicada directamente sobre a camada cromática original, feita com ocre vermelho e negro carvão e uma espessura de 20 microns. A camada relativa ao repinte apresenta uma espessura de 20 microns, de branco de chumbo e vermelhão, aglutinada a óleo. Refira-se a particularidade de ter sido detectada a presença pela segunda vez (ocorre também na amostra CV6) do elemento químico estrôncio, que julgamos estar associado a alguma contaminação de um dos pigmentos originais; o cinzento do chão, no canto inferior esquerdo do painel, junto ao sapato do algoz em primeiro plano, amostra CCC8, corresponde a um repinte com a espessura de 8 microns, composto pela mistura de cré, ocre vermelho, negro de carvão e azul de cobalto, sendo esta mistura aglutinada a óleo; o amarelo de tonalidade sombra das vestes do algoz que precede Jesus Cristo, amostra CCC11, pertence a um repinte efectuado pela sobreposição de uma camada base feita com amarelo de chumbo e estanho inferior a 3 microns aglutinado a óleo, sobreposta por uma fina camada inferior a 2 microns de negro de carvão dado a têmpera; o amarelo meio-tom do turbante da figura do cortejo, amostra CCC14, traduz uma situação de repinte dado com uma mistura de amarelo de chumbo e estanho, negro carvão e ocre vermelho, aglutinada a óleo.

O painel foi submetido em 1970 a uma desinfestação e imunização, sendo consolidado com *Paraloid B72*, observando-se à radiografia galerias abertas por insectos xilófagos.

Em 10 de Abril de 2001, estava terminada a operação de conservação e de restauro, desta e das outras 7 pinturas que ainda restam do antigo retábulo de Ferreirim, feita pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de *Monteiro Vouga Lda.* Após a intervenção anterior, integrou a exposição “Arte no Douro, III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda”, ocorrida no Museu de Lamego, de Maio a Julho de 2001<sup>272</sup>.

#### h) Descrição e fontes iconográficas

A cena que representava o percurso de Cristo até ao local da sua crucificação só parcialmente pode ser vista e descrita, dado já não existirem cerca de dois terços da pintura, muito afectada pelo incêndio ocorrido no Convento em 31 de Dezembro de 1954. Ainda assim, é perceptível a figura do condenado, curvado sobre o peso da Cruz, ao centro, dominando a composição. Sobre a direita do painel, e numa posição avançada a Cristo progride um cortejo, composto por vários soldados e algozes empunhando instrumentos de tortura em direcção ao local do Calvário em Gólgota. Sobre a linha do horizonte, com o azul do céu em fundo, descortinam-se as extremidades de lanças e alabardas, em redor de um estandarte (**fig.28**) que apresenta uma dupla representação: na metade superior um



Fig.28 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo a Caminho do Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor do estandarte.

<sup>271</sup> *Pintura dos Mestres do Sandoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 136.

<sup>272</sup> *III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda. Arte no Douro*, 2001, p. 38.



Fig.29 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.

bovino<sup>273</sup>, na segunda metade inferior uma águia bicéfala<sup>274</sup>, largamente representada por Albrecht Dürer<sup>275</sup> e outros pintores, como é o caso de Quentin Metsys (1466–1530) na pintura sobre madeira de carvalho *Cristo a Caminho do Calvário*, 82,5 x 82,5 cm, n.º Inv.º 1821, do MNAA.

Relatado nos Evangelhos canónicos apresenta uma ligeira discrepância entre o texto de S. João (Jo 19, 16–17) e os outros (Mt 27, 31–32), (Mc 15, 20–22), (Lc 23, 26–32), ao não fazer referência a Simão Cireneu que terá sido obrigado pelos soldados romanos a carregar a Cruz em direcção ao local da crucificação. Segundo Réau<sup>276</sup>, nos finais da Idade Média, nasce com os franciscanos uma nova devoção denominada *O Caminho do Calvário*, bastante representada teatralmente na época e, seguindo as influências dos relatos místicos do Pseudo Boaventura e Santa Brígida. Foi este *Caminho*, vulgarmente designado por Via Sacra, dividido em várias etapas ou *estações*, inicialmente eram sete, as estações ou cenas representadas nos autos, servindo de influência para os artistas<sup>277</sup>, aumentando no séc. XVII, para 14 estações, número que actualmente subiu para 15 ao ser-lhe acrescentada a Ressurreição.

### i) Composição e perspectiva

A ausência de policromia em toda a parte esquerda do painel perturba a leitura da cena do ponto de vista da sua composição e perspectiva.

Ainda assim, é possível notar que a linha do horizonte se encontra situada a dois terços da composição, e que a luz é proveniente da direita, iluminando e projectando sombras a toda a altura das figuras e motivos representados.

## III.II.VI Calvário

### Dimensões

**a) Suporte:** 132,5 x 96,0 (± 0,5) x 2,48 (± 0,98)

A dimensão em altura do painel (**fig.29**) do lado direito é exactamente igual à do lado esquerdo medindo 132,5. Quanto à largura, existe uma ligeira diferença

<sup>273</sup> Em nossa opinião a alusão ao boi poderá ser interpretada iconograficamente de duas formas distintas: a primeira, de inspiração teológica com raízes no Livro de Jeremias “E eu era como um cordeiro, como um boi que levam à matança; porque não sabia que maquinavam propósitos contra mim, dizendo: Destruamos a árvore com o seu fruto, e cortemo-lo da terra dos viventes, e não haja mais memória do seu nome” (Jer 11, 19); a segunda de carácter profano, fundamentada no contexto social da época, pela alegoria à situação desprestigiante (o estandarte segue no cortejo que conduz o Senhor ao Calvário) que a Igreja Romana tinha vivido aquando do pontificado de Alexandre VI (1492–1503). Este Papa (Rodrigo de Borgia), oriundo da família Borgia, na altura provocou uma grande decadência moral no Vaticano e, cujo escudo papal exibe um boi passante, certamente originário das armas da casa dos Borgias (com dois bois de vermelho, passantes, em pala, armados... Luís bandeira, *Vocabulário Heráldico*, 3.ª ed., Lisboa, 1985, p. 53).

<sup>274</sup> A águia bicéfala foi utilizada ao longo dos tempos como símbolo imperial, sendo usada, por exemplo, pelo Imperador Carlos Magno (747–814) como ícone do seu império, observado e vigiado tanto a Oriente como a Ocidente pela águia de duas cabeças. Para o período considerado, a representação da águia bicéfala no painel de *Cristo a Caminho do Calvário* do Convento franciscano de Ferreirim e analogamente em outras obras atribuídas ao pintor Cristóvão de Figueiredo (*O Imperador Heráldico com a Santa Cruz ou Exalçamento da Santa Cruz*, 146,0 x 129,5 cm, n.º Inv.º 2512; P 24, MNMC, ), isto é, durante a primeira metade de Quinhentos, ela deverá relacionar-se com o Império entretanto constituído pelo Imperador Carlos V (1500–1558) que, ao representar a Casa dos Habsburgo, herdou a simbologia da águia bicéfala já utilizada por Maximiliano I (1459–1519), (Joan Sureda i Pons, «Europa en torno a 1492», in *Arte Y Cultura en torno a 1492*. Catálogo de Exposición Universal Sevilla, 1992, p. 23).

<sup>275</sup> De que são exemplos: a gravura de c.1519, que retrata o Imperador Maximiliano I, da Graphische Sammlung, Germanisches Nationalmuseum em Nuremberga e, a pintura a óleo sobre madeira de tília, retractando o mesmo Imperador Maximiliano I, (74,0 x 61,5 cm, n.º Inv.º 825), do Kunsthistorisches Museum, em Viena.

<sup>276</sup> Louis Réau, *La iconografía del arte Cristiano*, Tomo 1, vol. II, 1996, pp. 484–485.

<sup>277</sup> A gravura de Albrecht Dürer (1471–1528), datada de c.1512, *Cristo Carregando a Cruz*, (11,7 x 7,4 cm, n.º Inv.º 10, do Art Museum), em Princeton, nos Estados Unidos da América, é um dos vários modelos que poderá ter servido de inspiração para a cena de *Cristo a Caminho do Calvário* de Ferreirim. Tanto as gravuras de Dürer como as gravuras do pintor alemão Martin Schongauer (1430–1491), foram, de acordo com a historiografia da arte portuguesa, as grandes fontes inspiradoras para o pintor Francisco Henriques e seus colaboradores realizarem, na primeira década do séc. XVI, a obra do retábulo do altar-mor da igreja do Convento de S. Francisco em Évora (hoje no MNAA) (*Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel*, 1997, p. 115). A pintura pertencente a esse desmantelado retábulo, *Cristo a Caminho do Calvário*, (167,0 x 88,0 cm, n.º Inv.º 96 do MNAA), apresenta grandes afinidades com a cena de Ferreirim, sobretudo ao nível da colocação de Cristo e do respectivo cortejo, seguindo aparentemente uma das gravuras de Schongauer, (11,4 x 8,1 cm, n.º Inv.º 1199), do Germanisches Nationalmuseum, em Nuremberga.

de dimensões medindo no topo superior 96,5 e no topo inferior 95,5. Relativamente à espessura o painel apresenta valores diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 3,2; bordo superior direito: 1,8; bordo inferior esquerdo: 3,4; bordo inferior direito: 1,5.

#### b) Área pintada: 126,5 x 93,5

O painel não mostra rebarba de pintura em qualquer dos lados. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. Somos de opinião, que por haver continuidade de pintura para além desta quadrícula em alguns locais e atendendo ao facto de não existir rebarba de pintura nem vestígios de rebarba da camada de preparação, o painel tenha sido pintado respeitando os limites impostos pela quadrícula, em seguida emoldurado, e, só posteriormente, colocado no conjunto final. As áreas não pintadas e cuja madeira é ainda visível têm as seguintes dimensões: topo superior: 3,0; topo inferior: 3,0; lado esquerdo: 2,0; lado direito: 1,0.

### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

#### a) Suporte

Esta pintura, a segunda da Série da Paixão do Senhor que perdurou até aos nossos dias, é igualmente de madeira de castanho (**fig.30**), constituída por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical. As pranchas apresentam características semelhantes, quanto às dimensões dos painéis referidos na Série anterior (*Anunciação, Natividade, Morte da Virgem e Coroação*), e o mesmo acontece relativamente ao primeiro da Série da Paixão do Senhor, diferindo apenas na posição que as pranchas ocupam. Assim, quanto à colocação das pranchas no processo de ensablagem, a mais larga está disposta no lado esquerdo ensablada com a mais estreita pelo lado direito do painel. A prancha mais larga mede no topo superior 71,0 e no inferior: 65,0, com espessuras compreendidas entre 3,2 e 3,4. A prancha mais estreita tem no topo 25,5 e mede inferiormente 30,5, apresentando uma espessura compreendida entre 1,8 e 1,5. Como acontece com todos os suportes analisados até aqui, deduzimos que este painel, representando a cena do *Calvário* do Senhor, mantém as suas dimensões originais por não apresentar vestígios ou evidências de terem sido efectuados cortes nas suas quatro faces.

A ensablagem original foi obtida através do exame radiográfico e consistiu num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) com três cavilhas a meia madeira, fortalecida com a respectiva moldura primitiva. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 13,5 do topo superior com as dimensões: 11,0 x 1,0; a segunda dista 56,0 do topo e mede: 10,0 x 1,0; a terceira dista 20,0 do bordo inferior com as dimensões: 10,4 x 1,0.

Este painel ao nível de ligações do suporte sofreu intervenção posterior, provavelmente na altura da sua desmontagem como estrutura retabular e passagem a painel individualizado, tal como aconteceu com os painéis da *Série da Virgem* (III.II.I, III.II.II, III.II.III, e III.II.IV) e o primeiro da Série da Paixão, *Cristo a Caminho do Calvário* (III.II.V). Foram colocadas três ligações em madeira com forma de respiga rectangular, como aconteceu com os painéis anteriores (*Anunciação, Natividade e Morte da Virgem*), designada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo colocadas da seguinte forma: a primeira dista do topo superior 18,5 e mede: 5,5 x 4,5; a segunda dista do topo superior 62,5 e mede: 5,5 x 4,2; a terceira e última dista do topo inferior 15,5 e mede 5,5 x 4,3. Foram acrescentados, nesta última intervenção ocorrida em Novembro do ano de 2000, dois elementos de madeira de castanho (um com dimensões rectangulares e outro com aspecto fusiforme num dos lados) para preenchimento de lacunas no suporte,



Fig.30 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverse.



Fig.31 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor da tabela, coroa de espinhos, rosto e busto de Cristo: radiografia.

colados com cola branca para madeira (PVA), visíveis a meio e no fundo da zona de união das duas pranchas que constituem o painel.

Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro, com uma largura média de 2,5 centímetros, para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo de todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do painel.

Pelo facto de se manterem intactas as características originais, exceptuando a colocação de alguns elementos de madeira recentes, ainda são bastante visíveis as marcas de desbaste feito a enxó. Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a poderem receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. Este painel apresenta em diversas zonas de ambas as pranchas sinais evidentes de ter sido alvo de ataques de insectos xilófagos, observada pelas inúmeras galerias existentes.

São visíveis sinais de desbaste feito a enxó sobretudo ao longo de todo o bordo exterior da prancha mais estreita, simultaneamente com marcas de serra no canto inferior da mesma. Refira-se a particularidade do rebaixo feito a enxó a meio do painel em toda a sua largura, da mesma forma que o descrevemos no painel anterior *Cristo a Caminho do Calvário*, o que permite conjecturar terem sido colocados lado a lado (sequencialmente juntos), no conjunto original.

Pelo verso do painel, sobre o lado esquerdo, é visível a junta de união das duas pranchas desenvolvendo um desnível acentuado em profundidade na camada cromática que se observa a olho nu. Esta situação é resultante dos constantes movimentos, provocados pelas variações higroscópicas, a que os respectivos elementos de madeira estiveram sujeitos.

Está inscrita pelo reverso uma numeração, feita a lápis de carvão, com a indicação 6, situada no canto superior direito, directamente sobre a madeira de castanho.

## b) Preparação

Analizadas<sup>278</sup> as estratigrafias, é possível tecer as seguintes considerações sobre esta camada:

- a composição química de todas as 11 amostras é composta por gesso e desta circunstância deduzimos que o painel não tenha sido sujeito a intervenções de modo a afectar a sua estrutura, ao nível da camada de preparação, mantendo-se ainda original;
- a espessura média é da ordem dos 70 microns havendo, em algumas situações de policromia, assinaláveis semelhanças com o painel estudado anteriormente, como é o caso da camada de preparação da cor vermelha de ambos os painéis e relativos à mesma figura de S. João, com uma espessura de 95 e 90 microns e em ambos os painéis a representação da Cruz do Calvário, de tonalidade castanha, ter exactamente a mesma espessura de 60 microns;
- a preparação aplicada neste painel foi, na sua totalidade e originalmente, aglutinada por uma mistura composta por cola animal e óleo, apresentando uma coloração amarelada.

## c) Desenho subjacente

Com a análise radiográfica foram corroboradas algumas particularidades e formas análogas de trabalho já encontradas em outros painéis desta série retabular:

- existe uma delimitação da superfície pictórica efectuada com desenho inciso por ponta metálica, apoiada em régua;
- ainda que muito tenuemente inferimos que o tramo da Cruz tenha sido traçado nas suas linhas de contorno com desenho inciso por ponta metálica, apoiada em régua (**fig.31**);

<sup>278</sup> A recolha das 11 amostras orientou-se, à semelhança da metodologia que esteve subjacente nos painéis anteriores, isto é, por uma amostragem selectiva que cobrisse a totalidade, se possível, de todas as cores e respectivas tonalidades, sem atentar contra a integridade da policromia do painel.

- o contorno da tabuleta que contém as iniciais INRI foi riscada com incisão visível na película radiográfica;
- as vestes da Virgem são marcadas com traço inciso quer no contorno, quer na marcação do modelado do pregueado e volumetrias. A construção do casario, por detrás das costas da Virgem, foi delimitada com desenho inciso, quanto aos seus traços mais gerais, executado à mão levantada;
- o traçado dos contornos do manto da Virgem foi feito por recurso a desenho inciso, à semelhança da forma utilizada (à mão levantada, em todos os mantos das Virgens representadas nos painéis estudados anteriormente (3.2.1., 3.2.2. e 3.2.4.) e pertencentes a esta série retabular: *Anunciação, Natividade e Coroação*;
- o desenho inciso de modelado na elaboração dos pregueados do manto da Virgem, à semelhança do que se verificou no bordo inferior do painel anterior, neste do *Calvário*, ocorreu situação semelhante, isto é, foi feita uma primeira marcação incisa afastado 1 centímetro do bordo inferior, foi corrigida para uma distancia de cerca de 2,5 centímetros, do respectivo bordo.

Deduzimos que esta demarcação da superfície pictórica, que temos vindo a referir em todos os painéis, tenha tido uma sequência cronológica quanto à sua execução, o que seria perfeitamente normal. Dado que o traço evidenciado no canto inferior direito deste painel do *Calvário* apresenta uma largura substancialmente maior do que o encontrado noutros painéis, permite conjecturar que este painel terá sido dos últimos a ser executado, pressupondo a utilização do mesmo estilete metálico, naturalmente com a sua ponta ou bico mais rombo.

- ainda que quase imperceptíveis, dada a falta de policromia desta pintura, são ainda visíveis traços de desenho inciso na marcação do contorno da túnica da figura de S. João Evangelista sobre o lado direito do painel.
- o desenho inciso à mão, apoiada em régua, do braço direito da Cruz.

A informação recolhida através da radiação infravermelha (fotografia e reflectografia) sugere, através das **fig<sup>as</sup>.32, e 33**, um desenho linear de contorno mais grosso, talvez feito a pincel, empregue na marcação de fisionomias, principalmente nos olhos, bocas, narizes e dedos das mãos.

Da análise estratigráfica e comparativamente com os painéis anteriores desta Série já estudados apenas alguns locais apresentam desenho na sua estrutura e destes a maioria foi executado sobre a camada de preparação (C3, C7, C10 e C11), sendo a amostra C5, correspondente à marcação sombra da cor vermelho, aplicada sobre a imprimadura, com carvão.

A clarificação das sucessivas etapas de aplicação dos vários tipos de desenho revelados pelos meios laboratoriais, dedutivamente, ter-se-ão iniciado pela transposição do debuxo que o pintor Cristóvão de Figueiredo tinha preparado e, anteriormente, mostrado ao patrocinador do retábulo, o Infante D. Fernando. A delimitação incisa, feita sobre a camada de preparação, para circunscrever a futura superfície da pintura, pressupõe, em nossa opinião, um carácter indissociável da direcção da obra. O desenho inciso é o que mais prevalece, seja para situar o pregueado do manto da Virgem, por traço inciso, separando as áreas de sombra das áreas de luz, seja nos contornos feitos à mão levantada com estilete, na marcação da túnica de S. João Evangelista. Algumas fisionomias apresentam desenho linear de contorno, com traço de espessura homogénea, sugerindo ter sido aplicado a pincel e tinta negra. Em seguida foi dada uma camada de imprimadura, fixando o desenho subjacente previamente elaborado.

Assinala-se uma única situação em que se revelou um apontamento de desenho a carvão sobre a camada de imprimadura, correspondente à marcação de sombra na túnica de S. João Evangelista.



Fig.32 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor da Virgem, rosto, mãos e panejamentos: fotografia no infravermelho.



a)



b)

Fig.33 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Calvário*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. a) Pormenor da cabeça de Cristo; b) Pormenor da cabeça da Virgem: reflectografia no infravermelho.

#### d) Imprimadura

À semelhança do painel analisado anteriormente, também este que agora estudamos se apresenta bastante danificado, permitindo-nos apenas tecer escassas considerações sobre os particularismos revelados pela documentação disponível<sup>279</sup>.

Tal como em outros painéis desta série retabular, a zona correspondente ao fundo paisagístico do céu (estratigrafia C9) exhibe uma camada de imprimadura<sup>280</sup>. Sendo que, neste caso, a sua espessura é de 10 microns, portanto, bastante superior aos 2 e 3 microns das imprimaduras dos azuis paisagísticos da *Natividade* e *Cristo a Caminho do Calvário*, respectivamente. Este facto é, aliás, bem expresso pela forte impressão provocada na chapa radiográfica.

#### e) Estrutura da camada cromática

Este painel do *Calvário*, à semelhança do anterior que representa *Cristo a Caminho do Calvário*, apresenta-se-nos actualmente bastante desprovido de policromia (quase todo o lado direito do mesmo), o que afecta sobremaneira a sua leitura e interpretação. Algumas das personagens principais, designadamente Cristo na Cruz ao centro, e sobretudo S. João Evangelista do seu lado esquerdo, só muito a custo se percebem em termos imagéticos. Nesta pintura encontramos uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o azul de tonalidade luz do manto da Virgem, amostra C1, é obtido pela sobreposição de duas camadas; a primeira dada de ocre vermelho, com 10 microns de espessura, e a segunda camada mais à superfície aplicada pela mistura de azurite e cré, com 20 microns de espessura.
- o verde meio-tom da ramagem do arvoredado situado no bordo esquerdo de quem olha o painel, atrás de Nossa Senhora, amostra C2, é dado em duas camadas. A primeira sobre a camada de imprimadura de ocre vermelho, com 10 microns, a segunda, à superfície, é dada com azurite e cré, numa espessura total de 20 microns.
- o verde de tonalidade luz da ramagem de arvoredado situado no bordo direito do painel, amostra C3, é dado em duas camadas sobrepostas; a primeira, mais inferior, com 10 microns de espessura, feita de azurite, negro de carvão, ocre vermelho e branco de chumbo, a segunda camada, de espessura menor com 5 microns, consiste em uma mistura de malaquite e branco de chumbo.
- o vermelho luz das vestes de S. João Evangelista, amostra C4, foi obtido através da sobreposição de duas camadas distintas; a primeira, mais inferior, feita com vermelhão e ocre vermelho, de 15 microns de espessura, seguindo-se-

-lhe uma fina camada de laca de garança, de espessura inferior a 2 microns, mais à superfície, aglutinada com uma substância de carácter proteico.

- o vermelho de tonalidade sombra das vestes de S. João Evangelista, amostra C5, é dado em duas camadas, a mais inferior é de azurite e cré, com 5 microns, a outra, mais à superfície, aplicada com vermelhão, numa espessura de 10 microns.
- o vermelho meio-tom das vestes de S. João Evangelista, amostra C6, foi obtido sobrepondo duas camadas distintas, a primeira dada com ocre vermelho e negro de carvão, numa espessura de 10 microns, a segunda camada, mais fina, é composta por branco de chumbo e vermelhão, mistura esta com 5 microns no total.
- a carnação pertencente ao pé direito de Cristo, amostra C7, é de camada única, numa mistura de branco de chumbo, vermelhão, azurite e negro de carvão, com uma espessura de 10 microns.
- a carnação pertencente à zona direita do peito de Cristo, amostra C8, é dada da mesma forma que a carnação anterior, isto é, com branco de chumbo, vermelhão, azurite e negro de carvão e uma espessura, também idêntica, de 10 microns.
- o azul de tonalidade luz, correspondente à zona superior central do céu, amostra C9, foi aplicado em camada individual, com 10 microns de espessura, de uma mistura dos pigmentos azurite, ocre vermelho e cré.
- o castanho meio-tom do tramo vertical da cruz carregada por Cristo, amostra C10, foi dado numa camada constituída por branco de chumbo, azurite, negro de carvão e ocre vermelho, com a espessura de 15 microns.
- a carnação evidenciada no calcanhar desnudo de S. João Evangelista, amostra C11, é de camada única ligeiramente mais fina que as anteriores carnações já analisadas, com 5 microns, de uma mistura feita com branco de chumbo, vermelhão, azurite e negro de carvão.

Após a execução do desenho sobre a camada de preparação, foi aplicada a camada de imprimadura no contorno da totalidade das figuras, na cruz e no fundo paisagístico à esquerda. O interior destas áreas constituiu, por esse facto, local reservado para colocação de policromia, delimitado por traço inciso.

As particularidades pictóricas, evidenciadas neste segundo painel da série da Paixão de Cristo, sugerem algumas analogias quanto ao processo criativo, como seja a elaboração do casario atrás da Virgem sobre o lado esquerdo, sobretudo se feita a comparação na marcação e frisar das janelas com as efectuadas no painel da *Natividade*; a forma semelhante de acentuar a luz

<sup>279</sup> Foram sete os locais estudados que nos permitiram atestar da existência de imprimadura, com a função de impermeabilizar a camada de preparação da camada cromática do painel, a saber: C1, C2, C5 e C6. Nas amostras C3 e C7 indicia-se a presença de imprimadura, com a intencionalidade de fixar o desenho subjacente feito a carvão.

<sup>280</sup> Feita igualmente com pigmento branco de chumbo aglutinado a óleo.

na testa e nos olhos do Cristo deste painel e o executado no Cristo do painel anterior, revelam afinidade de processos; a disposição dos dedos de ambas as mãos de Cristo crucificado, o labor de marcação e o acentuar das unhas são semelhantes, revelando homogeneidade de execução; a carnação relativa ao peito de Cristo impressiona em maior grau a película radiográfica sugerindo maior utilização em quantidade de pigmento branco de chumbo, em relação à elaboração da carnação relativa à face de Cristo; o fundo branco da tabuleta com as letras INRI não foi executado com pigmento branco de chumbo mas sim com o emprego de cré, manifestado pela fraca absorção aos raios X; quanto à vegetação presente, quer do lado esquerdo quer a exibida do lado oposto, à direita, é marcada de forma semelhante, com círculos irregulares de diversos tamanhos nas zonas de luz.

A indicação da proveniência da luz foi dada ao espectador pelo pintor através da sombra projectada da figura de S. João Evangelista, no canto inferior direito, orientada da esquerda para a direita da composição.

#### f) Camada de protecção

Pela análise estratigráfica, às várias amostras, evidencia-se a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada ou por vezes escurecida, estando relacionada, na maior parte dos casos, com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas a saber: amostra C4; amostra C6 e amostra C8.

Na última intervenção de conservação e restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

#### g) Restauros e intervenções conhecidas

Após a *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, de 1940, onde esteve exposta na Sala do rez-do-chão do Museu Nacional de Arte Antiga (ex Museu das Janelas Verdes), com o n.º 317 do catálogo<sup>281</sup>, esta pintura deu entrada, em 19 de Abril de 1941, no IJF (IPCR). O seu tratamento, feito pelo restaurador Fernando Mardel, deu azo ao processo de restauro n.º 823 de cujo relatório, para além da sua identificação e respectivas dimensões, se assinala que esta tábuca se apresentava com a “*parte direita do quadro quasi totalmente perdida; o estalado acompanhando o veio da madeira com verniz resinoso de solubilidade normal*”. Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no IJF (IPCR), exibindo “*Vernizes oxidados e amarelados; sujidade provocada por fumos e poeiras; camada cromática parcialmente destruída do lado direito, devido ao incêndio que atingiu esta Igreja, alguns anos atrás; clivagem da camada cromática; reverso já desbastado, muito atacado pelo xilófago*”, o processo de restauro

n.º 114/70, da responsabilidade de Manuel Reis Santos, elucidada que a beneficiação realizada se limitou à “*Fixação da camada cromática com cera e resina Damar, imunização com Paraloid, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas*”. Esta ligeira intervenção antecedeu a *Exposição Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, realizada em 1971, no Convento de S. Domingos em Abrantes, e depois em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, onde esteve exposta com o número de catálogo 125<sup>282</sup>.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, procedeu à realização de relatório sobre o estado de conservação desta pintura quinhentista, para lançamento e aceitação de propostas de intervenção de conservação e restauro a realizar *in situ*.

Em 10 de Abril de 2001, estava terminada a intervenção de conservação de restauro desta e das outras sete pinturas, que ainda restam do antigo retábulo de Ferreirim, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de *Monteiro Vouga Lda*. Após esta intervenção integrou a exposição “*Arte no Douro, III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda*”, ocorrida no Museu de Lamego, de Maio a Julho de 2001<sup>283</sup>.

#### h) Descrição e fontes iconográficas

A cena principal é dominada pela colocação de três figuras no primeiro plano. Ao centro Cristo, já numa posição inerte, de olhos completamente fechados, inclina a cabeça desfalecida para a nossa esquerda. Da sua testa e mãos escorrem jorros de sangue vermelho provocados pelos pregos e pela coroa de espinhos. Ao seu redor, em posição vertical e inferior, sobre o chão árido de terra e pedras, assistem a Virgem em postura de oração, com manto azul e véu branco, com as mãos entrecruzadas, colocada à esquerda, enquanto S. João Evangelista, de túnica vermelha se posiciona à direita.

A linha do horizonte avista-se ao fundo, entrecortada no azul do céu por um burgo encimado por algumas torres, à esquerda da composição, e uma colina, ao centro. Pelo meio, entre o plano do terreiro principal e o fundo de montes e casario, fazendo a transposição dos dois planos, cresce uma vegetação verdejante, visível à direita e à esquerda do painel, mas completamente imperceptível quanto à sua classificação, pelas razões aludidas anteriormente referentes ao seu estado de conservação.

A representação do Calvário, ou a *Crucificação* do Senhor, é relatada em todos os Evangelhos canónicos, antecedida do momento da expiação (Jo 19, 28–30, Lc 23, 44–46, Mc 15, 33–37 e Mt 27, 45–50) estando junto da Cruz, sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Cléofas e Maria Madalena. A Cruz

<sup>281</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958, p. 51.

<sup>282</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, 1971, p. 136.

<sup>283</sup> *III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda, Arte no Douro*, 2001, p. 35.

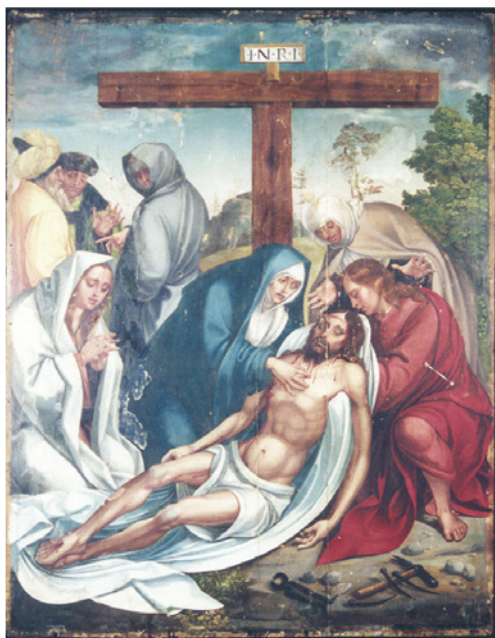


Fig.34 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo Deposto da Cruz*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.

é composta por duas vigas de madeira, ensambladas, com formato latino, isto é, as dimensões do tramo vertical são nitidamente superiores às do tramo horizontal, por oposição às cruces gregas, em que ambas as partes constituintes são idênticas dimensionalmente<sup>284</sup>. A figuração da cena do *Calvário*, no Convento de Ferreirim, afasta-se ligeiramente das representações que predominaram na arte pictórica dos finais da Idade Média e do Renascimento, particularmente, dos pintores flamengos, alemães ou italianos, com grandes multidões em redor do calvário, tendo os Mestres de Ferreirim colocado um número de personagens diminuto: a Virgem, à esquerda e S. João Evangelista disposto à direita<sup>285</sup>. Sabendo da influência que a grande maioria dos pintores receberam do pintor flamengo Rogier van de Weyden (1400–1464), julgamos ter sido possível verificar-se em Ferreirim uma aproximação ao modelo mais arcaizante, utilizado c.1440 pelo pintor bruxelense, para *A Crucificação*, pintura a óleo sobre madeira de carvalho, 33,0 x 20,5 cm, n.º de Inv.º 800, da Gemäldegalerie, em Dresden, Alemanha. Este modelo flamengo, que relatamos anteriormente, era igualmente praticado em Itália até à viragem do século, como é o caso do protótipo utilizado por Antonello da Messina (1430–1479), na *Crucificação* de 1475<sup>286</sup>, óleo sobre madeira, 42,0 x 25,5 cm, n.º Inv.º 1166, exposta na National Gallery, em Londres.

Destaque para a legenda inscrita na tabuleta ao cimo da Cruz, das cenas da Paixão de Ferreirim seguirem iconograficamente as formas latinizadas INRI (com a letra J a ser substituída por I), afastando-se quer da possibilidade tão comum do Centro e Norte da Europa com a letra N invertida, □ (carácter cirílico), I□RI<sup>287</sup>.

### i) Composição e perspectiva

Tal como no painel representando *Cristo a Caminho do Calvário*, a maior parte da policromia desapareceu, devido a incêndio, omitindo em termos plásticos toda a metade direita da composição. Ainda assim, é possível verificar que a linha do horizonte foi colocada a meio da altura total do quadro, ao contrário dos outros painéis onde surge a dois terços da altura total da composição.

A luz projecta-se, vinda da direita, com igual intensidade por toda a sua altura.

## III.II.VII Cristo Deposto da Cruz

### Dimensões

#### a) Suporte: 132,5 x 96,0 (± 0,5) x 2,2 (± 0,3)

As medidas em altura do painel (**fig.34**) do lado direito são ligeiramente superiores à do lado esquerdo, tendo respectivamente, os valores 132,5 e 131,5. Quanto à largura existe uma homogeneidade dimensional, medindo quer no topo superior quer no topo inferior 96,5. Relativamente à sua espessura este painel apresenta valores muito diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 2,4; bordo superior direito: 1,9; bordo inferior esquerdo: 2,1; bordo inferior direito: 2,4.

<sup>284</sup> Louis Réau, *La iconografia del arte Cristiano*, Tomo 1, vol. II, p. 501.

<sup>285</sup> À semelhança do que ocorre numa das gravuras de Albrecht Dürer, de 1511, do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, com as dimensões de 11,8 x 7,4 cm, (n.º 11 da série da Paixão de Cristo).

<sup>286</sup> A pintura está assinada e datada com a inscrição: 1475/antonellus messaneus/me pinxit.

<sup>287</sup> Ou então com o epitáfio legendado nas três línguas, hebreu, grego e latim vulgarmente encontrado em painéis da época, como é o caso da *Crucificação*, (141,0 x 100,0 cm, n.º Inv.º 573), da coleção do Staatliche Museen, em Berlim, de Gérard David (1460–1523), na qual o pintor brugeuse inscreveu, em três línguas, a frase: Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, como relata o *Evangelho de Nicodemos* [10, 1] “Depois da sentença, Pilatos ordenou que a acusação fosse escrita, como título, em letras gregas, latinas e hebraicas, segundo a acusação dos judeus, isto é, que Ele era o rei dos judeus” (Luigi Galdi, *Evangelhos Apócrifos*, 4ª ed., 2003, p.312).

**b) Área pintada:** 126,5 x 92,5

Este painel, à semelhança de todos os descritos anteriormente, não apresenta rebarba de pintura em qualquer dos lados. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. Somos de opinião que, por haver continuidade da pintura para além desta quadrícula, em alguns locais, e dado o facto de não existir rebarba tanto de pintura como da camada de preparação, o painel tenha sido pintado, emoldurado e só depois foi colocado na estrutura final. As áreas não pintadas e cuja madeira é ainda visível têm as seguintes dimensões: topo superior: 3,0; topo inferior: 3,0; lado esquerdo: 2,0; lado direito: 2,0.

### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

**a) Suporte**

É de madeira de castanho (*Castanea Sativa*, Miller), (**fig.35**), constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical. As pranchas apresentam características muito semelhantes, quanto às dimensões e quanto à sua colocação no processo de ensablagem, às dos painéis referidos e estudados anteriormente, como é o caso da *Coroação da Virgem* (III.II.IV) e de *Cristo a Caminho do Calvário* (III.II.V). A prancha mais larga está disposta no lado direito ensablada com a mais estreita pelo lado esquerdo do painel. A prancha mais larga mede no topo superior 62,5 e no inferior 63,5, com espessuras compreendidas entre 1,9 e 2,4. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 34,0 e mede inferiormente 33,0, apresentando uma espessura compreendida entre 2,4 e 2,1. Como acontece com todos os suportes analisados até aqui, deduzimos que este painel de *Cristo Deposto da Cruz* mantém as suas dimensões originais, por não apresentar vestígios ou evidências de terem sido efectuados cortes nas suas quatro faces.

A ensablagem original foi obtida através do exame radiográfico e consistiu num processo de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) com três cavilhas a meia madeira reforçada com a respectiva moldura primitiva. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 14,5 do topo superior com as dimensões: 11,0 x 1,0; a segunda dista 72,0 do topo e mede: 11,0 x 1,0; a terceira dista 9,0 do bordo inferior com as dimensões: 10,8x 0,9.

O painel, no que diz respeito a ensablagem do suporte, teve intervenção posterior, presumivelmente na altura da sua desmontagem como disposição retabular e transição a painel individual, tal como sucedeu com todos os painéis descritos anteriormente (pontos III.II.I, III.II.II, III.II.III, III.II.IV, III.II.V e III.II.VI).

Foram colocadas três ligações em madeira com forma de respiga rectangular, denominada por taleira, com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo colocadas da seguinte forma: a primeira dista do topo superior 16,5 e mede: 5,3 x 4,0; a segunda dista do topo superior 72,0 (foi colocada na mesma posição da segunda cavilha) e mede: 5,5 x 4,5; a terceira e última dista do topo inferior 10,5 e mede: 5,7 x 4,3. Noutra intervenção posterior (deduzimos que tenha sido a segunda) foram colocados vários elementos de ligação constituída por um conjunto de três duplas caudas de andorinha (**fig.36**), para reforçar o fendimento da prancha mais larga, perto da zona de ligação (no extremo esta tábuas tenderia a ficar separada em duas partes) assim distribuído: a primeira dupla cauda dista 35,0 do topo superior e 37,0 do lado esquerdo e mede: 10,4 x 5,1 x 2,5; a segunda dista do topo 71,0 e 49,5 do lado esquerdo e mede: 10,2 x 5,3 x 2,7; a terceira e última dista do topo inferior 21,0 e 49,5 do lado esquerdo e mede: 10,2 x 5,0 x 2,6. Pelo reverso é visível a colocação de grude como meio de colagem, na altura de colocação das duplas caudas de andorinha. Foi acrescentado, na última intervenção, ocorrida em Novembro do ano 2000, um único elemento de madeira de castanho com



Fig.35 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo Deposto da Cruz*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso do painel.



Fig.36 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo Deposto da Cruz*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Virgem: radiografia.

dimensões triangulares para preenchimento de uma lacuna no suporte, colado com cola branca para madeira (PVA), visível no fundo sensivelmente a meio da prancha mais larga.

Pelo verso do painel (sobre o lado direito) é visível a junta de união das duas pranchas com um desnível acentuado na camada cromática que se observa a olho nu. Este estado é derivado dos movimentos, fomentados pelas variações higrométricas, a que os correspondentes elementos de madeira estão submetidos.

Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro, com uma largura média de 2,5 centímetros, para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo de todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do painel.

Pelo facto de se manterem intactas as características originais e exceptuando a colocação de um elemento de madeira recente, ainda são bastante visíveis as marcas de desbastes feito a enxó e marcas de serra. Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a poderem receber o encosto em madeira da moldura barroca actual. Este painel apresenta irregularidades e defeitos como sejam os nós, que provocaram com o tempo lacunas em diversas zonas e ambas as pranchas têm sinais evidentes de terem sido alvo de ataques de insectos xilófagos, observáveis pelas inúmeras galerias existentes. Todo o painel foi alvo de um processo de correcção de empenamento através da colocação de pequenas tiras de madeira de balsa, incrustadas pelo reverso e ao longo de todo o comprimento em altura, processo este designado por sangria, que sabemos ter sido efectuado pelo Instituto José de Figueiredo, actual IPCR, em Lisboa, como aconteceu com os painéis da *Natividade*, da *Morte da Virgem* e da *Coroação da Virgem*, que referenciámos anteriormente.

## b) Preparação

Do estudo da camada de preparação, conseqüente da recolha selectiva<sup>288</sup>, sobressaem os seguintes dados:

- em todas as oito amostras não se descobre outro composto químico para além do gesso e, à semelhança do já verificado em painéis desta série retabular, estudados anteriormente, é dedutível que esta pintura não tenha sofrido alterações ao nível das suas camadas mais internas, mantendo-se ainda actualmente com os materiais empregues aquando da sua elaboração inicial, ocorrida no ano de 1534;
- as espessuras são mais heterogéneas que as encontradas no painel anterior, como é o caso evidenciado pela amostra CDC6, correspondente à cor cinzento do manto da figura feminina de costas, apresenta uma espessura de 130 microns,

ao passo que a camada de preparação do vermelho sombra das vestes de S. João oferece uma espessura de apenas 40 microns. A espessura da camada de preparação do castanho da Cruz exhibe uma espessura muito próxima da dos painéis estudados anteriormente, na ordem dos 70 microns, rondando a média de espessuras em 75 microns. Uma diferença existente e notória verifica-se quanto à espessura da camada de preparação respeitante a dois tipos distintos de vegetação, a cor verde que diz respeito às ervas do solo no painel que estudamos tem 90 microns de espessura, a flora correspondente aos ramos de vegetação da árvore no painel do *Calvário* tem uma grossura, quanto à camada de preparação, de apenas 50 microns. Outro facto digno de destaque é a grande homogeneidade que a camada de preparação apresenta em todas as amostras retiradas da zona correspondente ao fundo paisagístico e relativamente à sua espessura, compreendida entre os 60 e 70 microns;

- a totalidade das camadas de preparação estudadas foram aglutinadas com uma mistura de óleo e cola animal, aliás à semelhança do que ocorreu nas camadas de preparação originais dos painéis desta Série.

Da mesma forma, e como foi descrito em situações anteriores, não se encontra nesta pintura qualquer evidência de ter sido sujeita a encolagem.

## c) Desenho subjacente

Nesta pintura, representando *Cristo Deposto da Cruz*, destacam-se as seguintes particularidades do desenho subjacente inciso, colocadas em evidência à radiografia<sup>289</sup>:

- a indicação dos limites da superfície pictórica, à mão apoiada, por recurso a objecto com ponteira metálica auxiliada por régua;
- a marcação do turbante da figura de amarelo, sobre o lado esquerdo, quanto ao desenho de contorno e ao modelado, foram executados de forma incisa, à mão levantada;
- a notação do braço horizontal da cruz foi riscado antes da aplicação da policromia, à mão, apoiada em régua;
- tanto a tabuleta superior da inscrição como a peça vertical e os braços da Cruz, foram riscados com ponta metálica e régua, à semelhança da forma de indicação encontrada nas cruzes de *Cristo a Caminho do Calvário* (III.II.V) e do *Calvário* (III.II.VI);
- a forma similar de desenhar o contorno da figura representando Maria Madalena ao já encontrado nas anteriores representações da Virgem, por recurso a desenho inciso no contorno do manto e ligeira marcação do seu modelado. Algo

<sup>288</sup> Foram retiradas deste painel, representando *Cristo Deposto da Cruz*, oito amostras com dimensões na ordem de 1 mm<sup>2</sup>, de modo a possibilitar a informação quanto à composição química, a comparação da espessura das camadas de preparação com outros painéis constituintes do mesmo retábulo, a verificação da originalidade dos materiais empregues e a caracterização do veículo utilizado como aglutinante.

<sup>289</sup> O exame radiográfico tem sido um auxiliar precioso no estudo e caracterização do desenho subjacente e, de feição particular, o realizado de forma incisa sobre a camada de preparação, tornando-

se um contributo imprescindível para o estudo deste conjunto de pinturas de autoria dos pintores Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes. Da análise estratigráfica efectuada ao painel apenas a amostra CDC2 é reveladora da presença de desenho subjacente, feito com negro de carvão, executado directamente sobre a camada de preparação. O objectivo, neste caso, foi o de marcar a tonalidade sombra do vermelho da túnica de S. João. Saliente-se que nesta marcação de sombra não se vislumbrou, na estratigrafia, qualquer resto de camada de imprimadura.

de particular neste painel consiste na notação, à mão levantada com desenho incisivo, nas mãos de Madalena;

- na representação da figura da Virgem detecta-se uma grande profusão de desenho incisivo, quer no modelado quer no traçado dos contornos, ao contrário da ligeira modelação feita na Madalena, que referimos anteriormente, o que pressupõe trabalho de oficina distinto. A transição do primeiro plano, onde decorre a cena principal e onde se encontram as personagens, para o segundo plano paisagístico é feito com incisão e traço bem vincado;
- o abundante recurso ao desenho subjacente incisivo nos contornos, modelado e até nas marcações de algumas fisionomias da mulher acima de S. João Evangelista;
- tanto a marcação de contorno dos membros inferiores de Cristo, como o modelado do lençol revela uma grande exuberância de desenho incisivo, executado à mão levantada. Assinala-se desenho incisivo, corrigido, correspondente à perna direita de Cristo, cujo projecto inicial não corresponde ao apresentado à superfície policroma;
- a porção do corpo correspondente ao ventre de Cristo, o modelado do lençol, do *perizonium*, foram desenhados à mão levantada com um estilete, a turquês foi igualmente desenhada à mão, auxiliada com régua;
- o manto de S. João Evangelista, quer na indicação do modelado quer no traço de delimitação dos contornos, foi executado com desenho de carácter linear, incisivo;
- tanto o martelo como os cravos foram desenhados com ponta metálica, à mão levantada, o mesmo acontecendo na marcação de contorno das pedras que se espalham pelo solo.

O exame efectuado em fotografia de infravermelho<sup>290</sup> da tabuleta permitiu estabelecer comparações com o desenho dos caracteres inscritos na tabuleta da pintura anterior, respeitante ao *Calvário* (III.II.VI) e verificarmos que existe a mesma forma de processos de trabalho. Foi revelada a maneira de desenhar os olhos masculinos quando os rostos se apresentam de frente, como os encontrados nos painéis de *Cristo a Caminho de Calvário e do Calvário*, pronunciados por uma circunferência a toda a volta do globo ocular, feita a pincel com tinta negra.

É patente nesta pintura desenho subjacente linear de contorno e desenho subjacente de modelado de alguns panejamentos (**fig.37**), cujo meio gráfico sugere o carvão, por recurso ao tracejado paralelo, por vezes com traços entrecruzados para marcação de zonas de sombra e onde, por vezes, se denota o repasse do desenho feito a carvão, com um pincel fino com tinta fluida de negro de fumo (**fig.38**).

O debuxo preparatório da composição, da autoria do pintor Cristóvão de Figueiredo, relativo à representação da cena de *Cristo Deposto da Cruz*, foi, dedutivamente, transferido à escala para um dos painéis previamente preparados a gesso. Os limites da superfície pictórica foram traçados à mão, com um estilete de ponta metálica apoiada em régua, que provocou uma incisão sobre a superfície da preparação. A zona de separação do primeiro plano onde se desenrola a cena principal e o fundo paisagístico foi desenhada com um estilete à mão levantada, tal como os contornos dos mantos das figuras representadas, os membros inferiores de Cristo e alguns acessórios como o martelo e os cravos. À mão apoiada em régua foi traçada a Cruz, de forma semelhante ao sucedido em painéis anteriormente estudados desta série retabular. O desenho subjacente linear, a carvão, foi empregue para dispor alguns panejamentos. Detecta-se

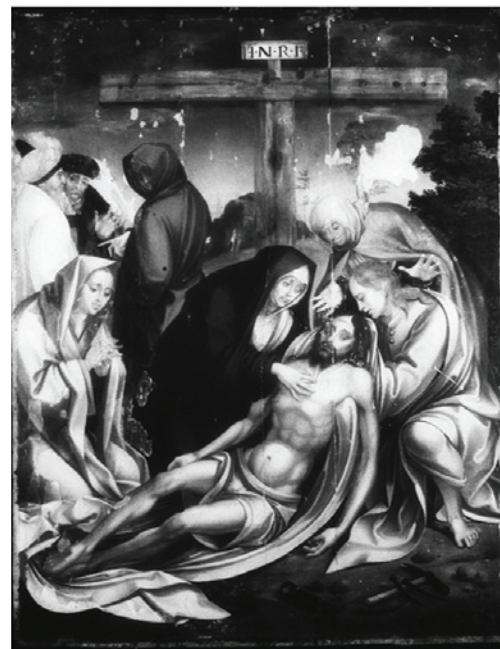


Fig.37 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo Deposto da Cruz*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Fotografia no infravermelho.



Fig.38 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo Deposto da Cruz*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenores: reflectografia no infravermelho.

<sup>290</sup> Como sucedeu em situações análogas, antes de procedermos ao exame deste painel com radiação infravermelha (fotografia e reflectografia), fez-se um exame com carácter geral à pintura, onde foi permitido conhecer quais as zonas com maiores possibilidades de observar desenho subjacente, feito com carvão ou a tinta. É perceptível a fraca reflexão que as zonas azuis e verdes proporcionam à radiação infravermelha, ao contrário das áreas brancas, vermelhas e amarelas.

desenho subjacente a carvão, no modelado, para prefiguração do sombreado de algumas vestes, sugerindo que tenha havido repasse posterior a pincel e tinta negra.

Terminada a execução do desenho foi entendida uma camada de imprimadura, com a particularidade de, em alguns locais de sombra, ser dada com broxa larga e de forma inclinada, provocando estrias, assinaladas no exame radiográfico.

#### d) Imprimadura

Nesta pintura voltamos a encontrar um particularismo verificado em painéis desta série retabular e já estudados anteriormente (*Anunciação*, III.II.I), e (*Coroação da Virgem*, III.II.IV):

- foram detectadas situações de marcação de zonas sombreadas do manto, por recurso a camada de imprimadura aplicada de forma inclinada a cerca de 45° e cujas marcas estriadas, da broxa larga e de pelo duro, são visíveis na documentação radiográfica;
- assinala-se o mesmo processo de elaboração, agora na zona correspondente ao sombreado das costas de S. João Evangelista;

A primeira “preparação à maneira estriada” referenciada na pintura manuelina foi feita no retábulo da Sé de Viseu na pintura *Apresentação de Jesus no Templo* (132,6 x 81,8 cm, n.º Inv.º 2146, do Museu de Grão Vasco), embora sobre uma preparação de cré mais cola, e cuja importância na maneira de preparar efeitos cromáticos desde o nível desta camada não tem suscitado interesse por parte da historiografia da arte, no estudo da técnica da pintura portuguesa da primeira metade de Quinhentos<sup>291</sup>.

Em ambas as situações não apresentamos exame de análise estratigráfica por manifesta impossibilidade de efectuar recolha de amostra<sup>292</sup>, já que as áreas respectivas se apresentavam íntegras em termos de policromia.

À semelhança do verificado anteriormente em painéis desta Série (III.II.I, III.II.II, III.II.III, III.II.V, III.II.VI) e da conjugação da densidade apresentada na película radiográfica, a substância empregada foi o pigmento branco de chumbo aglutinado a óleo.

#### e) Estrutura da camada cromática

Nesta pintura encontramos uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o vermelho meio-tom das vestes de S. João Evangelista, amostra CDC1, é dado em duas finas camadas distintas, a primeira, inferior a 2 microns, de vermelhão e branco de chumbo, a segunda que está presente é uma fina camada, inferior a 2 microns, dada com laca de garança aglutinada a têmpera.

- o vermelho sombra da túnica de S. João Evangelista, amostra CDC2, foi obtido pela sobreposição de duas camadas. A primeira é uma mistura de vermelhão e branco de chumbo, com 15 microns, a segunda camada, inferior a 2 microns, foi dada com negro de carvão e azurite.
- o azul do céu de tonalidade luz, correspondente à zona superior central do painel, amostra CDC3, foi executado pela sobreposição de duas camadas: a primeira, com 10 microns de espessura, feita com branco de chumbo e negro carvão e a segunda, mais à superfície, com o dobro da espessura, 20 microns, é uma mistura de azurite, ocre vermelho e cré.
- o branco do véu da figura feminina, na zona superior direita do painel, amostra CDC4, é de camada única dada com branco de chumbo, de espessura correspondente a 10 microns.
- o castanho da madeira da peça vertical da Cruz, amostra CDC5, foi executado recorrendo à sobreposição de duas camadas. A primeira camada, que exhibe uma espessura de 20 microns, é de branco de chumbo e azurite, a segunda camada, à superfície, igualmente com a espessura de 20 microns, foi composta pela mistura de branco de chumbo, ocre vermelho, vermelhão e negro carvão.
- o cinzento do manto da figura com capuz, amostra CDC6, é de camada individual dado com azurite, ocre vermelho e branco de chumbo, apresentando uma espessura equivalente a 10 microns.
- o verde da vegetação existente na zona inferior do painel, amostra CDC7, foi aplicado em duas etapas. A primeira camada, mais inferior, com a espessura de 10 microns, de branco de chumbo, azurite, ocre vermelho e negro carvão; a segunda camada, igualmente com 10 microns de espessura, mais à superfície, foi elaborada pela mistura dos pigmentos malaquite e amarelo de chumbo e estanho.
- o laranja/rosa das vestes da figura com turbante, sobre o bordo esquerdo do painel, amostra CDC8, foi aplicado em duas etapas. A primeira com uma camada mais inferior de branco de chumbo e vermelhão, de espessura inferior a 5 microns, e a segunda camada, mais à superfície, dado com uma fina camada de ocre vermelho, inferior a 2 microns.

As dissemelhanças de execução técnica evidenciadas na apresentação de *Cristo Deposto da Cruz* são escassas em relação aos modos encontrados nos outros painéis desta Série. Ainda assim, foi possível encontrar uma situação que se afasta ligeiramente do “processo criativo” dos restantes painéis da Série e que se relaciona com a elaboração do manto e véu de Maria Madalena que, em oposição ao recurso de grande profusão de desenho inciso e posterior marcação a pincel fino com branco de chumbo que so-

<sup>291</sup> Cf. Luís Manuel Teixeira, «O Retábulo Manuelino do Altar-Mor da Catedral de Viseu», Louvain: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain, 1989, tese de doutoramento, policopiada, vol. I, p. 235.

<sup>292</sup> Quanto às oito amostras de que foi possível efectuar recolha, apenas em duas situações (CDC1 e CDC2) não vislumbrámos a presença desta camada de imprimadura, quer com funções ópticas

ou com intenções de impermeabilizar o painel. Uma situação deveras particular ocorre na amostra CDC3, onde se detectou uma camada de imprimadura ligeiramente espessa com cerca de 10 microns, sobre uma fina camada dada, como polimento, com branco de chumbo. Nas restantes, CDC4, CDC5, CDC6, CDC7 e CDC8, está presente, sob a forma de camada de impermeabilização, com espessuras muito regulares e homogêneas com valores inferiores a 5 microns.

brevém na maioria dos painéis, neste caso particular mostra um ligeiro desenho com traço de contorno mas as transições e a obtenção do preeguado é executado de forma mais solta, ao contrário da imposição que resulta da existência de desenho como nos casos anteriores; ao contrário do que se verifica com os cabelos de S. João Evangelista e de Maria Madalena, os de Cristo não têm tratamento nem sublinhado, como nas figuras referidas atrás; recorreu-se à aplicação de uma camada de imprimadura, dada de forma inclinada sensivelmente a 45°, com broxa larga e de pelo duro, provocando estrias visíveis na película radiográfica, para marcação de sombras, no caso particular do manto de S. João Evangelista; a transição da linha do horizonte terrena para o céu foi concebida através aplicação de uma porção elevada de branco de chumbo; o céu foi realizado posteriormente à elaboração das figuras e execução da Cruz, como nos é revelado pelos contornos em redor dos trechos anteriores, visíveis na documentação radiográfica; à semelhança do sucedido no painel de *Cristo a Caminho do Calvário* (3.2.5.) é visível à radiografia e fora dos contornos da incisão quadriculada do painel, isto é, no seu bordo, o escorrido da broxa ao ser inclinada, na altura da aplicação, no sentido horizontal, do azul do céu; é visível o recurso à camada de imprimadura para marcação das zonas sombreadas das costas da Virgem; as extremidades da perna direita de Cristo (canela e pé) apresentam ausência de policromia original descobrindo um repinte com matéria pouco densa, talvez a aguarela; a vegetação presente ao centro, no bordo inferior do painel, é executada de forma particular com acentuados encurvados dados a pincel fino com amarelo de chumbo e estanho; quer os contornos das pedras do solo, quer os instrumentos de tortura são evidenciados pela marcação de reflexos de luz, com pequenos toques de branco de chumbo dados a pincel fino. Exceptuando o desenho corrigido nos membros inferiores do Cristo, cuja camada cromática encolheu ligeiramente a parte superior da perna esquerda e a parte inferior da direita, mais largas no desenho inciso, e pintura dos braços da Cruz, ligeiramente encolhidos pela camada cromática, a colocação das cores respeitou o assento do desenho inicial. A vegetação e arvoredos à direita da composição foram previstas, para elaboração cromática, sendo antecedidas de zona reservada para o efeito, e sobre a qual não foi aplicada camada de imprimadura.

Característica que temos vindo a assinalar repetidamente no conjunto dos painéis desta série retabular é o compromisso do pintor em escolher os cantos inferiores do primeiro plano para efectivar a colocação das sombras, fornecendo desta forma a orientação da luz, aliado ao facto de seleccionar pequenos objectos para o particularizar. No caso presente foram preferidos a turquês, os cravos e o martelo sobre o canto inferior direito.

#### f) Camada de protecção

Da análise estratigráfica, apenas em duas amostras recolhidas foi notada a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada ou por vezes escurada, estando relacionada, na maior parte dos casos, com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas a saber: amostra CDC7 e amostra CDC8. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, como temos vindo a expor, já tinham sido detectados em 1970, mas só foram removidos em 2001. O exame à radiação de fluorescência no ultravioleta foi revelador do estado superficial antes da intervenção: em toda a zona correspondente à segunda metade superior do painel sobressaem repintes recentes, traduzidos pelos tons azulados e violetas, paralelamente com outros mais antigos de tons negros e escuros (**fig.39**). Com o mesmo exame de fluorescência no ultravioleta, foi possível observar zonas onde ainda restavam vernizes antigos, pelas tonalidades amarelas que exibem.

Ao findar a última intervenção de conservação e de restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

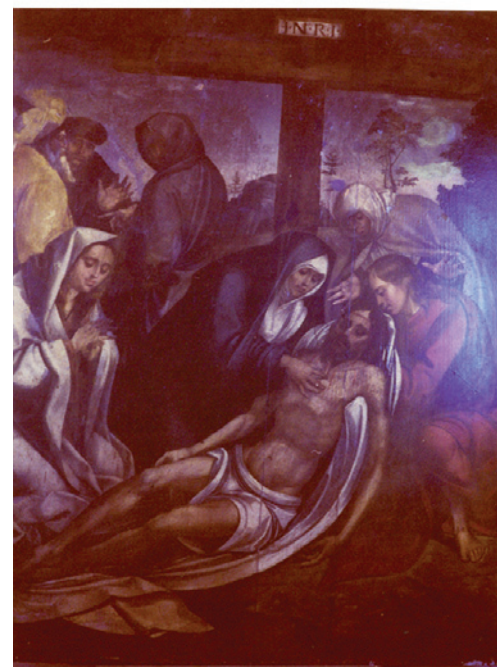


Fig.39 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Cristo Deposto da Cruz*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Fotografia em fluorescência ultra-violeta.

### g) Restausos e intervenções conhecidas

Após a *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, de 1940, onde foi exposta na sala VI (n.º cat. 127<sup>293</sup>) do Museu Nacional de Arte Antiga (ex. Museu das Janelas Verdes), esta pintura deu entrada, em 19 de Abril de 1941, no IJF (IPCR). O seu tratamento, feito pelo restaurador Fernando Mardel, deu motivo ao processo de restauro n.º 825, de cujo relatório apenas se extrai a sua identificação e respectivas dimensões.

Em 1957, durante os meses de Agosto e Setembro, fez parte da 1ª Exposição Temporária: Mestres de Ferreirim, realizada no Museu Regional de Lamego<sup>294</sup>.

Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no IJF (IPCR), mostrando “vernizes oxidados e amarelados, sujidade provocada por fumos e poeiras; camada cromática a desagregar-se em várias zonas, pequenas falhas na camada cromática; repintes antigos; reverso bastante atacado pelo xilófago”, o relatório de restauro n.º 113/70, da responsabilidade de Manuel Reis Santos, esclarece que a beneficiação realizada se confinou à “Fixação da camada cromática com cera e resina Damar, imunização com Paraloid, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas”. Foi, portanto, uma ligeira intervenção que antecedeu a *Exposição Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, realizada em 1971, no Convento de S. Domingos em Abrantes, e, depois, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, exposta com o número de catálogo 126<sup>295</sup>.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, procedeu à elaboração de um relatório de diagnóstico da pintura para lançamento e aceitação de propostas de intervenção de conservação e restauro a realizar *in situ*.

Após os exames laboratoriais, efectuados em Dezembro de 2000, detectaram-se situações de restauro anteriores, a saber: dois repintes, o primeiro ocorre nas extremidades das mãos postas de Maria Madalena e o segundo no antebraço direito da figura de amarelo com turbante.

Em 10 de Abril de 2001, estava terminada a intervenção de conservação e de restauro desta e das outras sete pinturas, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de Monteiro Vouga Lda. Após a intervenção anterior, integrou a exposição “Arte no Douro, III Bienal de Arte da

Fundação Cupertino de Miranda”, ocorrida no Museu de Lamego, de Maio a Julho de 2001<sup>296</sup>.

### h) Descrição e fontes iconográficas

São três as personagens principais que se distribuem pelo primeiro plano: ao centro, como referimos, Maria Mãe de Cristo, que de joelhos, ampara o seu Filho com ambas as mãos, e à direita, com um dos joelhos por terra e o outro ligeiramente avançado, S. João Evangelista auxilia-a a amparar Cristo; apoiando pelas costas, à esquerda e fechando a cena do primeiro plano ajoelha-se, Maria Madalena, aos pés do Senhor. Uma Santa mulher surge um pouco mais recuada, sobre a direita, com os braços e as mãos ligeiramente abertos insinuando auxiliar Maria e S. João a ampararem Cristo. No mesmo plano da Santa mulher, mas sobre o lado esquerdo da composição, reconhece-se José de Arimateia e Nicodemos acompanhados por uma terceira personagem. O fundo paisagístico recorta-se em vários planos até atingir a linha do horizonte. À direita uma árvore, que sugere pelas suas dimensões um castanheiro, dá início ao desdobramento paisagístico, sucede-lhe uma árvore, aparentando ser um carvalho<sup>297</sup>, depois uma planície, encimada por rochedos, encerra a paisagem terrena. Procurando aliviar a dureza do solo, no apoio ao corpo de Cristo envolto no lençol, é visível uma vegetação, composta por fetos<sup>298</sup> verdejantes, que se destacam do terreno árido, e pedras por onde se distribuem restos e utensílios da mortificação.

O episódio de *Cristo Deposto da Cruz*, ocorre após a permissão obtida, junto de Pilatos, por José, natural da cidade judaica de Arimateia, para poder resgatar o cadáver de Cristo. Consentido por Pilatos, foi então o corpo *Descido da Cruz*. Em três dos Evangelhos apenas é feita referência ao homem recto e justo que era José que retirou o corpo da Cruz (sendo por vezes também feita referência a Maria, mãe de Jesus, e a Maria Madalena que assistem), enrolou-o num lençol e em seguida depositou-o num túmulo (Mt 27, 57–61), (Mc 15, 43–47) e (Lc 23, 50–53). No Evangelho de João (Jo 19, 38–42), uma outra personagem é acrescentada aos relatos anteriores, Nicodemos que ajudou José de Arimateia a depositar Cristo no túmulo<sup>299</sup>. A representação de Ferreirim está entre o primeiro acto do *Descimento da Cruz* e a *Deposição no Túmulo*, cujas personagens principais, José de Arimateia e Nicodemos, ainda

<sup>293</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958, p. 24.

<sup>294</sup> *Mestres de Ferreirim*, 1ª Exposição Temporária, 1957, p. 9.

<sup>295</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, 1971, p. 137.

<sup>296</sup> III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda, Arte no Douro, 2001, p. 32.

<sup>297</sup> Segundo Frei Isidoro de Barreira, o carvalho significa fortaleza “Dizem alguns autores, que he uma virtude, que pejeja pello que he justo, & defende a verdade. Outros, que he uma louvável ousadia contra os perigos em que se não teme a morte” (cf. Frei Isidoro de Barreira, *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, Lisboa, 1622, p. 350). São várias as referências ao carvalho nas Sagradas Escrituras, de entre elas destaque-se a que é feita no Antigo Testamento em Josué (Jos 24, 26), “E Josué escreveu estas palavras no livro da lei de Deus; e tomou uma grande pedra, e a erigiu ali

debaixo do carvalho que estava junto ao santuário do Senhor”. A cena da Deposição de Ferreirim sugere esta leitura do Antigo Testamento, já que os carvalhos irrompem em fundo, junto às colinas e rochedos ali representados.

<sup>298</sup> O feto significa segurança “raramente se vê bicho peçonhento, onde esteja Fetam, porque tem virtude pena com seu cheiro afugentar de sy animais venenosos donde os que vivem no campo tem receo delles costumam dormir sobre fetam” (cf. Frei Isidoro de Barreira, *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, Lisboa, 1622, p. 559).

<sup>299</sup> No Evangelho Apócrifo de Nicodemos [11, 3] “Um homem de nome José, conselheiro da cidade de Arimatéia, ele também à espera do reino de Deus, foi a Pilatos e pediu o corpo de Jesus. Desceu-o, envolveu-o num pano de linho e o colocou num sepulcro escavado na pedra, no qual ninguém ainda havia sido posto” (cf. Luigi Moraldi, *Evangelhos Apócrifos*, 2003, p. 314).

permanecem no local. Nos finais da Idade Média, impulsionados pela Meditações do Pseudo Boaventura e com as múltiplas representações teatrais de cenas com carácter religioso, outras personagens vão ganhando importância representativa: S. João Evangelista amparando o corpo de Cristo e Maria Madalena a seus pés<sup>300</sup>.

### i) Composição e perspectiva

A acção decorre num primeiro plano no qual se encontram as principais personagens, evoluindo para um segundo plano, ligeiramente mais recuado, à esquerda, composto por um segundo grupo, espectador da cena principal. O eixo central da acção do *Descimento* inicia-se na tabuleta, análoga à representada no *Calvário*, que encima a peça vertical da Cruz, passando pela Virgem até ao solo onde assenta o corpo inanimado do Senhor.

A linha do horizonte foi esboçada a dois terços da altura do painel, dividindo a peça vertical (ou o pé da Cruz) a composição em duas metades iguais. A transição do primeiro plano para os mais recuados é feita por gradações cada vez mais claras, *subindo* até ao azul do céu, por tonalidades esbranquiçadas.

A iluminação, com carácter natural, vem da direita, projectando sombras mais pronunciadas sobre as figuras existentes no primeiro plano.



Fig.40 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Ressurreição de Cristo*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Painel sem moldura.

## III.II.VIII Ressurreição de Cristo

### Dimensões

#### a) Suporte: 133,0 x 96,5 x 1,35 (± 0,25)

As dimensões deste painel (**fig.40**) são muito regulares, sendo iguais nos bordos paralelos, tanto em altura, como em largura e nos topos, aos painéis em que figura a *Anunciação* e *Cristo Deposto da Cruz*. Relativamente à espessura, o painel apresenta valores diferentes para cada topo: bordo superior esquerdo: 1,4; bordo superior direito: 1,6; bordo inferior esquerdo: 1,2; bordo inferior direito: 1,2.

#### b) Área pintada: 126,5 x 92,5

Não é detectável rebarba nos bordos da pintura. As dimensões da área pintada correspondem à quadrícula realizada com uma régua, ou algo semelhante, traçada sobre a preparação com um objecto pontiagudo que provocou uma incisão a todo o perímetro da pintura. Observa-se a olho nu continuidade de pintura e preparação para além deste traço inciso em todo o painel, daí deduzirmos que o painel tenha sido pintado, em seguida emoldurado e só depois foi colocado na primitiva construção retabular. As áreas não pintadas e cuja madeira é ainda visível têm as seguintes dimensões: topo superior: 3,5; topo inferior: 3,0; lado esquerdo: 2,0; lado direito: 2,0.

### Estado de Conservação e exame da técnica da pintura

#### a) Suporte

É de madeira de castanho (**fig.41**), constituído por duas pranchas com o fio da madeira no sentido vertical. A prancha mais larga mede no topo superior: 71,1, no inferior: 65,5, com espessuras compreendidas entre 1,4 e 1,2. A prancha mais estreita tem no topo o valor de 25,4 e mede inferiormente 31,0, apresentando uma espessura compreendida entre 1,6 e 1,2. Deduzimos que este painel man-



Fig.41 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Ressurreição de Cristo*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Reverso.

<sup>300</sup> Após a *Contra-Reforma*, o número de personagens evoluiu, sobretudo no de ajudantes à *Descida da Cruz*, mantendo-se essencialmente as personagens referidas anteriormente, *obedecendo* no entanto a uma disposição: José está sempre à direita de Cristo e Nicodemos à sua esquerda (cfr., Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol. II, 1996, pp. 534-535).

tém as suas dimensões originais por não apresentar vestígios ou evidências de terem sido efectuados cortes nas suas quatro faces, facto que se verificou após esta análise em todos os oitos painéis que estudámos.

A ensamblagem original foi detectada através do exame radiográfico e consistiu num método de união das pranchas de castanho juntas topo a topo (processo vulgarmente designado por união de juntas vivas) reforçada com três cavilhas colocadas a meia madeira acrescida com a respectiva moldura primitiva na estrutura retabular. A colocação destas três cavilhas é a seguinte: a primeira dista 14,0 do topo superior com as dimensões: 11,3 x 0,9; a segunda dista 74,0 do topo inferior e mede: 11,2 x 1,0; a terceira dista 14,5 do topo inferior com as dimensões: 11,3 x 0,9.

O suporte da pintura sofreu intervenção posterior, provavelmente na altura do seu desmembramento como sistema retabular e passagem a painel individualizado. Foram colocadas três ligações em madeira com forma de respiga rectangular designada por taleira com o mesmo alinhamento das ligações originais sendo colocadas da seguinte forma: a primeira dista do topo superior 14,0 (foi colocada na mesma posição da cavilha anterior) e mede: 5,2 x 4,3; a segunda dista do topo inferior 72,5 e mede: 5,0 x 4,5, a terceira e última encontra-se a 16,0 do topo inferior e mede: 5,2 x 4,5. Pelo reverso é visível a colocação de grude como auxiliar de colagem na altura de colocação das três taleiras, precisamente na zona de junção das duas pranchas. Foi acrescentado, nesta última intervenção, em 2001, um único elemento em madeira de castanho com dimensões bastante regulares aplicado a meio da prancha mais larga, com as dimensões de 126,5 x 6,4, para reforçar o suporte na zona de fendimento.

Ao longo de todo o perímetro e pelo reverso, o painel foi rebaixado em 1 centímetro com uma largura média de 2,5 centímetros para a colocação das actuais molduras barrocas. São visíveis orifícios de pregos neste rebordo de todo o perímetro do painel, utilizados para unir a moldura à base de encosto do painel.

São visíveis pelo reverso marcas de enxó (lado esquerdo da prancha mais larga) e serra, ao longo de toda a altura da prancha mais estreita. Ambas as pranchas foram chanfradas nos seus topos de forma a possibilitar o encosto em madeira da moldura barroca actual. A prancha mais estreita apresenta vários defeitos de madeira (nós) resultando por este facto no aparecimento de orifícios que posteriormente foram preenchidos com grude e evidentes galerias provocadas por insectos xilófagos observáveis a olho nu. Todo o painel foi alvo de um processo de

correção de empenamento através da colocação de pequenas tiras de madeira de balsa incrustadas pelo reverso e ao longo de toda a extensão em altura, processo este designado por sangria, como aconteceu com o painel da *Natividade* (III.II.II), da *Morte da Virgem* (III.II.III), da *Coroação da Virgem* (III.II.IV) e de *Cristo Deposto da Cruz* (III.II.VII).

Pelo verso do painel é visível a junta de união das duas pranchas e um desnível da superfície por anomalia do suporte, provocando uma desigualdade acentuada na camada cromática que se observa a olho nu. Esta anomalia<sup>301</sup> foi corrigida na última intervenção, ocorrida em 2001, através da colocação de um preenchimento em madeira de castanho.

Estão inscritas pelo reverso duas numerações, ambas feitas a lápis de carvão, na prancha mais larga com a indicação: 7, uma situada no topo superior direito e, outra, no primeiro terço em altura da mesma prancha sobre o lado esquerdo. Deduzimos que estas numerações terão sido apostas em datas diferentes, correspondentes a distintas entradas do painel no actual IPCR em Lisboa.

#### b) Preparação

Da análise efectuada à amostragem<sup>302</sup>, fazemos as seguintes ponderações quanto a esta camada:

- as espessuras são relativamente homogéneas, à semelhança do que ocorre com a maioria dos painéis desta série retabular, com uma média na ordem dos 80 microns. É de destacar o facto de a camada de preparação original da amostra, onde ocorreu a situação de repinte, ter exactamente a mesma espessura da camada de preparação onde essa situação não aconteceu, como é o caso da amostra RC1, significando isso que, na altura do repinte, foi aplicada uma nova camada de preparação sobre a ainda existente e original.

Distinta e digna de realce é a diferença de espessura da camada de preparação empregada para representar a mesma cor e a mesma tonalidade no que diz respeito à cor amarelo e de tonalidade luz dos mesmos motivos, mas em painéis diferentes, como acontece com a amostra RC7, com 90 microns, e a amostra A7 com 35 microns de espessura, sendo ambas relativas à representação de objectos de metal amarelo dourado.

<sup>301</sup> As oscilações higroscópicas inerentes às condições climáticas (sobretudo as variáveis Temperatura e Humidade Relativa do ar) afectaram todos os painéis como temos vindo a salientar. Estas reacções (comportamentos elásticos) às variações de Temperatura e Humidade são diferentes de material para material provocando na maioria dos casos, destacamentos e empolamentos da estrutura cromática em relação ao suporte.

<sup>302</sup> Nesta pintura foi realizada uma colheita de sete amostras seguindo a metodologia já referida em situações análogas.

### c) Desenho subjacente

O estudo do painel *Ressurreição de Cristo* à radiação X veio confirmar uma das características predominantes, encontrada na totalidade dos painéis que integram a série retabular do Convento franciscano de Ferreirim, a utilização de desenho inciso<sup>303</sup>:

- é visível no canto superior esquerdo do painel a marcação riscada com estilete à mão apoiada com régua, nos topos vertical e horizontal da pintura e cujo procedimento se estendeu a toda a superfície pictórica;
- foi marcado um contorno inicial, por incisão à mão levantada para a vegetação, seguidamente foi aplicada a cor azul do céu e por último a colocação com pequenos toques de pincel, alguma folhagem final;
- o semicírculo em redor da cabeça de Cristo, de menor densidade radiográfica, (**fig.42**) sugere que terá sido inicialmente colocada a hipótese de nimbar o Redentor, o que não se verificou no estado final da pintura, aliás como ocorreu com a *Virgem Coroada*, no painel da *Coroação*;
- numa primeira fase de elaboração foi desenhado, à mão levantada, o contorno da Cruz que encabeça o ceptro por recurso a desenho inciso, cuja impressão se detecta na película radiográfica, tanto nos braços horizontal como vertical, feito de forma incisa para orientar o pintor quanto à superfície a colorir; posteriormente terá sido aplicada a cor azul do céu e, por último, foram dados sobre a tonalidade azul, com pincel fino, os motivos de ourivesaria de cor amarelo dourado;
- os contornos principais da figura de Cristo, bem como os tracejados indicando o modelado do manto e *perizonium*, foram debuxados com o recurso a desenho inciso. Igualmente é visível a mesma prática de desenho, agora com o apoio de régua, no traçado do cabo do ceptro e nas linhas direitas da arquitectura das paredes do túmulo;
- à semelhança da marcação dos limites da superfície pictórica foi igualmente utilizada a régua no desenho da tampa do túmulo;
- a leitura da radiografia pressupõe que o manto de Cristo e o anjo à direita com vestes amarelas foram traçados antes da pedra tumular, já que a mesma pedra se adapta aos contornos dos motivos anteriores. É visível uma grande utilização de desenho inciso, no contorno da pedra do sepulcro, e de modelado, na construção do pregueado do manto de cor amarela do anjo
- o pregueado do saiote do soldado, as linhas curvas de marcação do elmo, a marcação da ossatura que se deixa perceber no pé direito do mesmo soldado e os contornos das pedras existentes no solo, são alguns exemplos de desenho inciso, à mão levantada, para o pintor na superfície a colorir;
- é detectável a marcação incisa dos contornos da perna esquerda do soldado em primeiro plano, o traçado com régua das linhas arquitecturais da frente da parede exterior do sepulcro e o contorno, marcado por incisão, da extremidade da besta pertencente ao soldado em primeiro plano;
- os frisos da parede do sepulcro foram elaborados por recurso ao desenho subjacente inciso feito, na maior parte dos casos, com o apoio de instrumentos mecânicos, de que são exemplo a régua ou a corda e o estilete de ponta metálica.
- ao contrário dos restantes painéis desta Série o desenho inciso é escasso na marcação de contorno nas figuras secundárias, ou na indicação do modelado de algumas peças de vestuário. Ainda assim, é possível encontrá-lo na marcação de mãos e nas linhas circulares dos elmos;



Fig.42 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Ressurreição de Cristo*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Busto de Cristo: radiografia.

<sup>303</sup> Foi encontrado desenho subjacente em dois locais que foram sujeitos a análise estratigráfica. Em ambos os casos (RC6 e RC7) este desenho sugere ter sido assente a carvão directamente sobre a camada de preparação e em ambos os casos, a seguir ao desenho, foi adicionada a camada de imprimadura.



Fig.43 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Ressurreição de Cristo*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. Pormenor do rosto de Cristo: fotografia no infravermelho.



a)



b)

Fig.44 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim, *Ressurreição de Cristo*. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim. a) Pormenor de rosto e capacete de soldado; b) Pormenor de rosto e capacete de soldado: Reflectografia no infravermelho.

A face e busto de Cristo foram desenhados<sup>304</sup> por traço linear de contorno a carvão, as sombras são marcadas por tracejado paralelo, os cabelos desenhados com formas soltas e redondas, por vezes abandonado. As sobrancelhas de Cristo, algumas madeixas de cabelo exteriores e as pálpebras dos olhos foram repassadas com pincel e tinta de cor negra. O cordão dos pendões do estandarte foi desenhado a carvão através de um minucioso entrançado. A cena representando a aparição de Cristo a Madalena, que se desenrola num plano perspéctico mais recuado, no interior de um jardim, revela desenho de marcação do pregueado na modelação das vestes das duas personagens, sendo os contornos feitos de forma incisa. O tratamento dos cabelos, a marcação da sombras dos rostos com recurso a tracejado paralelo e entrecruzado de rede extremamente fina, apresenta homogeneidades com formas de trabalho evidenciadas noutros painéis. Pela análise do pormenor à fotografia de infravermelho e, posteriormente, pormenorizado em exame de reflectografia, alguns traços de arquitectura, feitos de forma incisa, foram sublinhados a pincel fino com tinta negra. As sombras são marcadas de forma semelhante ao encontrado em pinturas anteriores, traços paralelos, por vezes entrecruzados em rede, por vezes de malha mais larga que outras. Havendo situações de repassamento deste desenho anterior feito a carvão, com tinta fluida a pincel fino, principalmente nos contornos exteriores de fisionomias (olhos, narizes, orelhas, dedos e mãos) e até em elementos arquitectónicos.

O esclarecimento das sucessivas etapas de execução dos diversos tipos de desenho subjacente, encontrado neste e nos restantes sete painéis que compõem esta série retabular, sustenta-se na tese que temos vindo a apresentar desde o início deste tema sobre o desenho subjacente a saber: os estudos preparatórios, feitos por Cristóvão de Figueiredo e combinados com o Infante D. Fernando, constituíram o ponto de partida para a conjectura da pintura retabular a executar no Convento de Ferreirim. Este oitavo e último painel não fugiu à regra. Sobre um painel, preparado a gesso, foi transposto, por ampliação de escala, o debuxo preparatório da cena representando a *Ressurreição de Jesus*. A seguir à delimitação da superfície pictórica do painel, foram desenhados os motivos principais da composição, por recurso a estilete de ponta metálica, umas vezes à mão levantada, outras, concretamente nos elementos arquitectónicos, apoiado em régua. O rosto de Cristo foi desenhado nos seus contornos a carvão, sendo posteriormente repassado a pincel. As cabeleiras sugerem forma idêntica de trabalho encontrada em painéis da mesma Série, recorrendo a desenho a carvão de forma solta e curva (fig.43). A marcação das sombras dos rostos é prefigurada por tracejado a carvão, entrecruzado, de malha mais apertada onde a sombra se intensifica e de malha mais larga onde a mesma se esbate. A grande maioria do desenho a carvão sugere ter sido repassado a pincel e tinta negra (fig.44).

Após a aplicação dos diferentes tipos de desenho, foi aplicada uma camada de imprimadura, dada de forma particular nas zonas desenhadas anteriormente com a notação de sombra, recorrendo a broxa larga e de pelo duro, com inclinação aproximada de 45°.

<sup>304</sup> Empregando a radiação infravermelha, foi realizado um exame com fotografia de infravermelho à totalidade da superfície pictórica do painel, que serviu de ponto de partida para o estudo de áreas mais restritas, quer utilizando a fotografia no infravermelho, quer aplicando a técnica de exame da reflectografia no infravermelho. Foi esta a metodologia que serviu de base à análise e caracterização do desenho subjacente efectuado com matéria seca (lápiz de grafite ou carvão) ou com matéria fluida dada a pincel com negro fumo.

#### d) Imprimadura

A informação obtida pela análise estratigráfica possibilitou as seguintes constatações quanto a esta camada:

- foi aplicada directamente sobre a camada de preparação, após a execução do desenho subjacente, tendo sido empregada com funções impermeabilizantes, como se deduz pela análise das montagens estratigráficas RC2, RC4 e RC5;
- foi dada com a intencionalidade de provocar efeitos ópticos por parte do pintor, como se descobre no locais correspondentes às estratigrafias RC1, RC6 e RC7.

As espessuras variam de um máximo de 10 microns até valores inferiores a 2 microns. As analogias da camada de imprimadura aplicada no azul do céu com as formas encontradas nos painéis anteriores são por demais evidentes. A forma de aplicar esta camada é idêntica em todos eles: branco de chumbo aglutinado a óleo, distribuído na direcção horizontal com uma broxa larga e de pelo duro, cujas marcas são por demais evidentes e observáveis no exame de contraste radiográfico.

#### e) Estrutura da camada cromática

Nesta pintura encontramos uma paleta que recorreu às seguintes cores:

- o azul do céu da zona superior direita do painel, com a tonalidade luz, amostra RC1, foi dado em camada única constituída por azurite e cré, com a espessura equivalente a 10 microns.
- o cinzento da parede exterior do túmulo, amostra RC4, foi dado em camada única pela mistura de branco de chumbo, azurite, ocre vermelho e negro de carvão, com a espessura de 15 microns.
- o cinzento de tonalidade sombra relativo à parede interior do sepulcro, amostra RC5, foi executado numa só camada composta por branco de chumbo, azurite, ocre vermelho e negro carvão, exibindo uma espessura correspondente a 15 microns.
- o verde sombra da folhagem da árvore situada no bordo esquerdo do painel, amostra RC6, foi executado em duas etapas sucessivas. A primeira camada, mais inferior, foi dada com branco de chumbo, azurite, ocre vermelho e negro carvão e tem uma espessura inferior a 10 microns. A segunda camada, mais superficial, foi aplicada recorrendo a uma mistura com malaquite e amarelo de chumbo e estanho, apresentando uma espessura de 10 microns.
- o amarelo/dourado do ornato esquerdo dos braços da Cruz, amostra RC7, foi executado sobre o azul do céu (feito com azurite e branco de chumbo) por recurso a duas camadas, a primeira, uma fina camada inferior a 2 microns, de ocre vermelho, seguindo-se-lhe uma segunda camada, com uma espessura de 30 microns, de amarelo de chumbo e estanho e ocre vermelho.

O “processo criativo” em sentido estrito, desta pintura apresenta grande homogeneidade com os restantes sete painéis desta série retabular encomendada pelo Infante D. Fernando ao pintor Cristóvão de Figueiredo. Sobre a camada de preparação foram aplicados os diferentes tipos de desenho a que já fizemos referência. A camada de imprimadura foi essencialmente dada no exterior dos contornos da maioria dos elementos da composição, constituindo o interior dos elementos autênticas zonas reservadas marcadas a traço inciso.

A camada cromática, quer neste quer nos restantes sete painéis estudados, nunca ultrapassa o número máximo de duas camadas para obter o tom desejado e raramente extravasou os limites do desenho. À excepção do *encolhimento* das pernas do soldado do primeiro plano, da perna e braço direitos de Cristo, a factura cromática não introduziu correcções significativas ao desenho previamente elaborado. Ainda assim, quanto à execução técnica do painel da *Ressurreição de Cristo*, são de destacar algumas analogias e diferenças já vistas em painéis anteriores: o azul do céu foi dado na horizontal, de forma semelhante aos painéis anteriores, com broxa larga e de pelo rijo, após terem sido delineados espaços de reserva por contorno para a vegetação, figura de Cristo e os dois anjos sobre o lado direito, cuja vegetação foi posteriormente acentuada com pequenos toques de amarelo de chumbo e estanho; a cabeleira de Cristo não apresenta tratamento de filamentos de cabelos, ao contrário do que já foi evidenciado em anteriores figuras da Virgem, em anjos ou de apóstolos; a menor densidade de policromia correspondente ao semicírculo em redor da cabeça de Cristo sugere que tenha sido gizado inicialmente para desenhar uma auréola, cuja ideia não prevaleceu na concepção final, à semelhança do que ocorreu com a cabeça da Virgem no painel da *Coroação*, constituindo um *pentimenti*; a execução das ourivesarias, com traço de contorno dado com amarelo de chumbo e estanho, imita a forma peculiar, já encontrada em painéis anteriores, mas aqui talvez tenha sido decidido executá-la após a aplicação do fundo azul do céu; a execução da figura de Maria Madalena, na cena que se desenvolve em plano recuado à esquerda, tem uma escrita muito peculiar que julgamos estar associada à oficina do pintor Gregório Lopes, feita com pequenos traços a pincel fino terminando ou começando com um pequeno ponto circular; neste painel, em particular, recorre-se à marcação de contorno por incisão nos panejamentos com tonalidades brancas e amarelas, como no caso do *perizonium* e da túnica do anjo à direita do painel; as carnações de alguns anjos (caras e braços) apresentam à radiografia um contraste ligeiramente inferior ao evidenciado noutras representações de painéis antecedentes, sugerindo forma diferente na execução; marcação singular com toques de luz dos reflexos no elmo metálico, sendo visível a aplicação de uma imprimadura para marcação de sombras no canto inferior esquerdo do painel; nesta pintura, em particular, as pedras que se espa-



Fig.45 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim,  
*Ressurreição de Cristo*.  
Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.  
Busto de Cristo: fotografia em fluorescência ultra-violeta.

lham pelo solo não foram assinaladas com traço inciso de contorno, como ocorreu, por exemplo, no painel anterior da *Descida da Cruz*.

A indicação ao espectador da orientação da luz que ilumina o painel é explicitamente indicada no primeiro plano recorrendo a objectos e a pormenores desenhados com elevada minúcia, como é o caso da sombra projectada da direita para a esquerda sobre a correia do elmo, no canto inferior esquerdo.

#### f) Camada de protecção

Como referimos anteriormente, este estudo laboratorial ocorreu antes da última intervenção, à qual as oito pinturas foram sujeitas em 2001. Mas os resultados anunciados pela nossa investigação pressupõem, todas as modificações e alterações ocorridas desde esse ano, até hoje.

São duas, as amostras que recolhemos para análise estratigráfica que evidenciam a presença de uma fina camada superficial de coloração amarelada ou por vezes escurecida, estando relacionada na maior parte dos casos com vernizes antigos aglutinados com substâncias oleicas ou proteicas a reter: amostra RC2 e a amostra RC6. Estes vernizes antigos, oxidados e por vezes amarelados, já detectados em 1970, só foram removidos em 2001. O exame à radiação de fluorescência no ultra-violeta (**fig.45**) era indiciador do estado superficial antes da intervenção: o pormenor da Cruz com o pendão, a área entre a cabeça de Cristo e a Cruz e a parede dianteira do sepulcro sobressaem repintes recentes traduzidos pelos tons azulados e violetas, paralelamente com outros mais antigos de tons negros e escuros. Com a mesma radiação foi possível observar zonas onde ainda restavam vernizes antigos, denunciados pelas tonalidades amarelas que exibem.

A finalizar a última intervenção de conservação e restauro, ocorrida em 2001, a superfície visível do painel foi pulverizada com duas camadas finas de verniz.

#### g) Restausos e intervenções conhecidas

Após a *Exposição de Os Primitivos Portugueses*, de 1940, onde esteve exposta na sala VI (n.º cat. 128<sup>305</sup>) do Museu Nacional de Arte Antiga (ex Museu das Janelas Verdes), esta pintura deu entrada, em 19 de Abril de 1941, no IJF (IPCR). O seu tratamento, feito pelo restaurador Fernando Mardel, deu azo ao processo de restauro n.º 824, de cujo relatório apenas se extrai a sua identificação, dimensões e a informação de que manifestava “*Algumas zonas falhas de tinta especialmente no Céu, com verniz resinoso de solubilidade normal*”.

Em 1957, durante os meses de Agosto e Setembro, fez parte da 1ª Exposição Temporária: Mestres de Ferreirim, realizada no Museu Regional de Lamego<sup>306</sup>.

Em 4 de Junho de 1970 deu entrada novamente no IPCR, apresentando “*vernizes oxidados e amarelados, sujidade provocada por fumos e poeiras, pequenas falhas na camada cromática, repintes antigos em várias zonas; reverso muito atacado pelo xilófago*”, o processo de restauro n.º 110/70, da responsabilidade de Manuel Reis Santos, informa que a beneficiação efectuada se limitou à “*Fixação da camada cromática com cera e resina Damar, imunização com Paralalde, não sendo feita a remoção de vernizes e repintes antigos, nem foram efectuados quaisquer preenchimentos de lacunas*”. Foi, portanto, uma leve intervenção que antecedeu a *Exposição Pinturas dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, realizada em 1971 no Convento de S. Domingos, Abrantes, e, depois, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, onde esteve exposta com o número de catálogo 127<sup>307</sup>.

<sup>305</sup> *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*, Lisboa, 3ª ed., 1958, p. 24.

<sup>306</sup> *Mestres de Ferreirim*, 1ª Exposição Temporária, 1957, p. 11.

<sup>307</sup> *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, (Catálogo da Exposição), Lisboa, 1971, p. 137.

Em Dezembro de 1999 o Centro de Conservação e Restauro de Viseu, delegação do IPPAR, elaborou um relatório do estado de conservação desta pintura quinhentista para lançamento e aceitação de propostas de intervenção de conservação e restauro.

Após as análises laboratoriais foram detectadas vários repintes no painel: o azul luz do céu, situado na zona esquerda do painel, amostra RC2, corresponde a uma situação de repinte assente numa nova e segunda camada de preparação, de 70 microns de espessura, feita com branco de chumbo e ocre amarelo aglutinados a óleo e cola animal. O repinte propriamente dito foi dado com azul de cobalto, ocre vermelho e crê, a óleo; o amarelo luz, das vestes do anjo no canto inferior esquerdo do painel, amostra RC3, é um repinte feito em duas etapas, uma primeira camada feita com branco de chumbo e ocre amarelo, com espessura inferior a 4 microns, aglutinada a óleo e cola animal, seguindo-se-lhe uma fina camada, mais à superfície, com amarelo de zinco, inferior a 2 microns, aglutinada a óleo.

A 10 de Abril de 2001, estava concluída a intervenção de conservação e restauro, levada a cabo pelos restauradores Carlos Monar e José Mendes, tendo o tratamento do suporte e montagem das molduras ficado a cargo de Monteiro Vouga, Lda. Seguidamente integrou a exposição “Arte no Douro, III Biental de Arte da Fundação Cupertino de Miranda”, ocorrida no Museu de Lamego, de Maio a Julho de 2001<sup>308</sup>.

## h) Descrição e fontes iconográficas

Cristo surge ao centro da composição apoiado sobre o parapeito do túmulo, vazio. Com a mão direita faz o gesto de abençoar, segurando na esquerda uma Cruz dourada<sup>309</sup>, de nó acastelado, com flâmula totalmente branca suspensa e atada à peça. O seu posicionamento sugere movimento no sentido ascendente, a planta do seu pé direito assenta completamente, mas o seu pé esquerdo indicia pelo calcanhar uma ligeira elevação, conferindo-lhe movimento. Em primeiro plano e apoiado na parede lateral à esquerda do túmulo, senta-se um soldado,

dormindo com a cabeça pendente sobre os braços cruzados que lhe servem de apoio. Em plano ligeiramente mais recuado, à direita do sepulcro, três anjos auxiliam a retirada da tampa tumular. Enquadram a cena principal, em redor do sepulcro aberto, dois soldados adormecidos, apoiados sobre os parapeitos das paredes fundeira e lateral esquerda respectivamente. Ao fundo, num plano bastante recuado e demarcado da cena principal, num jardim delimitado por uma paliçada de estacaria, Maria Madalena, de manto branco, ajoelha-se aos pés de Cristo ressuscitado<sup>310</sup>. O jardim prolonga-se com arvoredado verdejante, distinguindo-se o castanheiro e o cedro<sup>311</sup>, encobrendo um horizonte que se adivinha ainda longínquo até ao céu.

O Milagre da Ressurreição é descrito nos quatro Evangelhos (Lc 24, 1–9<sup>312</sup>, Mt 28, 1–10, Mc 16, 1–11 e Jo 20, 1–18). É no Evangelho de João que, apenas, Maria Madalena se encaminhou para o túmulo bem de madrugada e não encontra o corpo do Senhor, onde achamos a maior analogia com a cena representada na pintura do Convento de Ferreirim. A cena da aparição de Cristo a Madalena foi representada como tendo ocorrido num jardim, de acordo com a suposição relatada por S. João (Jo 20, 15), na qual esta julgou estar a falar com o hortelão<sup>313</sup>, estando de joelhos viu Jesus de pé e não sabia quem era<sup>314</sup>.

## i) Composição e perspectiva

A linha do horizonte foi colocada a dois terços da altura do painel. Um dos pontos de fuga existentes (o que une as linhas, na arquitectura das paredes do sepulcro) serviu de guia central para a colocação de uma cena em plano mais recuado, prefigurando a *Aparição de Cristo a Maria Madalena*.

A luminosidade da cena é proveniente da direita, acompanhando a direcção oblíqua das linhas que convergem para o ponto de fuga existente no plano do quadro.

Desta forma, pressupomos uma reconstituição conjectural ordenada de acordo com o esquema em anexo, que segue um pressuposto comum (origem da iluminação e correspondente

<sup>308</sup> III Biental de Arte da Fundação Cupertino de Miranda, *Arte no Douro*, 2001, p. 34.

<sup>309</sup> No Antigo Testamento (Est 4, 11) é feita referência ao bastão de ouro “*Todos os servos do rei, e o povo das províncias do rei, bem sabem que todo o homem ou mulher que chegar ao rei no pátio interior, sem ser chamado, não há senão uma sentença, a de morte, salvo se o rei estender para ele o ceptro de ouro*”.

<sup>310</sup> A gravura, efectuada em 1512, por Albrecht Dürer, 11,9 x 7,5 cm, (n.º 15 da série da Paixão de Cristo) do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, parece-nos que à semelhança do ocorrido com a grande maioria das pinturas estudadas anteriormente, ter largamente influenciado o debuxador.

<sup>311</sup> O cedro, em conjunto com o castanheiro, seriam árvores com um significado deveras importante, para constarem no Jardim onde ocorreu o encontro de Jesus a Madalena. Ao castanheiro já nos referimos anteriormente como tendo o significado de renovação na representação do Nascimento do Senhor. Neste painel da Ressurreição o cedro que se ergue entre o mais alto arvoredado que consta no Jardim, segundo Frei Isidoro de Barreira, representa a Excelência, “*Teve entre os Hebreus o principal lugar das árvores: & Salomão lho deu pois consta da divina Escritura, que escrevendo elle da natureza, & virtude de todas as plantas, a primeira porque começou foy o cedro*” (cfr. Frei Isidoro de Barreira, *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, Lisboa, 1622, p. 88).

<sup>312</sup> Em Lucas, são três as mulheres que se deslocam ao túmulo, Maria Madalena, Joana e Maria, mãe de Tiago e não encontraram o corpo do Senhor; em Mateus um anjo dá a notícia de que Cristo ressuscitou, a Maria Madalena e a Maria, enquanto os soldados ficaram como

mortos, após um grande tremor de terra; em Marcos é Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Salomé que após terem comprado perfumes para ungir o corpo de Jesus se dirigem ao túmulo.

<sup>313</sup> Albrecht Dürer executou, em 1511, uma gravura sobre madeira (n.º 31 da série da Paixão de Cristo), actualmente, no British Museum, em Londres, onde se mostra a incredulidade de Maria Madalena perante Cristo Ressuscitado (nesta cena, empunhando uma pá de hortelão sobre os ombros) e, cuja analogia com o cenário debuxado no painel de Ferreirim é assinalável.

<sup>314</sup> A aparição a Madalena, segundo Louis Réau, tem duas versões distintas. A primeira, na qual surge associada à expressão *Noli me tangere*, Jesus terá proibido Maria Madalena de lhe tocar após o momento da aparição, tendo prevalectido até finais do séc. XV. A segunda representação iconográfica predomina a partir dos finais do séc. XV em diante, pressupõe Cristo tocando a fronte (testa) de Maria Madalena, cuja primeira representação ocorre nas pinturas de Hans Memling (1440-1494), pintor bruguense, entre os anos de 1470 e de 1480, rompendo completamente contra o tabu canónico, *Noli me tangere*, de que são exemplo duas pinturas a óleo sobre madeira, *Advent and Triumph of Christ*, (81,0 x 189,0 cm, n.º Inv.º 668, Alte Pinakothek), em Munique, datada de 1480, e o postigo direito do *Triptyque de la Passion*, (202,5 x 64,5 cm, n.º Inv.º 1948/138, igualmente conhecido como *Retábulo Greverade*, Musée Sainte-Anne), em Lübeck, Alemanha, do autor referido (cfr. Louis Réau, *Iconografia del arte Cristiano*, Tomo 1, vol. II, 1996, p. 579).

projecção de sombras), e independentemente das particularidades de execução técnica existentes, cujas diferenças foram apontadas com base nos exames laboratoriais, em ambos os conjuntos e, até, num mesmo painel.

### III.III A pintura de Ferreirim e os seus discerníveis participantes

O estudo que efectuámos às oito pinturas que constituem o que ainda resta da antiga encomenda do Infante D. Fernando ao pintor Cristóvão de Figueiredo, conjugando os métodos tradicionais da História da Arte, designadamente a iconografia, o estilo, a composição e a perspectiva, etc., com os métodos laboratoriais, levaram-nos, entre outros resultados, ao esclarecimento das várias etapas da sua elaboração.

As sucessivas fases de criação dos dois retábulos de pintura Quinhentista que restam no Convento de Ferreirim, na qual, contratualmente, estiveram envolvidos os apelidados *Mestres de Ferreirim*, ou seja, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes, com base na sua diacronia, ditam a seguinte repartição de serviço:

- o pintor Cristóvão de Figueiredo foi o debuxador dos retábulos, alongando-se a sua participação à aplicação da camada de imprimadura e posterior aplicação de certos motivos de desenho sobre ela;
- o restante trabalho de pintura decorreu em regime de parceria, dirigida pelos seus dois companheiros de ofício (Garcia Fernandes e Gregório Lopes) nos anos de 1533 e de 1534.

Nos princípios de 1533, o pintor Cristóvão de Figueiredo encontrou-se na cidade de Lamego com o Infante D. Fernando, irmão do Rei D. João III, casado com D. Guiomar Coutinho, mostrando-lhe uns *debuxos* das evocações dos Santos Mártires de Marrocos, da Vida da Virgem e da Paixão de Cristo, projectados, respectivamente, para o altar-mor e os dos cruzeiros (o contrato não esclarece a sua colocação) da, então recentemente erguida, igreja do Convento de Ferreirim.

Conforme se depreende do contrato o Infante D. Fernando terá ficado satisfeito, com o que viu nestes *debuxos*<sup>315</sup> *que ho dito cristovã de Figueiredo tem feitos das emvoquacois dos altares donde andestar dos quais na altura foy muito comtente* e ordenou que o pintor se encontrasse com o guardião do Convento, Frei Francisco de Vila Viçosa, para celebrarem o respectivo contrato para a obra dos retábulos. A 27 de Novembro desse ano de 1533, Cristóvão de Figueiredo e Frei Francisco, como outorgantes, assinam um contrato para a execução de três retábulos para a igreja do referido Convento. As cláu-

sulas dele são omissas quanto às madeiras empregadas, sendo hoje desconhecida a existência de um provável contrato de subempregada, de finais desse ano ou princípios do seguinte em 1534, para a ensablatura dos painéis e respectiva marcenaria da máquina retabular. Por suposição, não será descabido deduzir que Cristóvão de Figueiredo tenha recorrido a algum oficial de reconhecido valor e a trabalhar na região lamecense, como foi o caso de Arnão de Carvalho, que se incumbiu de fornecer, nesse ano de 1534, três painéis *limpos e em branco* para a pintura da igreja de Valdigem e que já vinha trabalhando na região de Lamego desde 1506, ano do início da construção do retábulo de pintura para a respectiva Sé.

No começo da Primavera de 1534, já Cristóvão de Figueiredo teria recebido os respectivos painéis em madeira de castanheiro (*Castanea Sativa, Miller*), fértil na região beirão, com as pranchas devidamente ensabladas.

Como se infere do contrato o pintor terá ficado obrigado a *fazer [toda a obra] boa e bem feita e as juntas muy bem asentadas*, encarregando-se ele próprio de participar na aplicação da camada de preparação a gesso estendendo-a pelos diversos conjuntos retabulares.

Seguidamente, efectuou a transposição dos modelos que havia desenhado, em suporte próprio (os quais tinha mostrado ao Infante em tamanho reduzido), e transfere-os para os painéis por si *preparados*, recorrendo predominantemente ao desenho inciso feito à mão, ora apoiado por régua e corda ora à mão levantada. Algumas zonas, principalmente os rostos e os panejamentos, são modeladas prefigurando partes a sombrear, recorrendo umas vezes a tracejado paralelo, por vezes entrecruzado, de malha mais ou menos larga, outras vezes a desenho linear, de traço contínuo, sobretudo nos contornos de objectos decorativos ou panejamentos. Cristóvão de Figueiredo empregou inicialmente o lápis de carvão, o qual na maior parte dos casos foi repassado com pincel fino e tinta negra. Sobre a composição assim estabelecida quanto ao desenho, por cada painel foi aplicada uma camada de imprimadura, geralmente dada, no sentido transversal e, em particular, com broxa larga e de pelo duro, de forma inclinada em zonas a sombrear.

Todo o desenho é feito de forma sóbria, colocado nos respectivos locais, sem hesitações, obedecendo aos estudos previamente concebidos e inscritos nos modelos iniciais, elaborados à escala da pintura e suficientemente pormenorizados.

Exceptuando o desenho de linhas curvas, para marcar as cabeleiras e barbas de algumas personagens principais, o pintor não apela muito à utilização de desenho com características curvas e sinuosas, típico de uma composição que não foi programada antecipadamente, por recurso a estudos preliminares. Em finais de Abril do ano de 1534, Cristóvão de Figueiredo, por razões não explícitas, mas patentes na sua saída da região de Lamego, passa procuração aos seus companheiros de ofício, Garcia Fernandes e Gregório Lopes (aparecendo como testemunha o pintor flamengo Cristóvão de Utréque), para, em seu nome, receberem os

<sup>315</sup> Estes desenhos mostrados ao Infante seriam de reduzidas dimensões, mas suficientemente elaborados e pormenorizados, pois o Infante a eles se refere como *honde devam estar com todas as outras miudezas segundo vam nos ditos debuxos*.

dinheiros de todas as obras que estes têm pintadas e outras ainda não terminadas, de vários clientes, incluindo a obra do retábulo do Convento de Ferreirim.

A participação de Cristóvão de Figueiredo nesta empreitada tinha acabado.

As dissimilaridades encontradas na técnica de elaboração cromática, da qual partimos para o pressuposto que a obra terá abrangido, como se infere da análise da procuração a participação de Garcia Fernandes e Gregório Lopes (e da qual não se deverá excluir o envolvimento da *testemunha* Cristóvão de Utréque) levaram às seguintes constatações:

- no painel da *Natividade* os anjos que rodeiam o Menino deitado, não revelam o mesmo tipo de tratamento, quanto ao cuidado e elaboração dos cabelos, que os anjos que constituem o grupo da pauta de música, estes para melhor, sendo também diferente o acentuado dos perfis dos rostos;
- no painel da *Morte da Virgem*, as barbas e cabeleiras dos apóstolos mais jovens são menos elaboradas que as restantes cabeleiras, neste e nos restante painéis;
- no painel de *Cristo Deposto da Cruz*, o tratamento dos cabelos de S. João Evangelista e de Maria Madalena são mais elaborados que os de Cristo;
- o tratamento dos cabelos de Cristo, no painel da *Ressurreição*, não apresenta o mesmo tipo de tratamento, comparativamente às bem elaboradas cabeleiras pertencentes à *Virgem*, anjos ou apóstolos, de outros painéis;
- as ourivesarias, patentes nos diversos painéis, foram executadas sempre da mesma maneira, as luzes e contornos recorrendo ao traço com amarelo de chumbo e estanho, as sombras dadas a castanho ocre.

Por outro lado, as semelhanças exibidas e patenteadas ao nível da elaboração cromática, nesta série, são bastante elevadas, revelando neste estágio do processo criativo, e nesta parceria em particular, sujeita no início a um único debuxador, um elevado nivelamento de formas, às quais já nos referimos quando procedemos à sua descrição e análise.

É notória uma particularidade que se assinala especialmente, a qual já tínhamos detectado em estudos anteriores, noutras obras atribuíveis ao pintor Gregório Lopes<sup>316</sup>:

- os fios dourados da bordadura do tecido das dalmáticas exibem uma característica exclusiva, feita através de entrecruzado de traços, outras por tracejado curto e paralelo, terminando quase sempre num pequeno ponto fino e redondo.

Deduzimos que esta técnica particular poderá constituir um cunho individual do pintor régio Gregório Lopes, sem contudo deixar de colocar a forte possibilidade de grande parte do recobrimento cromático lhe ter pertencido, mutuamente com o seu companheiro Garcia Fernandes, e, onde não é de excluir a participação de um ou outro oficial pertencente às oficinas envolvidas.

Inicialmente havia-mo-nos proposto fazer a recomposição conjectural da primitiva estrutura retabular, que, como foi salientado, era omissa no contrato, quanto à sua real distribuição pelos braços do cruzeiro, da antiga planta Quinhentista do Convento de Ferreirim.

A reconstituição conjectural dos retábulos, que propomos, resulta da reunião do estudo da composição e perspectiva, expressa pela Série da Paixão do Senhor, *Cristo a Caminho do Calvário*, *Calvário*, *Cristo Deposto da Cruz* e *Ressurreição*, isto é «*hum da estoria de Jhesus*», estaria colocada no transepto direito do cruzeiro da antiga igreja (lado do Evangelho), recebendo a luz proveniente da direita e o «*outro*» conjunto de quatro painéis, «*da emvocaã e das estoreas de nosa S.ora*», *Anunciação*, *Natividade*, *Morte da Virgem* e *Coroação*, estaria primitivamente colocado no transepto esquerdo (lado da Epístola), recebendo a iluminação predominantemente vinda da esquerda (**fig.46**).



Fig.46 Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim. Conjectura de organização primitiva dos três retábulos em 1534.

- a) *ho retavollo do altar mor de Samto Amtonio e sam Frco e martires de maroquos*;
- b) *ho Retavollo do cruzeiro hu da emvocaã e das estoreas de nosa S.ora*;
- c) *hipotética planta da primitiva igreja e localização dos três retábulos*;
- d) *ho Retavollo do cruzeiro hu da estoria de Jhus*.

<sup>316</sup> Cfr. Vitor Manuel Flor Gaspar, «Abraão e Melquisedeque. Investigação de uma pintura retabular da igreja de S. João Baptista, atribuída ao pintor Gregório Lopes», 1998, p. 81 e, especialmente, os exames à radiografia, figs.16, 19 e 23.



## IV CONCLUSÃO

Na revisão crítica de toda a documentação publicada sobre os pintores envolvidos na parceria de Ferreirim, esclarecemos imprecisões que nos parecem bastante importantes:

- quem efectivamente fez a encomenda ao pintor Cristóvão de Figueiredo dos três retábulos para o Convento franciscano de Ferreirim foi o Infante D. Fernando.

A análise feita ao conjunto das oito tábuas autoriza, entre outros aspectos, a destacar que:

- localizadas e caracterizadas as sucessivas intervenções ocorridas nos painéis, sobretudo no séc. XIX e anos quarenta do passado século, tanto no suporte de madeira de castanheiro como na camada cromática, torna-se claro que estas obras mantêm um bom estado de conservação e integridade relativamente à pintura original.

A investigação das sucessivas etapas conducentes à materialização do processo criativo e, em particular, o desenho subjacente e da sua articulação com a camada de imprimadura subsequente, levou-nos a atribuir:

- a feitura do debuxo da composição e a sua transposição para os painéis ao pintor Cristóvão de Figueiredo, sendo muito provável que a sua participação na empreitada de Ferreirim tenha terminado aí, após a aplicação da camada de imprimadura;
- aos restantes elementos da parceria, dirigidos por Garcia Fernandes e Gregório Lopes (e eventualmente o pintor Cristóvão de Utréque), coube o trabalho de elaboração cromática das pinturas;

As dissemelhanças encontradas nos diferentes painéis indicam a presença de duas maneiras distintas, quanto ao rigor e à maneira de executar determinados pormenores:

- o fino traço que começa ou acaba em ponto, para a miniaturização dos fios e elementos dourados, é uma das características que aquilatamos andar associada ao pintor Gregório Lopes.

Baseada na leitura da composição e perspectiva incluída nas oito pinturas, propomos uma nova reconstituição dos retábulos, executados para ornamentarem o cruzeiro da igreja Quinhentista, assunto de que a historiografia, até hoje, sempre se tem alheado:

- o retábulo da *Vida da Virgem*, originalmente, estaria colocado no braço sul do cruzeiro, pelo menos até à primeira década do séc. XVIII, tal como o retábulo da Paixão do Senhor estaria no braço norte do cruzeiro do respectivo transepto;

O estudo comparado dos retábulos de Ferreirim com outros núcleos pictóricos, nos quais estiveram envolvidos os mesmos mestres, embora de forma individual e não em regime de parceria, permite acentuar que:

- embora se reconheçam pontos de contacto, sobretudo ao nível dos materiais empregados, já o mesmo não se poderá dizer da elaboração cromática, ou até na forma de iniciar o processo criativo, concretamente a utilização e aplicação do desenho subjacente. O trabalho derivado de uma associação de pintores, resulta numa identidade produtiva, bem distinta do ocorrido quando um mestre dessa parceria produz um trabalho individual.



## BIBLIOGRAFIA

## I Fontes manuscritas

Coimbra. Cartório do Mosteiro de Santa Cruz. Tom. 5 das Notas, liv. 10, fl.150.  
 IAN/TT. Lamego. 27-2º, fl. 139.  
 IAN/TT. Lamego. 17, fl. 176.  
 IAN/TT. Lamego, fl. 111.  
 IAN/TT. Secção do Ministério da Instrução Pública. Códice 48, fl.93 v.  
 IAN/TT. Secção do Ministério da Instrução Pública. Códice 48, fl.137 v.  
 IAN/TT. Secção do Ministério da Instrução Pública. Códice 48, fl.153 v.  
 IAN/TT. Maço 1 de Fragmentos, Caixa 6, documento 28.  
 Biblioteca Nacional. L. F. G., de Mss. Caixa 142, doc. 25.  
 IAN/TT. Gaveta 20, Maço 13, nº 73.  
 IAN/TT. Chancelaria de D. João III. Livro 51, fl. 101 vº.  
 IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte II, Maço 125, nº 150.  
 IAN/TT. Gaveta 2, Maço 9, nº 73.  
 IAN/TT. Chancelaria de D. João III. Doações, Livro 69, fl. 124.  
 IAN/TT. Chancelaria de D. João III. Doações, Livro 56, fl. 98.  
 IAN/TT. Chancelaria de D. João III. Doações. Livro 2º, fl.92 v.  
 IAN/TT. Corpo Cronológico. Parte III, Maço 15, doc. 13.  
 IAN/TT. Códice N° 1902.  
 IAN/TT. Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, N°161.  
 Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Maço de doc. avulsos (Séc. XVI-XVII).

## II Fontes impressas e dactilografadas

- AA.VV. 1790. *Disposições do Superior Provincial para a observância regular e Literária de Congregação da Ordem Terceira de S. Francisco destes reinos, feitas em os anos de 1779 e 1770*. Lisboa: (Regia Officina Typografica).
- AA.VV. 1831. *Notícia Histórica das Ordens Religiosas e Congregações, que existem em Portugal, com huma collecção geral de Estampas*. Lisboa: (Tipografia de Bulhões).
- ALBERTI, León Baptista. 1999. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Rocio de la Villa. Madrid: Tecnos, cop..
- ALMEIDA, J. A. de. 1866. *Dicionário Abreviado de Chorographia, Topographia, e Archeologia das Cidades Villas e Aldéas de Portugal*. Valença: (Typographia de V. Moraes).
- AZEVEDO, Joaquim de. 1877. *História eclesiástica da cidade e bispado de Lamego*. Porto: (Tipografia do Jornal do Porto).
- CARVALHO, José Alberto Seabra Rodrigues. 1990/91. *Estudo sobre proveniências nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga*. Relatório de Estágio para Técnico Superior de 2ª Classe do MNAA. Lisboa: MNAA. Dactilografado.
- CELLINI, Benvenuto. 1989. *Tratados de orfebreria, escultura, dibujo y arquitectura*. Trad. Juan Calatrava Escobar. Madrid: Akal.
- CENNINI, Cennino d' Andrea. 1988. *El libro del arte (1437)*. Introd. Licisco Magagnato; com., anot. Franco Brunello; trad. Fernando Olmeda Latorre. Madrid: AKAL.
- CORREIA, Vergílio. 1921. «A pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal», in *Boletim de Arte e Arqueologia*. Fascículo I. Lisboa: Libânio da Silva.
- 1923. *Artistas de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- 1924. *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1926. *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos: da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1928. *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Coimbra : [s.n.].
- CORTEZ, Fernando Russel. 1943. *Os Mesteres de Lamego no Século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- COSTA, Félix da. 1967. *Antiguidade e Nobreza da Arte da Pintura (manuscrito)*. Introdução e notas de George Kubler. Londres: Yale University.
- COSTA, Padre. António Carvalho. 1868. *Corografia Portuguesa, e Descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal, com as Noticias das Fundações das Cidades, Villas, & Lugares, que contém; Varoens illustres, Genealogias das Famílias nobres, fundações de Conventos, Catálogos dos Bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas obsevaçoens*. Tomo II, 2.ª ed. Braga.
- DIAS, Augusto. 1947. *Lamego do Século XVI*. Lamego: Edições Beira Douro.
- DIAS, Pedro. 1979. *Visitações da Ordem de Cristo de 1507-1510: Aspectos Artísticos*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade.
- FERNANDES, Rui. 2001. *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas (1531-1532)*. Intr., transcrição actualizada e fixação crítica do texto de Amândio Morais Barros. Porto: Beira Douro. Associação de Desenvolvimento do Vale do Douro.
- FREIRE, Luciano. 1911/23. *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*. Lisboa: [Biblioteca do MNAA]. Dactilografado.
- GOIS, Damião de. 1790. *Chronica do Sereníssimo Príncipe D. João: Dirigida ao munto Magnânimo e Poderoso Rei D. João III do nome*. Coimbra: Real Officina da Universidade.
- 1926. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Nova edição, conforme a primeira de 1566, anotada e prefaciada. Dir. J. M. Teixeira de Carvalho e David Lopes. Parte IV e Índice analítico. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- HOLANDA, Francisco de. 1984a *Da Pintura Antiga*. ed., intr., notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte.
- 1984b. *Do Tirar Pólo Natural*. ed., intr., notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte.
- 1984c. *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. ed., intr., notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte.
- 1984d. *Diálogos em Roma*. ed., intr., notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte.
- LANGHANS, Franz-Paul. 1942. *As Antigas Corporações dos Offícios mecânicos e a câmara de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal.
- 1943. *As Corporações dos Offícios Mecânicos – Subsídios para a sua História*. Com um estudo do Prof. Doutor Marcello Caetano. Lisboa: Imprensa Nacional.
- 1948. *A Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa: Subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho. 1873. *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geographico, Estatístico, Chorographico, Heráldico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguesias de Portugal e de grande número de aldeias*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

- LIMA, Luís Caetano de. 1734/36. *Geografia histórica de todos os estados soberanos da Europa*. Lisboa Occidental: na Off. de Joseph António da Sylva.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. 1922. *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- MENDANHA, Francisco. 1957. *Descripçam e debuxo do moesteiro de Sancta Cruz de Coimbra*. Edição facsimilada do único exemplar conhecido, de 1541, com uma introdução de I. S. Révah. Coimbra: Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra.
- MORUS, Tomás. 2000. *A Utopia*. Trad. José Marinho; Notas e Posfácio de Pinharanda Gomes. 12.ª ed. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.
- NUNES, Filipe. 1982. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva (1615)*. Int. Leonтина Ventura. Porto: Paisagem.
- PACHECO, Francisco. 1866. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas (1649)*. Madrid: (Manuel Galiano: Imp.).
- PÉLERIN, Jean. 2002. *De Artificiali perspectiva/Viator*. Reprodução a partir de microfilme, da edição original, impressa em 1521. Paris: Bibliothèqu Nationale.
- ROSA, Amorim. 1971. *Anais do Município de Tomar*. Tomar: Câmara Municipal de Tomar.
- SEABRA, Alexandre de. 1879. *Questão relativa à capella de Sancto António de Ferreirim petição inicial, embargos e allegação pelos embargantes ex.mos marquezes da Graciosa*. S.l. : s.n.].
- 1881. *Minuta sobre o direito à mordomia de Ferreirim*. [Coimbra]: Imprensa da Universidade.
- SOLEDADE, Fernando da. 1709. *História seráfica chronologica de S. Francisco da provincia de Portugal...* vol. IV. Lisboa: na Officina de Manoel & Jooseph Lopes Ferreira.
- TABORDA, José da Cunha. 1815. *Regras da Arte da Pintura: Com Breves Reflexões Críticas sobre os caracteres distintivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores. Escritas na Língua Italiana por Michael Angelo Prunetti*. Lisboa: Impressão régia.
- TEÓFILO. 1984. *As Diversas Artes*. Ed. preparada por Virgolino Ferreira Jorge e trad., por M. F. Meneses Cordeiro. Lisboa: [s.n.].
- TORRES, Domingos António Barbosa. 1840. *Relação de todas as casas religiosas extintas ou supprimidas no Continente do Reino*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- VASARI, Giorgio. 1986. *Le vite de piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*. Cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einadi.
- VINCI, Leonardo da. 1998. *Tratado de Pintura*. Edição preparada por Ángel González García. 4ª ed. Madrid: Akal.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa. 1890. *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: anotações e documentos*. 2.ª ed. correcta e aumentada. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1892a. *Diccionario Histórico e Documental dos Achitectos*. vol. I, Lisboa. [s.n.].
- 1892b. *Artes e Artistas em Portugal: Contribuições para a história das artes e industrias portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- 1903/11. *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, trabalharam em Portugal*. Lisboa: Academia Real das Ciências de Lisboa.
- VORAGINE, Jacques de. 1910. *La Legende Dorée*. Traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits avec une introduction, des notes, et un index alphabétique, par Teodor de Wyzewa. Paris: Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs.

### III Catálogos e roteiros de exposições

- AA.VV. 1957. *1ª Exposição Temporária: Mestres de Ferreirim*. Lamego: Museu Regional de Lamego.
- 1965. *Roteiro da Pintura Portuguesa*. 3.ª ed. Dir. João Couto. Lisboa: MNAA.
- 1966. *Roteiro da Pintura Estrangeira: Museu Nacional de Arte Antiga*. (Int. de Abel de Moura). Lisboa: [s.n.].
- 1971. *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*. (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1983. *Pintura Maneirista de Coimbra*. Catálogo de Exposição. Coimbra: (Imprensa de Coimbra: Coimbra).
- 1992a. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. de Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP.
- 1992b. *Portugal e Flandres – Visões da Europa 1550 – 1680*. (Coord. do Catálogo Maria Antónia Pinto de Matos). Lisboa: IPPC.
- 1992c. *No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Coord. de Pedro Dias. Vol. I e II. Lisboa: MNAA.
- 1992d. *Arte y Cultura en Torno a 1492*. (Catálogo da Exposição Universal de Sevilla 92). Sevilla: Centro Publicaciones, Expo'92.
- 1995a. *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*. (Catálogo de Exposição). [Lisboa]: CNCDP.
- 1995b. *Fons Vitae da Misericórdia do Porto. Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*. (Catálogo da Exposição). (dir. Nuno Vassalo e Silva). Porto: Misericórdia do Porto.
- 1997a. *Francisco Henriques, um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Catálogo; Coord. Fernando António Baptista Pereira. [Lisboa]: CNCDP.
- 1997b. *Arte Flamenga*. Lisboa: Edicarte.
- 1997c. *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. (Catálogo da Exposição). Coord. de Pedro Dias Lisboa: CNCDP.
- 2000a. *Cristo fonte de esperança – Exposição do Grande Jubileu do ano 2000*. (Catálogo da Exposição). Porto: (Edições Asa, S.A., Imp.), 2000.
- AA.VV.2000b. *Do Gótico ao Maneirismo – A Arte na região de Mafra na época dos descobrimentos*. (Catálogo de Exposição). Mafra: Câmara Municipal de Mafra.
- AA.VV.2000c. *Les Primitifs flamands et leur temps*. Dir. de Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute. Tournai (Bélgica): La Renaissance du Livre.
- 2000d. *Desenhos de Mestres Europeus em coleções portuguesas*. (Catálogo). Dir. Nicholas Turner. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- 2001a. *III Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda. Arte no Douro*. (Com. Francisco Laranjo). Lamego: (A. Alves – Artes e Edições, Imp.).
- 2001b. *Tempo e devoção – Sete séculos de Arte Sacra em Sesimbra*. (Catálogo de Exposição). Comissário Científico: Fernando António Baptista Pereira. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra.
- 2002. *Le siècle de Van Eyck 1430 – 1530: Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*. Catálogo de Exposição. Dir. Till-Holger Borchert. Bruges: Ludion.

### IV Dicionários e Enciclopédias

- AA.VV. 1950. *Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira*. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda.
- 1991. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Coord. de José Pedro Machado. Vol. III. Lisboa: Publicações Alfa.
- 1994. *Dicionário da História de Lisboa*. Dir. de Francisco Santana e Eduardo Sucena. Lisboa: [s.n.].

- 2000. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ANDRADE, Arsénio Sampaio de. 1959. *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas e Técnicos Portugueses*. Lisboa: [s.n.].
- PAMPLONA, Fernando de. 2000. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 4.ª ed. atualizada. Lisboa: Civilização.
- TAVARES, Jorge Campos. 1990. *Dicionário de Santos-Hagiológico-Iconográfico-de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. 1985. *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Presença.
- ## V Obras Gerais
- AA.VV. 1932. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes I*. Lisboa: Imp. Nacional.
- 1937. *Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes*. Lisboa: [s.n.].
- 1939. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. vol. 1, n.º 3. Lisboa: [s.n.], (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva).
- 1958. *V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor*. Com int. de José Guilherme de Mello e Castro. Lisboa: [s. n.].
- AA.VV. 1986. *Artists' Techniques in Golden Age Spain*. Ed. e trad. de Zahira Veliz. Cambridge: University Press.
- 1993. *A Universidade e os Descobrimentos*. Lisboa: CNCDP.
- 1996a. *Oficinas Regionais: VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. (Coord. Dalila Rodrigues e Maria de Lurdes Craveiro). Tomar: Centro de Estudos de Arte e Arqueologia (CEAA).
- 1996b. *História da Arte: O Renascimento e o Maneirismo*. Direcção de Augusto Soveral. Lisboa: Editorial Planeta de Agostini.
- 1997a. *As ordens militares em Portugal e no Sul da Europa*. Actas do II Encontro sobre Ordens Militares Coord. Isabel Cristina Ferreira Fernandes, Paulo Pacheco; rev. Maria Fernanda Araújo. 1.ª ed. Lisboa: Colibri ; Palmela: Câmara Municipal.
- 1997b. *No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*. (Dir. José Mattoso; Coord. Joaquim Romero Magalhães). [Lisboa]: Estampa.
- 1998. *O Tempo de Vasco da Gama*. Dir. de Diogo Ramada Curto. [Lisboa]: CNCDP.
- ALEXANDRE, Paulo J. Morais. 2000. *O Vestuário na Heráldica*. Lisboa: Edições Universidade Lusíada.
- ALMEIDA, Fortunato de. 1910. *História da Igreja em Portugal*. Preparada e dirigida por Damião Peres. Nova Edição. Porto – Lisboa: Civilização.
- 1968. *História da Igreja em Portugal*. Nova edição preparada e dirigida por Damião Peres, seis volumes, Porto-Lisboa: Civilização, Imp..
- ALMEIDA, Jorge Filipe; ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso de. 2000. *Os painéis de Nuno Gonçalves*. (Lisboa, S. Paulo): Editorial Verbo.
- ALVELLOS, Miguel de Mello e Castro. 1967. *Os Primitivos de S. João Baptista de Tomar*. Separata da Revista Guérin. Lisboa: [s.n.].
- ARAGÃO, Maximiano de. 1897. *Estudos Históricos sobre Pintura*. Viseu.
- ARGAN, Giulio Carlo. 1993. *Arte e Crítica de Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. 1994. *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- ATANÁZIO, M.C. Mendes. 1984. *Arte do Manuelino: mecenas, influências, espaço*. Lisboa: Presença.
- BANDEIRA, Luís Stubbs Saldanha Monteiro Bandeira. 1985. *Vocabulário Heráldico*. 3.ª Ed. [1.ª Ed. 1970]. Lisboa: Edições Mama Sume.
- BATORÉO, Manuel. 1999. «O painel Apresentação do Menino no Templo da Igreja de Santa Iria da Azóia», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: Instituto de José de Figueiredo, pp. 115-122.
- BATORÉO, Manuel. 2002. «A Ceia de Cristo em Emaús do Museu Nacional de Arte Antiga. Problemas técnicos e estilísticos numa pintura do século XV», in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 1. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 89-105.
- 2003. «O Tríptico da Paixão da Igreja do Pópulo das Caldas da Rainha. Entre as leituras e as contra-leituras», in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 75-93.
- 2004. *Pintura Portuguesa do Renascimento – O Mestre da Lourinhã*. Lisboa: Caleidoscópio.
- BERTAUX, Émile. 1911. «La renaissance en Espagne et en Portugal», in *Histoire de l'Art*. Tomo IV, 2.ª parte.
- BRANCO, Manuel da Silva Castelo. 1990. «A Ordem de Santiago e a Índia», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, pp. 64-65.
- BRANCO, Manuel Joaquim Calhau. 1993. «A fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes», in *A Cidade de Évora*, n.º 71-76. Évora.
- CABAÇO, Mariana. 1998. «O Quadro da Misericórdia de Lisboa», in *Oceanos*, n.º 35. Lisboa: CNCDP, pp. 52-60.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. 1992a. «Gregório Lopes», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 361-362.
- 1992b. «Cristóvão de Figueiredo», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 352-356.
- 1992c. «Mestres de Ferreirim», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 369-372.
- 1992d. «Garcia Fernandes», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 357-360.
- 1995. «Sob o manto protector. Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia», in *Mater Misericordiae. Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia. Museu de São Roque*. (Catálogo de Exposição). Coord. Nuno Vassallo e Silva. [Lisboa]: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML).
- 1997. *Gregório Lopes-pintor régio e cavaleiro de santiago: algumas reflexões sobre o estatuto do pintor no século XV e inícios do século XVI*. Palmela: Colibri, pp. 73-92.
- 1998a. «A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica», in *Oceanos*, n.º 35. Lisboa: CNCDP, pp. 62-77.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. 1998b. *Pintura: Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa, Século XVI ao Século XX*. [Lisboa]: SCML.
- Oliveira. 1999. «Uma desconhecida obra-prima de Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 129-132.
- CARVALHO, José Alberto Seabra Rodrigues. 1999. *Gregório Lopes – Pintura Portuguesa do séc. XVI*. [Lisboa]: Edições INAPA, S.A.
- CASTELLO-BRANCO, Theresa Schedel. 1994. *Os Painéis: Adivinhação ou Investigação?* [S. l.]: (Tipografia Guerra: Viseu).
- CASTRO, Padre José de. 1944. *Portugal no Concílio de Trento*. Lisboa: (União Gráfica, Tip.).
- COUTO, João. 1955. *Oficina de Frei Carlos*. Lisboa: Artis.
- COUTO, João. 1958. *O Retábulo Quinhentista de Santos-o-Novo*. Lisboa: Artis.
- DESTERRO, Maria Teresa. 2000. *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabiano 1540-1620*. Coimbra: Minerva.

- DESWARTE-ROSA, Sylvie. 1995. «Francisco de Holanda: Maniera e Idea», in *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões*. (Catálogo da exposição). [Lisboa]: CNCDP, pp. 58-89.
- 1999. «Neoplatonismo e arte em Portugal», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. 3.<sup>a</sup> ed., vol. II. Lisboa: (Imp. Temas e Debates), pp. 511-537.
- DIAS, Pedro. 1983. *O Retábulo Quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra*. Separata de: *Mundo da Arte*, n.º16. Coimbra: Imprensa de Coimbra, Lda.
- DIAS, Pedro; SERRÃO, Vítor. 1986. «A Pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI», in *História da Arte em Portugal – O Manuelino*. Lisboa: Alfa, pp. 117-145.
- DIAS, Pedro. 1987. *A Reconstituição do Retábulo de Santa Cruz*. Coimbra.
- 1992. «Portugal e a Arte Flamenga na Época dos Descobrimentos», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). vol. I. Lisboa: MNAA, 1992, pp. 111-115.
- 1999. *História da Arte Portuguesa no Mundo*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- D.M.M.G. 1871. *Guia do Amador de Bellas – Artes*. Porto: (Tipografia Comercial: Porto).
- EVERAERT, John. 1992. «As Feitorias Portuguesas na Flandres», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Vol. I. Lisboa: MNAA, pp. 67-83.
- FERREIRA, Padre. Manuel Juvenal Pita. 1963. *A Sé do Funchal*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- FIGUEIREDO, José de. 1910. *O Pintor Nuno Gonçalves*. [S. l. : s. n.].
- FIGUEIREDO, José de. 1914. «Christóvão de Figueiredo» (9 e 10 de Março de 1914), in *Diário de Notícias*, 1.<sup>a</sup> Página.
- FIGUEIREDO, José da Silva. 1941. *Os Peninsulares nas «Guildas» de Flandres (Bruges e Antuérpia)*. Lisboa: [s.n.].
- FISCHESSE, Bernard. 1981. *Conhecer as Árvores*. [S. l. : s. n.].
- FREIRE, Anselmo Braancamp. 1904. *Arquivo Histórico Português*. Vol. II, n.º 1, Lisboa.
- FREIRE, Anselmo Braancamp. 1920. *Notícias da Feitoria de Flandres: Precedidas dos Brandões Poetas do Cancioneiro*. Lisboa: Arquivo Histórico Português.
- GARCIA, Prudêncio Quintino. 1913. *João de Ruão: documentos para a biografia de um Artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GOMES, A. Sousa. 1970. *O Pintor Nuno Gonçalves e os seus painéis*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: [s.n.].
- GOMBRICH, E. H. 1993. *A História da Arte*. Trad. de Álvaro Cabral. 15.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan.
- GONÇALVES, Flávio. 1963a. *O Retábulo de Santiago*. Nova Coleção de Arte Portuguesa. Lisboa: Artis.
- 1963b. *A Representação Artística dos Mártires de Marrocos: os mais antigos exemplos portugueses*. Porto: Museu.
- GOODOLPHIM, Costa. 1897. *As Misericórdias*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- GUIA, A. Bento. 1997. *Apointamentos para uma História de Santa Maria de Mós e Ferreirim*. Viseu: Paróquia de Ferreirim.
- GUIMARÃES, Vieira. 1936. *A Ordem de Cristo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- GUSMÃO, Adriano de. 1954. *Relações da pintura portuguesa com a italiana na segunda metade do século XVI*. Lisboa: Instituto Italiano di Cultura in Portogallo.
- 1957. *Mestres desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga: Nova Coleção de Arte Portuguesa*. Lisboa: Artis.
- 1958. *Nuno Gonçalves*. Lisboa: Artis.
- 1960. *O Mestre da Madre de Deus*. Nova Coleção de Arte Portuguesa. Lisboa: Artis.
- HARBISON, Graig. 1995. *La Renaissance dans les Pays du Nord*. Paris: Flammarion.
- JIRMOUNSKY, Myron Malkiel. 1941. *Problèmes des Primitifs Portugais*. Coimbra: Coimbra ed.
- 1942. *Vers une méthode dans les études des Primitifs portugais*. Lisboa: Bertrand.
- 1943. *Os Painéis denominados do Mestre do Paraíso*. Lisboa: Bertrand.
- 1957. *Pintura à sombra dos mosteiros: a pintura religiosa portuguesa nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Ática.
- 1959. *Escola do Mestre do Sardoal*. Lisboa: Artis.
- JIRMOUNSKY, Myron Malkiel. 1965. *O elemento nacional na arte*. Separata da *Revista Ocidente*, vol. LXVIII. Lisboa: [s.n.].
- KRAUBE, Anna-Carola. 1995. *História da Pintura: do Renascimento aos nossos dias*. Colónia: Koenemann.
- LACERDA, Aarão de. 1940. *Notícia acerca de um quadro primitivo na igreja de Sardoura*. Porto: Revista Prisma.
- MARKL, Dagoberto; PEREIRA, Fernando António Baptista Pereira. 1986. «A pintura num período de transição», in *História da Arte em Portugal – O Renascimento*. Lisboa: Alfa, pp. 83-155.
- 1992. «Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 261-278.
- 1999. «Os ciclos: das oficinas à iconografia», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. 3.<sup>a</sup> ed., vol. II. Lisboa: (Imp. Temas e Debates), pp. 240-277.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. 1987. *Portugal Quinhentista: ensaios*. Lisboa: Quetzal.
- MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor. 1999a. «A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 39-45.
- MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor. 1999b. «Fichas de Identificação Corrente», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 19-25.
- MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor. 1999c. «Fortuna Histórica de Gregório Lopes – Dados Biográficos conhecidos por documentação sobre o Pintor», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 11-17.
- MATTOSO, José; FARINHA, M. do C. J. D.; SILVA, J. A. 2002. *Ordens Monástico-Conventuais: Ordem de São Bento, Ordem da Conceição, Ordem dos Frades Menores...* Lisboa: IAN/TT.
- MECO, José. 1989. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- MONIZ, Manuel Carvalho. 1959. *Da Autoria dos Painéis Quinhentistas de S. Francisco de Évora*. Lisboa: [s.n.].
- MORA, Mariana. 1992. «Albrecht Dürer», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). vol. I. Lisboa: MNAA, pp. 191-199.
- MOREIRA, Rafael. 1999. «Arquitectura: Renascimento e Classicismo», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. 3.<sup>a</sup> ed., vol. II. Lisboa: (Imp. Temas e Debates), pp. 303-375.
- MOREIRA, Vasco. 1924. *Monografia do Concelho de Tarouca*. Viseu.
- MOTA, M. T. Rodrigues. 1974. *Pesquisa em documentos da época de execução dos painéis e afins: resultado de uma etapa de trabalho*. Dir. Abel de Moura. Lisboa: IJF, pp. 66-67.
- MOURA, Vasco da Graça. 1992. «Vasco Fernandes, ou a pintura entre a Flandres e as Beiras», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 11-17.
- NASCIMENTO, Aires Augusto. 1977. *Livro de Arautos: De Ministério Armorum. Estudo codicológico, histórico, literário e linguístico*. Lisboa: [s.n.].
- NETO, Maria João Baptista. 2003. «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gothica em Portugal», in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 219-260.
- OLIVEIRA, Fernando. 1998. *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão*. Lisboa: [s.n.].
- PALLA, Maria José. 1997. *Do essencial e do supérfluo: Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*. Lisboa: Editorial Estampa.

- 1999. *Traje e Pintura: Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PARRAMÓN, José M. 1998. *A Perspectiva na Arte*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Presença.
- PARSONS, Michael J. 1992. *Compreender a Arte: Uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo*. Trad. Ana Luísa Faria. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Presença.
- PASSOS, Carlos de. 1934. *Lamego en el Arte portugués*. Madrid: Hauser Y Menet.
- PAVIOT, Jacques. 1990. «As relações económicas entre Portugal e a Flandres no séc. XV», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, pp. 29-34.
- 1992. «Relações Marítimas entre a Flandres e Portugal nos Séculos XV e XVI», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). vol. I. Lisboa: MNAA, pp. 86-91.
- PEREIRA, Fernando António Baptista. 1990. «O retábulo de Santiago», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, 1990, pp. 66-74.
- 1992. «Oficina de Francisco Henriques», in *Grão Vasco e a Pintura do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 379-384.
- 1994. «Nuno Gonçalves e o Altar de São Vicente da Sé de Lisboa. Contributos anteriores para uma nova problemática», in *Nuno Gonçalves – Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: IPM, pp. 35-37.
- 1996. *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*. Lisboa: CTT Clube do Coleccionador.
- PEREIRA, Paulo. 1990. «A esfera armilar na arquitectura do tempo de D. Manuel», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, pp. 44-50.
- 1999. «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. 3.<sup>a</sup> ed. vol. II. Lisboa: (Imp. Temas e Debates), pp. 115-155.
- PÉRIER-D'ETEREN, Catheline. 1985. *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du Xve Siècle*. Bruxelles: Lefebvre & Gillet.
- PESSANHA, José. 1895. «Francisco Henriques», in *Arte Portuguesa*. Revista ilustrada de archeologia e arte moderna, A 1, n.º 4, Lisboa.
- PESSOA, José. 1994. «Fotografia Documental de Obras de Arte: percurso histórico em Portugal», in *Nuno Gonçalves – Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: IPM, pp. 38-40.
- PIMENTA, Maria Cristina Gomes. 1990. «A Ordem de Santiago em Portugal», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, pp. 58-62.
- PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela Cernadas. 1997. *Cadernos de História da Arte*. Porto: Porto Editora.
- POLICARPO, Isabel. 1999. «O quadro de Gregório Lopes em Bourg-Saint-Andéol no contexto das “Arquitecturas Pintadas”, in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 133-147.
- PORFÍRIO, José Luís. 1991. *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Quetzal.
- PORTER, J.R. 1997. *Bíblia: Guia Ilustrado*. [S.l.: s.n.], (Temas e Debates).
- PROENÇA, Raul. 1995. *Guia de Portugal: Trás-os-Montes e Alto-Douro II – Lamego, Bragança e Miranda*. 3.<sup>a</sup> ed, vol. V, Tomo II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RACZYNSKI, Atanazy. 1847. *Dictionnaire historico-Artistique du Portugal pour faire à l'ouvrage ayant pour titre les arts en Portugal...* Paris : Jules Renouard.
- REIS, António do Carmo. 1999. *Nova História de Portugal: das origens ao século XX*. 2.<sup>a</sup> ed. Revista e actualizada. Lisboa: Editorial Notícias.
- REIS SANTOS, Luís. 1937. *Estudos de Pintura Antiga: duas tábuas dum retábulo do século XVI em Viseu e Oberlennigen*. Porto: [s. n.].
- 1943. *Estudos de pintura antiga*. Lisboa: Luís Reis Santos.
- 1945. *Santo António na Pintura Portuguesa do Século XVI*. [S. l.]: Editorial Ática.
- 1946. *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do Séc. XVI*. Lisboa: Edição do autor.
- 1949. *Gregório Lopes*. [Lisboa]: Artis.
- 1950. *Painéis dos Mestres de Ferreirim: de igrejas e conventos de Évora*. Évora: Comissão Municipal de Turismo.
- 1954. *Cristóvão de Figueiredo: Nova Coleção de Arte Portuguesa*. Lisboa: Artis.
- 1955. «Base para a identificação do pintor quinhentista Garcia Fernandes» (18 de Agosto), in *Diário de Notícias*, p. 6.
- 1957. *Garcia Fernandes*. Nova Coleção de Arte Portuguesa. Lisboa: Artis.
- REIS SANTOS, Luís. 1960. *Painel Antoniano de Gregório Lopes na Misericórdia de Tomar*, Lisboa: [s.n.].
- 1962. *Vasco Fernandes*. Lisboa: Artis.
- 1966a. *Eduardo o Português*. Lisboa: Artis.
- REIS SANTOS, Luís. 1966b. *Jorge Afonso*. Lisboa: Artis.
- RIBEIRO, Eduardo. 1987. *Da reforma Luterana à Contra Reforma Ibérica*. Lisboa: Núcleo; Centro de Publicações Cristãs.
- RIBEIRO, Vítor. 1902. *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Subsídios para a sua História, 1498 – 1898: Instituição, vida histórica, estado presente e seu futuro*. Lisboa: Typografia da Academia.
- RIVALLAND, Françoise. 1997. *Le Langage de la peinture: Ou le jargon de l'Atelier*. Naintré: Éditions Méthodes et Stratégies.
- RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar. 1992. «Vasco Fernandes», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Lisboa: MNAA, pp. 160-165.
- 1994. «Nuno Gonçalves e a Oficina de Lisboa», in *Nuno Gonçalves – Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: IPM, pp. 21-26.
- 1999a. «A prevalência do gosto e o classicismo efémero», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. 3.<sup>a</sup> ed. vol. II. Lisboa: (Imp. Temas e Debates), 1999, pp. 283-301.
- 1999b. «O primeiro ciclo da pintura do renascimento», in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. 3.<sup>a</sup> ed. vol. II. Lisboa: (Imp. Temas e Debates), 1999, pp. 199-240.
- 2002. «O processo criativo de Vasco Fernandes (Grão Vasco). Estudo material», in *Jornadas Arte e Ciência*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- SANTOS, Armando Vieira. 1955. *Primitivos Portugueses do Museu de Setúbal*. Lisboa: Artis.
- 1958. *O Retábulo da Igreja do Paraíso*. Lisboa: Artis, 1958.
- SANTOS, Reinaldo dos. 1921. «Os grandes Artistas portugueses» (10 de Setembro), in *Diário de Notícias*, 1.<sup>a</sup> Página.
- 1938. «O Pintor Francisco Henriques, Identificação da Obra e Esboço Crítico da sua Personalidade Artística», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, IV, Lisboa.
- 1940. *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*. Lisboa: Bertrand, 1940.
- 1958. *Os Primitivos Portugueses (1450 - 1550): Catálogo-guia*. 3.<sup>a</sup> ed. [S.l. : s.n.]: (Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa), [1.<sup>a</sup> ed. 1940].
- 1959. *A Paisagem e o naturalismo dos segundos planos nos primitivos portugueses*. [S.l. : s.n.].
- SANTOS, Reinaldo dos. 1961. *O Mestre de S.Bento é Gregório Lopes*. Lisboa: [s.n.].
- 1970. *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e espírito*. Lisboa: (Imp. Empresa Nacional de Publicidade).
- SARAMAGO, José. 1999. *Viagem a Portugal*. 18.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Caminho.
- SERRÃO, Eduardo da Cunha; SERRÃO, Vítor. 1997. *Sesimbra monumental e artística*. 2.<sup>a</sup> ed. rev. e actualizada. Sesimbra: Câmara Municipal.

- SERRÃO, Vítor. 1983. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- 1990. «A Criação do Homem de Gregório Lopes», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, pp. 76–81.
- «O Mecenato da Rainha D. Leonor e a pintura de Corte», in *Oceanos*, n.º 8. Lisboa: CNCDP, 1991, pp. 104–109.
- 1991. «Confluências e Confronto de Correntes Estéticas na Pintura do Renascimento Português, 1510–48», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. de Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 233–260.
- 1992a. «Garcia Fernandes», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Vol. II Lisboa: MNAA, pp. 142–145.
- 1992b. «Cristóvão de Figueiredo», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Lisboa: MNAA, pp. 136–139.
- 1992c. «Gregório Lopes», in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. (Catálogo). Coord. Dalila Rodrigues. [Lisboa]: CNCDP, pp. 367–368.
- 1992d. «Mestre de Abrantes», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Vol. II. Lisboa: MNAA, pp. 156–159.
- 1992e. «Gregório Lopes», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. (Catálogo). Vol. II. Lisboa: MNAA, pp. 120–135.
- 1998. *André de Padilha e a Pintura Quinhentista no Noroeste entre o Minho e a Galiza*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- 1999a. *O Retábulo da Capela do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)*. Lisboa: Edição do autor.
- 1999b. «Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 123–127.
- 1999c. «As tábuas do Santuário do Bom Jesus de Valverde: uma encomenda de D. Henrique ao pintor Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 47–79.
- SERRÃO, Vítor. 2001a. «O antigo retábulo renascentista pintado por Gregório Lopes na Igreja das Comendadeiras Espatárias de Santos-o-Novo», in *Monumentos*, n.º 15. Lisboa: DGEMN.
- 2001b. «O Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na Diocese de Lamego», in *Actas do Congresso Peninsular. Propaganda e Poder*. Lisboa: ed. Colibri, pp. 259–283.
- 2002. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo 1500-1620*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença.
- 2003. «O antigo retábulo-mor da Igreja da Madalena em Olivença (1549): Precisão cronológica», in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 275–276.
- SILVA, António Martins da. 1993. «A Extinção das Ordens Religiosas: A dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra», in *Actas do Colóquio A Universidade e a Arte (1290 – 1990)*. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras.
- SIMÕES, J. de Oliveira. 1989. *As Armas nos Lusíadas*. Lisboa: Alfa, 1989.
- SIMÕES, J. M. dos Santos. 1990. *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- SMITH, Robert Chester. 1963. *A talha em Portugal: exposição de documentação fotográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes.
- SOROMENHO, Miguel; RAMALHO, Maria de Magalhães; SERPA, Catarina. 2002. «O convento franciscano de Santo António de Ferreirim e o seu desconhecido claustro», in *Estudos. Património. Intervenções em conjuntos monásticos, IPPAR*, pp. 146–155.
- SOUSA, Frei Luís de. 1954. *Anais de D. João III*. 2ª ed. Lisboa: Sá da Costa.
- TÁVORA, D. Luís de Lencastre. 1990. «O Senhor D. Jorge», in *Oceanos*, n.º 4. Lisboa: CNCDP, pp. 82–92.
- TEIXEIRA, Luís Manuel Aguiar de Moraes. 1996. «Inovação e reflexos da expansão no retábulo-mor da Sé de Viseu», in *Os Descobrimentos e a Expansão Portuguesa no Mundo*. Lisboa: Universidade Lusíada, p. 301. Actas.
- 2003. «O retábulo-mor da Igreja Grande do Funchal», in *Monumentos*, n.º 19. Lisboa: DGEMN, pp. 51–55.
- VANDEVIVERE, Ignace. 1967. *La Cathédrale de Palencia et L'Église Paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Bruxelles: Centre National de Recherches Primitifs Flamands.
- Vasconcelos, Joaquim de. 1914/15. *Arte Religiosa em Portugal*. Vol. I. Porto: Emílio Biel.
- VASCONCELOS, J. de Carvalho; FRANCO, J. do Amaral. 1954. *Carvalhos de Portugal*. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia.
- VENTURI, Lionello. 1984. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- VIEIRA, Afonso Lopes. 1923. *Da reintegração dos primitivos portugueses*. Lisboa: Edição dos Amigos do Museu.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 2000. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. (tradução de João Azenha Júnior). 4ª ed. S. Paulo: Martins Fontes.
- WUNDRAM, Manfred. 1997. *A Pintura do Renascimento*. Colónia: Taschen.

## VI Obras específicas

### VI.I Teses e dissertações

- BATORÉO, Manuel Luís Violante. 1995. «A Pintura do Mestre da Lourinhã – As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução de uma oficina». Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado, policopiada.
- CARVALHO, «Albino de. 1955. Madeiras de Folhosas: Contribuição para o seu estudo e identificação». Lisboa: Instituto Superior de Agronomia. Dissertação final do Curso de Engenheiro Silvicultor, policopiada.
- GASPAR, Vítor Manuel Flor. 1998. «Abraão e Melquisedeque: Investigação de uma pintura retabular da igreja de S. João Baptista, atribuída ao pintor Gregório Lopes». Lisboa: Universidade Lusíada. Dissertação de Mestrado, policopiada.
- PEREIRA, Fernando António Baptista. 2002. «Imagens e História de Devoção. Espaço, Tempo e Narratividade na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450 – 1550)». Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. Tese de Doutoramento, policopiada.
- POLICARPO, Isabel. 1996. «Gregório Lopes e a «ut pictura architectura»: os fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento português». Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado, policopiada.
- RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar. 2000. «Modos de Expressão na Pintura Portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500–1542)». Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade Coimbra. Tese de Doutoramento, policopiada.
- SIMONOT Lionel. 2002. «Étude expérimentale et modélisation de la diffusion de la lumière dans une couche de peinture colorée et translucide: Application à l'effet visuel des glacis et des vernis». Paris: Université Pierre et Marie Curie. Tese de Doutoramento, policopiada.
- TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. 1991. «A Pintura Portuguesa do Renascimento: Ensaio de Caracterização». Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de Doutoramento, policopiada.
- TEIXEIRA, Luís Manuel Aguiar de Moraes. 1989. «O Retábulo Manuelino do Altar-Mor da Catedral de Viseu». Louvain: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain. Tese de Doutoramento, policopiada, 5 volumes.

## VI. II Métodos de exame e análises laboratoriais aplicados ao estudo de obras de arte

- AA.VV. 1979. *COLLOQUE "LE DESSIN SOUS-JACENT DANS LA PEINTURE"*, 1, 2., Louvain-la-Neuve, 1975, 1977 - Le Dessin sous-jacent dans la peinture / Colloques I et II; organisés par le Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques; ed. D. Hollanders-Favart, R. Van Schoute. - Louvain-la-Neuve: UCL.
- AA.VV.1980. *La vie mystérieuse des chefs d'oeuvre-La Science au Service de L'art*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- 1981. *S. Lucas Retrataro a Virgem*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- 1985. *Les Méthodes Scientifiques dans L'Étude et la Conservation des Oeuvres D'Art*. Coordenação e realização de Juliette Hours. 2ª ed. Paris: La Documentation Française.
- 1987. *A Química e a Arte*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Química.
- 1993. *Narcisse Network of Art Research Computer Image Systems in Europe: sistema documental de pintura e iluminura*. Lisboa: IAN/TT.
- 1996. *Riflettografia IR*. Florença: Lambda Scientifica.
- 1999. *Seminário Internacional: Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Coord., de Luísa Maria Alves e Vítor Serrão. Lisboa: Instituto de José de Figueiredo (IJF).
- ALDROVANDI, Alfredo. 1999a. *L'indagine dei dipinti mediante la fluorescenza da radiazioni ultraviolette*. Florença: OpificiodellePietreDure e Laboratori di Restauro di Firenze, 1999.
- 1999b. *L'acquisizione fotografica della fluorescenza UV: applicazione all'indagine dei dipinti antichi*. Florença: dell'Opificio delle PietreDure e Laboratori di Restauro, 1999.
- ALVES, Luísa Maria Picciochi. 1974. «Estudo da Camada Cromática», in *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do séc. XV*. Dir. de Abel de Moura. Lisboa: IJF, pp. 50-63.
- ALVES, L. M.; RIBEIRO, A.; MORENO, L. 1999. «Sistema documental de pintura: Aplicação à pintura da oficina de Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 255-287.
- ASPEREN DE BOER, J. R. J. Van. 1970. *Infrared Reflectography. A contribution to the examination of earlier European paintings*. Amsterdam: Central Research Laboratory for Objects of Art and Science.
- 1987. *Infrared reflectography: Theory and practice. Report of a Workshop*. In *Infrarouge et autres techniques d'examen*. Louvain-la Neuve: UCL, pp. 107-112.
- AUTENRIETH, Hans Peter; ALDROVANDI, Alfredo; TUREK, Peter. 1992. «La tecnica di ripresa fotografica della fluorescenza ultravioletta: problemi ed esperienze», in *Kermes*, n.º 14. [Florença]: Nardini, pp. 51-65.
- BERTANI, D. [et. al.]. 1990. «A scanning device for infrared reflectography», in *Studies in Conservation*, volume 35, n.º 3. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 113-116.
- BUCKLOW, Spike. 1997. «The description of craquelures patterns», in *Studies in Conservation*, vol. 42, n.º 3. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 129-140.
- BURMESTER, A.; BAYERER, F. 1993. «Towards Improved Infrared Reflectograms», in *Studies in Conservation*, vol. 38, n.º 3. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 145-154.
- CABRAL, José M. Peixoto. 1997. «Exame Científico de Pinturas de Cavalete», in *Colóquio Ciências*, n.º 16. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 60-83.
- CARMO, Ana Maria Mesquita. 1999. «Os estalados na pintura de Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 191-200.
- CARVALHO, Albino de. 1974. «Contribuição para o Estudo e Identificação das Madeiras do Suporte», in *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do séc. XV*. Dir. Abel de Moura. Lisboa: IJF, p. 38-47.
- 1997. *Madeiras Portuguesas. Estrutura anatómica. Propriedades. Utilizações*. [Lisboa]: Direção Geral das Florestas.
- CASAS, Antoni Palet. 1987. *Identificación química de pigmentos artísticos*. [Barcelona]: universitat de Barcelona.
- CASTELLI, Ciro; PARRI, Mauro; SANTA CESARIA, Anchea. 1992. «I supporti lignei: problemi di conservazione», in *Problemi di Restauro - Riflessione e Ricerca*. Florença: Edifir, pp. 41-63.
- CASTRO, Fernando Osório Pinto de Sampaio. 1968. *Química Aplicada à Pintura*. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
- Coremans, Paul, J. Gettens, J. Thissen. 1952. «La technique des «Primitifs flamands». Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale. II. Th. Bouts: le retable du Saint Sacrement (Louvain, église Saint-Pierre)», in *Studies in Conservation*, vol. 1, pp. 1-29.
- DELCROIX, Gilbert; HAVEL, Marc. 1988. *Phénomènes physiques et peinture Artistique*. [S. l.]: EREC.
- EASTLAKE, Charles Lock. 1960. *Methods & Materials of Painting of the Great Schools & Masters. Vol. I*, New York, Dover Publications.
- ESTEVES, Lília; KLEIN, Peter. 1999. «Estudo dendrocronológico de painéis de carvalho dos séculos XVI e XVII, como base para estabelecer uma cronologia para Portugal», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 179-189.
- FALDI, Manfredi; PAOLINI, Cláudio. 1987. *Tecniche Fotografiche per la documentazione delle opere D'Arte*. Florença: Instituto per l'Arte e il Restauro.
- FEIGL, Fritz. 1975. *Spot tests in organic Analysis*. 7ª ed. Inglesa, revista e aumentada. (Amsterdam, Oxford, New York): Elsevier Scientific Publishing Company.
- FERRETI, Marco. 1995. *Investigación Científico de Obras de Arte*. Santiago do Chile: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM).
- GARRIDO, Maria Carmen. 1987. «Peinture espagnole et ecoles etrangeres. Rapports technologiques etudies sous l'angle des methodes de laboratoire», in *Infrarouge et autres techniques d'examen*. Louvain-la Neuve: UCL, pp. 9-19.
- 2002. «O exame radiográfico da pintura: contributos e complementaridade na investigação técnica das obras do Museu do Prado», in *Jornadas Arte e Ciência*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- GETTENS Rutherford J. 1966. «Identification of the materials of paintings», in *Studies in Conservation*, vol. 12, n.º 2. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 54-81.
- GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. 1966. *Paintings Materials – A Short Encyclopaedia*. New York: Dover edition.
- GILARDONI, Arturo; ORSINI, Ricardo; TACANI, Silvia. 1977. *X-Rays in Art: Physics, Technique, Applications*. (Como, Italy): Gilardoni.
- GILARDONI, Arturo [et. al.]. 1985. «Autocentering equipment for the radiography of paintings», in *Studies in Conservation*, vol. 30, n.º 1. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 11-12.
- GONZÁLEZ, Maria Luisa Gómez. 1994. *Examen Científico Aplicado a la Conservación de Obras de Arte*. Madrid: Ministério de Cultura.
- HOADLEY, R. Bruce. 1998. *Identifying Wood - Accurate results with simple tools*. 4ª ed. Newtown, Connecticut: The Tauton Press.

- HOURS, Madeleine. 1976. *Analyse scientifique et conservation des peintures*. 2.<sup>a</sup> ed. Fribourg (Suíça): Office du Livre.
- JACQUIOT, Clément; TRENARD, Yvonne; DIROL, Danièle. 1973. *Atlas D'Anatomie des bois des angiospermes (Essences feuillues)*. (Tome I - Texte) (Tome II - Planches). Paris: Centre Technique du Bois.
- KLEIN, Peter. 1983. «Dendrochronological Studies on Oak Panels of Rogier Van der Weyden and Robert Campin», in *Application of Science in Examination of Works of Art*. Boston: Pamela A. England and Lambertus van Zelst, pp. 22-28.
- 2002. «Análises dendrocronológicas em painéis portugueses e flamengos», in *Jornadas Arte e Ciência*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2002.
- KLOCKENKAMPER, Reinhold [et al.]. 1992. *Analytical characterization of Artists' pigments used in old and modern paintings by total-reflection X-ray fluorescence*. [S. l.: s. n.].
- KLOCKENKAMPER, R. [et. al.]. 1995. «Ultra-microanalysis of organic pigments on painted objects by total reflection X-ray fluorescence analysis», in *Studies in Conservation*, vol. 40, n.º 3. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 153-162.
- KLOCHENKAMPER Reinhold; BOHLEN, A. von; MOENS, Luc. 2000. *Analysis of Pigments and Inks on Oil Paintings and Historical Manuscripts Using Total Reflection X-Ray Fluorescence Spectrometry*. [S. l.]: John Wiley & Sons.
- Kockaert, Léo; Verrier, M. 1979. *Application des colorations à l'identification des liants de Van Eyck*. Boletim do Instituto Real do Património Artístico da Bélgica (IRPA), vol. XVII.
- KUSHEL, Dan A. 1985. «Application of transmitted infrared radiation to the examination of artifacts», in *Studies in Conservation*, vol. 30, n.º 3. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 1-10.
- LORUSSO, Salvatore; SCHIPPA, Bruno. 1995. *La Méthodologie Scientifique Appliquée à L'étude des Biens Culturels: Diagnostic & Evaluation Technico-économique*. [S. l.]: EREC.
- MARETTE, Jacqueline. 1961. *Connaissance des Primitifs par L'étude du bois du XII e au XVI e Siècle*. Paris: Éditions A. & J. Picard & Cie.
- MARTIN, Elisabeth; SONODA, Naoko; DUVAL, Alain R. 1992. «Contribution à l' étude des préparations blanches de tableaux Italiens sur bois», in *Studies in Conservation*, vol. 37, n.º 2. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 82-92.
- MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. 1989. «Tecnica della pittura antica: le preparazioni del supporto», in *KERMES*, (ano II, n.º 4). Florença: Nardini.
- MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. 1993. *Scienza e Restauro: Metodi di Indagine*. 4.<sup>a</sup> ed. Florença: Nardini.
- MAURO, Arcangelo Moles Matteini. 1993. *La Chimica nel Restauro: I materiali dell' arte pittórica*. 3.<sup>a</sup> ed. Florença: Nardini Editore.
- MENDONÇA, Maria Manuela de. 1999. «Gregório Lopes e o MUSIS 2007», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 201-209.
- MOGNETTI, Elisabeth. 1997. «De visu... Observations sur la peinture italienne des XIVE et Xve siècles», in *TECHNÈ: La vision des oeuvres*. [Paris]: Réunion des musées nationaux, pp. 11-19.
- MOURA, Abel de. 1942. *Exame Técnico e Ficha de Restauro de Uma Pintura Portuguesa do Século XVI*. Porto: [s.n.].
- 1946. *Os Raios infravermelhos e Ultravioletas aplicados no Exame das Pinturas*. Lisboa: [s.n.].
- MOURA, Abel de. 1974. «Trabalho de Síntese», in *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do séc. XV*. Dir. de Abel de Moura. Lisboa: IJF, pp. 10-28.
- ORTI, Maria Anustias Cabrera. 1994. *Los Métodos de Análisis – Físico-Químicos y la historia del Arte*. Granada: Universidad de Granada.
- PALAZZI, Sergio. 1997. *Analisi Chimica per L'Arte e il Restauro: Principi, Tecnica, Applicazioni*. Florença: Nardini.
- REIS SANTOS, Luís. 1936. *Os processos científicos no Estudo e na Conservação da Pintura Antiga*. [S. l.: s. n.].
- REIS SANTOS, Manuel. 1974. «Exame Sumário dos Processos de Pintura», in *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Dir. Abel de Moura. Lisboa: Instituto de José de Figueiredo, pp. 30-36.
- RIBEIRO, Isabel [et al.]. 1999. «Características técnicas da pintura de Gregório Lopes», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 225-228.
- RIBEIRO, Isabel; SANTAMARIA, Ulderico. 1999. «Apresentação do Menino no Templo e Retábulo de Valverde – Évora, Estudo Técnico – Científico», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 219-223.
- SCHOUTE, Roger van. 1973. *Le Dessin de peintre chez Jérôme Bosch: La tentation de Saint Antoine du Musée national d'Art ancien de Lisbonne*. Separata da Revista Ocidente. Lisboa: [s. n.].
- 1975. *Les méthodes de laboratoire au service de l'étude de l'histoire de la peinture flamande au Xve siècle*. Louvain: Musée communal.
- SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE, Hélène. 1999. «La peinture dans les Pays Bas Méridionaux dans la première moitié du 16e.ssiècle», in *Estudo da Pintura portuguesa - Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 29-38.
- SCHOUTE, Roger van; VEROUGSTRAETE, Hélène. 2002. «A realização material da pintura. Os suportes», in *Jornadas Arte e Ciência*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- SCHOUTE, Roger van; VEROUGSTRAETE, Hélène. 2002. «O desenho subjacente na pintura», in *Jornadas Arte e Ciência*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- SERRANO, Maria do Carmo Martins. 1999. «St.º António pregando aos peixes e S. Bernardo, estudo técnico-científico», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 211-217.
- TABASSO, M.; BORELLI, E. 1998. *Pigment Alteration and identification of Binding Media-micro chemical tests*. [S. l.]: ICCROM.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. 1973. «Printing Infrared Negatifs on Translucent Paper» in *Studies in Conservation*, vol. 18. Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi. 1981. *Investigação e Restauro em Pinturas quinhentistas de Cascais, num trabalho inédito de Carlos Bonvalot*. [S.l.: s.n.]: (Tip. Cardim: Cascais).
- VANDEVIVERE, Ignace; CARVALHO, José Alberto Seabra. 1994. «Desenho preparatório e realização pictural», in *Nuno Gonçalves – Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: IPM, pp. 81-89.
- VANDEVIVERE, Ignace; CARVALHO, José Alberto Seabra. 1994. «Suportes e preparação», in *Nuno Gonçalves – Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: IPM, pp. 61-80.
- VEROUGSTRAETE, Hélène. 1987. «L'imprimatura et la maniere striée. Quelques exemples dans la peinture flamande du 15e au 17e siècle», in *Infra-rouge et autres techniques d'examen*. Louvain-la Neuve: UCL, pp. 21-27.
- VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène, SCHOUTE, Roger Van. 1989. *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*. Heure-le-Romain: H.Verougstraete-Marcq et R. Van Schoute.
- VEROUGSTRAETE, Hélène; SCHOUTE, Roger van. 1997. «Les petites Pietàs du groupe van der Weyden: Mécanismes d'une production en série (Laboratoire d'études des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques-Lou-

- vain)», in *TECHNÈ: Vers une science de l'héritage culturel: quelques exemples de laboratoires étrangers*. [Paris]: Réunion des musées nationaux, pp. 21-27.
- WEINER Chad. 1998. *Improved Acquisition of Underdrawings in Oil-Paintings Using IR-Reflectography*. Rochester (E.U.A): Rochester Institute of Technology; Center for Imaging Science.
- WILD, A. Martin de. 1929. *The Scientific Examination of Pictures: an investigation of the pigments used by the Dutch and Flemish masters from the brothers van Eyck to the middle of the 19th century*. Londres: G. Bell & Sons, Ltd.
- ### VI.III Iconografia
- AA.VV. 1819. *A Bíblia Sagrada traduzida em portuguez segundo a vulgata latina...* Lisboa: Simão Thadeu Ferreira.
- 1974. *Bíblia Sagrada, Nova Edição Papal*. Trad. das Línguas Originais com uso crítico de todas as fontes antigas pelos Missionários Capuchinhos. Lisboa: [s.n.].
- 1989. *Dicionário Bíblico*. Porto: Perpetuo Socorro.
- 1991. *Evangelhos Apócrifos*. Tradução de Madalena Cardoso da Costa, revista por Margarida Reduto. Lisboa: Estampa.
- ALVES, Ana Maria. 1985. *Iconologia do poder real no período manuelino. À procura de uma imagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda (INCM).
- BARREIRA, Frey Isidoro. 1622. *Tractado das Significações das Plantas, Flores, e Fructos que se referem na sagrada Escripura*. Lisboa: (Pedro Craesbeeck, Impressor do Rei).
- BOAVENTURA, Santo. 1997. *A árvore da vida (Lignum vitae): meditações cristológicas*. Trad. José Maria Fonseca. Braga: Editorial Franciscana.
- BRÍGIDA, da Suécia, Santa. 1611. *Revelationes*. Antverpiae: apud Viduam & Haeredes Petri Belleri.
- BRUNO, Padre Vicete. 1601. *Meditações sobre os mistérios da Paixão, Ressurreição, e Ascensão de Cristo Nosso Senhor, e vinda do Espírito Santo*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. 1996. *La Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial.
- GILLES, René. 1942. *Le Symbolisme Dans L'Art Religieux*. Paris: Mercure.
- GONÇALVES, Flávio. 1973. *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*. Lisboa: [s. n.].
- MORALDI, Luigi. 2003. *Evangelhos Apócrifos*. Trad. Benôni Lemos e Patrízia C. Bastianetto. 4ª ed. São Paulo: Editorial Paulus.
- OTERO, Aurélio de Santos. 1956. *Los Evangelhos Apócrifos*. Madrid: Editorial Católica.
- RÉAU, Louis. 1996. *Iconografia Del Arte Cristiano. Iconografia de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo I e II, cinco vol. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- TRESIDDER, Jack. 2000. *Os Símbolos e o seu Significado*. Lisboa: Editorial Estampa.
- VORAGINE, Tiago de. 2004. *Legenda Áurea*. Apresentação pelo Cardeal Dom José Saraiva Martins, Introdução pelo Doutor Aníbal Pinto de Castro. Tomos 1 e 2. Porto: Livraria Civilização Editora.
- 1990. *Conservación y Restauración en la Iglesia de san Nicolás de Bari – Burgos*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- 1992. *L'Arte del Restauro: il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno, secondo le opere di Secco-Suardo e del Prof. R. Mancía*. 3ªed. Milão: Ulrico Hoepli.
- 1997. *Estudo de uma imagem de S. Sebastião*. [Santarém]: IPPAR.
- 1998. Garcia Fernandes. *Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. [Lisboa], Joaquim Oliveira Caetano.
- 2001a. *Cadernos de Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR).
- AA.VV. 2001b. *Obras de Conjunto*. Lisboa: Associação para o desenvolvimento da conservação e restauro.
- 2002. *Estudos, património, Intervenções em conjuntos monásticos*. Lisboa: IPCR.
- ARENAS, José Fernández. 1996. *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Ariel.
- BRANDI, Cesare. 1996. *Teoría de la restauración*. 5ª ed. Madrid: Alianza Forma.
- CALVO, Ana. 1997. *Conservación y Restauración – Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 2002. «Triptico de Miragaia. Estudo técnico e estado de conservação», in *Jornadas Arte e Ciência*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- COUTO, João. 1952. *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*. Lisboa: [s.n.].
- HAARTMAN, Estrella; GORDILLO, José Rodríguez; NAVAS, Antonio Sánchez. 1992. *Metodología y Técnicas en la Restauración de obras pictóricas del siglo de oro español de la catedral de Almería*. Granada: Universidade de Granada.
- JUSTICIA, Maria José Martínez. 2001. *Historia y Teoría de la Conservación y restauración Artística*. 2ª ed. Granada: Tecnos.
- MALAVOY, Brigitte. 1988. *Comment Restaurer vos Tableaux*. Paris: Bordas.
- MAYER, Ralph. 1999. *Manual do Artista de Técnicas e Materiais*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- MONTAGNA, Giovanni. 1993. *I Pigmenti. Prontuário per L'Arte e il Restauro*. Florença: Nardini Editore.
- PEDROLA, Antoni. 1998. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Ariel.
- PETIT, Jean; VALOT, Henri. 1991. *Glossaire des Peintures et Vernis: Des substances naturelles et des matériaux synthétiques*. Paris: Section française de L'Institut International de Conservation.
- SILVEIRA, Cândida; LEITE, Raul. 1999. «A pintura de Gregório Lopes – alguns dados técnicos e de estado de conservação», in *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, pp. 229-232.

### VI.IV Conservação e Restauro

- AA.VV. 1987. *Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo*. Coord. de Maria Fernanda Viana. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural (IPPC).
- 1989. *Boletim Anual do Instituto José de Figueiredo: Actividades de Conservação e Restauro 1987/1988*. Lisboa: (Minerva do Comércio: Imp.).



# A PINTURA QUINHENTISTA do CONVENTO de, SANTO ANTÓNIO DE FERREIRIM

A *Pintura Quinhentista do Convento de Santo António de Ferreirim* é provavelmente a obra mais completa sobre o conjunto das pinturas que no século XVI uniram Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes. A feliz parceria habitualmente denominada de “Mestres de Ferreirim” e que trouxe ao Norte três dos maiores pintores do Renascimento português, apenas seria desvendada por documentação encontrada pelo investigador Virgílio Correia, já no início do século XX.

Desde então desdobram-se as referências às oito “tábuas” *ex-libris* do Convento de Santo António de Ferreirim (1533-1534) e aos seus autores e a historiografia atual continua a dedicar-lhe uma especial atenção.

Mas será que conhecemos realmente as pinturas que o Infante D. Fernando, filho de El Rei D. Manuel I, contratualizou com Cristóvão de Figueiredo? Em que fase da empreitada participam Garcia Fernandes e Gregório Lopes? Qual o papel de cada um? Existem pontos de contacto entre os três pintores? Como se desenrolou o trabalho de parceria?

Estas são algumas das questões a que Vítor Gaspar tenta responder nesta obra. Indo para além da abordagem docu-

mental e estilística, o autor recorre aos mais atuais métodos laboratoriais, da radiografia à fotografia de fluorescência ultravioleta e de infravermelhos, à refletografia de infravermelhos, entre outros, assim como a análise dos pigmentos utilizados na obtenção das diversas cores e das madeiras usadas como suporte das pinturas.

Licenciado e mestre em Conservação e Restauro pelo Instituto Politécnico de Tomar, Vítor Gaspar possui ainda o bacharelato em Engenharia Química Industrial e Diploma de Estudos Superiores Especializados em Arte, Arqueologia e Restauro pelo Instituto Politécnico de Tomar; mestre em Teorias da Conservação e Restauro do Património Artístico e Urbanístico e doutorado em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa; Especializado em *Análise Científica Aplicada ao Restauro de Obras de Arte*, pelo Instituto para a Arte e Restauro em Florença, Itália, e em *Prática de aquisição de Espectros Raman*, pelo Laboratório de Espectroscopia de Raman da JobinYvon, Paris, França. Foi docente na Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, onde é responsável pelos Laboratórios de Física, Química e Raios X.

