

Pintura flamenga em Portugal

Os retábulos de *Metsys*, *Morrison* e *Ancede*;
estudo técnico e material

Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena Taquenho

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em História de Arte
Especialidade: Pintura

ORIENTADORES: *José Alberto Simões Gomes Machado*
José António Paulo Mirão

ÉVORA, 22 de Abril de 2013



Pintura flamenga em Portugal

Os retábulos de *Metsys*, *Morrison* e *Ancede*; estudo técnico e material

No início do século XVI a cidade de Antuérpia era o grande polo artístico do norte da Europa. Os estudos agora desenvolvidos permitiram verificar que na produção flamenga não existe qualquer diferença no modo de pintar para o mercado interno ou para o mercado de exportação. Essa pintura apesar de alguma variação na simplificação técnica, manteve materialmente os mesmos princípios de transparência de cor, continuando a subsistir subtileza e suavidade entre o claro/escuro, no resultado final. Uma das novidades apresentadas é o modo como se divide o trabalho oficinal dentro de uma obra e que obriga, de certa maneira, a reestruturar a forma como é encarada a relação entre mestre, aprendiz e colaborador. São descritas as características próprias do trabalho oficinal que imperava naquela época, e que, com as devidas adaptações técnicas e materiais, foram transmitidas e aplicadas às oficinas de pintores portugueses.

Abstract

Flemish painting in Portugal

The altarpieces of *Metsys*, *Morrison* and *Ancede*; techniques and materials study

At the inception of the 16th century, Antwerp was the great artistic hub of northern Europe. The studies undertaken, so far, seek to demonstrate that no significant difference existed in the painting technique for the internal market or for exporting purpose. Although some variation in the simplification technique was noted, the painting materially maintained the same transparency principles in the coloring, the subtlety and smoothness of the light and dark. One of the novelties presented, is the division of tasks in the workshop practice, which forced us to restructure our understanding of the relationship between master, apprentice and contributor. The characteristics of the specific practices in use at the time, that were brought in and applied to the Portuguese painters' workshops, are described.

Agradecimentos

Desde o início do doutoramento, contei com a confiança e o apoio de inúmeras pessoas e instituições, sem os quais esta investigação não teria sido possível.

Dessas instituições salienta-se a Direção Geral do Património Cultural (DGPC) com a Biblioteca Central e o Laboratório José de Figueiredo, o Laboratório de Herança Cultural de Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora (HERCULES), o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), o Museu Nacional Machado de Castro (MNMC) e a Igreja de Ancede (IA). Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) que financiou as propinas no âmbito do protocolo de colaboração estabelecido entre o IMC e a FCT e parte do trabalho experimental deste estudo através do projeto PTDC/EAT-HAT/115692/2009 "ONFINARTS-ON the Flemish Importance for National ARTs in the Sixteenth century".

Ao Professor Doutor José Alberto Gomes Machado, orientador da dissertação, agradeço o apoio, a partilha do saber e as valiosas contribuições para o trabalho. Acima de tudo, obrigada por me continuar a acompanhar nesta jornada e por estimular o meu interesse pelo conhecimento.

Ao Professor Doutor José Mirão, orientador da dissertação, agradeço a paciência e compreensão para a correção das múltiplas falhas analíticas, pelas explicações sobre os equipamentos e pelo apoio disponibilizado na interpretação de exames analíticos.

Agradeço a todos os que me acompanharam e colaboraram na pesquisa histórica e laboratorial; Virgínia Gomes, António Candeias, Nazaré Escobar, Annick Born, José Alberto Seabra de Carvalho, Lília Esteves, Alexandra Lauw, José Carlos Frade, Maria José Oliveira, Ana Mesquita e Carmo, Isabel Ribeiro, Luís Dias, Jorge Oliveira, Luís Piorro, Sónia Costa, Vitor Fidalgo, António Figueiredo, Rui Paulo Craveiro e Luís Mota.

A todos os meus amigos e colegas agradeço o apoio e o incentivo que sempre me disponibilizaram e que me ajudaram a esclarecer algumas dúvidas; Rita Vaz Freire, Vanessa Antunes, Elsa Murta, Michéle Portela, Teresa Homem de Mello, Carlos Marques, Colombe Watine e Sylvie Ferreira. Por último, um especial obrigada à minha família; António, Sebastião, Luísa e Isabel.

INDICE

Introdução / Metodologia	1
I Pintura flamenga	9
1.1 Antuérpia na rota dos portugueses	10
1.2 A função do tríptico e sua caracterização	15
I Pintura flamenga	25
1.2 Caracterização técnica e material	26
1.2.1 Suporte e moldura	26
1.2.2 Preparação	29
1.2.3 <i>Imprimitura</i>	34
1.2.4 Desenho subjacente	37
1.2.5 Camadas de cor	42
1.2.6 Epílogo	49
II Quentin Metsys	51
2.1 Retábulo da <i>Virgem das Dores</i>, MNAA; estudo técnico e material	52
2.1.1 Descrição	52
2.1.2 Atribuição e datação do retábulo da <i>Virgem das Dores</i> a Quentin Metsys	54
2.1.3 Introdução histórica-artística	55
2.1.4 Percurso	64
2.1.5 Intervenções anteriores	68
2.1.6 Estudo técnico e material	74
2.1.6.1 Suporte	75
2.1.6.2 Preparação	81
2.1.6.3 <i>Imprimitura</i>	85
2.1.6.4 Desenho subjacente	86
2.1.6.5 Camadas de cor	94
3.1.7 Epílogo	101
II Quentin Metsys	103
2.2. Tríptico da <i>Paixão de Cristo</i>, MNMC; estudo técnico e material	104
2.2.1 Descrição	104
2.2.2 Atribuição e datação do retábulo da <i>Virgem das Dores</i> a Quentin Metsys	106
2.2.3 Introdução histórica-artística	108
2.2.4 As grisalhas	114
2.2.5 Percurso	117
2.2.6 Intervenções anteriores	118
2.2.7 Estudo técnico e material	121
2.2.7.1 Suporte	122
2.2.7.2 Preparação	128
2.2.7.3 <i>Imprimitura</i>	131
2.2.7.4 Desenho subjacente	133
2.2.7.5 Camadas de cor	139
2.2.7.6 A impressão Digital	144
2.2.7.7 As grisalhas: o modo de pintar	145
2.2.8 Epílogo	148

III	Mestre de Morrison	151
3	Tríptico da <i>Virgem com o Menino e dois Anjos</i>, MNAA	152
3.1	Introdução histórica-artística	152
3.2	Percurso	158
3.3	Intervenções anteriores	158
3.4	Estudo técnico e material	164
3.4.1	Suporte	165
3.4.2	Preparação e <i>Imprimatura</i>	170
3.4.3	Desenho subjacente	171
3.4.4	Camadas de cor	174
3.5	Epílogo	182
IV	Mestre de Ancede	183
4	Tríptico de <i>São Bartolomeu</i>, Igreja de Ancede; estudo técnico e material	184
4.1	Introdução histórica-artística	185
4.2	As origens do Mosteiro de Santo André de Ancede, Baião	186
4.3	A atribuição à oficina de Joos van Cleve	189
4.4	Percurso	194
4.5	Intervenções anteriores	195
4.6	Estudo técnico e material	198
4.6.1	Suporte	198
4.6.2	Preparação e <i>Imprimatura</i>	204
4.6.3	Desenho subjacente	206
4.6.4	Camadas de cor	219
4.6.5	As grisalhas: o modo de pintar	225
4.6.6	As molduras	228
4.7	Epílogo	232
V	E em Portugal; <i>como se pintava naquele tempo?</i>	237
5.1	Suporte	241
5.2	Escola de Coimbra, <i>Tríptico de Santa Clara</i> , MNAC, Coimbra	244
5.3	Pinturas da Charola de Tomar, Convento de Cristo, Tomar	245
5.4	Pintura de Gregório Lopes, <i>Adoração dos Reis Magos</i> , MNAA, Lisboa	247
5.5	Retábulo da Sé do Funchal	250
5.6	Epílogo	256
	Conclusão	259
	Bibliografia	269

Lista de abreviaturas e siglas

AE - Microscopia óptica de Amostras Estratigráficas
CE - Corte Estratigráfico
DC - Dendrocronologia
DGPC - Direção Geral do Património Cultural
DRX - Difração de raios-X
fig. - figura
Fig. - Figura
Figs. - Figuras
FIV - Fotografia de infravermelhos
FIV (1) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 700 nm
FIV (2) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 850 nm
FLR - Fotografia com luz rasante
FLV - Fotografia com luz visível
FRX - Espectrometria de fluorescência de raios-X
μ-FTIR - Microespectroscopia de infravermelhos por transformados de Fourier
FUV - Fotografia com luz ultra violeta
HERCULES - Herança Cultural de Estudos e Salvaguarda
IA- Igreja de Ancede
IJF - Instituto José de Figueiredo
Inst. - Instituto
im. - imagem
IMC - Instituto dos Museus e da Conservação
IV - Infravermelho
LJF- Laboratório José de Figueiredo
MAS - Museu de Arte Sacra, Funchal
MEV-EDX - Microscopia Eletrónica de Varrimento com espectroscopia de raios-X por dispersão em energia
MNAA - Museu nacional de Arte Antiga
MNMC - Museu Nacional Machado de Castro
NI - Nota Introdutória
nt - nota
RIV - Reflectografia de infravermelhos
RX - Radiografia analógica
s/d. - sem data
s/p - sem página
Tab. - tabela
Tabs. - tabelas
rel. - relatório
vs - vários/as
porm.- pormenor
porms.- pormenores



Introdução

PINTURA FLAMENGA EM PORTUGAL

Os retábulos de *Metsys*, *Morrison* e *Ancede*; estudos técnicos e materiais

Introdução / Metodologia

Introdução

Este estudo com um título tão abrangente é o estudo de algumas obras emblemáticas de origem flamenga em Portugal, que o subtítulo enuncia. Há mais de um século que se ouve falar de *primitivos flamengos*, *primitivos portugueses* e *pintura luso-flamenga*, para referir a pintura dos séculos XV e XVI (1450-1550). O processo de descontextualização e recontextualização de que foram objeto as obras de arte, na viragem do séc. XIX para o séc. XX, deveu-se à criação dos mais importantes Museus de Arte do mundo. Estes, criados muitas vezes a partir de coleções privadas e/ou pela recolha de peças soltas dos extintos conventos, obrigaram, por falta de documentação que atestasse as atribuições, à urgente necessidade de avaliação e inventariação dessas obras, a fim de serem divulgadas junto do público em geral. Em Portugal, os estudos da pintura antiga começaram por ser feitos, apenas, por comparações formais e por alguma escassa documentação, que se ia desbravando em arquivos. Mais tarde, por volta dos anos de 1930 com Carlos Bonvalot, João Couto e Manuel Valadares, começaram a aparecer os primeiros exames analíticos, nomeadamente as primeiras radiografias, fotografia com luz ultra violeta e fotografia com luz rasante, que resultaram em diálogos prolíficos entre os vários parceiros internacionais. Com o passar dos anos os diversos equipamentos analíticos foram-se desenvolvendo, tornando-se cada vez mais sofisticados, permitindo mais exames e mais conhecimento das obras de arte.

No estado atual do conhecimento, a conceção da pintura flamenga ao *gosto Ibérico* para exportação, no final do séc. XV e início do XVI, estava diretamente relacionada com o grande desenvolvimento artístico das cidades de Gand, Bruges e, por último Antuérpia. Tanto por saturação do comércio interno como por apetência e gosto de determinadas *figuras* estrangeiras, as grandes e, mais tarde, pequenas oficinas antuerpianas, tiveram necessidade de ampliar o seu mercado de exportação. Este é um fator determinante na procura de novos gostos culturais, que fossem ao encontro de outras identidades para além daqueles para onde já exportavam, como por exemplo, os países do sul de Europa,

mais precisamente, Portugal, Espanha e Itália. Muitas vezes, quando se caracteriza a pintura flamenga em Portugal, fala-se sobretudo do gosto da época de alguns portugueses, como sejam, D. Leonor e D. Manuel, mas, raramente se fala na necessidade dos artistas flamengos, que eram muitos, se adaptarem a novos gostos, com o intuito de ampliarem os seus contactos. Para eles era mais um negócio que atingiu, na primeira década de seiscentos, proporções enormes. Devido ao elevado número de encomendas tornaram-se mais rápidos na maneira de pintar, o que obrigou, de certa maneira, a evoluções técnicas, sem contudo descaracterizar os princípios base da pintura flamenga.

Sobre o modo de pintar flamengo, tem-se desenvolvido alguma investigação, particularmente sobre os primitivos flamengos do século XV das cidades de Gand e Bruges. Até ao momento, os ensaios técnicos e materiais divulgados, têm sido pouco claros nalguns pontos, nomeadamente no que se refere à composição das preparações e ao uso dos aglutinantes. Das preparações fica-se a saber que são compostas unicamente por cré ou por cré com impurezas misturadas, não sendo identificadas quais; sobre o aglutinante especula-se se seria sempre usado o óleo, ou se esse misturado, por vezes, com uma resina ainda não identificada, aglutinaria todas as cores. Resumidamente tem sido divulgado sobre a técnica da pintura flamenga que, sobre o painel de madeira se aplicava uma primeira camada de cré e cola animal (pele) e, sobre esta outras camadas mais finas, aglutinadas a óleo, se justapunham até a superfície ficar relativamente lisa. Sobre esta preparação fazia-se o desenho que era coberto, total ou parcialmente, pela *imprimatura* branca; depois de sobrepostas as camadas de cor era dado um verniz de acabamento. Em relação à pintura do século XVI, nomeadamente da cidade de Antuérpia, os estudos são ainda mais escassos e/ou pouco divulgados, não sendo por isso possível caracterizá-la, tão bem quanto as anteriores. E é neste contexto que se justifica o trabalho aqui apresentado.

Assim, para este estudo, foi caracterizada uma determinada tipologia de pintura flamenga representativa do norte da Europa, nomeadamente, na cidade de Antuérpia, a fim de poder ser comparada com o que se produzia em Portugal. Trata-se, sobretudo, de um estudo de pormenores técnicos e materiais, que visou a sistematização de idênticas especificidades pictóricas, identificadas num conjunto de pinturas e, com isso, possíveis de serem enquadradas em conjuntos distintos. Através da observação direta e muito

próxima do objeto, complementada por exames laboratoriais, foi possível estabelecer o que certifica ou contraria tudo o que se tem dito sobre essas obras. Posto isto, este trabalho foca-se essencialmente numa grande linha estrutural, *o modo de fazer a pintura flamenga*, mais precisamente naquela que está atribuída a artistas flamengos e que, por diferentes razões veio para Portugal. A amostra de peças selecionadas permitiram extrapolações para outros estudos, nacionais e internacionais, que seguem as mesmas linhas de investigação.

Analisar estas obras consideradas como produto de exportação implica ter em conta dois fatores culturais susceptíveis de interagirem: o gosto do encomendante e o negócio para vendedor. Para melhor vender o artista adaptava-se ao gosto do cliente alterando temas e formatos. Será que, também, na obra a exportar existia uma técnica e uso material diferente daquele que era usado exclusivamente para obras destinadas ao público flamengo? Será que a qualidade técnica da pintura exclusivamente para exportação era menor daquela que se destinava ao mercado interno? Alguns historiadores referem que nesta época muitos artistas flamengos tinham conhecimento do gosto Ibérico, mesmo sem terem saído de Bruges ou de Antuérpia, e que se adaptavam ao gosto espanhol e português, usando provavelmente, técnicas e materiais diferentes sem alterarem, com isso, a sua conceção artística de origem. Isto significará que tinham um modo de trabalhar diferente quando pintavam para exportar? Devido à falta de documentação, este é um dos períodos menos conhecidos na arte ocidental levantando, com isso, um grande número de incertezas. Havia, no entanto, regras apertadas nas corporações de pintura nos Países-Baixos e sabe-se da existência de aprendizes e/ou colaboradores; desconhece-se, contudo, qual a sua exata função dentro de determinada obra. Estas são algumas das questões que, agora, se tentará responder.

Na procura de respostas, os contornos desta investigação exigiram que se definisse o que é especificamente flamengo para exportação, ao gosto Ibérico, daquilo que foi mantido na atividade desses mestres para um público flamengo. A identificação da paleta do artista, dos restantes materiais e técnicas utilizadas é, indiscutivelmente, uma ferramenta fundamental para a resolução de problemas de autenticidade, modo de trabalhar e atribuição de autoria. Deste modo, o conhecimento técnico e material de obras de pintores flamengos ou de oficinas suas, cuja produção foi exportada para Portugal é uma questão de relevância acrescida, para comparação com outras obras que

suscitam as mesmas dúvidas e ainda, para comparação técnica com o modo de pintar especificamente português.

Numa primeira fase do trabalho foi importante selecionar o que se iria examinar, orientando a observação com sentido crítico, para que os objetivos propostos fossem alcançados. Assim, esta investigação teve cinco grandes objetivos: descrever e contextualizar, de um modo geral, os *ateliers* de pintura em Antuérpia, com especial ênfase para a função do tríptico e caracterização técnica/material da pintura flamenga; estudar um conjunto de pinturas anteriormente atribuídas aos mestres flamengos do início do século XVI, mais precisamente à oficina do grande artista Quentin Metsys e, tentar diferenciar o que no processo criativo é atribuível diretamente ao Mestre e o que é, provavelmente, da responsabilidade de colaboradores ou aprendizes; estudar uma obra, cuja autoria se desconhece, e que adota o nome de um colecionador - *tríptico de Morrison*; analisar o *tríptico do Mestre de Ancede*, cuja origem se desconhecia; elencar e caracterizar sucintamente alguns exemplares de pintura portuguesa de diferentes polos nacionais - o tríptico de Santa Clara de Coimbra, as grandes pinturas da charola de Tomar, uma pintura atribuída a Gregório Lopes e o conjunto retabular da Sé do Funchal, de modo a distinguir as duas diferentes produções, flamenga e portuguesa.

Metodologia

Todas as obras que aqui se apresentam foram objeto de intervenção de conservação e restauro. Aproveitando esse processo foram recolhidos dados recorrendo a reflectografia de infravermelho, radiografia e diferentes técnicas fotográficas, nomeadamente, fotografia geral e de pormenor com luz visível, fotografia de infravermelho, fotografia com luz rasante e fotografia com luz ultra violeta. Foram realizados exames de ponto para caracterizar o processo de execução pictórica e evidenciar qualquer prática criativa, autónoma e "individual" ou de parceria. Os dados obtidos irão permitir a comparação com outras oficinas de pintores. A caracterização material das pinturas, incluindo suportes, preparações, pigmentos e aglutinantes forneceu uma nova perspetiva sobre as escolhas técnicas dos pintores flamengos, para a pintura considerada de exportação (não muito diferente, sabe-se agora, daquela que era feita para consumo interno). A identificação dos pigmentos e a sua composição química foi efetuada, numa primeira

fase, por técnica não invasiva *in-situ*: espectrometria de fluorescência de raios-X que, apesar de permitir a análise local resulta de uma média ponderada da informação de cada camada pictórica. Numa segunda fase foram recolhidas micro amostras, posteriormente montadas em resina, para revelar toda a estratigrafia (secções) sendo depois analisada individualmente cada uma das camadas através de técnicas de microscopia. Também ao microscópio foi possível medir a espessura, determinar a composição de cada camada e visualizar a estrutura das secções e a distribuição de partículas. Os exames técnicos efetuados permitiram a caracterização das obras em estudo e os seus resultados foram alargados a outras obras de arte cuja atribuição se desconhecia. Para o processo analítico contou-se com o apoio do Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural (criado em 2012, substituindo o Instituto dos Museus e da Conservação) e com o Laboratório HERCULES Herança Cultural de Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora. Salienta-se o fundamental apoio da historiadora de arte Annick Born, da Universidade de Antuérpia, no estudo das obras de Quentin Metsys.

A maioria das peças estudadas integram as coleções de instituições públicas e privadas e estão, na sua maioria, descontextualizadas dos seus locais de origem. Foi levada a cabo uma investigação histórica, documental, técnica e científica, tão completa, que permitiu retratar com rigor o processo criativo de cada obra. O plano de investigação consistiu na análise direta das obras selecionadas e considerou três abordagens essenciais:

1. Investigação histórica, que incluiu um trabalho de recolha e avaliação da documentação técnica e histórica disponível e, subsequente interpretação dos resultados obtidos da caracterização material e de superfície, permitindo uma análise crítica das obras de arte;
2. Análise de superfície das pinturas através do exame detalhado por fotografia visível e rasante, macrofotografia e fotografia de fluorescência de UV, radiografia e reflectografia de infravermelho, e análise do suporte. A metodologia adotada permitiu obter informação sobre as técnicas de execução e avaliar a integridade do estado de conservação das peças;
3. Caracterização material das pinturas conjugando técnicas de análise *in-situ* com técnicas analíticas laboratoriais e, ainda, técnicas microscópicas que permitiram obter informação sobre os materiais usados na conceção das peças

Na construção do corpo de trabalho cada capítulo proporciona uma primeira análise contextual de cada obra estudada, seguida de pormenores técnicos e materiais com os resultados analíticos finalizando com um breve epílogo. Na conclusão final é feito o confronto de todos os epílogos, que representam a sùmula das obras seleccionadas neste estudo, sobressaindo as diferenças técnicas e materiais da pintura flamenga *versus* pintura portuguesa. Neste momento, é possível afirmar que, grande parte dessas obras do século XVI foi executada nos Países-Baixos e que os pintores flamengos conseguiram impor-se no panorama artístico da Península Ibérica. Fizeram nascer um verdadeiro gosto flamengo, com forte influência na arte nacional e, que os pintores portugueses com tanto gosto adotaram, pintando *ao modo flamengo*. Para terminar, e porque a imagem é fundamental na exemplificação de pormenores mais técnicos, optou-se por colocar todas as imagens intra-texto e cuja numeração recomeça em cada capítulo.



I Pintura flamenga

1.1 *Antuérpia na rota dos Portugueses*

I Pintura flamenga

1.1 Antuérpia na rota dos portugueses

Quando se sugere fazer um estudo sobre pintura flamenga, nomeadamente da cidade de Antuérpia, há antes de mais que a contextualizar no tempo e no espaço. Para tal, faz-se aqui, um curto e breve apontamento, baseado em referências, para tentar conhecer, qual o contexto artístico que imperava no final do séc. XV até meados do XVI, nesta cidade do norte da Europa. A inexistência de tratados sobre pintura flamenga e o facto de não haver informação disponível, que permita saber ao certo, qual as autorias e datas das pinturas, torna este estudo assente essencialmente em comparações materiais e técnicas. Por outro lado, para se identificarem quais as repercursões da pintura flamenga na Península Ibérica é necessário e fundamental caracterizar primeiro, o tipo de pintura flamenga, como apareceu e, como se desenvolveu. Os pintores flamengos exerceram uma tal influência que esta se alargou muito para além do norte da Europa; em Itália foram tão admirados, como, os maiores artistas locais, da sua época. Muito resumidamente refere-se que o início da revolução pictural da Flandres está representada por um artista conhecido como Mestre de Flémalle, cuja identidade é incerta, embora tudo leve a crer que seja Robert Campin. Este foi o principal pintor de Tournai, cuja carreira se conhece desde 1406 até à sua morte em 1444. Alguns autores atribuem-lhe as primeiras experiências de pintura a óleo, mais tarde aperfeiçoada por Jan van Eyck. É sabido, no entanto, que esta técnica não foi descoberta de uma só vez e por um só artista, na soma dos efeitos causados pela potencialidade da técnica a óleo. A carreira de van Eyck é bem conhecida; nasceu em 1390, trabalhou na Holanda, de 1422 a 1424, em Lille de 1425 a 1429 e por fim em Bruges, até à sua morte, em 1441. Foi ao mesmo tempo um pintor burguês e de corte, protegido por diferentes mecenas, nomeadamente por Filipe, o Bom, Duque de Borgonha [LORENA, 2007 pp. 5-6].

Didier Martens refere os estudos de Périer-D'Ieteren sobre pintura flamenga, onde salienta que no espaço de uma geração, durante os anos de 1420-1440, nasce uma nova pintura nos Países-Baixos, com características diferentes daquelas que até aí se faziam, surpreendendo o aspeto translucido da superfície pintada, resultante da sobreposição de finas camadas de cor. A pintura liberta-se assim da opacidade pictórica própria do séc. XIV [MARTENS, 2010, p.11].

Esta nova pintura, assenta na necessidade de sistematizar as formas representadas, preferindo os modelos vivos enquadrados em interiores realistas ou fundos paisagísticos existentes, deixando para trás a tradição gótica de figuras idealizadas, pintadas em fundos dourados ou abstratos [MARTENS, 2010, p.11].

Na segunda metade do séc. XV, Bruges era uma agitada e sofisticada cidade, existindo muitos *ateliers* de pintura de grandes mestres, que, ora trabalhavam isolados, ora se juntavam em parcerias, quando necessitavam de dar resposta a grandes encomendas. Muita dessa arte era dedicada ao culto da Virgem e de Cristo, com absoluta fidelidade a um modelo idealizado. Este tipo de pintura apaixonou e influenciou inúmeras variantes, através de uma única fonte; com análoga estrutura compositiva, simetria e mistura rítmica, combinando fundos com detalhes ornamentais.

Havia uma conjuntura favorável para a presença de Portugal em Bruges e mais tarde em Antuérpia, na mudança do séc. XV para o XVI. Segundo Hans Pohl - «O declínio de Bruges como mercado mundial no séc. XV, particularmente depois da morte de Carlos, o Temerário (1477), teve como consequência, gradual mas definitiva, a transferência dos mercadores estrangeiros, sobretudo para Antuérpia» [POHL, 1991, p.53]. Cabe, assim, a esta cidade a comercialização de produtos portugueses, nomeadamente, especiarias e açúcar. A riqueza económica de Portugal proporcionou, a importação de pinturas, encomendadas por reis, nobres ou clero. Este fluxo e preponderância de pinturas motivaram uma adoção de estilo e gostos nacionais, graças ao acesso e proliferação, tanto de obras de arte como de pintores flamengos, sobretudo vindos das cidades de Gand, Bruges e Antuérpia. Essa influência da pintura da Flandres era normalmente recebida por via estilística ou estética e as obras eram normalmente, destinadas a decorar igrejas e interiores palacianos. - «Por volta de 1500, Antuérpia já se havia, portanto, desenvolvido, havendo-se tornado um centro de distribuição internacional com precisamente a mesma gama de produtos de Bruges.../... A transferência de toda a "nação" portuguesa para Antuérpia completou-se em 1510-11. O Escalda substituíra em grande parte o Zwin» [EVERAERT, 1991, p. 108] (Figs. 1.1.1/1.1.2).



Fig. 1.1.1 Porto da cidade de Antuérpia com o rio Escalda, gravura colorida (c. 1570).
Coleção privada¹

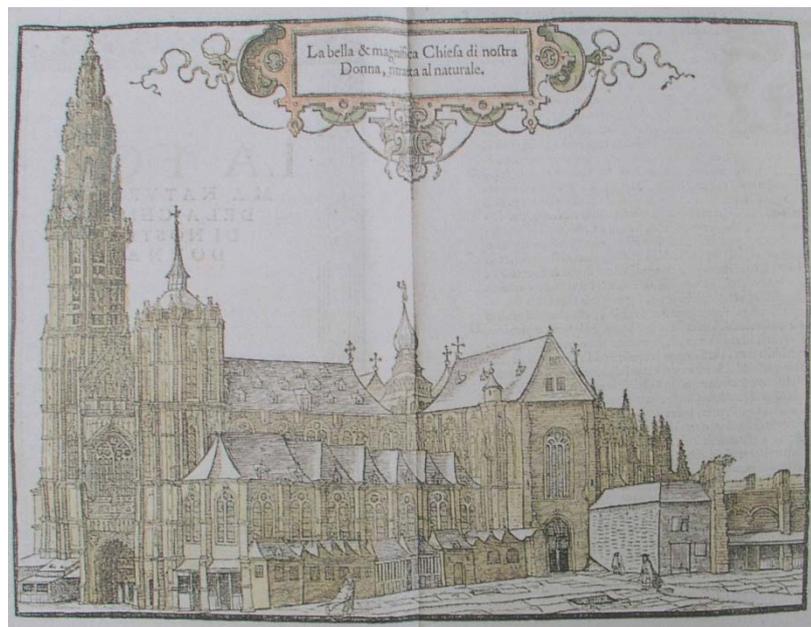


Fig. 1.1.2 Lodovico Guicciardini, Vista da Catedral de Antuérpia, (1581).
Coleção privada²

¹ Fig. 1.1.1 - 2009, in , *De Quentin Metsys á Peter Paul Rubens, Chefs-D'oeuvre du Musée Royal Réunis dans la Cathédrale d'Anvers*, p.18

² Fig. 1.1.2 - 2009, in *De Quentin Metsys á Peter Paul Rubens, Chefs-D'oeuvre du Musée Royal Réunis dans la Cathédrale d'Anvers*, p.10

Não são reconhecidos todos os nomes dos pintores que trabalhavam em Antuérpia, pois nem todos foram célebres ou estão identificados pelos historiadores. Não existe nenhum manual técnico sobre pintura flamenga mas, existem documentos soltos com relatos de como funcionavam os *ateliers*. Estes documentos referem a existência de aprendizes e/ou colaboradores na construção de obras mas, não referem qual a sua exata função dentro de determinada obra. Havia regras apertadas nas corporações de pintura nos Países-Baixos. Ignora-se qual o grau de conhecimentos e qual a forma de aprendizagem dos aprendizes mas, sabia-se, por exemplo, que cada aprendiz só podia trabalhar para um determinado *atelier* e que, como é referido por Lorne Campbel, segundo as regras da guilda da cidade de Tournai em 1480, o mestre podia, inclusivamente, vendê-lo [CAMPBELL, 1994, p. 92]. Não era fácil para estes aprendizes passarem a ser mestres; eram necessários muitos anos de aprendizagem para que tal acontecesse, variando esse número de anos de cidade para cidade. Supõe-se contudo, que o responsável pelo projeto indicava aos seus assistentes, o que fazer, passando-lhes assim a informação dos conhecimentos. A aprendizagem era contínua e começava-se por pintar o que o mestre projetava. Era ainda comum, haver parcerias entre *ateliers*. Aquele que recebia a encomenda, caso necessitasse, fazia uma subcontratação a um outro *atelier* ou a um pintor independente, reclamando para si, determinadas partes da pintura que considerasse mais significativas, como por exemplo, a feitura de rostos e mãos. No final, toda a obra era, por vezes, assinada pelo responsável do projeto [CAMPBELL, 1994, p. 46]. Exceção à regra era, por exemplo, quando existiam obras feitas por dois mestres com igual estatuto, como acontece na pintura de Patinir *Paisagem com as Tentações de Santo António Abade*, c. 1520-24, pertencente ao Museu Nacional do Prado de Madrid, onde teve a colaboração de Quentin Metsys.

Tanto os aprendizes como, sobretudo, os colaboradores acumulavam desenhos padrões, de modelos, que iam guardando como *portfólio* para angariar clientes, como por exemplo, os conhecidos desenhos de rostos e mãos de Gerard David. Para Paul Philippot - «a tomada de consciência da imagem como imagem original é um fenómeno característico do final do séc. XV nos Países-Baixos meridionais» [PHILIPPOT, 1998, p. 109]. Este é um facto que, por vezes, vai dar origem às cópias exatas. Se a imitação de modelos sempre teve um papel importante na arte medieval, onde constitui um fator normal conforme uma cultura ainda tradicional, ela teve sempre uma interpretação livre e espontânea do modelo. A partir dos finais do séc. XV, a valorização da imagem que se

vai reproduzir, merece ser reproduzida por ela própria, não pela ideia mas, pela formalização particular que desde então imperava [PHILIPPOT,1998, p. 109]. Tanto pela conceção do espaço como pela consciência da imagem, a arte desse tempo e o contacto com as primeiras formas italianizantes levam à rutura dos grandes *ateliers* com o aparecimento de outros mais pequenos mas, com a tradição dos seus fundadores enraizada. A datação precisa destas cópias literais e, por vezes, a distinção destas do original, é um problema muito delicado que merece um estudo de conjunto.

Como conclusão, a organização interna das corporações era idêntica na maioria dos centros de produção, baseada numa forte estrutura hierárquica, incorporando quatro níveis sociojurídicos: aprendizes, oficiais, mestres e membros das corporações. Infelizmente não existem obras onde se possa dizer com exatidão qual a parte feita pelo mestre principal e qual aquela que pertence ao colaborador; apenas se podem fazer conjunturas por comparações sobre o assunto, matéria que tem dado azo a vários debates, por parte dos entendidos. Para mais certezas restam os estudos comparativos, através de exames técnicos, para tentar determinar o que pertence ao mestre, o que pertence aos colaboradores e seus ajudantes e, eventualmente confirmar o que nos dizem os textos de arquivo (Fig. 1.1.3).



Fig. 1.1.3 Desenho de Stradanus (1523-1605)
Trabalho num *atelier* flamengo³

³ Fig. 1.1.3 - in, *A oficina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem*. Disponível em <http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200601/200601.html> [consultado a 29-06-2012]

1.2 A função do tríptico e sua caracterização

A história do tríptico vem desde a Idade Média. É considerada um tipo de arte cristã ocidental e tem como tema principal a devoção religiosa. Existem teorias distintas de que vários fatores podem ter tido um papel determinante sobre a origem dos retábulos, tais como: o desenvolvimento de simples relicários, desprovidos de figuras, até às obras ricamente ornadas de grupos esculpidos; a doutrina do 4º Concílio de Latão (1215), que coloca a Eucaristia não mais como um símbolo, mas como a representação do corpo e sangue de Cristo; a mudança do ritual litúrgico, na sequência do qual o padre passa a officiar de costas para os fieis e em que o retábulo, colocado sobre o altar, chama a atenção durante a celebração da missa [MADURO, 2007, p. 7].

Posto isto, numa variante retabular, o tríptico podia ser: apenas esculpido, apenas pintado, ou misto. O tríptico é um conjunto de três pinturas que, de um modo geral, juntas sugerem uma única imagem; por vezes as imagens não se completam mas complementam-se, sugerindo cada parte, também, uma interpretação individual. O retábulo, nomeadamente o de exportação, constitui uma parte importante do mobiliário litúrgico, não só pela sua função, mas também, como produto material ligado diretamente à vida religiosa, social e económica da época. Fazia ainda parte, da decoração das igrejas e, pela sua forma artística, inscrevia-se dentro da escultura e da pintura do fim da Idade Média. É sem dúvida, até pelas dimensões que tomou, o resultado da colaboração de diferentes saberes artísticos, como sejam: pintores, entalhadores, douradores, arquitetos, etc. Iconograficamente, o retábulo era considerado mais como um produto de devoção, do que estritamente litúrgico de representação de um dogma de narrativa realista, que o dominava. Estas componentes espirituais eram, no entanto, indissociáveis. Com efeito, uma visão cristã de Redenção e a ideia de Redenção estava presente, numa realidade do quotidiano, sempre presente no espírito da época [BUYLE, 2000].

O retábulo é de facto uma obra complexa: tanto podiam ser minúsculos, como de enormes dimensões. As dimensões dependiam, entre outras coisas, do espaço que iria ocupar, dentro das igrejas. Os pequenos eram normalmente encomendados para uso doméstico ou para pequenas capelas. Os primeiros em forma de T invertido dominaram, sobretudo, durante o séc. XV em Bruxelas e eram compostos, fundamentalmente por

três partes: a caixa que determinava a forma; os volantes pintados e móveis; a predela pintada e/ou esculpida, também móvel e, onde repousava o retábulo. A maioria destes trípticos não está completa, faltando sobretudo as predelas, que seriam compostas por pequenas pinturas ou elementos escultóricos, como se verifica, por exemplo, no tríptico da capela dos Reis Magos, da Calheta, na ilha da Madeira (Fig. 1.1.4 a,b,c). Os grandes trípticos, ou mesmo retábulos, nomeadamente, em Portugal eram feitos por encomenda e/ou feitos no local. Preenchiam grandes paredes de Igrejas ou Catedrais, como se pode ainda observar, por exemplo, nos grandes retábulos da Sé Velha de Coimbra e da Sé do Funchal [LORENA, 2007, pp. 11-12].



Fig. 1.1.4 a,b,c Tríptico dos *Reis Magos*, escola de Antuérpia (início do séc. XVI)

Retábulo aberto e fechado, com painel central esculpido e volantes pintados.

Predela original pintada com três cenas independentes num único plano. Calheta, ilha da Madeira⁴



Na viragem do séc. XV para o séc. XVI, a pintura de trípticos ocupava um lugar de destaque nos Países-Baixos, tanto para o mercado interno como para o de exportação. Estas obras surgem, um pouco por toda a parte, como um modelo único; um dos mais difundidos é o tríptico com volantes, exposto aberto ou fechado, correspondendo cada

⁴ Fig. 1.1.4 a,b,c - Fotografias da autora deste trabalho

volante a metade do painel central. Os volantes em grisalha, pintados nos versos, são uma alteração à escultura que já vem desde os tempos de van Eyck, de van der Weyden, de Memling e de tantos outros, desaparecendo bruscamente a partir de 1530 e passando a ser pintados a cores. Poderão ser, estes volantes em grisalha, considerados como pintura secundária? É uma questão que fica em aberto, pois é significativo que os episódios secundários tendem naturalmente a ter um valor simbólico e determinante na narração.

De um modo geral, esses volantes são, maioritariamente, representados com uma ou duas cenas em cada parte. Por vezes, a escala das figuras dos volantes é diferente daquelas dos painéis centrais, o que leva a supor que poderiam ser adaptações de conjuntos a serem exportados. Isto é, os painéis centrais podiam ser feitos sem prévia e planeada intenção enquanto os laterais seriam feitos por encomenda. Já em tempos, Pedro Dias referia no catálogo das feitorias, em relação ao tríptico da *Apresentação do Menino no Templo* de Gossen van der Weyden, que - «A moderna crítica aceita que os volantes sejam ligeiramente posteriores ao painel central, aproveitado pelo pintor para responder a uma encomenda de algum nobre português. A técnica e a composição parecem apontar para a oficina de Gossen van der Weyden ou para um artista dependente do seu *atelier*, sendo mais visíveis as afinidades com o tríptico Colibrant. A data embora incerta não poderá afastar-se muito do ano de 1500. Autores como Gérard Passemiers, embora com sérias reservas, admitem tratar-se de uma obra de Simão Português, que, garantem fontes documentais, em 1504 trabalhava na oficina de Gossen van der Weyden» [DIAS, 1992, p.140]. Esta é uma situação bem documentada em Antuérpia para os trípticos de exportação, especialmente os portáteis.

A escola de Antuérpia teve grande prestígio durante o séc. XVI. Era, sobretudo, um lugar de produção de obras pictóricas. Nos dias de hoje, quando se observam essas obras, nomeadamente num contexto museológico, tem de se ter em conta que, nem sempre assim foi: elas eram destinadas, dentro do domínio público e/ou privado, com a catedral e a igreja como destinatários por excelência, como objetos de devoção. Salienta-se que muitas dessas catedrais, como por exemplo a de Antuérpia, transformaram-se, também, em espaços museológicos, tentando manter a atmosfera original mas que, por alterações estruturais da própria catedral e por mudanças dos usos e costumes litúrgicos, não o foi permitido. Os altares e os retábulos, numa determinada

fase, estavam indissociavelmente ligados; a predela fazia, muitas vezes, a transição entre uns e outros. Assim, as pinturas retabulares eram incorporadas nos altares e, não eram móveis. De um modo geral foram pensadas para serem vistas apenas pela parte da frente, isto é, eram pintadas, apenas, num dos lados. Para Ria Fabri - «A presença de um retábulo numa grande catedral releva o estatuto e legitimidade de uma determinada corporação. Ou seja, em torno do retábulo existe uma coesão social corporativista» [FABRI, 2009, p.33]. Para esta autora não é fácil explicar qual o estado emocional da população em relação aos retábulos e, em particular, aos trípticos, nomeadamente, a partir de 1585 até meados do séc. XVII.

As evocações eclesiásticas são poucas e vagas, quanto ao uso do tríptico aberto ou fechado. Esta carência de documentação do séc. XVI só é remediada por alguns documentos do séc. XVII onde é mencionada, por vezes, o local dos altares, como por exemplo: - «os altares dos trípticos são repartidos tanto pela abside como pela nave central, adossados pela frente dos pilares que dividem as naves laterais virados para a porta de entrada na catedral» [FABRI, 2009, p.33]. Ainda segundo Fabri, apenas a partir de 1607 existem referências em como os negociantes de arte pagavam à corporação dois xelins por ano para abrirem os volantes do seu tríptico, fortemente fechados. Refere também que, numa escritura está descrito que os trípticos são abertos em quatro festas anuais: Natal, Páscoa, Pentecostes e Assunção da Virgem. Não especifica por quanto tempo ficavam abertos [FABRI, 2009, p.39]. Ocasionalmente, poderiam ser abertos como, por exemplo, quando o seu patrono o desejasse, permitindo assim que fosse admirado pela restante população, fora dos dias de festas tradicionais.

Posto isto, conclui-se que fora as épocas especiais, raramente os trípticos eram abertos, estavam de facto solidamente fechados, por vezes com fechaduras no centro da moldura, e ninguém tinha acesso à visão do painel central. Este é um facto difícil de demonstrar pois são raras as molduras ainda originais (Figs. 1.1.5 a,b/1.1.6 a,b). Salienta-se que, também, para as obras privadas, estas se regiam pelos mesmos princípios cabendo, normalmente, ao responsável pela igreja ou sacristão, o abrir e fechar do tríptico em dias de festa.



Figs. 1.1.5 a,b Hans Memling. Tríptico da *Adoração dos Reis Magos*, (c. 1478) **a** Fechado com volantes pintados no verso. **b** Pormenor da fechadura na moldura original. Bruges Hospital de São João⁵.



Figs. 1.1.6 a,b Vista do interior catedral de Antuérpia **a** Com os trípticos fechados, (1648) **b** Com os trípticos abertos, (c.1620). Museu de Viena^{6/7}.

O conjunto de todos os retábulos, expostos nas catedrais e em igrejas de Antuérpia, deu a esta cidade grande reputação artística e divulgação internacional, que resultou em enormes encomendas por parte de todo o sul da Europa, incluindo Portugal. Em 1585 Antuérpia é ocupada pelos espanhóis e a doutrina católica é restaurada nos Países-

⁵ Fig. 1.1.5 a,b - in *Les Primitifs flamands et leur temps*, 1994, p. 105

⁶ Fig. 1.1.6 a - Pieter, Neeffs en Frans, Francken, in FABRI, Ria,(dir) HOUT, Nico Van (dir), 2009, *De Quentin Metsys á Peter Paul Rubens, Chefs-d'oeuvre du Musée Royal réunis dans la Cathédrale d'Anvers*, Antwerpen, pp. 36 e 37

⁷ Fig. 1.1.6 b - Peeters Hendrik II van Steenwijck in FABRI, Ria, (dir) HOUT, Nico Van (dir), 2009, *De Quentin Metsys á Peter Paul Rubens, Chefs-d'oeuvre du Musée Royal réunis dans la Cathédrale d'Anvers*, p. 44

Baixos meridionais. Nos Países-Baixos setentrionais as corporações de pintura mudam radicalmente devido ao desaparecimento das capelas, contudo, no sul, os mestres das guildas juram fidelidade à igreja católica, mantendo os tradicionais costumes de patronato e veneração aos santos. Sobre o impulsionamento do Concílio de Trento, a cultura artística das corporações foi modificada; ou seja, o patrono da obra que era comum ser representado no painel central do tríptico passa, literalmente, para os painéis laterais (volantes) deixando as cenas litúrgicas para os painéis centrais, como no caso das cenas de Cristo ou da Virgem [MUNCK, 2009, p.26]. É certo que as cooperações desde meados do séc. XVI investiram largamente na cultura, tanto materialmente como religiosamente. É a partir de finais do séc. XVI que estas mesmas corporativas sofrem graves problemas financeiros diminuindo, drasticamente desde 1585, o número de membros inscritos nas guildas de Antuérpia. [MUNCK, 2009, pp. 30-31].

Neste momento, é possível afirmar que, grande parte destes trípticos do século XVI, representados, inclusivamente, em pinturas, foi executada nos Países-Baixos e que os pintores flamengos conseguiram impor-se no panorama artístico da Península Ibérica (Figs.1.1.7a,b,c/1.1.8a,b/1.1.9a,b). Fizeram nascer um verdadeiro gosto flamengo. Este facto aponta para que estas obras, espalhadas um pouco por todo Portugal, fossem uma das primeiras fontes de influência na arte nacional e, que os pintores com tanto gosto faziam, ao modo flamengo.



Figs. 1.1.7 a,b,c Gossens van der Weyden, *Apresentação do Menino no Templo*. MNAA, Lisboa⁸

⁸ Figs. 1.1.7 a,b,c - Fotografias da autora deste trabalho



Figs. 1.1.8 a,b Joos van Cleve *Anunciação* (c. 1525). Pormenor de um tríptico representado sobre o móvel ao fundo do quarto da Virgem com *Anunciação* em grisalha no verso dos volantes Legado da coleção de Michael Friedsam, MMA, NY⁹



Figs. 1.1.9 a,b Autor desconhecido, *Anunciação*, (c. 1530). Pintura portuguesa com tríptico de oração pintado ao fundo do quarto sobre um móvel. Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras¹⁰

Apesar do vigor artístico deste período, apenas algumas obras são conhecidas como verdadeiramente originárias da Flandres. São obras com atribuição e identificação dos seus autores ou oficinas de produção. Existem relatos com a sua proveniência na qual

⁹ Figs. 1.1.8 a,b - Pintura da *Anunciação* de Joos van Cleve (Netherlandish, activo ca. 1507, morre em 1540/41). Óleo sobre madeira; 86.4 x 80 cm. Coleção Friedsam Collection, legado em 1931 por Michael Friedsam, MNA, Nova York (32.100.60). Disponível em: <http://www.images.mttrasites.com> [consultado a 26 de maio de 2012]

¹⁰ Figs. 1.1.9 a,b - Imagem de, Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro, 2004, *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550), análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, p. 1771, Disponível em: <http://www.repositorioaberto.up.pt/.../5656TD02C00007904> [consultado a 23 de abril de 2012]

sobressai o núcleo de pinturas da Madre de Deus, nomeadamente, obras ligadas à Rainha D. Leonor.

Como foi referido, os interesses comerciais entre Portugal e a Flandres remontam a cerca de quinhentos anos atrás. De referir que a vinda de pintores nórdicos para Portugal imprimiu, também, uma grande influência iconográfica, sobretudo, pela entrada no mercado internacional de açúcar, especiarias orientais, como já o era a fruta, vinho e cortiça e em contrapartida trazia da Flandres, têxteis, tapeçarias, livros, pinturas e gravuras a avulso e outras fontes de inspiração, tanto para o artista português como para os seus clientes. Por sua vez, o cliente que encomendava a obra, tentava que o pintor correspondesse às suas expectativas. A qualidade era garantida, ou seja, era certo que o pagamento correspondia ao justo trabalho. Os responsáveis por encomendas e os destinatários dessas mesmas encomendas beneficiavam dessa pintura devota, embora de maneira diferente. Dalila Rodrigues, por exemplo, refere para o período Manuelino que, - «Importante, embora difícil, é saber qual o perfil do cliente, isto é: quem é que na sociedade portuguesa possuía os instrumentos de valoração crítica e a imprescindível capacidade de desencadear estímulos criativos nas oficinas de pintura. Tanto a nível de produção artística como ao nível das importações, o mecenato parece desenvolver-se em torno de dois polos fundamentais: a corte, tendo como figuras centrais o rei D. Manuel e a rainha D. Leonor (1458-1525), viúva de D. João II e a Igreja, que tem no bispado, alguns representantes exemplares» [RODRIGUES, 1995, pp.200-201]. Dessas encomendas, sobretudo as de importação da Flandres, salientam-se algumas das obras mais emblemáticas como sejam: as de Quentin Metsys, políptico da *Virgem das Dores* e tríptico da *Paixão de Cristo*; um *São Jerónimo* de Dürer; quatro pinturas, de autoria desconhecida, encomendadas para o mosteiro de Celas; destaque, ainda, para a ilha da Madeira, com um significativo conjunto de pinturas provenientes de Bruges, Gand e Antuérpia, pertencentes ao acervo do Museu de Arte Sacra do Funchal [DIAS, SERRÃO, 1996, p. 142].

É conhecida a importância que teve a ilha da Madeira no comércio e transporte de mercadorias, nomeadamente o açúcar para as cidades de Bruges e Antuérpia. Inclusivamente a partir de 1472 partem barcos diretamente da cidade do Funchal para Antuérpia, sem passarem por Lisboa. Segundo Luiza Clode, na nota introdutória do

catálogo sobre arte flamenga no museu de Arte Sacra do Funchal, mesmo sem documentação que atribuam encomendantes e/ou autorias às obras pintadas - «É manifestação de exibição económica o gigantismo dos painéis e trípticos do Funchal que felizmente primam também pela grande qualidade pictórica. Não podemos hesitar ao afirmar que saíram de *ateliers* de grandes mestres flamengos principalmente das oficinas de Bruges e Antuérpia» [CLODE, Luiza, (s/d), N/I].

Correm atualmente em Portugal vários projetos de investigação sobre pintura Luso-flamenga que, no início do século XVI, quer por semelhanças estilísticas quer por técnicas adotadas, foram fortemente influenciados por movimentos artísticos flamengos. Tais movimentos foram veiculados através das intensas relações comerciais que se estabeleceram entre os dois países, sobretudo por via Real, na qual se inclui o forte gosto flamengo da Rainha D. Leonor, como já foi referido. São numerosas as obras encomendadas por esta soberana, para adornar instituições por ela patrocinadas, como por exemplo obras de Quentin Metsys, Goswin van der Weyden e ainda outras que lhe foram oferecidas, como é o caso da pintura de autor desconhecido *Panorama de Jerusalém*. A Produção de um único projeto não se limita a uma única oficina seja de Antuérpia de Gand ou de Bruges, mas a diferenças existentes entre elas. Deste modo, uma tentativa de determinar um conjunto de obras a uma mesma oficina, não pode ser baseada num único projeto e deve, não só ser uma análise estilística e comparativa mas também, técnica e material da obra em si. É na comparação entre a execução e o estilo de uma determinada pintura com outra, que se podem verificar semelhanças e diferenças.

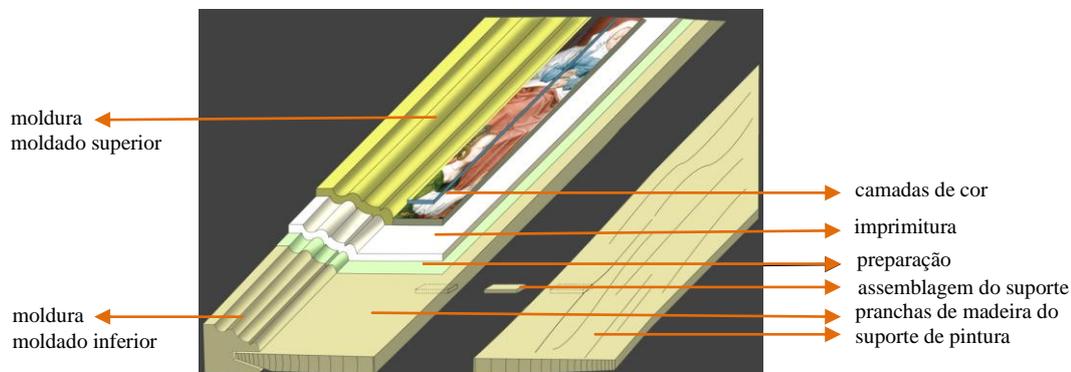


I Pintura flamenga

1.2 *Caracterização técnica e material*

I Pintura flamenga

1.2 Caracterização técnica e material

Esq. 1.2.1 Esquema de construção da pintura flamenga¹.

1.2.1 Suporte e moldura

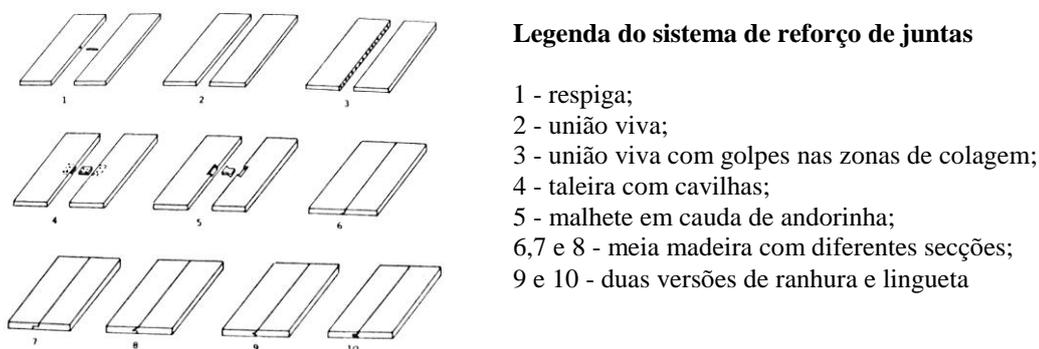
Antes de van Eyck (1390-1441) os suportes eram bastante espessos e grosseiros. A madeira tinha naturalmente nós e nervuras a que não era dada grande importância. As juntas tinham tendência a abrir devido aos movimentos naturais das madeiras e era comum colmatar as juntas, no verso, com a colocação de estopa e/ou tecido encolado. Foi a partir do séc. XV, para fazer face a este problema, que se passou a usar madeira de carvalho do Báltico, mais dura e resistente e, sobretudo, mais estável permitida, com isso, o fabrico de suportes mais finos e a construção de grandes retábulos.

As tábuas cortadas das árvores mediam em média cerca de três metros de altura por trinta centímetros de largura. Era uma madeira sem nós, regular e cortada pelo veio, para terem mais resistência. As tábuas eram cortadas em secções triangulares radiais, para depois serem aplainadas com instrumentos próprios (enxó) deixando, por vezes, marcas desses objetos que, só podem ser observados em pinturas que nunca tenham sido desbastadas. Por vezes, são encontradas outras marcas nos suportes, que caracterizam ou identificam o construtor, ou ainda, outro tipo marcas, feitas a ferro quente, que correspondem a marcas oficinais, feitas depois de terminado o trabalho de pintura. A cidade de Gand caracterizou-se, na época, pelo embarque e transporte desse tipo de

¹ Esq. 1.2.1 - Esquema cedido por Sónia Pires, 2008

madeira, feito por mar, para o sul da Europa mas, foi Antuérpia que a partir do séc. XVI mais exportou, entregando inclusivamente aos *ateliers* portugueses, blocos de madeira, marcados pelos fabricantes. Essa é a razão de tantas pinturas, cuja autoria é portuguesa, serem feitas sobre suportes flamengos.

Para pintar, o marceneiro construía primeiro os painéis, juntando as pranchas de madeira com taleira e/ou cavilhas (Esq. 1.2.2). Cada vila e cada artesão tinham as suas medidas e, ao que se sabe, não era um trabalho feito ao acaso; existiam proporções e padrões que eram rigorosamente seguidos. Segundo a técnica de construção de suportes de pintura, era comum a existência de chanfro na periferia do verso, para encaixe nas molduras, preparadas em simultâneo com as pinturas. Uma das grandes vantagens da madeira do Báltico é poder ser datada por dendrocronologia. Quando se faz a identificação por este método de exame, 90% de todos os anéis contados têm entre 10 a 19 mm de largura.



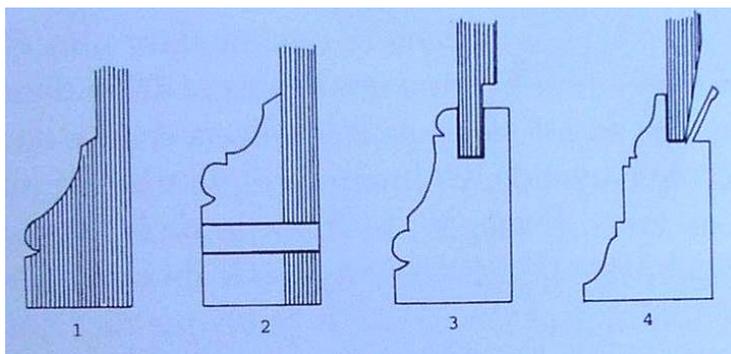
Esq. 1.2.2 Várias tipologias do sistema de reforço, enunciadas para a pintura flamenga²

Conjuntamente com o suporte o marceneiro encarregava-se de fazer a moldura. Nos primitivos flamengos essa moldura fazia parte integrante da pintura e, tinham uma função fundamental na estabilização e equilíbrio dos suportes pictóricos, em madeira. No início eram molduras muito simples e constituíam, por vezes, um móvel, que consistia num painel inserido numa moldura entalhada e presa com cavilhas (Esq. 1.2.3). Este móvel era fornecido ao artista para ser pintado e este decorava-o, cuidadosamente, colocando marcas de oficina, datas, ou ainda outras indicações. Algumas vezes o tema,

² Esq. 1.2.2 - 1989, in *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, p. 38.

até sobrepunha a travessa inferior como, por exemplo, as mãos pousadas sobre essa travessa, ou mesmo panejamentos como se pode observar em algumas pinturas (Fig. 1.2.1). Nos grandes retábulos, de um modo geral, os emolduramentos eram em talha dourada e sobrepostos às pinturas, enquadrando-as na totalidade, para formar um conjunto coeso. Infelizmente já poucos exemplares restam salientando o grande retábulo da Sé do Funchal, como aquele que melhor exemplifica esta situação. Nas obras individuais, trípticos e retratos, é raro as molduras encontrarem-se ainda a emoldurar as pinturas pois, durante anos, foram relegadas para segundo plano, não hesitando a sua substituição, seja por motivos de degradação material seja por adaptações variadas.

Não é muito conhecido como seriam policromadas as molduras do final do séc. XV, principio do XVI, por se encontrarem, muitas vezes, repolicromadas, frequentemente com remoção total da folha de ouro. Contudo, o marmoreado é uma das fortes possibilidades de como seriam estas molduras, mantendo posteriormente alguns frisos dourados intercalados com partes pintadas a negro. Esses marmoreados exuberavam ainda cores fortes, como os vermelhos e os verdes, nomeadamente, nas zonas laterais das molduras, fazendo sobressair os negros e dourados.



Legenda dos tipos de emolduramentos

- 1 - moldura e suporte da pintura construídos como peça única
- 2 - moldura aplicada por cima do painel pintado
- 3 - painel inserido na ranhura da moldura
- 4 - painel encostado e preso ao bordo da moldura

Esq. 1.2.3 Várias tipologias de emolduramento na pintura flamenga³

³ Esq. 1.2.2 - in *Les Primitifs flamands et leur temps*, 1994, p. 103



Fig. 1.2.1 Hans Memling, díptico de van Nieuwenhove (c. 1487)
A almofada e o manto da Virgem sobrepõe-se à travessa inferior da moldura
Memlingmuseum, Saint-Janshospitaal, Bruges⁴.

1.2.2 Preparação

Materialmente, numa primeira aproximação, a pintura flamenga é toda igual. Os suportes são em regra carvalho do Báltico. A sobreposição das camadas de cor é construída por pigmentos da época, sobre uma *imprimitura*, total ou parcial, de cor branca, aplicada, por sua vez, sobre a preparação composta, essencialmente, por carbonato de cálcio (cré). Durante anos a preparação das pinturas flamengas foi identificada com uma composição apenas de cré aglutinada a óleo. Neste momento, e devido a novas tecnologias, é possível saber qual a composição rigorosa da preparação, o que permite sublinhar diferenças neste material de construção, como impurezas misturadas na preparação.

Uma das dificuldades encontradas à época do estudo, do grande retábulo de Évora⁵, conjunto de 19 pinturas flamengas, oficina de Bruges, foi o tipo de vocabulário utilizado na linguagem dos diferentes conhecimentos, entre os vários membros da vasta equipa de

⁴ Fig. 1.2.1a,b - Imagens disponíveis em <http://www.arteinacional.blogspot.com> [consult. 29-06-2012]

⁵ Durante os anos de 2005/08 decorreu no então Instituto Português de Conservação e Restauro, a intervenção e estudo material do grande retábulo flamengo da Sé de Évora. Encomendado a oficinas de Bruges, na viragem do séc. XV para o XVI, é uma das obras de referência a nível europeu, composto por treze pinturas de grande porte, ligados aos temas ciclo da *Vida de Virgem* e por seis mais pequenos, dedicado à *Paixão de Cristo*. Segundo alguns investigadores, estes seriam a predela deste monumental conjunto retabular. À época da intervenção foram efetuados diversos exames laboratoriais com a finalidade de caracterizar a materialidade das pinturas. Foram comparados estilos, estilísticos e técnicos, entre os vários grupos, resultando, no final, algumas publicações de qual se salienta os cadernos de conservação e restauro, ns^o 6 e 7, dedicado apenas ao estudo deste retábulo.

trabalho; conservadores-restauradores, químicos, físicos, historiadores da arte. Isto é, o que caracteriza realmente a técnica flamenga. Para uns, basta ser materialmente e tecnicamente construído dentro dos cânones flamengos; para outros é, sobretudo, nas pequenas diferenças, por vezes subtis, que se podem fazer algumas conjeturas de agrupamento de estilos e, com isso, talvez definir oficinas ou autorias diretas ao mestre e/ou aos colaboradores [LORENA, MENDES, PIRES, 2008/09, p.74]. Uma dessas diferenças consiste no modo como eram construídas e quais os materiais que compunham as preparações flamengas pois, em alguns estudos internacionais, têm sido identificadas preparações de cré "impuras", como por exemplo na obra de Hans Memling⁶.

Resumindo ao essencial sobre o estudo desenvolvido no retábulo flamengo da Sé de Évora, salienta-se que, em todas as amostras analisadas do conjunto das pinturas da *Vida da Virgem* foram identificadas preparações de cré com vestígios de gesso, enquanto nas pinturas pequenas de cenas da *Paixão de Cristo* foram identificadas preparações apenas compostas por cré, sem qualquer vestígio de gesso [RIBEIRO, ESTEVES, OLIVEIRA, FRADE, 2008/09, p.94].

Questionou-se, na devida altura, a importância deste resultado como um dado relevante para diferenciar preparações. Questionou-se ainda se, este resultado, deveria ser ignorado por se tratar de aspeto meramente contaminante da amostra e/ou se seria uma questão meramente relacionada com a amostragem e respetiva metodologia analítica.

(Figs. 1.2.2/1.2.3).

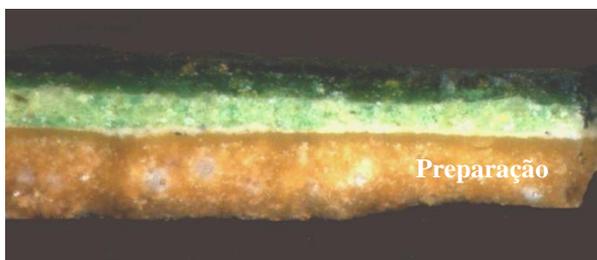


Fig. 1.2.2 Corte estratigráfico Apresentação da *Virgem no Templo* do Retábulo da Sé de Évora. Verde veste de São Joaquim Preparação incompleta (espessura 150 µm) composta por cré com vestígios de gesso.

⁶ Dirk de Vos, na publicação sobre a obra completa de Hans Memling de 1994, refere que as preparações deste pintor podiam ser impuras. Este facto suscitou a dúvida se essa impureza teria a ver também com a mistura de gesso nas preparações. Dúvidas suscitadas na tese de mestrado de Mercês Lorena, 2007, p. 55 e 111, [texto policopiado].

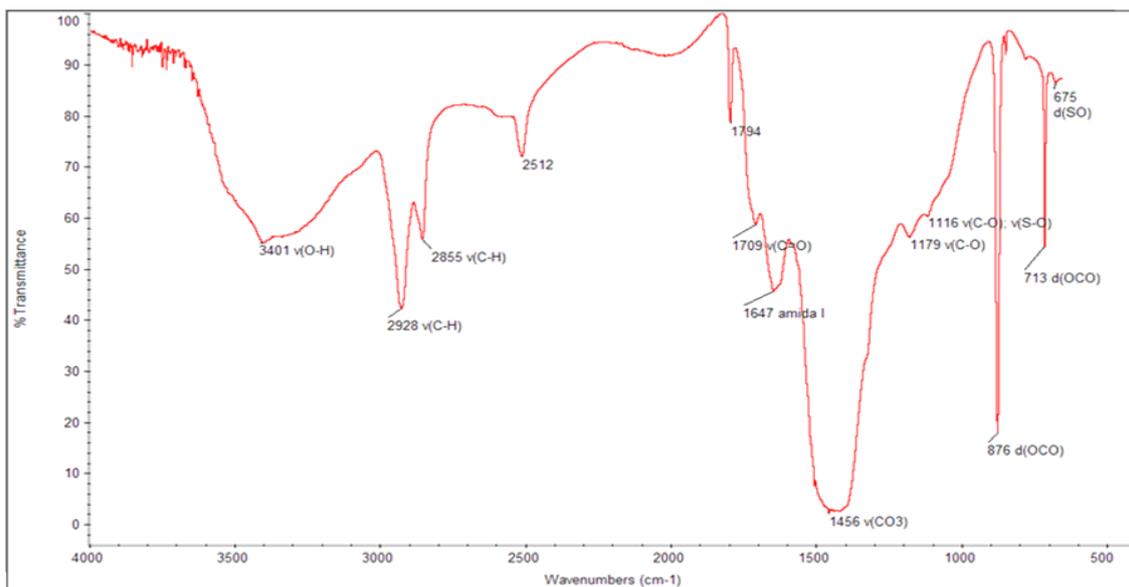


Fig. 1.2.3 Espectro de IV da camada 1 correspondente à preparação da pintura *Apresentação da Virgem no Templo*. Materiais identificados: cré com vestígios de gesso; óleo mais proteínas [FRADE, 2006, p. 21]

O facto de serem escassos os estudos técnicos e analíticos sobre pintura flamenga internacional devido, sobretudo, à necessidade de recolha de amostras, método extremamente invasivo, dificulta o estudo comparativo. Sobressaem, no entanto, algumas publicações com casos de estudo efetuados durante as intervenções de conservação e restauro de pintura, altura ótima para recolha de amostras: salientam-se entre outras as revistas periódicas *Studies and Conservations*, *Techne*, e o Boletim técnico da *National Gallery* de Londres. Quando a recolha de amostras é feita em zonas de lacuna durante a limpeza da camada cromática é, praticamente, impercetível mas, tal só é possível se o estado de conservação da obra o permitir como, por exemplo em zonas de lacuna de ataque de inseto xilófago. Este é um facto que não acontece na grande maioria da pintura flamenga existente nos museus europeus e americanos, toda em muito bom estado de conservação. Em Portugal, neste momento, encontram-se em desenvolvimento vários estudos analíticos, indiferentemente da origem da pintura, flamenga ou portuguesa mas, com resultados ainda pouco divulgados.

Posto isto, este novo estudo tem a possibilidade de ver respondidas algumas das questões anteriormente levantadas, nomeadamente se a identificação vestigial do gesso nas preparações em cré, é uma característica comum a todas as preparações flamengas ou se surge apenas em algumas. Trata-se do estudo de alguma pintura flamenga em Portugal, nomeadamente, dois grandes retábulos de Quentin Metsys, retábulo da *Virgem*

das *Dores*, e tríptico da *Paixão* e outros dois trípticos, cujas autorias se desconhecem, tríptico do mestre de Ancede, e tríptico do mestre de Morrison. Para tal, aproveitando a intervenção de conservação e restauro feita nestas obras, foram recolhidas várias amostras para serem analisadas em diferentes equipamentos, potencializando recursos e confrontando resultados obtidos (Figs.1.2.4/1.2.5). É na combinação de dados que surgem as respostas. Em várias amostras deste conjunto de pinturas as primeiras análises para identificação das preparações foram feitas por μ -FTIR (Fourier transform infrared spectroscopy). Novamente foi identificado o gesso vestigial em todas a preparações, com algumas dúvidas na obra de Ancede.



Fig.1.2.4 Corte estratigráfico, da pintura em grisalha da asa Anjo da Anunciação de Quentin Metsys. Tríptico da *Paixão de Cristo* do Museu Machado de Castro de Coimbra

Preparação incompleta (espessura 100 μ m) composta por cré com vestígios de gesso

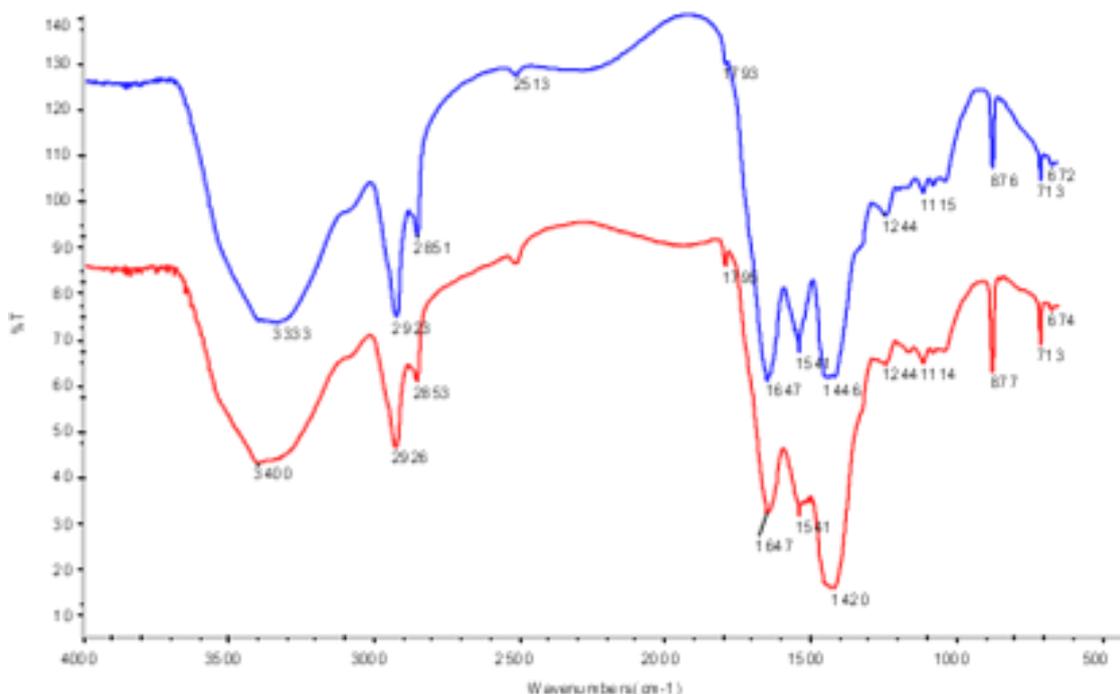
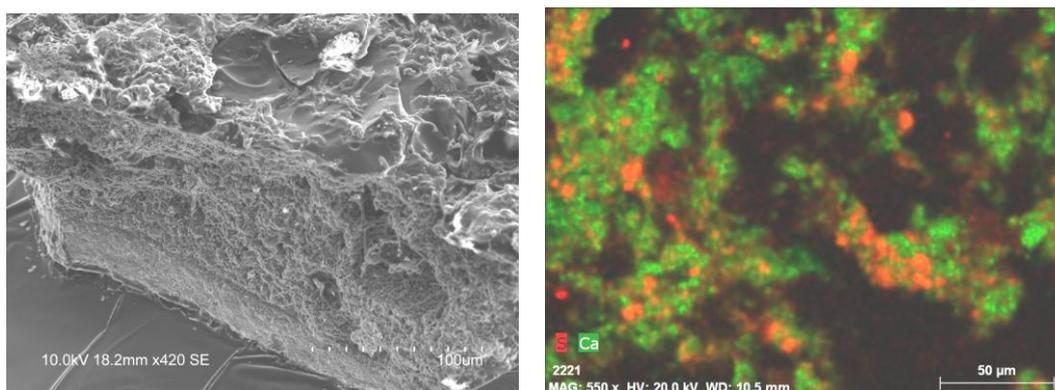


Fig. 1.2.5 Quentin Metsys, tríptico da *Paixão de Cristo*, MNMC, Coimbra. Especto de IV da camada 1 correspondente à encolagem, camada de preparação mais junto ao suporte. Materiais identificados: cré com vestígios de gesso; óleo mais proteínas [FRADE, 2012, s/p]

Em seguida para confirmação da existência de gesso e para tirar dúvidas sobre Ancede, Maria José Oliveira estudou as amostras por XRD (Difração de raios-X). As dúvidas sobre Ancede mantiveram-se. Por último, as mesmas amostras foram analisadas por MEV-EDX (Microscópio eletrónico de varrimento com espectroscopia de energia dispersiva de raios-X). Neste equipamento já anteriormente tinham sido analisadas várias amostras, cortes montados em resina, e não foi identificado qualquer vestígio de gesso. Tal, levantou algumas dúvidas, uma vez que, tanto por μ -FTIR como por XRD, havia certezas sobre a sua identificação. Assim, foram de novo examinadas no MEV-EDX mas, desta vez, diretamente com a amostra sem ser montada em resina e com a preparação virada para cima, ou seja, com a amostra virgem⁷. Desta forma o resultado foi, de facto, diferente. Todas as pinturas apresentavam vestígios de gesso na primeira camada de preparação, junto ao suporte, inclusivamente o tríptico de Ancede. Contabilizada a percentagem de gesso, nos diferentes grupos, verificou-se que são todas muito semelhantes (Figs. 1.2.6 a,b).



Figs.1.2.6 a,b *Anjo da Anunciação, grisalha* do tríptico da Paixão, Quentin Metsys, Coimbra. Mapa de uma amostra de preparação analisada por MEV-EDX com identificação de cré e gesso (zona rica em enxofre (S) vestigial na camada de encolagem que esta localizada na zona superior da fig. a

Pelos resultados obtidos nos diferentes equipamentos conclui-se que em todas as pinturas foi identificada uma preparação composta essencialmente por cré mas com vestígios de gesso na camada mais inferior, aglutinada com óleo e cola orgânica. As camadas seguintes são compostas apenas por cré em médio oleoso.

⁷ «Esta técnica tem vindo a ser desenvolvida e implementada no âmbito do Projeto PTDC/EAT-HAT/100868/2008 "A camada de preparação invisível e a sua influência na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI: uma questão a resolver", coordenado pelo Prof. Vitor Serrão (IHA-FLUL) e financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT/MCTES - PIDDAC), no âmbito da bolsa de doutoramento da Dra. Vanessa Antunes SFRH / BD / 37929 / 2007 com o apoio da bolsa de gestão de ciência e tecnologia SFRH / BGCT / 51652 / 2011, financiadas pelo programa POCI2010 e QREN-POPH –typology 4.1 (co-participado pelo Fundo Social Europeu (FSE) e fundos nacionais MCTES)».

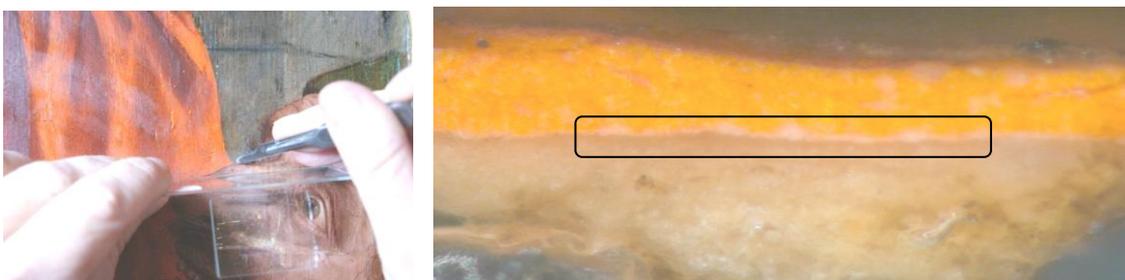
Como conclusão deste estudo sobre preparações salienta-se que, todas as amostras analisadas apresentam vestígios de gesso na primeira camada de preparação, mais ou menos a mesma quantidade, não se considerando, por isso, como uma característica autoral ou mesmo oficial. Pode-se agora dizer, com alguma certeza, que, muito provavelmente, todas as pinturas flamengas tinham uma primeira camada de preparação, correspondente à encolagem, diferente das restantes. Essa camada é constituída por cré com ténues vestígios de gesso, aglutinado a óleo e cola animal. Esses vestígios vão-se dissipando nas camadas seguintes, pelo menos três demão, até que, na que está imediatamente antes da imprimatura e/ou policromia, é composta só por cré, aglutinada a óleo. Confirma-se que, apesar de ainda não terem sido examinadas, terá sido um problema de amostragem e metodologia analítica que diferenciou os resultados nas pinturas do retábulo da Sé de Évora, analisadas por μ -FTIR. Isto é, o resultado na identificação da preparação é diferente quando é efetuado na primeira camada sobre o suporte (encolagem) ou quando é efetuado na camada imediatamente abaixo da *imprimatura* e/ou camadas de cor. Assim, os exames feitos por MEV-EDX permitiram esclarecer uma questão metodológica, que pode ser útil para futuros estudos.

Fica por confirmar a amostragem do retábulo da Sé de Évora e fica por saber qual a essência do gesso vestigial na preparação. Ficam abertas novas questões, nomeadamente, saber se este tipo de preparação se aplica apenas às pinturas flamengas de exportação ou se será comum a toda a pintura flamenga e qual a afinidade com as referidas preparações impuras identificadas na pintura de Memling. Por último, questiona-se se o gesso vestigial é uma adição intencional como, por exemplo carga e/ou secativo ou, se é considerada uma alteração química derivada da alteração do carbonato de cálcio (cré) em sulfato de cálcio (gesso) por ação da cola animal do aglutinante. Neste momento sugere-se que seja mais uma questão de alteração do que de intenção

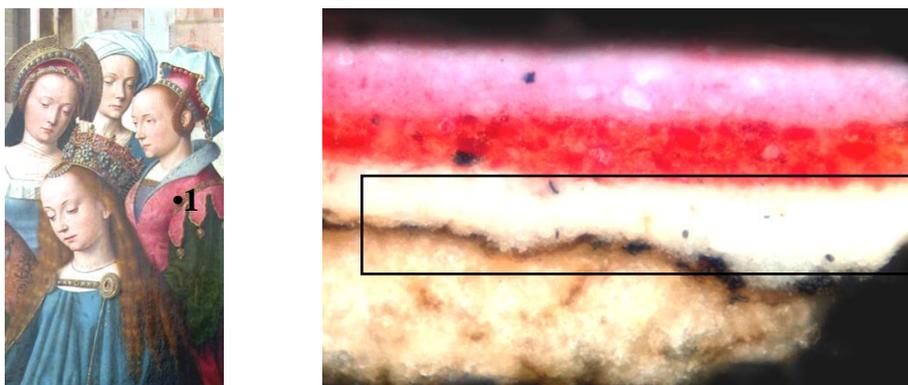
1.2.3 *Imprimatura*

Os cortes estratigráficos permitem compreender qual a estrutura de uma pintura. Numa amostra de microscopia optica podem-se observar e delinear muitos aspetos da técnica empregue tais como: saber a espessura de cada camada; saber para cada cor por quantas

camadas de tinta são compostas; saber qual o tamanho dos grãos e misturas de pigmentos que constituem cada cor; verificar se existe interação entre as cores, ou seja, saber se houve total secagem na aplicação das camadas (Figs.1.2.7 a,b/1.2.8 a,b). É pela análise destas estruturas que se verificam as diferenças e/ou semelhança que caracterizam o modo do artista pintar ou, quais as influências que gerou.



Figs.1.2.7 a,b Tríptico da *Paixão de Cristo* (1515-17), *Flagelação*. a Localização da recolha da amostra, na manga de veste de figura. b Corte estratigráfico com identificação da *imprimatura* branca com uma espessura muito fina (c. de 8 μm). Salienta-se a pouca secagem desta camada no ato de aplicação da camada superior de tinta laranja. Sobressai a inexistência de uma linha reta na separação entre as camadas.



Figs.1.2.8 a,b Retábulo da Sé de Évora (final do séc. XV), *Casamento da Virgem* a Localização do ponto de recolha da amostra, na veste de figura. b Corte estratigráfico com identificação da *imprimatura* branca com uma espessura de (41 μm). Salienta-se secagem desta camada no ato de aplicação da camada superior de tinta vermelha. Sobressai a existência de uma linha reta na separação entre as camadas.

Na caracterização das pinturas, verifica-se que imediatamente sobre a camada de preparação, duas situações podem advir: ou presenciar uma fina camada negra que corresponde ao desenho subjacente e, sobre este, uma camada branca de *imprimatura*; ou a referida *imprimatura* encontrar-se diretamente sobre a preparação, sem vestígio de qualquer desenho. Esta camada de *imprimatura* tem despoletado nos entendidos diferentes teorias. Há quem defenda que é uma camada preparatória e há, também, quem a considere como sendo a primeira camada de construção da cor. Na prática, ela

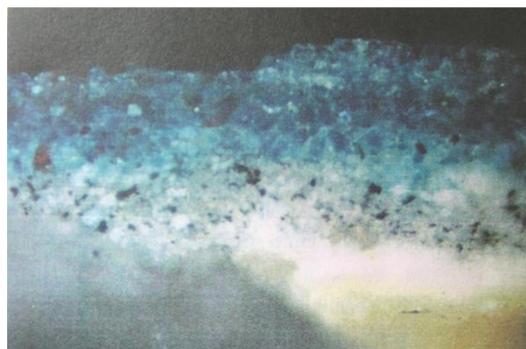
tem uma dupla função: por vezes serve para tapar o negro do desenho subjacente efetuado sobre a preparação; por vezes serve de suporte para o mesmo desenho ou para as suas correções e para tornar luminosas as cores que as sobrepõem. Muitas vezes, torna-se numa característica própria de um determinado autor a forma como encobre ou apaga o desenho ou mesmo se apresenta algum pigmento, mesmo que vestigial na sua composição. Apesar de diferenças de opinião, vamos considerar este nome de *imprimitura*, para definir a camada branca que se encontra diretamente sobre a preparação.

Assim, de um modo geral a *imprimitura* é composta apenas por branco de chumbo que, tal como a preparação pode ser mais ou menos pura, consoante tenha pigmentos misturados ou não. Esta era aplicada à trincha deixando marcas detetáveis a olho nu em zonas mais gastas ou transparentes da pintura. Este é um facto mais comum do que se pensava em pinturas flamengas, sobretudo, porque é muito fina e tem pouco poder de cobertura [PERIER D'IETEREN, s/d, p.19]. A distribuição desta camada branca, dentro da composição do quadro foi variando ao longo do séc. XV e XVI. No início podia ser encontrada apenas em partes da pintura, ou seja por baixo de determinadas cores, a partir de meados do séc. XV, passou a ser mais comum encontra-la praticamente em toda a superfície a ser pintada, com tendência a tornar-se mais espessa e mais homogénea. No final deste século princípio do XVI volta a ser mais fina, menos homogénea e com menos secagem devido à necessidade de produzir rapidamente trabalho, pela quantidade de encomendas que eram solicitadas.

Kiffy Stainer-Hutchins e Hugo Platt publicaram na revista de "The picture Restorer", a descoberta em 2006 de numa pequena pintura de Quentin Metsys, *Cristo abençoando*, que fazia conjunto com uma outra pintura fragmentada, *Virgem em Adoração*, [STAINER-HUTCHINS, PLATT, 2010, p.33]. Neste artigo, *Christ Blessing with the Virgin in Adoration by Quentin Metsys, c. 1491-1505: a technical investigation*, estes autores referem a identificação de grãos vestigiais do pigmento vermelhão misturados na *imprimitura* composta por branco de chumbo e, consideram-na como uma característica do modo de pintar de Quentin Metsys (Figs. 1.2.9/1.2.10). Este é um fator relevante que irá ser comparado com as pinturas agora a estudar, não esquecendo contudo que, este tipo de situações podem ser consequências de contaminações e/ou arrastamentos das camadas de cor superiores, no ato de recolha da amostra.



Figs.1.2.9 Metsys, *Cristo Abençoando*, corte estratigráfico incompleto, sem a preparação, onde mostra a imprimatura branca com grãos de vermelhão vestigiais misturados.



Figs.1.2.10 Metsys, *Virgem em Adoração*, corte estratigráfico, onde mostra a preparação em cré; a imprimatura branca com grãos de vermelhão vestigiais misturados; uma fina camada cinzenta de carvão e branco de chumbo; e uma camada final de azurite com mistura de algumas partículas de corante vermelho

1.2.4 Desenho subjacente

Um outro aspeto a salientar na técnica de construção da pintura é o facto de se encontrarem riscados incisivos, tanto na preparação como na *imprimatura*, para marcação do desenho preparatório. De um modo geral, este tipo de riscado era utilizado como lançamento de linhas preparatórias, sobretudo em elementos geométricos. Assim devem ser procurados em linhas arquitetónicas e/ou em elementos decorativos de forma circular, ou ainda na repetição de motivos como por exemplo, motivos padronizados dos têxteis, ou marcação do ladrilho do chão e de vidros de janelas. Trata-se de linhas, por vezes difíceis de observar, mas que são detetadas na maioria das pinturas flamengas. Estas incisões são possíveis de terem sido utilizadas, em outras partes do desenho das pinturas, como por exemplo, as marcações dos rostos de Quentin Metsys e que será apresentado mais adiante neste trabalho. Por não serem fáceis de observar a olho nu e,

⁸ Figs. 1.2.7 - 2010, in *Christ Blessing with The Virgen In Adoration By Quentin Metsys, c. 1491-1505*, p. 33

⁹ Figs. 1.2.8 - 2010, in *Christ Blessing with The Virgen In Adoration By Quentin Metsys, c. 1491-1505*, p. 33

com lupa, apenas, serem detetadas quando o traço que limita ou contorna as formas não coincide na totalidade com o riscado inciso, sugere-se que seja procurado na fase de limpeza da camada cromática, depois da remoção do verniz alterado, ou por análise da documentação radiográfica. Depois do processo de identificação das linhas incisivas exige-se saber em que camadas são efetuadas: na preparação ou na *imprimitura*. Para J.R.J. Van Asperen de Bóer, as incisões são bastante comuns em pintura italiana sobretudo para delimitar áreas a dourar; contudo, na pintura flamenga surge apenas no séc. XV e sucede mais na pintura alemã [BÓER, 1997 s/p]. A maioria dos autores coloca o desenho inciso feito na preparação, o que não explica o negro das linhas observadas na documentação radiográfica e que correspondente ao traçado deste desenho. O negro é provocado pela remoção de *imprimitura* no ato de riscar. Para todos os efeitos, sugere-se que eram feitos sobre a preparação, assim como o desenho subjacente, pois trata-se de um primeiro desenho, seguido do processo do lançamento do projeto artístico, ou seja o desenho propriamente dito.

O desenho subjacente feito para não se ver é, na verdade, a primeira camada de composição. Tal como o desenho inciso pode ser feito sobre a preparação ou sobre a *imprimitura*, ou ainda sobre as duas camadas, consoante a vontade do artista. No processo de elaboração de um quadro, o desenho subjacente corresponde ao projeto do pintor, seja ele o executante seja ele apenas o encarregado. Geralmente os mestres faziam desenhos em pequena escala dos seus trabalhos maiores, ou por vezes, faziam-nos em cartões de tamanho inteiro, grande escala, idêntico ao que se fazia para a manufatura de tapeçarias. Eram projetos para mostrar ao cliente. Por exemplo, Jan Van Eyck fazia desenhos preliminares dos rostos e figuras antes de as pintar¹⁰.

Não se deve caracterizar um autor apenas e só pelo desenho subjacente pois, este varia, forçosamente, com aquilo que se vai pintar. Isto é, o mesmo autor faz diferentes desenhos consoante se trate de uma grande pintura ou de uma pequena, de uma paisagem ou de uma casa, etc. O estudo da pintura antiga tem revelado diferentes tipos de desenho subjacente que podem, inclusivamente, surgir em simultâneo numa mesma obra. A técnica de execução, as influências diretas ou indiretas, e os vários

¹⁰ Tema desenvolvido na tese de mestrado da autora quando refere David Bomford, (ed.), *Underdrawings in Renaissance Paintings: Art in the Making*, p.38

intervenientes que podiam colaborar numa mesma obra ou, conjunto de obras de uma mesma oficina eram, por vezes, de tal ordem distintas que podem inviabilizar uma segura atribuição de autoria, se efetuadas apenas por comparação do desenho subjacente. A colaboração do mestre e dos seus discípulos, ou dos diversos mestres que trabalharam num determinado período num mesmo *atelier*, e que intervinham nas obras em proporções diferentes, torna difícil, se não impossível, uma individualização das várias “mãos”. De referir, também, que a atividade do *atelier* podia continuar com características muito semelhantes, mesmo depois da morte do artista principal, através do trabalho desenvolvido pelos seus familiares ou discípulos.

Na caracterização de um desenho é importante procurar a homogeneidade dos traços e sistematizar a sua repetição. Linhas semelhantes pela sua expressão e carácter, considerando aspetos como a firmeza do traço, a quantidade do riscado ou o cruzamento das linhas, podem ser identificadoras de uma autoria quando complementadas com outros aspetos técnicos. Materialmente o carvão vegetal era mais usado; o carvão animal foi utilizado com muito menor frequência tendo sido, neste estudo, identificado apenas, nas grisalhas do tríptico da *Paixão de Cristo* de Quentin Metsys exposto no Museu Machado de Castro de Coimbra. Em relação ao tipo de carvão vegetal, este podia ser usado em meio seco (madeiras carbonizadas), ou em meio húmido aplicado a pincel (pó de fuligem aglutinada a óleo) frequentemente chamado de desenho negro de fumo. [WINTER, WEST FITZHUGH, 2007, p.34-37].

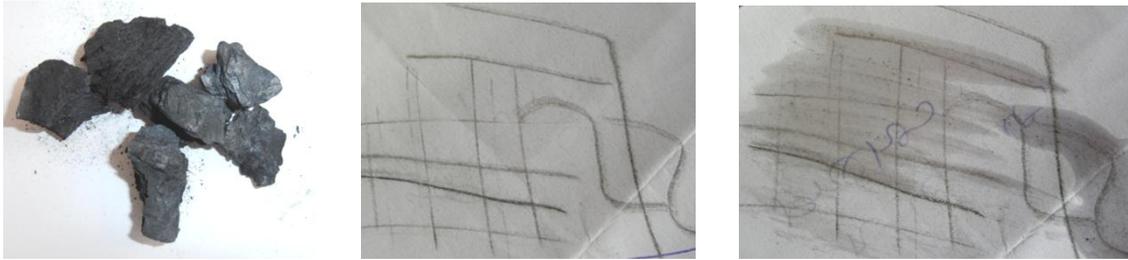
O desenho subjacente pode ser identificado por captação de reflectografia e/ou fotografia de infravermelhos. Porém, salienta-se que, nem sempre essa captação é possível, como no caso das pinturas de Quentin Metsys, provavelmente por falta de sensibilidade do material à luz infravermelha, como seja o carvão animal com cor acastanhada e o negro de fumo, muito transparente quando aglutinado a óleo.

O carvão vegetal podia ser preparado com ramos de salgueiro, queimados até ficarem varas de carvão; este método de queima era de tal modo aperfeiçoado que eram usados como paus de desenhos como se fossem lápis. John Winter e Elisabeth West Fitzhugh sobre o estudo dos pigmentos pretos, referem Cenini-Cenini e Vitruvius para descreverem as características e métodos de obter carvão para desenhar. - «Os negros

vegetais são muitos, como por exemplo, o carvão vegetal (madeira), cortiça, preto, fruta negros de pedra, papel e carvão; a fuligem é um processo antigo de adquirir carbono negro, em que a base era feita pelo sujo provocado pela chama da carbonização, ou seja, tinha como finalidade a recolha de fuligem impura com uma grande proporção de alcatrão castanho; os negros animais têm a sua proveniência no marfim ou ossos carbonizados, em que o carbono tem origem na proteína colagénio embora, alguns, possam ser adquiridos a partir de gorduras e de outros componentes orgânicos» [WINTER, WEST FITZHUGH, 2007, p.26,34,35,36].

No decorrer deste trabalho foram feitos alguns ensaios e testes de cor de diferentes carvões. Verificou-se que o carvão animal tem uma cor mais acastanhada que o carvão vegetal, sendo, naturalmente, o carvão vegetal, carbonizado a seco, o mais negro de todos. Quando diluídos ou repassados, em meio oleoso, para serem usados a pincel, verifica-se que o negro fumo é muito transparente tomando uma cor ligeiramente azulada, mais transparente. O carvão vegetal em meio seco, quando repassado a óleo mantem a sua cor negra, contrariamente ao carvão animal que perde o seu tom acastanhado, para se tornar ligeiramente mais negro. Este foi um teste baseado apenas no efeito cromático de alguns pigmentos pretos que, por razões logísticas não foi possível fazer provetes, rigorosos, com posteriores exames de área e de ponto. Consideram-se, no entanto, conter já muita informação pois, esta poderá ser, de entre outras, uma das razões de em determinadas pinturas o desenho não ser captado por reflectografia e fotografia de infravermelhos.

Neste ensaio usou-se madeira de sobre queimada, tanto para o carvão vegetal utilizado a seco como, para o negro fumo usado na fuligem da queima em meio húmido. Para o carvão animal, lavou-se muito bem alguns ossos de frango e, foram igualmente carbonizados até poderem ser utilizados a seco como pau de carvão vegetal (Figs. 1.2.11a,b,c/1.2.12a,b,c/1.2.13a,d,c).



Figs. 1.2.11a,b,c Ensaio com carvão vegetal: madeira em bruto carbonizada; riscado a seco; repassado a óleo. O riscado a seco tem cor negra mas quando diluído no óleo visualmente é ligeiramente mais acastanhada



Figs. 1.2.12a,b,c Ensaio com carvão vegetal: fumo negro; pó de fuligem; pincelada com pó diluído em óleo. A cor final quando diluída no óleo visualmente é azulada



Figs. 1.2.13a,b,c Carvão animal: ossos carbonizados; riscado a seco; repassado a óleo. A cor em riscado a seco é acastanhada mas quando diluído no aglutinante oleoso visualmente a cor torna-se mais negra

Uma outra questão relacionada com a falta de captação do desenho, de determinadas pinturas, nomeadamente, como já foi referido as de Quentin Metsys, tem a ver com o tipo de equipamento utilizado. Já vários autores abordaram anteriormente este assunto, referindo, inclusivamente, que esta é uma das características do modo de pintar de Metsys, ou seja, quando faz o desenho subjacente aplica-o de tal maneira diluído em matérias oleosas que não formam a consistência necessária para ser captado no espectro do infravermelho. A outra razão prende-se com a zona onde este desenho é feito; por vezes, a fotografia de IV, sobretudo a de pormenor, cujo filtro de captação está colocado

nos 750 nm¹¹, é mais eficaz do que a reflectografia de IV, onde a captação se situa nos 850 nm. Isto quer dizer que, nestes casos o desenho está mais superficial, nomeadamente se forem alterações, do que em outras obras e/ou localização dentro da mesma pintura. Posto isso, considera-se que o desenho é mais difícil de ser captado por um equipamento com filtro de longo alcance na profundidade das camadas de cor, do que um com menos capacidade mas que capta o desenho feito mais à superfície. Como resultado final sobressai a complementaridade destes dois sistemas de análise (Figs. 1.2.14 a,b,c).



Figs. 1.2.14 a,b,c Quentin Metsys, mão de figura da pintura *Ecce Homo* do tríptico de Coimbra. O mesmo pormenor em fotografia luz visível, em reflectografia de infravermelhos e em fotografia de infravermelho. Da esquerda para a direita as imagens b e c complementam-se fazendo sobressair diferente informação sobre o desenho subjacente.

1.2.5 Camadas de cor

Segue-se agora um subcapítulo, relacionado com a estrutura da cor, ou seja a construção das camadas cromáticas. Estas por sua vez, em forma de tinta, são compostas por um pigmento e um ligante e são colocadas em camadas mais ou menos espessas, ou simplesmente sobrepostas em finas camadas transparentes formando *glacis*.

¹¹ Nanómetro (nm) - Medida de subunidade do metro que corresponde $1,0 \times 10^{-9}$

De uma série de amostras de pinturas até ao momento analisadas, por análise de μ -FTIR determinou-se que o aglutinante utilizado na mistura da preparação, da imprimatura e dos pigmentos utilizados nas pinturas flamengas é, de um modo geral, o óleo de linho. Pontualmente pode ser detetada a presença de proteínas nestes aglutinantes mas, considera-se que esteja ligada a intervenções de restauro, como as fixações da camada cromática com adesivos á base de proteínas, (coleta ou cola de peixe) ou ainda, por contaminação da cola animal usada na encolagem. Quanto aos pigmentos, que constituem a habitual paleta de pintura flamenga da época e que variam na sobreposição de camadas, com influência e gosto renascentista, são, essencialmente, um diminuto conjunto dos quais se salientam os mais comuns; amarelo de estanho e chumbo; azurite, azul ultramarino, branco de chumbo, carvão vegetal, pontualmente carvão animal, esmalte, ocre amarelo, ocre castanho, ocre vermelho, resinato de cobre, verdigri e vermelhão. Em relação aos corantes estes podem ser de várias naturezas sendo o mais comum a garança para o corante vermelho e a cochinha, menos usado, para os alaranjados.

Como anteriormente referido, eram vários os pintores flamengos que trabalhavam em oficinas próprias, ou em parcerias com outros. Também na construção da cor, cada um tinha as suas características próprias e esta, tal como a *imprimatura*, foi evoluindo ao longo do século XV/XVI. Na primeira metade do século XV era frequente encontrar quatro, ou mais, finas camadas de tintas sobrepostas, sobretudo nos verdes, vermelhos e azuis. Essa especificidade teve tendência a diminuir, sendo Memling um dos primeiros responsáveis para tal mudança enquanto outros artista da mesma época como por exemplo, Gerard David que continuavam ainda, com camadas mais ou menos espessas [BOER, 1997, s/p]. Este decréscimo de camadas continuou até à primeira metade do século XVI, culminando com apenas uma ou duas camadas, usadas por pequenos grupos de artistas flamengos, como por exemplo, entre outros, Ambroise Benson, Cornelis Anthonisz, Colyn de Coter, etc.

A espessura destas camadas variava consoante a cor e o seu grau de saturação, sendo normalmente mais fina nas carnações e mais espessas nas cores mais densas. Os *glacis* variavam consoante a transparência que se queria dar à cor de base. Os pigmentos utilizados eram poucos, e as camadas eram sobrepostas segundo regras específicas. No final do século XV, início do XVI, o pigmento azul azurite foi muito usado, para

espessas camadas de cor de fundo e o ultramarino para os glaciis, que por ter pouco poder de cobertura, era usado com grande espessura. Nos pigmentos verdes, o resinato de cobre sobrepôs-se à malaquite, o branco continuou a ser o branco de chumbo o amarelo o de estanho e chumbo e o preto, carvão vegetal ou animal [PERIER D'IETEREN, s/d p.20]. No atual trabalho, tal como o foi para o estudo das pinturas da Sé de Évora, optou-se, por se achar ser suficiente para uma análise comparativa, incidir a investigação sobretudo nos azuis, verdes, vermelhos, carnações e pontualmente nas decorações, para tentar compreender se de facto a construção da cor apresenta semelhanças ou diferenças. Este tema tem sido abordado, frequentemente, por vários investigadores dos quais se salientam os mais consultados, António João Cruz, [CRUZ, 2004] Rutherford Getens e George L Stout [GETENS, STOUT, 1966]

Os brancos

O branco de chumbo aparece constantemente ligado aos outros pigmentos para construção das cores, com exceção dos glaciis, que são feitos geralmente com velaturas de corante para os vermelhos e o resinato de cobre para os verdes. É considerado o mais importante de todos os pigmentos (carbonato hidratado de chumbo) conhecidos há muito. Sabe-se que é capaz de se ligar ao óleo de linhaça e formar um sabão de chumbo. Este é um dos fatores que explica o seu aspeto tão homogéneo, durável, duro e não poroso. Películas de branco de chumbo são notavelmente fortes em todos os ligantes, o que explica também o aumento aparente na transparência de camadas antigas. De facto as zonas pintadas com este pigmento mostram poucos problemas de alteração, que geralmente têm origem no aglutinante. O branco de chumbo tem ainda uma ação secante nos óleos e mostra grande opacidade ao RX. Foi de tal importância este pigmento que os outros brancos, cré e gesso, ficaram praticamente limitados à camada preparatória aplicada sobre o suporte (Figs. 1.2.15/1.2.16).



Fig. 1.2.15 Retábulo da Sé de Évora, Casamento da Virgem, toucado de senhora Corte estratigráfico: 1 Preparação cré e vestígio de gesso; 2 imprimatura de branco de chumbo; 3 desenho subjacente carvão vegetal; 4 branco de chumbo e preto vegetal. (media de espessura das camadas de cor 25 µm)



Fig. 1.2.16 Quentin Metsys, retábulo da Virgem das Dores, Apresentação do Menino no Templo, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, corte branco, toucado de senhora: 1 preparação cré e vestígio de gesso; 2 imprimatura de branco de chumbo; 3 desenho carvão vegetal; 4 branco de chumbo e preto vegetal. (media de espessura das camadas de cor 25 µm)

Os azuis

Entre os pigmentos azuis, o que aparece em maior quantidade é a azurite, carbonato de cobre básico, que por ser um pigmento relativamente barato tornou-se no mais utilizado. A azurite foi o pigmento azul mais importante na pintura europeia desde o séc. XV até meados do séc. XVII, encontrando-se nesta época bastante mais do que o azul ultramarino. Tem um grão de cor azul violeta mas, é um pigmento bastante grosseiro, visto que, com moagem fina, fica pálido e com pouca força cromática. As áreas de azurite escuras reconhecem-se frequentemente pela sua textura arenosa e pela espessura. Tradicionalmente era utilizado com têmpera, pois com o óleo fica escuro e lamacento e sem o brilho que a têmpera lhe proporciona. Em muitas pinturas pode-se encontrar, sobretudo em zonas de sombra, este aspeto grosseiro, mas que não deve ser confundido com retoques ou repintes e sim, como sendo alteração natural do pigmento aglutinado com óleo. Geralmente pode ser encontrado sob a forma de grãos grandes ou com moagem mais fina, quando misturado com branco de chumbo e/ou corante vermelho.

O segundo pigmento azul muito identificado nas pinturas flamengas é o azul ultramarino, obtido do lápis-lazúli. É um pigmento bastante usado, não obstante o seu elevadíssimo preço, comparável com o do ouro. Tem origem longínqua (no atual Afeganistão) e adquire-se por um processo de purificação muito trabalhoso, pormenorizadamente descrito por Cennini (cap. LXII). Essa utilização foi mais importante no sul da Europa, nas regiões mais em contacto com o Porto de Veneza, onde atracavam os navios que transportavam os pigmentos de origem mais longínqua do que o Norte da Europa, nomeadamente a Flandres. Os pintores que o usavam, mais do que quaisquer outros, os flamengos, tentaram minimizar as quantidades gastas e, com isso, os custos. Com efeito, em várias obras flamengas, designadamente de Jan Van Eyck e Dieric Bouts, por baixo de uma fina camada superficial (parcialmente transparente) de azul ultramarino, encontra-se um pigmento azul mais económico, como a azurite. O terceiro azul que pode ser identificado mas em muito menos utilizado é o azul de esmalte. É um vidro potássico com cobalto, que surgiu em meados do séc. XV e não veio alterar significativamente o panorama, entre outras razões, devido à sua pouca utilização e cor pouco intensa.

Assim, os azuis são compostos de uma forma geral e sistematicamente por azurite de grãos grandes, ou de moagem mais fina quando misturado com branco de chumbo, carvão vegetal, corante vermelho e pontualmente esmalte, consoante os artistas queriam

dar uma tonalidade mais ou menos luz/sombra. Muitas vezes pode-se encontrar ainda azul ultramarino, como camada superior independente, ou misturado sobretudo nas zonas de sombra, designadamente em mantos azuis de figuras religiosas, mas, infelizmente, devido a desgastes e limpezas sucessivas das pinturas, estes muitas vezes já não existem. Estes é um facto que se depara em muitas obras portuguesas (Figs. 1.2.17/1.2.18).

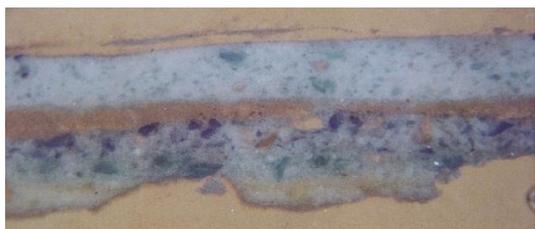


Fig. 1.1.17 Van der Weyden, *Pietà*, Museu do Prado, Madrid. Corte estratigráfico do azul do céu repintado; 1 Cré (> 30 μm); 2 branco de chumbo (10 μm); 3 desenho negro (2 μm); 3 branco de chumbo e azurite (5 μm); 4 branco de chumbo e lápis lazúli (15 μm); 6 verniz (10 μm); 7 branco de chumbo e azurite (40 μm) repinte; 8 verniz (15 μm)

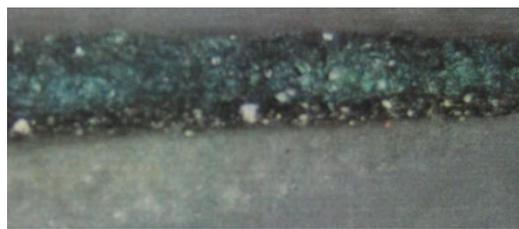


Fig. 1.1.18 Quentin Metsys, *Virgem com o Menino e quatro Anjos*, National Gallery, Londres. Corte estratigráfico do azul sombra do manto, sobre a preparação tem uma fina imprimatura de branco de chumbo, uma camada escura contendo carvão e pequenos grão de branco de chumbo e pigmento vermelho. A última camada é de azurite com branco de chumbo e corante vermelho.
(media de espessura das camadas de cor 25 μm)

Os carmins e vermelhos

Os vermelhos, pode-se dizer que era o vermelhão e o corante vermelho o mais usado, numa primeira época dos primitivos flamengos, mais tarde em Antuérpia, é mais identificado o ocre vermelho, nomeadamente quando misturado com outros pigmentos para fazer cores. Aprendeu-se muito cedo a recombinar os elementos de mercúrio e enxofre para formar cinábrio artificial ou vermelhão. Foi identificado em muitas pinturas flamengas mantendo a sua força original mas perdendo, no entanto, algumas das suas características iniciais quando exposto à luz solar direta, resultando no seu escurecimento, sobretudo, quando ligado com têmpera ou aguarela. O vermelhão aparece em numerosos quadros de todas as épocas e países do ocidente desde os tempos clássicos. É uma cor que enriqueceu a gama de cores utilizadas na Idade Média já que puxava pelos azuis, verdes e amarelos fortes, para os acompanhar e complementar. O vermelhão passou a ser usado apenas para quando se desejava a cor final em vermelho

¹² Fig. 1.2.15 - in *Les Primitifs flamands et leur temps*, 1994, p.110

¹³ Fig. 1.2.16 - in *The Technique and Restoration of the Virgin and Child Enthroned, with Four Angels*, imagem, 2008 n° 11, p.67

forte. Tanto o ocre vermelho como o corante vermelho, por sua vez encontram-se sistematicamente misturados com branco de chumbo e/ou carvão vegetal. Tal como os azuis, é possível que muitos dos vermelhos feitos com corante, como *glacis* da camada de acabamento da cor, já não se encontrem na sua forma original (Figs. 1.2.19/1.2.20).



14

Fig. 1.2.19 Van der Weyden, *Pietà*, Museu do Prado, Madrid. Corte estratigráfico do vermelho da capa do mentor; 1 Cré (> 40 μm); 2 branco de chumbo (40 μm); 3 branco de chumbo e vermelhão (30 μm); 4 branco de chumbo e vermelhão (30 μm); 5 *glacis* vermelho (20 μm); 6 repinte e verniz (10 μm)



Fig. 1.2.20 Quentin Metsys, *retábulo da Virgem das Dores, o Calvário*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, corte estratigráfico vermelho sombra, veste de São João: 1 preparação cré; 2 imprimatura de branco de chumbo; 3 desenho carvão vegetal; 4 vermelhão e branco de chumbo; 5 corante vermelho. (média de espessura das camadas de cor 25 μm)

Os verdes

O verde é sem dúvida, uma cor de grande relevância para o entendimento da pintura flamenga. Qualificando a cor verde, sabe-se que a terra verde veio a ser substituída em pintura de cavalete pelo verdigri, ou verdete, e em menor extensão pelo resinato de cobre de composição variável. Este era preparado por reação do verdigri com uma resina. Muitas vezes a construção dos verdes são diferentes de artista para artista, tanto quanto ao número de camadas, como pela própria construção e espessura das mesmas. As pinturas mais antigas apresentam mais camadas de cor para a sua construção nomeadamente, podiam ter para as sombras seis sucessivas camadas verdes, compostas normalmente de verdigri, amarelo de estanho e chumbo e branco de chumbo e uma camada de *glacis* de resinato de cobre. Nas zonas de luz eram compostos por uma camada amarela e uma verde segunda camada de resinato de cobre sob forma de *glacis* resinoso transparente. Mais tarde, já no início do séc. XVI, esse número de camadas reduz muitíssimo podendo ser identificado a malaquite (Figs. 1.2.21/1.2.22).

¹⁴ Fig. 1.2.17 - in *Les Primitifs flamands et leur temps*, 1994, p.110



15

Fig. 1.2.21 Hans Memling, *Purificação*, Museu do Prado, Madrid. Corte estratigráfico verde de motivo sobreposto a uma arquitetura. 1 Cré (> 140 μm); 2 branco de chumbo (8 μm); 3 branco de chumbo e negro orgânico (32 μm); 4 resinato de cobre e branco de chumbo (16 μm); 5 resinato de cobre e vermelhão (30 μm); 6 repinte (32 μm); 7 verniz (10 μm)



16

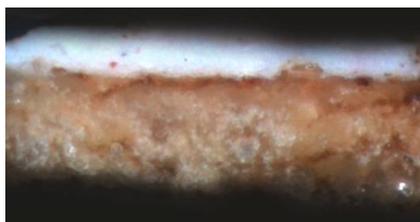
Fig. 1.2.22 Quentin Metsys, *Virgem com o Menino e quatro Anjos*, National Gallery, Londres. Corte estratigráfico verde do anjo que toca arpa, sobre a preparação em cré tem uma fina camada de branco de chumbo, duas de amarelo de estanho e chumbo com mistura de branco, preto e vermelho opaco. Sobre estas tem um verde verdigri e um glacis verde. (média de espessura das camadas de cor 30 μm)

Carnações

A construção das carnações é sem dúvida uma parte importante da pintura flamenga. Tecnicamente, as carnações dentro das características da pintura flamenga do Renascimento, são muitas vezes realizadas em duas camadas sobrepostas. A intensidade dos rosas variava conforme a identidade e a importância das personagens; por exemplo, as mulheres são mais pálidas que os homens e que os velhos. De um modo geral, as carnações são feitas por uma fina velatura sobre um único tom base, e sobre estas, com velaturas ainda mais finas e minuciosas de acabamento final, a boca, os olhos, sobrancelhas, pestanas, lágrimas, unhas, etc. Tal técnica é utilizada sobretudo para figuras do primeiro plano. As carnações em zonas de sombra diferiam apenas pela junção de carvão vegetal. Na cor base da carnação, em branco de chumbo, podiam ser adicionados pigmentos como, o vermelhão, o ocre vermelho ou ainda o corante vermelho, podendo com essa escolha ter aspetos finais diferentes e, com isso, determinar modos de pintar diferenciados. Considera-se que determinadas pinturas apresentem carnações diferentes, não só por terem uma estratigrafia mais simples mas também, pela escolha do pigmento vermelho para a sua composição (Figs. 1.2.23/1.2.24).

¹⁵ Fig. 1.2.19 in *Les Primitifs flamands et leur temps*, 1994, p.110

¹⁶ Fig. 1.2.20 in 2008, *The Technique and Restoration of The Virgin and Child Enthroned, with Four Angels*, imagem n° 19, p.70



Figs. 1.2.21 Retábulo da Sé de Évora, *Morte da Virgem*, Museu de Évora, corte da carnação da virgem 1 cré com vestígio de gesso; 2 imprimatura branco de chumbo; 3 Branco de chumbo com corante vermelho e carvão (média de espessura das camadas de cor 30 μm)



Figs. 1.2.22 Retábulo da Virgem da Dores, *Apresentação do Menino no Templo*, MNAA, Lisboa, corte da carnação de figura: 1 cré com vestígio de gesso; 2 branco de chumbo com vermelhão e carvão (média de espessura das camadas de cor 25 μm)

1.2.6 Epílogo

Como conclusão deste capítulo, reporta-se que a técnica na pintura flamenga, apesar de algumas variações, manteve ao longo dos anos, nomeadamente, desde o seu início com van Eyck até meados do séc. XVI, com as chamadas última geração, os mesmos princípios, na base de transparências da cor, o rigor da construção, existindo, de um modo geral subtileza e suavidade entre o claro/escuro. Caracterizando essa técnica, refere-se que sobre a preparação, era aplicada à trincha, uma imprimatura branca, deixando marcas mais ou menos visíveis a olho nu sobre a camada cromática. Essas marcas são bem menos visíveis nas pinturas de primeira geração, talvez por terem maior número de camadas de cor na sua construção, talvez por serem mais rigorosos na espera da secagem entre cada aplicação dessas mesmas camadas. São as camadas de cor, sobrepostas umas sobre as outras, que determinam a imagem na superfície e os efeitos cromáticos. As primeiras são aplicadas respeitando o contorno da forma a colorir e fornecem o tom base do que já está modelado, pela adição do branco de chumbo, sobretudo nas zonas de luz. Este tom de base é depois saturado por glaxis, colocados como última camada translúcida, nomeadamente: azul ultramarino para os azuis, resinato de cobre para os verdes e corante vermelho para os vermelhos. A quantidade e espessura das camadas variam consoante a cor, de um modo geral é a cor verde que tem mais camadas e, com isso, maior espessura. As carnações são as mais simples só com uma camada translúcida e com menor espessura. Os pigmentos identificados são os utilizados na pintura flamenga. Por fim, considera-se que, apenas com a complementaridade de outros estudos, nomeadamente da análise estratigráfica pormenorizada das restantes pinturas e a análise comparativa de todo o desenho subjacente, possam ser resolvidas algumas questões que ainda continuam a persistir.



II Quentin Metsys

2.1 Retábulo da *Virgem das Dores*, MNAA; estudo técnico e material

II Quentin Metsys

2.1 Retábulo da *Virgem das Dores*, MNAA; estudo técnico e material

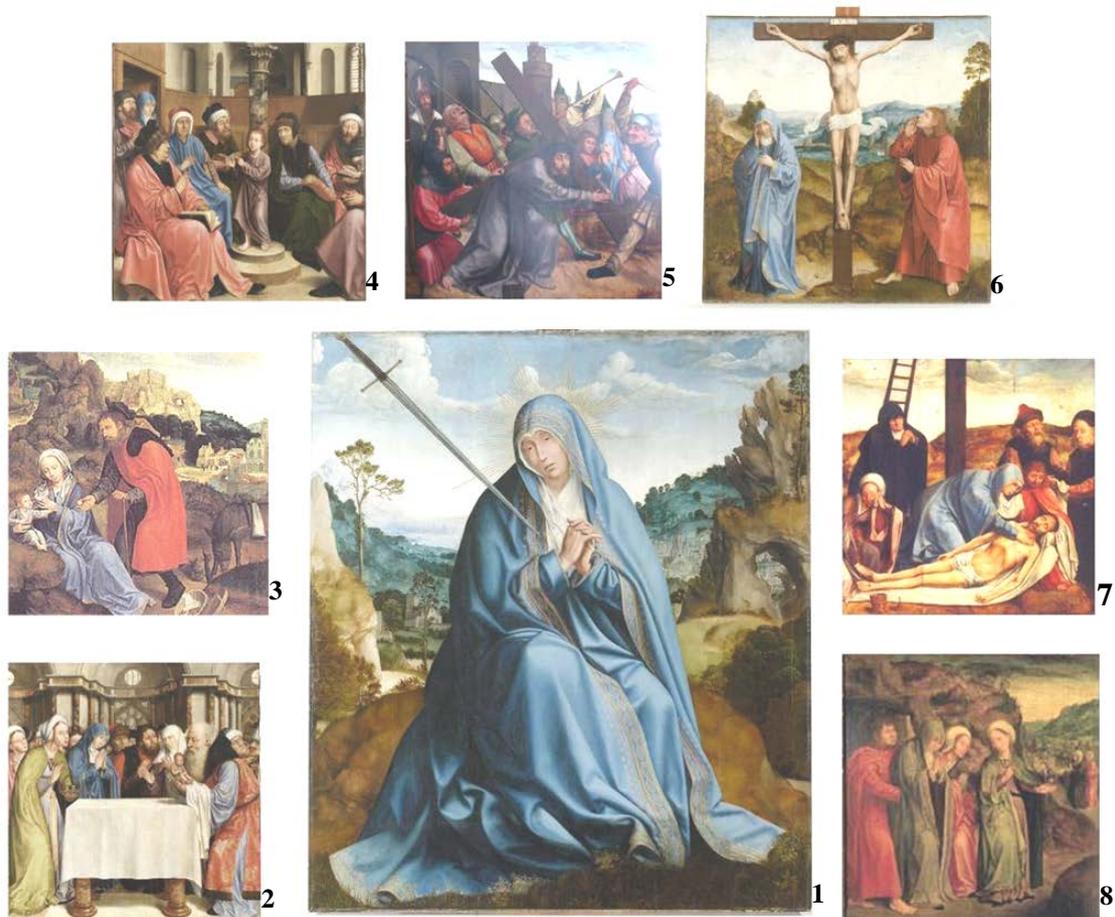


Fig. 2.1.1 Quentin Metsys, retábulo da *Virgem das Dores*, (c.1509/11) MNAA, Lisboa

- 1 - *Virgem das Dores*; 2 - *Apresentação do Menino no Templo*; 3 - *Repouso na fuga para o Egipto*;
4 - *Menino entre os Doutores*; 5 - *Cristo a Caminho do Calvário*; 6 - *O Calvário*; 7 - *A Lamentação*;
8 - *As Três-Marias e São João no Túmulo*

2.1.1 Descrição

O retábulo da *Virgem das Dores* da igreja da Madre Deus foi encomendado pela rainha D. Leonor, 1509, por intermédio de João Brandão, feitor em Antuérpia nos anos de 1509-14 e 1521-26. Atualmente este retábulo está exposto no Museu Nacional de Arte Antiga com exceção de duas pinturas: *Repouso na Fuga para o Egipto* que se encontra em Worcester Art Museum, Worcester Mass, nos EUA, e a *Lamentação* que se encontra no Museu da escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, Brasil. O percurso destas duas obras será desenvolvido mais adiante.

A Rainha D. Leonor (1458 – 1525) fundou o Convento da Madre de Deus, também chamado Convento de Nossa Senhora dos Prazeres, em Xabregas. O espaço primitivo do Convento começou por ser um lugar para onde se deslocaram algumas freiras franciscanas descalças, vindas do convento de Jesus em Setúbal, a 9 de Junho de 1509. Poucas informações se dispõem sobre a planta da igreja, mas considera-se que se aproxima da planta da igreja do mosteiro da Flor da Rosa, conjunto transformado em Paço Real durante o reinado de D. Manuel. D. Leonor é uma figura central durante dois grandes reinados. É neta de D. João I, filha de D. Fernando, irmã de D. Manuel I e casou com o seu primo D. João II em 1470. Como já foi referido no capítulo anterior, a expansão atlântica leva a intercâmbios de diversos produtos entre Portugal e o Norte e da Europa, nomeadamente pinturas. Neste estudo destacam-se algumas obras de arte encomendadas por esta Rainha, para adornar instituições por ela patrocinadas, como por exemplo, o retábulo da *Virgem das Dores* de Quentin Metsys e o tríptico de *Morrisson*.

Numa descrição muito sucinta, o retábulo da *Virgem das Dores* é composto por um conjunto de oito pinturas, encomendadas a Quentin Metsys para o Convento da Madre de Deus e, cuja certeza da sua origem flamenga é certa. Desconhece-se no entanto, se existiria um projeto inicial de encomenda ou se teria sido comprado diretamente no mercado interno de Antuérpia. O tema da *Virgem das Dores* tem sido representado sempre com a Virgem num painel central, ladeado por sete temas mais pequenos representando as sete dores da Virgem, ou seja, as cenas de Cristo mais dolorosas para a Virgem. Neste caso estão representadas; *Apresentação do Menino no Templo*, *Repouso na Fuga para o Egipto*, *Menino entre os Doutores*, *Cristo a Caminho do Calvário*, *O Calvário*, *A Lamentação*, e *As Três-Marias e São João no Tumulo* (Fig. 2.1.1). Podem ser adotadas outras representações neste tipo de retábulos, como por exemplo, a *Deposição no Tumulo*, *Fuga para o Egipto* e *Circuncisão*, em substituição das representações das *Três-Marias e São João no Tumulo*, *O Repouso na fuga para o Egipto* e a *Apresentação do Menino no Templo*, respetivamente. Os restantes temas, *Menino entre os Doutores*, *Cristo a Caminho do Calvário*, *O Calvário*, *A Lamentação*, de um modo geral mantêm-se. Não se conhece qual a opção de Metsys nos temas escolhidos, que são temas similares mas não os mais comuns.

2.1.2 Atribuição e datação do retábulo da *Virgem das Dores* a Quentin Metsys

É no começo do século XX que surge o "frenesim" em estudar, comparar e classificar as obras de arte, sobretudo por comparações estilísticas, para que se possam agrupar géneros e, divulgá-los consoante as suas características. Tudo começou em 1902 na cidade de Bruges com a grande exposição de primitivos flamengos - «como produto da mais brilhante escola de pintura europeia do passado, reivindicando a sua importância e originalidade face à hegemonia, cultural e historiográfica do Renascimento Italiano». [CARVALHO, 2011,p.34]. Também Portugal, influenciado pela onda internacional, segue, poucos anos depois, esta tendência revivalista, com ensaios de historiadores como José de Figueiredo, Luís Reis Santos, Reynaldo dos Santos, João Couto e tantos outros. Esta foi, de facto, uma geração muito marcante, talvez por ser a primeira e que, ainda hoje, é citada e comentada. É, para todos os efeitos, um ponto de partida.

Um dos primeiros historiadores portugueses a atribuir e datar o conjunto retabular da *Virgem das Dores* a Quentin Metsys foi José de Figueiredo nos seus estudos sobre este artista em 1931 - «.../ a data da inauguração do convento da Madre de Deus, de Lisboa e a influencia de Metsys que acusam alguns dos pequenos painéis quinhentistas, que se encontram ainda no corpo da igreja e que tudo leva a crer tenham feito parte do retábulo do altar-mor da primitiva capela, o que lhe marca logo uma data nunca posterior a 1509» [FIGUEIREDO, 1931,p.16]. Isto querará dizer que nesta data, quando José de Figueiredo escreveu estas palavras, alguns painéis ainda estavam no convento da Madre de Deus. João Miguel Simões, no seu texto para o catálogo da exposição de 2009, sobre a Madre de Deus, faz um ensaio de como seria a primitiva igreja - «.../uma planta de cruz latina, com capela-mor de 12,86m x 7,60m, nave única de 17,54 m x 7,60m. O comprimento da nave mais transepto perfaz os 24,20 m, ou seja, 22 varas, o que denuncia uma proporção de 4:1» [SIMÕES, 2010,p.71]. Não faz qualquer referencia à altura da igreja e/ou da capela-mor, onde estaria o retábulo das Dores.

No mesmo catálogo Alexandre Pais e Alexandra Curvelo publicam um excerto de um texto referindo a pequenez da igreja e as dificuldades de vivência, devido à proximidade do rio; - «A necessidade de altear o edifício, com as obras do final da centúria de Quinhentos, levou a alterações importantes na estrutura da igreja primitiva, que terá perdido o seu pé direito original, obrigando ao necessário apeamento de grande parte do

espólio pictórico que compunham os altares que se encontravam no local. Estes foram transportados para as numerosas capelas entretanto criadas no convento novo, como foi o caso da representação da *Virgem das Dores*, peça central do altar quinhentista do mesmo nome» [PAIS, 2010,p.77]. Seria essa capela mais pequena? Teriam mantido a mesma disposição dos quadros pequenos em relação ao grande painel central? Terá sido nessa época que foram feitas as amputações, que agora apresentam? Questões que ficam, neste momento, em aberto.

Também Anick Born e Maximilaan Martens referenciam, na entrada do referido catálogo, José de Figueiredo e Luís Reis Santos a propósito da autoria e datação destas pinturas - «O retábulo pode ser datado com posterioridade a 1509, data da fundação do convento por D. Leonor, e com anterioridade a 20 de Julho de 1513, data em que foi presumivelmente instalado no altar da igreja do claustro e em que El-Rei D. Manuel I encomendou os reposteiros de proteção» [BORN, MARTENS, 2010,p.185]. Diz o documento, datado dessa data e endereçado a Rainha D. Leonor: - «33 varas de pano pintado da Índia para um guarda-pó do retábulo da Madre de Deus». A esta data o único retábulo que existia na Madre de Deus era este, o que é indicador de que este já lá estaria em 1513. Segundo José de Figueiredo em 1519 foi construído por Gregório Lopes o retábulo de Santa Auta para a Madre de Deus, mas - «.../ não revela, nesse seu trabalho, nenhuma influência do retábulo da capela-mor dessa igreja, retábulo feito cerca de 10 anos antes e que é obra de um discípulo de Metsys, senão do seu atelier» [FIGUEIREDO, 1931, p.5].

2.1.3 Introdução histórica-artística

Quentin Metsys (1466-1530) foi um pintor flamengo. O seu nome pode escrever-se de várias maneiras consoante a idioma em que é pronunciado: Quentin, Quenten ou Kwinten, Quintino, Metsys, Massys, Matsys ou Matsijs; neste trabalho optou-se por usar sempre Quentin Metsys. Este artista é considerado um dos grandes pintores flamengos da sua época e fundou a escola de pintura de Antuérpia. Logo desde os seus primeiros trabalhos foi apreciado pelos seus contemporâneos tal como já dizia José de Figueiredo - «.../temos para o provar o próprio testemunho de Damião de Goes, sendo este mesmo quem nos fala de Metsys e em termos que nos mostram bem o apreço em que tinha o pintor flamengo. E pormenor interessante, essa preferência em que o feitor português continua a tradição dos que conheceram pessoalmente Metsys, chamando-lhe

familiarmente, Mestre Quintino, como fizeram Erasmo, Dürer e Thomas Moris.../.....nome que não aparece também no registo da sua morte, e que entretanto Metsys não se esqueceu de inscrever, em 1509, no seu admirável tríptico da Legenda de Sant`Ana, aparecendo ainda nove vezes, embora sob forma diferente, no arquivo da respetiva guilda de S. Lucas» [FIGUEIREDO, 1931,p.31].

No séc. XV a pintura flamenga assumiu, a par do Renascimento italiano, características muito próprias e que os pintores desenvolveram nos anos seguintes. Neste momento não se sabe ao certo onde Metsys terá feito a sua formação mas, o seu estilo técnico parece ter derivado do de Dirk Bouts que, por sua vez, foi influenciado por Memling e van der Weyden. Antuérpia já tinha alguma reputação na segunda metade do séc. XV graças a Goswin van der Weyden, neto de Rogier e de Hierónimos Bosch. Quando Metsys deixa Louvain, e se instala em Antuérpia, com a idade de 25 anos, o seu estilo vai contribuir significativamente para o desenvolvimento e expansão da arte flamenga. Em 1491 torna-se mestre inscrito na Guilda de pintores desta cidade.

Quentin Metsys foi à época, sem qualquer dúvida, um artista influente no seu meio, nomeadamente, por relações familiares, como casamentos e "apadrinhamentos" tão comuns entre pessoas com a mesma profissão. Um dos mais evidentes e divulgado num estudo do Museu do Prado, em 2000, foi o do pintor Patinir¹ que, surge, por várias ocasiões, relatadas num diário do comerciante Lucas Rem. Neste diário são descritas as suas viagens pelo mundo, inclusivamente, várias passagens por terras portuguesas como Lisboa, Açores e Cabo Verde, onde refere que Patinir parava em Antuérpia e cooperava em quadros com Metsys como, por exemplo, em algumas pinturas encomendada pelo próprio. Infelizmente, segundo o investigador Maximiliaan Martens, não há referências sobre quais são essas pinturas; refere, no entanto, a proximidade de Metsys e Patinir quando num documento da segurança social onde é referido Patinir, Metsys é nomeado como um dos três tutores escolhido para as suas filhas, após a sua morte, cerca de 1524 [MARTENS, 2007, pp. 51-52-56]. Nesse mesmo catálogo, Pilar Silva Maroto publica um

¹ Joaquim Patinir (c 1480/85 - 1524) é um dos artistas flamengos que mais contribuiu e influenciou a técnica de pintar paisagens como fundos de pintura. Em 1515 era um pintor totalmente formado e inscrito na guilda de São Lucas de Antuérpia. Era amigo de Dürer, que o visitou por várias vezes e assistiu ao seu segundo casamento em 1520-21. Foi igualmente amigo e vizinho de Quentin Metsys que ficou como tutor das filhas de Patinir, depois da sua morte em 1524. Patinir destacou-se na pintura paisagística com formações rochosas, algumas delas perfuradas por ajudantes de oficina. VERGARA, Alexandre, 2007, *Patinir Estudios y catálogo crítico, Joaquim Patinir, "Quién era Patinir? Qué és um Patinir?",* Edición a cargo de Alejandro Vergara, Museu nacional del Prado, Madrid, pp. 19-45

ensaio sobre uma obra assinada por Joachim Patinir com grande colaboração de Quentin Metsys: *Paisagem com as Tentações de Santo António Abade*, (c. 1520-24), óleo sobre tábuas, 155 x 173 cm, Madrid Museu Nacional do Prado. Esta pintura pertenceu a Felipe II e estava no convento do Escoural antes de ir para o Prado; facto ainda confirmado por um documento publicado por esta autora - «Otra tabla en que está pintado la tentación de sant Antón com tres mugeres em un paysage las figuras de mano de Maestre coyntin y el paysage de Maestre Joachin que tiene de alto seys pies y ancho syete [aproximadamente 168 x 196 cm]». No final, a obra é dominada pela paisagem de Patinir mas as figuras de primeiro plano são de Quentin Metsys [MAROTO, 2007, pp. 242, 345]. Esta será, muito provavelmente, a razão de tão grande semelhança das paisagens fundeiras de Metsys com as executadas por Patinir, nomeadamente a paisagem fundeira na pintura do painel da *Virgem das Dores*, da Madre de Deus de Lisboa. Trata-se de uma paisagem pintada em tons azuis, muito transparentes, que retrata a paisagem de Antuérpia ao longe, com a sua catedral e casario no lado direito e o rio Escalda no lado esquerdo da pintura. Toda a paisagem é enquadrada por grandes rochedos e grutas que fazem lembrar as paisagens de Patinir.

Recorda-se que, na época dos primitivos flamengos os artistas organizavam-se e produziam pintura em *ateliers*, apelando ainda à colaboração e à sob contratação de serviços. Os conjuntos de modelos constituíam "um bem precioso" partilhado por vários artistas resultando, com isso, fruto de colaboração, com génese complexa e difícil de destrinçar o que é executado diretamente pelo mestre daquilo que é executado por colaboradores. Esta é uma matéria de relevada importância; é um assunto sempre em debate que, consoante o ponto de vista de quem interpreta, desperta novas teorias. Por essa razão, ao longo deste estudo, será desenvolvido em pormenor este tema, com referências ao que se tem dito e divulgado sobre o retábulo da *Virgem da Dores*, encomendado para o convento da Madre de Deus em Lisboa e sobre o tríptico da *Paixão de Cristo* encomendado para o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra.

Relativamente ao retábulo da Madre de Deus, Luís Reis Santos considerou a *Virgem das Dores* uma obra de autoria de Quentin Metsys e atribui, com algumas reservas, a *Fuga para o Egipto* a Eduardo o Português e todas as outras à oficina de Metsys [SANTOS, 1975, pp. 152-155]. Ainda em relação à pintura de Worcester (*Repouso na Fuga para o Egipto*), o historiador Haverkamp-Begemann refere, que esta é uma peça de conjunto, e que mesmo

sendo obra de Quentin Metsys, não é possível saber por falta de informação e notícias sobre os assistentes da oficina deste artista, quais são duma ou de outra mão; - «seria necessária uma investigação mais profunda para se poderem tirar mais conclusões» [HAVERKAMP-BEGEMANN, 1974, p.191]. Infelizmente, esta última pintura não se encontra em Portugal e não foi possível fazer exames laboratoriais para a confrontar com as restantes peças do grupo.

Atualmente decorrem na Universidade de Gand estudos sobre a pintura de Quentin Metsys, um projeto coordenado por Maximiliaan Martens e assessorado pela investigadora Annick Born, ambos especialistas na obra deste artista. No catálogo da exposição do Museu do Azulejo (Dezembro de 2009) sobre a comemoração dos 500 anos da construção do convento da Madre de Deus, estes especialistas referem, em nota de rodapé, um outro estudo realizado em 1972 por Diane T. Robbinsem, em tese de mestrado, sobre a arte de Quentin Metsys na Universidade de Washington, onde atribui - «.../o *Calvário, a Lamentação e as Três Marias* a uma determinada Mão A; a *Virgem das Dores e a Apresentação do Menino no Templo* à Mão B que identifica como o Edowart Português.../ [BORN, MARTENS, 2010, p. 264, nt. 16]. O que continua a ser indiscutível na historiografia desta obra, tanto para Annick Born como para Maximiliaan Martens, é o elevado nível da sua identificação como - «.../um "produto de marca" de Metsys; os tipos femininos refinados e idealizados, a figura de São João e os carrascos caricaturados podem ser associados diretamente, e sem qualquer dúvida, ao mestre de Antuérpia, independentemente da sua qualidade de execução» [BORN, MARTENS, 2010, p. 157]. Este assunto será desenvolvido mais adiante neste trabalho, quando se caracterizar materialmente e tecnicamente o retábulo da *Virgem das Dores*.

O que caracteriza formalmente a pintura de Metsys são os seus retratos grotescos e, em alguns casos, disformes cheios de realismo e movimento. Representa e reproduz dos seus antecessores a técnica, baseada na riqueza da transparência dos pigmentos, feita com a tão famosa técnica a óleo, que transmitem ao observador a limpidez das cores. Ao que se conhece recebeu a sua primeira encomenda em 1507, com o tríptico dedicado a Santa Ana, assinada e datada de 1509. Entre 1509 e 15011 terá trabalhado no tríptico de *São João Baptista* para a capela dos Carpinteiros da Catedral de Antuérpia. Estas obras terão sido executadas quase em simultâneo com o retábulo da Madre de Deus, «...não é portanto surpreendente que ambos os retábulos apresentem semelhanças claras. Por

exemplo, a *Mater Dolorosa*, no painel central, assemelha-se à Virgem cuidando do cadáver de Cristo na *Lamentação*, painel central do retábulo de Antuérpia» [BORN, MARTENS, 2010, p. 156]. Para estes autores, a gestão de tempo que Metsys foi obrigado a ter para que ambas as obras fossem concluídas dentro dos prazos, tornou lógica a opção de dedicar menos importância na feitura do retábulo de Lisboa do que no tríptico de Antuérpia. Como reforço desta ideia, consideram que era mais fácil distribuir pequenos painéis por colaboradores do que tê-los juntos a trabalhar num grande painel como o tríptico de *São João Baptista*; salientam, ainda, que a menor qualidade artística das obras de colaboradores relativamente às de autoria do mestre não seria detetada pelo cliente estrangeiro. [BORN, MARTENS, 2010, p.156]. Contrariamente a esta visão refere Pedro Dias - «Estamos na presença de uma encomenda régia – da rainha viúva, - senhora de grossos cabedais e grande peso na cena europeia do tempo, pelo que não é de estranhar que o maior pintor flamengo de então tenha posto grande cuidado na execução desta obra» [DIAS, 1992, p.144]. Pelo que foi dito até ao momento, chega-se à conclusão que, este é um problema que tem suscitado, ao longo do tempo, empenhadas envolvências das quais ainda não foi possível dar respostas concretas. Para alguns investigadores, o painel central é de melhor qualidade enquanto, para outros, é mais um trabalho de *atelier*; será agora possível chegar um pouco mais longe nas conclusões encontradas e espera-se ter mais informações sobre este assunto no final desta investigação.

Larry Silver, historiador do Worcester Museum é referido por Annick Born e Maximiliaan Martens a propósito da *Virgem das Dores* - «a devoção da Virgem das sete Dores foi promovida pelo movimento "Devotio Moderna" e tornou-se popular na Holanda c. de 1500. Foi inicialmente exportada para a Península Ibérica por Jean Joest von Kalkar, através do seu retábulo das *Sete Dores da Virgem*, de 1505, destinado à Catedral de Palência .../...a tipologia deste políptico é sem dúvida Ibérica e não aparece na Flandres» [BORN, MARTENS, 2010, p. 156-176] (Fig.2.1.10). O historiador da arte Didier Martens considera o retábulo de Palência uma encomenda atípica de Juan de Fonseca, caracterizada ao gosto Ibérico e questiona se terá mesmo sido - «O retábulo da Madre de Deus inspiração no de Palência» [MARTENS, 2010, p.220-224]. Desconhece-se, ainda, como estariam alinhadas e posicionadas as pinturas dentro do conjunto retabular. Neste trabalho são confirmadas as suspeitas sobre os cortes nas dimensões destas pinturas mantendo as representações dos temas intactas. Em alguns exemplares observados verificou-se que a leitura se faz quase sempre no sentido dos ponteiros do relógio, posicionando o Calvário

no canto superior esquerdo. Segundo Didier Martens o retábulo da Madre de Deus, devido à sua grande dimensão, terá sido, mesmo que desaparecidas as molduras originais, colocado com as pinturas separadas na parede e, não numa moldura única, como acontece para todos os outros retábulos similares. Igualmente Fernando António Batista Pereira abordou, na sua dissertação de doutoramento, a questão da colocação dos painéis mais pequenos em redor do maior e dá alguns exemplos de pinturas, cujo tema representado, em painel único, são Virgens, em plano central, circundadas por temas de Cristo que caracterizam as suas sete dores [PEREIRA, 2001, p. 96] (Figs. 2.1.7/2.1.8/2.1.9).

Semelhante opinião tinha Nicole Dacos quando em 1991 se referiu a este retábulo - «visto que o esquema geral correspondia às exigências da cultura Ibérica, nota-se que o artista teve isso em conta. A encomenda deve, pois, ter-lhe sido feita diretamente» [DACOS, 1991,p.153]. Para esta autora, este retábulo difere na qualidade daqueles que Metsys teria pintado em 1509 e em 1511, para Lovaina e Antuérpia, sendo a qualidade deste - «.../desigual e revela a participação da sua oficina. Alguns painéis como a *Pieta* parecem mesmo completamente estranhos ao mestre» [DACOS, 1991, p.153]. Em 1938 numa conferência em Bruxelas foi divulgada a grande semelhança entre a pintura do *Menino entre os Doutores* com uma outra representando o mesmo tema, no Museu de Jacquemart-André, pintada por Metsys. Tem inscrita a data de 1513. O modelo das personagens é exatamente o mesmo.

Fazendo uma investigação, um pouco mais aprofundada, verificou-se que *As sete Dores da Virgem* são representadas com diferentes tipologias pelos pintores ou miniaturistas flamengos, durante o século XVI. Os episódios da vida de Cristo podem ser distribuídos em torno da Virgem, em forma de medalhões redondos como, por exemplo, na pintura de Adriaen Isenbrant do Museu de Belas Arte em Bruxelas (Fig. 2.1.2), a de Bernad van Orley, c. 1520-35 (Fig. 2.1.3) e, ainda uma pintura atribuída a um seguidor de Quentin Metsys (Fig. 2.1.4). Estas representações das sete Dores da Virgem, podem ainda ser apresentadas sob a forma de compartimentos quadrangulares, dos quais se salientam as miniaturas de Simon Benning (Fig. 2.1.5), uma pintura de Isenbrant (Fig. 2.1.9), a de Jean Joest von Kalkar, da catedral de Palência (Fig. 2.1.10) e, sobretudo, num conjunto de pinturas da autoria de Dürer (Fig. 2.1.11). Em relação a estas últimas, recuperadas em 2009, salienta-se que as sete cenas de Cristo com formato quadrangular (63 x 46 cm cada uma) rodeiam o painel central da *Virgem das Dores* com formato retangular (109 x 43 cm).



Fig. 2.1.2 Adriaen Isenbrant
Museu de Belas Artes, Bruxelas³



Fig. 2.1.3 Bernad van Orley,
(c. 1520-35)⁴



Fig.2.1.4 Seguidor de Quentin Metsys²



Fig.2.1.5
Simon Bening c. 1525-30⁵



Fig.2.1.6
Simon Bening (atrib), Londres⁶



Fig.2.1.7
Escola flamenga MNAA⁷



Fig.2.1.8
Escola flamenga MNAA⁸



Fig.2.1.9
Adriaen Ysembrandt *Notre Dame*, Bruges⁹



Fig.2.1.10
Jean Joest von Kalkar, 1505, Palência¹⁰



Fig.2.1.11
Dürer, c.1496, Munique e Dresden¹¹

² Fig. 1.2.2 Disponível em [http://www.wikigallery.org/wiki/painting_380282/\(after\)-Quinten-Massys/The-Seven-Sorrows-Of-The-Virgin-The-Pieta](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_380282/(after)-Quinten-Massys/The-Seven-Sorrows-Of-The-Virgin-The-Pieta) [Consultado a 01-05-2012]

³ Fig. 1.2.3 Disponível em http://saintsshallarise.blogspot.pt/2011_09_01_archive.html [Consultado a 01-05-2012]

⁴ Fig. 1.2.4 Disponível em <http://www.art-wallpaper.com/Wallpapers/Van+Orley+Bernaerd> [Consultado a 1-05-12]

⁵ Fig. 1.2.5 Disponível em <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=4329> [Consultado 1-05-12]

⁶ Fig. 1.2.6 Disponível em <http://www.casa-initalia.com/artpx/flem/flem.htm> [Consultado a 01-05-2012]

⁷ Fig. 1.2.7 Imagem de Batista Pereira, 2001 in tese de Doutoramento p.96

⁸ Fig. 1.2.8 Imagem de Batista Pereira 2001 in tese de Doutoramento p.96

⁹ Fig. 1.2.9 Imagem da tese do Batista Pereira 2001 in tese de Doutoramento p.96

¹⁰ Fig. 1.2.10 Disponível em http://www.aquagestpalencia.es/DOC/Guia_Palencia.pdf (painel central catedral de Palência) [Consultado a 01-05-2012]

¹¹ Fig. 1.2.11 Disponível em <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/durer/> (painel central pinacoteca de Munique; painéis pequenos galeria de arte de Gemä) [Consultado a 01-05-2012]

Evidencia-se a colocação do painel de *Cristo a Caminho do Calvário* na zona central, por baixo da Virgem, em vez de, na zona superior como se verifica em todos os restantes exemplos. Não é certo que este enquadramento seja o original mas, foi assim que foi apresentado ao público, na exposição temporária em Dresden depois da intervenção de restauro¹². Esta modalidade de apresentação deixa em aberto, novas possibilidades de arranjo conjuntural, também, para o retábulo da Madre de Deus. Acrescenta-se que, o retábulo de Dürer apenas difere do da Madre de Deus, na representação da *Colocação do Cristo na Cruz* em vez da representação da *Colocação de Cristo no Tumulo*. Este facto é representativo da liberdade de escolha pontual dos temas a pintar, permitida a determinados artistas. Para todos os efeitos, considera-se que este conjunto de Dürer poderá ter influenciado, sobre maneira, Quentin Metsys, na execução do retábulo das *Dores* pois, além de ser anterior é, dentro dos temas e das dimensões apresentadas, aquele que mais se assemelha. De referir, ainda, a conhecida proximidade e ascendência que Dürer teve na obra de Metsys.

Embora o retrato na pintura de Metsys seja mais subjetiva e pessoal do que a de Albrecht Dürer ou Hans Holbein, existem relatos de que possa ter sido influenciado por ambos os mestres alemães. Teve ainda muito provavelmente alguma influência italiana, sobretudo, através de Dürer que viveu em Itália durante grandes temporadas. Considera-se por isso e por semelhanças de composição, provável que, os seus desenhos e gravuras tenham influenciado, não só o modo de pintar de Metsys como também o tipo de programação retabular, como se exemplificou no conjunto de pinturas do Convento da Madre de Deus.

¹² Em 2009 o jornal londrino "The Art News" faz referência ao restauro de uma pintura que representa a *Virgem das Dores* e que pertence ao painel central do retábulo de Dürer de Munique. Após um tratamento que durou 21 anos, esta pintura foi inaugurada em Dresden, onde se reuniu, pela primeira vez em quase cinco séculos, com o resto do retábulo das *Sete Dores da virgem*. Dürer pintou este retábulo em 1496 com a idade de 25, por encomenda de Frederico, o Sábio, para a sua igreja palácio de Wittenberg. O retábulo foi desmembrado, provavelmente durante a Reforma, e os sete painéis pequenos (temas de Cristo) passaram a ser propriedade do artista Lucas Cranach, que os terá vendido ao colecionador Saxon, em Dresden. Mais tarde, passaram para uma galeria de arte, em Gemä. No centro do conjunto, o painel da Virgem, com cerca de 1,80 cm de altura, foi para a Abadia Benediktbeuern, na Baviera, e em 1804, com a secularização dos mosteiros, passou para a pinacoteca de Munique. Todo o conjunto foi apresentado numa exposição temporária em 2009, em Dresden, intitulada "O estado da Arte", tendo sido apresentados as pinturas no seu conjunto. Atualmente, encontram-se novamente separados, com o painel central de volta a Munique, exposto na galeria das obras de Dürer.

The Seven Sorrows of the Virgin

c. 1496-97 (200 kB); Oil on panel, Central panel 109 x 43 cm; Alte Pinakothek, Munich; Side panels 63 x 46 cm; Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden [Consult. 2012-04-21]

<http://www.theartnewspaper.com/articles/Virgin-unveiled-after-acid-attack%20/21183>

Seguem-se alguns exemplos de gravuras de Dürer que possam estar na origem dos temas pintados neste conjunto (Figs.2.1.12/2.1.13/2.1.14)¹³.



Fig.2.1.12
Apresentação do Menino no Templo, 1505 (série grande da vida da virgem) Gravura Sammlung Albertina, Viena. 650*901 Grayscale 173 Kb ©



Fig.2.1.13
Cristo com a Cruz às Costas, (série grande da Paixão) Gravura Sammlung Albertina, Viena. 650*886 Grayscale 164 Kb ©



Fig.2.1.14
Cristo na Cruz com a Virgem e S. João, (série grande da Paixão) Museu Britânico, Londres. 450*557 Grayscale 77 Kb ©

Em 1984, várias analogias foram efetuadas por Larry Silver e que podem ser observadas no seu catálogo *Raisonné* sobre a pintura de Quentin Metsys e onde estão incluídas as pinturas de Lisboa e de Coimbra. Assim, salienta-se que, além de algumas referências sobre a proximidade de Dürer a Metsys, este autor refere a semelhança entre a pintura que representa *Cristo a Caminho do Calvário* e uma outra, executada anos mais tarde (c. 1510/15), e que se encontra no Rijksmuseum em Amsterdão, com o número de inventário SK-A-4048 [SILVER, 1984,p.96, im. 88,89]. Sobressai, entre outros aspetos, que ambas as figuras que tocam corneta tem a bandeira com a águia bicéfala tão ligada ao Saco Império Romano-Germânico; símbolo que também se verifica no *Ecce Homo* de Coimbra mas que, infelizmente está cortado, devido a amputações no próprio suporte. Esta pintura do museu holandês, ao que se sabe, não tem relação com mais nenhuma, considerada, por isso, como uma pintura isolada, ou seja, não pertence a nenhum conjunto como a pintura portuguesa *Cristo a Caminho do Calvário*. Ressalta-se a sua feitura posterior à de Lisboa¹⁴ (Figs.2.1.15 a,b/2.1.16 a,b/2.1.17 a,b).

¹³Fig.2.1.12/2.1.13/2.1.14 Disponível em: http://www.wga.hu/framese.html?html/d/durer/2/12/1_1500/index.html [Consult. 2012-05-01].
© Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx.

¹⁴ * Fig. 2.1.16 a,b Disponível em <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-4048> [Consulado a 04-05-2012]



Fig.2.1.15 a
Cristo a Caminho do Calvário
MNAA, Lisboa



Fig.2.1.16 a
Cristo a Caminho do Calvário
Rijksmuseum, Amesterdão*



Fig.2.1.17 a
Ecce Homo
MNMC, Coimbra



Fig.2.1.15 b
Cristo a Caminho do Calvário
MNAA, Lisboa



Fig.2.1.16 b
Cristo a Caminho do Calvário
Rijksmuseum, Amesterdão*



Fig. 2.1.17 b
Ecce Homo
MNMC, Coimbra

Pormenores das águias bicéfalas representadas nas pinturas acima reproduzidas

2.1.4 Percurso

Depois da primeira mudança do políptico, como já foi referido ainda durante o séc. XVI, é novamente apeado no séc. XVII e XVIII devido, mais uma vez, a diversas transformações da Igreja da Madre de Deus. O retábulo de Metsys, o de Santa Auta e outros são desmanchados e transformados. Coloca-se a hipótese de os grandes cortes picturais terem sido efetuados nesta época. Sabe-se que em 1752 no reinado de D. João III, durante as obras de ampliação da Igreja, o retábulo da *Virgem das Dores* é separado

colocando o painel central sozinho numa capela especial. Sabe-se ainda que o terramoto de 1755 provocou graves danos no Convento da Madre de Deus.

Mais tarde, já no séc. XIX, apenas dois dos pequenos painéis *O Calvário* e *Cristo a Caminho do Calvário* se encontravam no convento; José de Figueiredo leva-os para a oficina de restauro no atual MNAA. Desconhecia-se onde estariam os outros painéis com exceção do *Menino entre os Doutores* que estava na posse da Condessa de Edla (2ª mulher de D. Fernando), pois figurou na exposição de arte Ornamental (Figs.2.1.18 a,b,c). Esta pintura foi cedida pelas freiras do convento ao rei D. Fernando por volta de 1863 que por sua vez o confiou à Condessa.



Figs.2.1.18 a,b,c *Menino entre os Doutores*, etiquetas coladas no suporte da pintura com as referências de onde estava a pintura: " Legado da Exmª Senhora Condessa d'Edla 1698"; "Ano de 1919"

Em 1931 José de Figueiredo refere-se a estes painéis do seguinte modo: - «provir igualmente da Madre de Deus, um grupo de painéis, obras indiscutíveis do grande mestre de Antuérpia, mas das quais, infelizmente, o Museu de Lisboa possui apenas uma. As outras saíram de Portugal, pertencendo agora a que representa «A Apresentação no Templo» ao Sr. Harris, de Londres. Justi viu-as quando esteve no nosso país e refere-se-lhes, nos seus «Estudos de Arte Espanhola». Considerando-as "verdadeiras joyas", menciona, além da que é hoje do Sr. Harris e da que entrou ultimamente para o Museu de Lisboa e que representa «O Menino entre os Doutores», mais duas: «O repouso na fuga para o Egipto» e "A Lamentação ao pé da Cruz"» [FIGUEIREDO, 1931, p.16].

Em relação à pintura do *Repouso na Fuga para o Egipto*, Haverkamp-Begemann num coloquio em 1974 no Museu de Arte de Worcester, em Nova Iorque, apresenta citando entre outros Reinaldo dos Santos e Luís Reis Santos, esta pintura como sendo uma obra

individual mas pertencendo ao conjunto do retábulo das Dores em Lisboa [HAVERKAMP-BEGEMANN, 1974, p.193]. Refere a sua proveniência do Convento igreja da Madre de Deus, retirado em 1874 passando para a coleção de José Maria Fidié, que por sua vez o deu ou vendeu, em 1882, ao Rei D. Fernando. Posteriormente, cerca de 1910 a Condessa de Edla terá vendido o quadro a um colecionador de Madrid e mais tarde, 1922, vendido a Lionel Harris em Londres. Anos depois é comprado pelo Museu de Arte de Worcester onde foi exposto pela primeira vez ao público em 1936, pouco tempo antes de terem sido expostos os restantes painéis no Museu de Arte Antiga em Lisboa, com exceção da Lamentação, pintura da qual ainda não se sabia do seu paradeiro. Quanto à pintura da *Lamentação* foi encontrada em 1945 no museu de Arte da universidade do Rio de Janeiro. Encontrava-se na posse da viúva Jerónimo Ferreira das Neves que por sua vez a comprara a José M. Teixeira Garcia Fidié e a terão levado para o Brasil. Ou seja, a proveniência é a mesma da pintura do *Repouso na Fuga para o Egipto*, tendo seguido depois um destino diferente [HAVERKAMP-BEGEMANN, 1974, p.194].

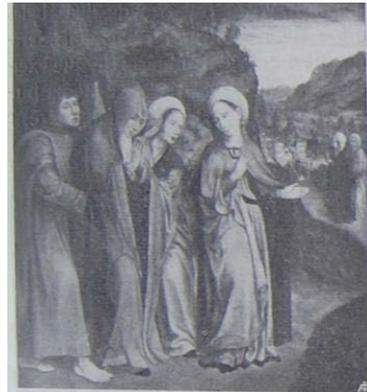
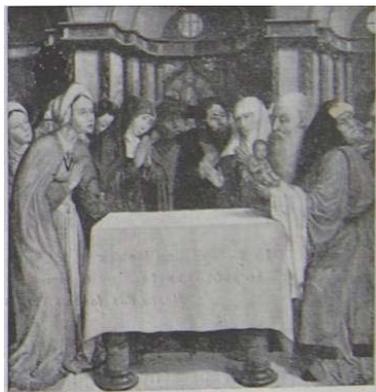
A 3 de Dezembro de 1938 expuseram-se na sala 9 do Museu das Janelas Verdes, as pinturas que faziam parte do retábulo da igreja da Madre de Deus pintadas por Quentin Metsys. Augusto Cardoso Pinto escreve no seu artigo «Duas pinturas de Quintino Metsys adquiridas pelo Estado» no Boletim nº 1 dos Museus Nacionais de Arte Antiga - «Esta exposição abriu com uma palestra do Dr. Reinaldo dos Santos, presidente da 6ª Secção da Junta Nacional de Educação. A ideia de agrupar os quadros de tão importante retábulo, resultou como se refere em nota deste boletim, da compra em Londres de duas das pinturas que entravam na sua composição. Os amadores e estudiosos puderam assim examinar uma das mais notáveis obras do Mestre, e o País ainda teve a felicidade de reaver e juntar obras que durante muitos anos andaram perdidas e dispersas» [PINTO, 1939, p.38] (Fig.2.1.19)

Diz ainda em nota de rodapé o seguinte: - «A identificação dos três quadros na posse de Harris como obra de Metsys foi feita pelo Sr. Max Friedländer (Quentin Messys - 1929). A sua ligação com os restantes existentes em Portugal e a consequente atribuição destes ao Mestre de Antuérpia deve-se ao Dr. José de Figueiredo que já em 1930 consignara a Metsys *o Menino entre os Doutores*» [PINTO, 1939, p.38]. Foram então adquiridas pelo Estado português em 1937 ao antiquário londrino Lionel Harris com destino ao Museu de Arte Antiga a pintura que representa *A Apresentação do Menino no Templo e as Três-*

Marias (Figs.2.1.20/2.1.21). É pena não terem adquirido igualmente a pintura do *Repouso da Fuga para o Egipto* que, ao que se sabe, terá sido vendida cerca de dois anos antes aos Estados Unidos da América, pelo mesmo antiquário.



Fig.2.1.19 Retábulo da *Virgem das Dores* exposta no MNAA, em 1938¹⁵



Figs.2.1.20/2.1.21 *Apresentação do Menino no Templo e Três-Marias*
Pinturas compradas pelo estado português, Lionel Harris em 1938¹⁶

¹⁵ Fig.2.1.19 Fotografia do Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, nº 1, p 37

¹⁶ Figs.2.1.20/2.1.21 Fotografia do Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, nº 1, p 39, 40

2.1.5 Intervenções anteriores

Entre 1931 e 1936 as pinturas do grupo da *Virgem das Dores* foram intervencionadas por Fernando Mardel no Museu Nacional de Arte Antiga. Em 1937 o Conservador João Couto escreve, baseado na informação do restaurador Fernando Mardel, sobre a intervenção nº 1275 – Mater Dolorosa – por Matsys, (nota anexa ao relatório de restauro). Já nesta época foram levantados várias questões técnicas e materiais que se transcrevem em seguida – «Suporte de Carvalho, seca, empenado e com bicho. Foi desbastado em parte para tratamento deste último e contraplacado noutros pontos para reforço. Aplicou-se ainda uma espécie de parquetagem, que não adere às tábuas, mas está fixada à moldura. Procurou-se desta forma impedir que ocorressem novos empenamentos. Preparo de cola e cré. O pintor usou uma técnica mista, esboçando a têmpera e continuando com resinas. Existiam na membrana pintada ampolas que vão indicadas na fotografia. Estalado em forma de rede». Diz ainda sobre o restauro efetuado – «Este quadro havia sido começado a limpar pelo Professor Freire, que aplicou para esse fim tintas chamadas óleos. Entendeu-se recentemente que era conveniente forçar a limpeza, iniciada pelo Professor Freire, e restaurar de novo. E, embora agora se entendesse que este restauro devia ser realizado com a técnica próxima da do pintar original, houve necessidade por motivos técnicos de continuar a empregar no caso o processo usado pelo Professor Freire, com ligeiras modificações que pareceram aconselháveis» [COUTO, 1937, p.1-2].

A parte mais interessante deste texto é a que se segue e que nos poderá dar alguma informação sobre o percurso desta obra. - «Conforme se vê da fotografia do reverso do quadro¹⁷, este apresentava na parte inferior um recorte feito quando quiseram colocar em frente da pintura o camarim de um sacrário. O Dr. José de Figueiredo informou quem estas notas redige, que possuía um documento do século XVIII, donde consta a colocação do altar numa capela e a mutilação atrás referida. Segundo ainda informação do Dr. José de Figueiredo, este Senhor achou na Madre de Deus, uma tábua, que embora repintada, se ajustava às dimensões do recorte que na pintura havia sido feito. Levou essa tábua ao Professor Freire que a ajustou no recorte referido, recompondo-o assim na forma original. O ajustamento das pregas do manto da Virgem nesta parte já havia sido feito pelo Professor Freire. O restaurador Fernando Mardel procedeu, no entanto a um novo estudo,

¹⁷ Infelizmente não existe essa fotografia na documentação da DGPC

do qual resultou o aspeto que o quadro, naquele ponto, agora apresenta. A pintura foi envernizada com duas camadas de verniz de resina e uma camada ténue de verniz gordo, tendo-lhe sido aplicada para proteção uma camada de cera» [COUTO, 1937, p.1-2] Dimensões nesta época: não tem.

Neste momento é possível através da análise documental, recentemente efetuada a esta pintura, nomeadamente, radiografia e exame dendrocronológico, retificar algumas destas informações, sobretudo, sobre a mesma tábuca encontrada por João Couto, ou seja confirmar se esta seria de facto pertença da zona inferior da pintura original. Depois de feitos os referidos exames, sabe-se agora que à tábuca encontrada não corresponde à falta existente na zona inferior do quadro. Em primeiro lugar o exame dendrocronológico demonstrou que a madeira do embutido não corresponde aos anéis analisados da restante pintura, ou seja, não pertencem à mesma tábuca sendo provavelmente de uma outra árvore, mesmo sendo igualmente identificada como carvalho do Báltico. Considera-se assim que este fragmento deverá ter pertencido a uma outra pintura mas que neste momento se desconhece qual. Infelizmente não foi possível a sua datação por falta de anéis em bom estado de conservação para a contagem completa. Pela análise da obra este fragmento foi embutido em corte de ganzepe¹⁸ e impecavelmente retocado com técnica ilusionista sendo praticamente invisível a olho nu, as zonas de integração. A suspeita começou no momento que se efetuou a limpeza da camada cromática no ano de 2009 e que foi confirmada pela radiografia (Figs.2.1.22/2.1.23).



Figs.2.1.22 *Virgem das Dores*, pormenor da zona inferior durante a intervenção de conservação e restauro que pôs a descoberto o embutido colocado por Luciano Freire em 1931-36

¹⁸ Ganzepe é uma técnica de união de madeiras em que são desbastadas ambas as zonas a embutir para que fiquem bem presas e exatamente à face, em ambas as superfícies.

Dimensões em cm do acréscimo inferior na pintura da *Virgem das Dores*

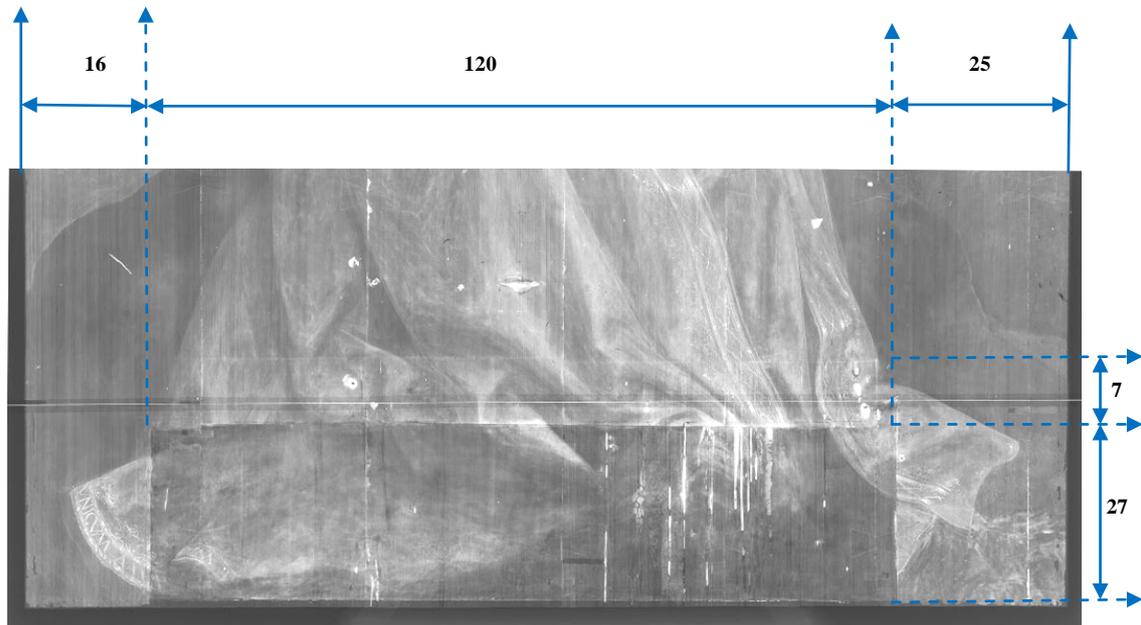
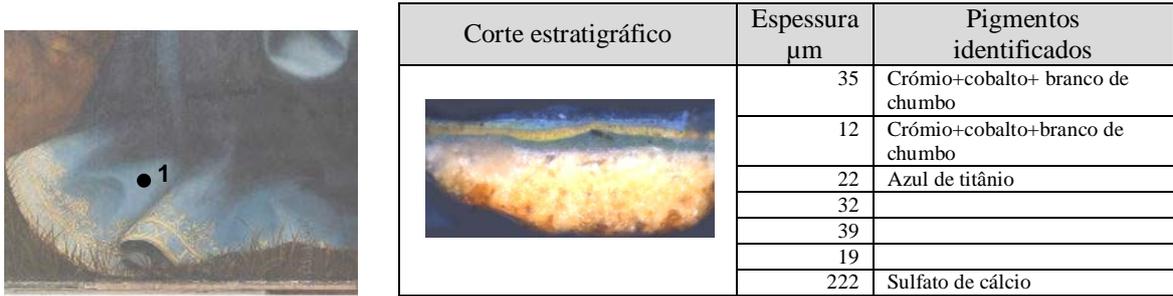


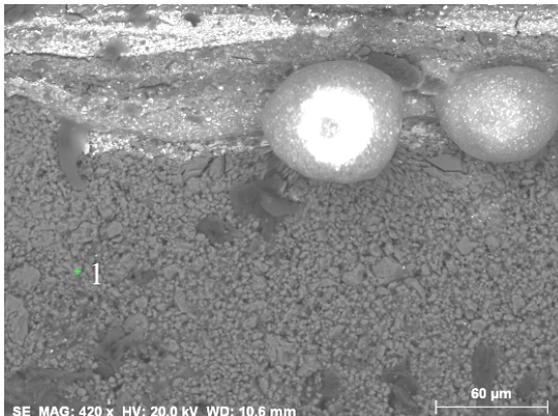
Fig.2.1.23 Virgem das Dores, radiografia de pormenor da zona inferior onde se vê o embutido de madeira colocado em ganzene.

A datação das tábuas inferiores, por dendrocronologia, não foi conclusiva por estar em mau estado de conservação. Posteriormente durante o estudo material para identificação dos pigmentos comprovou-se, uma vez mais, que esta zona era totalmente intervencionada e os pigmentos não correspondem aos utilizados na época como, por exemplo, o azul da Prússia: a preparação é diferente da preparação da restante pintura. Basta referir que a preparação do fragmento é de gesso, enquanto a da pintura é em cré (Figs.2.1.24 a,b,c,d). Este facto remete-nos e lembra-nos que muito possivelmente este fragmento pertence a uma pintura nacional pois na Flandres não era utilizado o gesso no fabrico de preparações. Todos estes sinais não deixam qualquer dúvida em como este fragmento não pertence nem nunca pertenceu à pintura da *Virgem das Dores*. Fica por saber qual a causa do seu corte, em que época, quem mandou fazer e para onde.

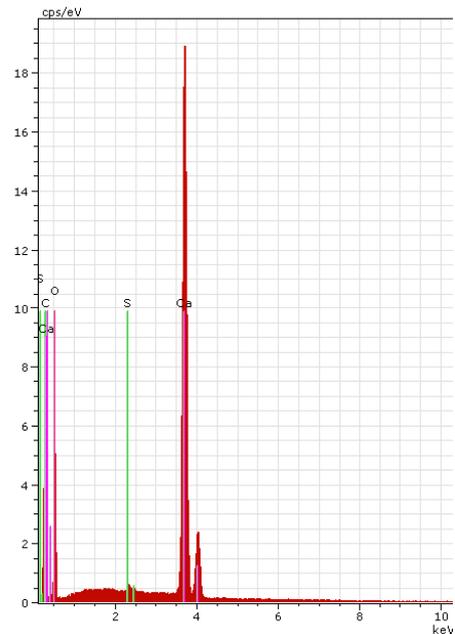


- a Localização do ponto 1 onde foi recolhida a amostra para a identificação dos materiais na zona do acrescento para ser comparada com os materiais originais.
- b Corte estratigráfico com identificação dos pigmentos azuis e preparação diferentes da restante pintura

Figs.2.1.24 a,b,c,d
Virgem das Dores



- c Localização do ponto 1 para identificação da preparação em MEV



- d Espectro na preparação onde é identificado gesso (sulfato de cálcio)

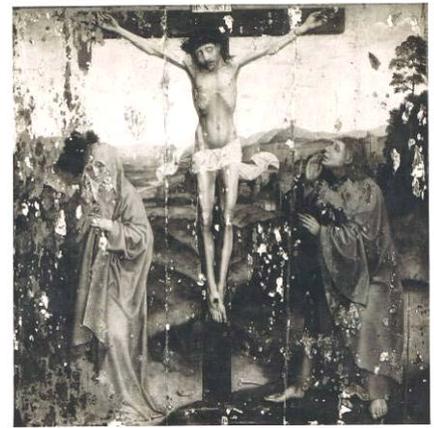
Outra pintura do grupo da Virgem das Dores a ser intervencionada, neste caso por Luciano Freire em 1931, foi a pintura do *Menino entre os Doutores* legado pela Condessa de Edla. Freire diz no seu relatório o seguinte – «Possuía esta Senhora mais três deste Mestre mas foram vendidos para o estrangeiro. A má aparência deste painel resultava de um enegrecimento de vernizes, consequência de ter estado por muito tempo num dos gabinetes do rei D. Fernando, no palácio das necessidades, onde além da

iluminação a gás, havia um fogão de lenha. Este alterado do verniz e mais sujidade tirava ao quadro grande característica técnica do autor – a limpidez das tonalidades das suas tintas. Faltava-lhe também tinta em alguns pontos, factos que ficaram documentados por fotografia tirada depois de limpo o quadro (?)» [FREIRE, s/d, p.105]. Dimensões nesta época: 81 cm x 81 cm.

Pintura *Cristo a Caminho do Calvário* foi igualmente intervencionada por Fernando Mardel em 1937 com o nº de restauro 529. Refere no seu relatório o trabalho de carpinteiro efetuado nesta pintura. – «Êste quadro é de madeira de carvalho com três tábuas e duas juntas. O trabalho de marceneiro (Pestana) consistiu em desempenar as tábuas, sangrando-as com dez golpes de serrote ao alto; foi-lhes depois diminuída a espessura, recebendo uma parquetagem que consta de nove peças grudadas ao alto e sete livres ao baixo, todas de madeira de carvalho». [MARDEL, 1937, s/p] Dimensões nesta época: 82,5 cm x 82,5 cm (Fig.2.1.25 c)

Pintura do *Calvário* foi intervencionada por Fernando Mardel em 1937. O processo de restauro nº 338, infelizmente pouca coisa diz a não ser que foram efectuadas duas radiografias de pormenor e algumas fotografias com luz rasante mas que não se encontram neste processo. Já nesta época se encontrava em muito mau estado de conservação considerando-se com isso um percurso diferente das restantes obras de conjunto [MARDEL, 1937, s/p]. Dimensões nesta época: 90 cm x 90 cm (Fig.2.1.24 b)

A pintura do *Repouso na Fuga para o Egipto* segundo Haverkamp-Begemann tem os bordos pintados o que não corresponde ao originalmente efetuado segundo a tradição da pintura flamenga. Este facto quer dizer que teve cortes em todos os bordos. Encontra-se contudo em muito bom estado de conservação apenas com alguns retoques nas juntas das tabuas e nos referidos bordos. A radiografia efetuada por David Rosen, Nova Iorque confirma pequenas extensões de danos; não se observam quaisquer alterações ou arrependimentos no desenho ou pintura, nem a olho nu nem na radiografia [HAVERKAMP-BEGEMANN, 1974, p. 191]. Em 1874 esteve em Antuérpia para fazer investigação e limpeza. Não foi possível confirmar estes dados para um estudo comparativo mais aprofundado por falta de respostas do Museu de Worcester. Dimensão nesta época 82,6 x 79 cm



Figs.2.1.25 a,b,c Fotografias de 1931 durante a intervenção de Luciano Freire e Fernando Mardel:
a *Virgem das Dores*, b *Calvário* c *Cristo a Caminho do Calvário*

Por último, e a pedido do Museu Nacional de Arte Antiga, vieram novamente para restauro, em 2009, as pinturas *Virgem das Dores*, *Menino entre os Doutores*, *Cristo a Caminho do Calvário Templo* e o *Calvário*. A finalidade deste restauro teve em vista a exposição que se realizou no mês de Dezembro desse ano, no Museu da Madre de Deus, para comemoração dos 500 anos da sua construção.

De um modo geral as pinturas encontravam-se em bom estado de conservação mas com o verniz amarelecido e ressequido. Apresentavam, também, alguns retoques escurecidos. Inicialmente achou-se que a pintura central estaria em melhor estado, sem necessidade de intervenção; depois, em comparação com as restantes, concluiu-se que seria melhor intervencioná-la, para que ficassem todas com o mesmo grau de limpeza. É com muita pena que as duas peças que faltam não possam ter o mesmo tratamento pois é importante que todo o conjunto tenha o mesmo tipo de intervenção, para não se perder a noção de conjunto. A Pintura das *Três-Marias* também não foi intervencionada nesta época porque

tinha acabado de ser restaurada e estava em muito bom estado de conservação. Este facto prejudicou a análise desta pintura em relação às restantes, pois não foi tão bem examinada nem lhe foram feitos o mesmo tipo de exames, tanto de área como de ponto, nomeadamente radiografia e recolha de amostras para identificação dos materiais. O mesmo sucedeu com as das duas pinturas que se encontram no estrangeiro; *Fuga para o Egipto* e a *Lamentação*. Estas duas, infelizmente, nem sequer foram observadas de perto, apenas por fotografia: contudo, tal facto não impediu que se pudessem fazer conjunturas, análogas às do restante grupo, seja por semelhanças estilísticas já estudadas, seja por extrapolação de possíveis dados técnicos e materiais. Um dia, quem possa e quem queira deslocar-se aos Estados Unidos da América e ao Brasil, pode sempre estudar mais a fundo estas pinturas e, compara-las com os resultados agora obtidos nas restantes obras.

2.1.6 Estudo técnico e material

Neste conjunto retabular o tipo de exame que foi efetuado não foi igual para todas as pinturas, pois o acesso e a proximidade à obra, por razões já explicadas, não foi o mesmo. As peças que tiveram em restauro têm bastante documentação, apenas com algumas diferenças que, dependeram da disponibilidade laboratorial. Assim, e para melhor se entender o esforço dos vários técnicos, das diferentes especialidades, seja de área seja de ponto, elaborou-se um quadro com o levantamento de todos os exames efetuados, em cada pintura, com exceção de fotografia de pormenor que foi toda efetuada pela autora deste trabalho.

Identificação	Exames de área							Exames de ponto					
	FLV	FLR	FUV	FIV(1)	FIV(2)	RIV	RX	DC	FRX	CE	μ-FTIR	XRD	MEV-EDX
Virgem das Dores	3	1	1	7	7	3	Total	1	29	25	vs	vs	6
Apresentação do Menino no Templo	3	1	1	12	12	1	2/3	-	17	17	vs	vs	3
Descanso na Fuga para o Egipto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Menino entre os Doutores	3	1	1	9	9	2	Total	-	14	14		vs	3
Cristo a Caminho do Calvário	5	1	1	10	10	3	Total	-	17	17		vs	3
Calvário	3	1	1	-	-	-	porm	1	7	7		vs	2
Lamentação	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Três Marias e S. João	-	-	-	9	9	2	-	-	-	-	-	-	-

Tab..2.1.1 identificação dos exames laboratoriais efetuados nas pinturas do retábulo da *Virgem das Dores*

Legenda da tabela [Tab.2.1.1](#)

Exames de área

- FLV** - Fotografia com luz visível - gerais antes e depois da intervenção - Jorge Oliveira (DGPC)
- FLR** - Fotografia com luz rasante - geral - Jorge Oliveira (DGPC)
- FUV** - Fotografia com luz ultra violeta - geral - Jorge Oliveira (DGPC)
- FIV (1)** - Fotografia de infravermelhos com filtro de 700 nm (LJF.) - Pormenores Sónia Costa (bolseira FCT)
- FIV (2)** - Fotografia de infravermelhos com filtro de 850 nm - Pormenores de Sónia Costa (bolseira FCT)
- RIV** - Reflectografia de infravermelhos *Virgem das Dores* - geral e 2 pormenor - António Candeias (DGPC)
- RIV** - Reflectografia de infravermelhos - geral com 1 pormenor Annick Born (universidade de Gent)
- RX** - Radiografia analógica - Jorge oliveira (DGPC)

Exames de ponto

- DC** - Dendrocronologia - Lília Esteves (DGPC), Peter Klein (Universidade de Hamburgo)
- FRX** - Espectrometria de fluorescência de raios-X - Ana Mesquita e Carmo (DGPC)
- CE** - Microscopia optica de cortes estratigráficos - Ana Mesquita e Carmo, Isabel Ribeiro (DGPC)
- μ-FTIR** -Micro espectroscopia de infravermelhos transformados em Fourier - José Carlos Frade (DGPC)
- XRD** - Difração de raios-X - Maria José oliveira (DGPC)
- MEV-EDX** - Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectroscopia de raios-X por dispersão em energia - Luís Dias e António Candeia (Laboratório HERCULES, Évora)

2.1.6.1 Suporte

Tanto pela observação direta dos suportes, por se encontrarem desbastados com exceção da *Virgem das Dores*, como pela análise radiografia, verificou-se que este conjunto de pinturas são todas assembladas com furo e cavilha, tanto o painel central de grandes dimensões como os painéis mais pequenos. Em todos os painéis essas cavilhas estão alinhadas por níveis; no painel central os níveis têm distâncias iguais deixando menos espaço no topo superior, 16 cm, do que no topo inferior, com 28 cm. Estas cavilhas, todas do mesmo tamanho, medem entre 6,5 e 7 cm de comprimento por 1 cm de altura ([Figs.2.1.25 a,b,c](#)). Na zona inferior do suporte da *Virgem das Dores*, constituído por sete pranchas, são ainda observadas cavilhas de menor dimensão que correspondem à união das tábuas do acrescento; depreende-se por isso que este fragmento seria também assemblado originalmente com furo e cavilhas ([Fig.2.1.26](#)).

Em relação aos painéis mais pequenos, infelizmente, nas pinturas que representam, *Calvário* e as *Três-Marias* não foi possível verificar qual o tipo de assemblagem por não ter sido efetuada a radiografia total; porém, na pintura do *Calvário* por baixo da parquetagem podem ser encontrados vestígios escavados na madeira onde existiriam as cavilhas originais ([Figs.2.1.27/2.1.28](#)). Pode-se concluir, apesar de tudo, que nestas pinturas as cavilhas foram, tal como no painel central, colocadas em três níveis, distribuídos com distâncias iguais deixando, mais ou menos, o mesmo espaço em cima e em baixo

respetivamente. Pode-se ainda através da sua localização perceber que o nível central da cavilha estaria aplicado mais ou menos ao centro do painel e, com isso, tentar encontrar o tamanho original tendo em atenção o centro da pintura, ou seja, saber quais as partes cortadas nos quatro lados de cada pintura sem prejudicar o desenho representado.

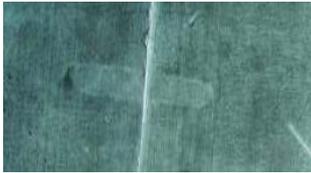


Fig.2.1.26 *Virgem das Dores*, pormenor de radiografia com cavilha



Fig.2.1.27 *Menino entre os Doutores*, cavilha vista depois do desbaste do suporte



Fig.2.1.28 *Calvário*, cavilha vista depois do desbaste do suporte

Pela observação dos painéis mais pequenos verifica-se que todos foram amputados, seja na altura seja na largura, com exceção do painel do *Calvário*, com mais 10 cm de altura e mais 8 cm de largura.

Esquemas de dimensões gerais e parciais das pinturas vistas na através de radiografia.

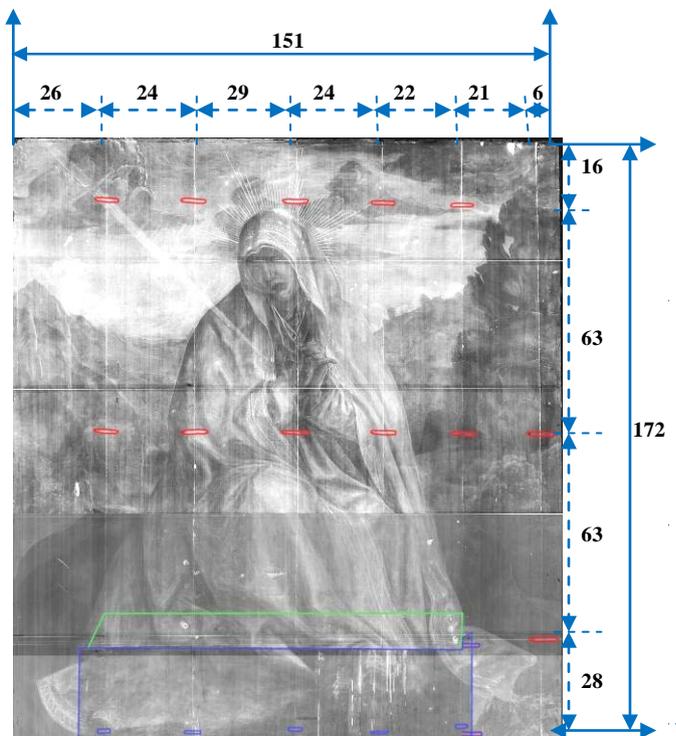


Fig.2.1.29 *Virgem das Dores*. Radiografia com marcação das cavilhas e com as dimensões gerais e das pranchas do suporte

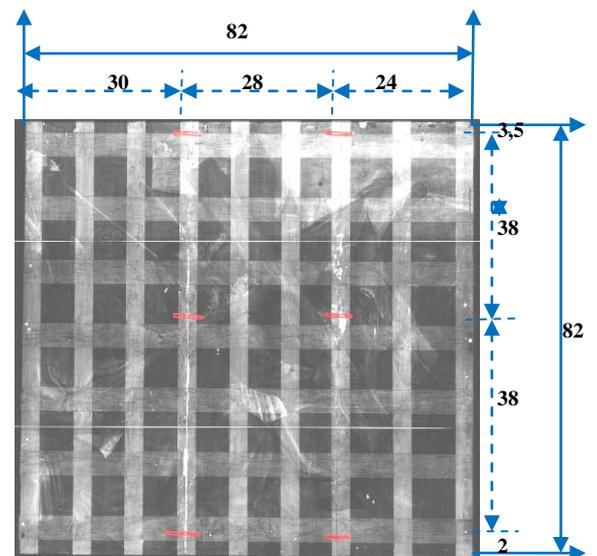


Fig.2.1.30 *Cristo a Caminho do Calvário*, Radiografia com marcação das cavilhas e com as dimensões gerais e das pranchas do suporte

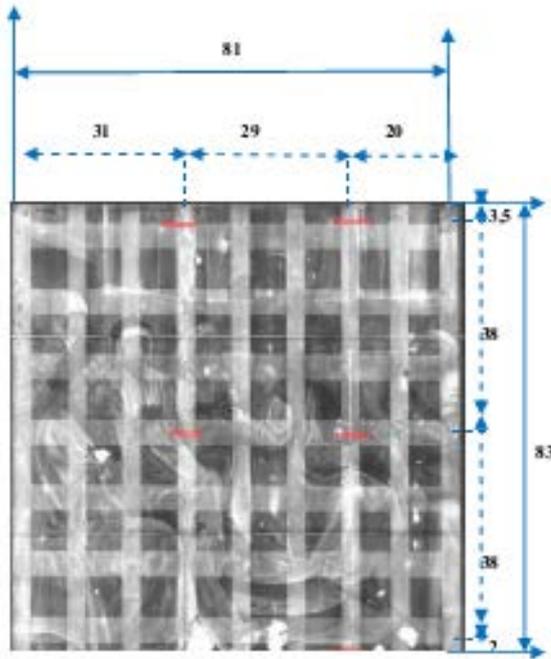


Fig.2.1.31 *Menino entre os Doutores*
Radiografia com marcação das cavilhas e com as dimensões gerais e das pranchas do suporte

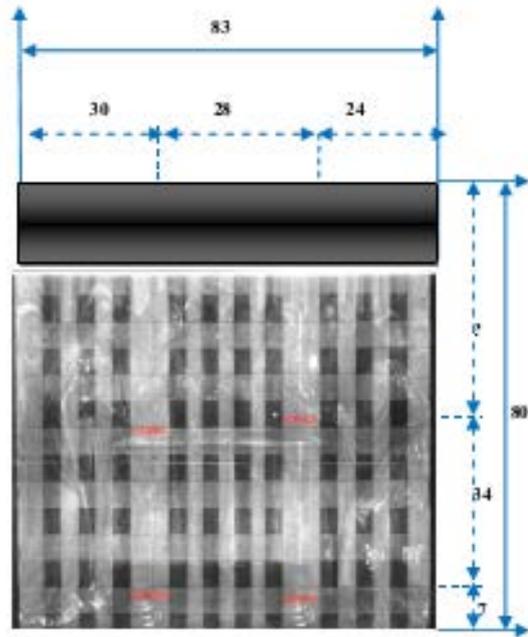
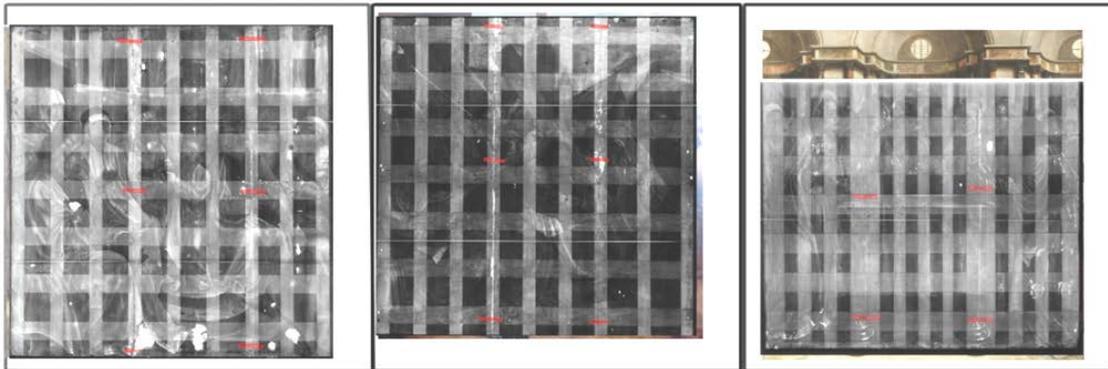
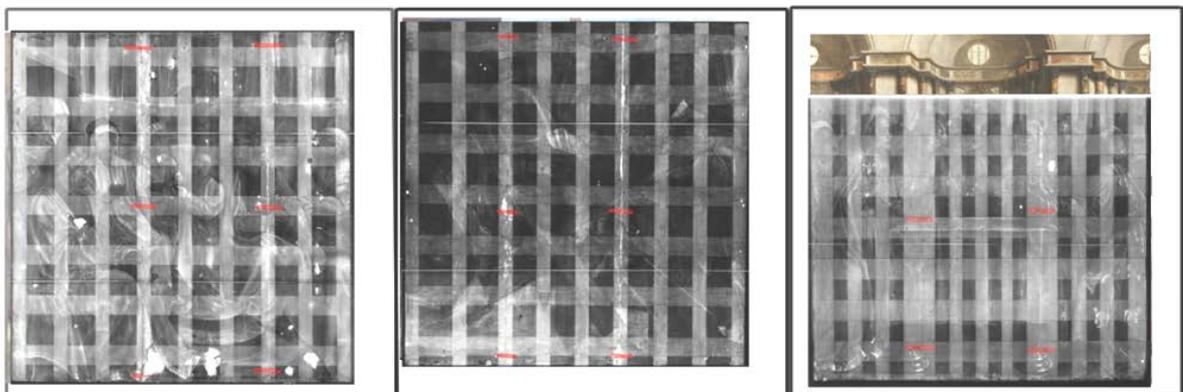


Fig.2.1.32 *Apresentação do Menino no Templo*,
Radiografia com marcação das cavilhas e com as dimensões gerais e das pranchas do suporte



Figs.2.1.33 a, b, c *a Menino entre os Doutores b Cristo a caminho do Calvário c Apresentação do Menino no Templo*- Radiografias colocadas na posição que corresponderia às dimensões originais, com a marcação das cavilhas. As cavilhas centrais da pintura de *Cristo a Caminho do Calvário* estão ligeiramente mais acima.



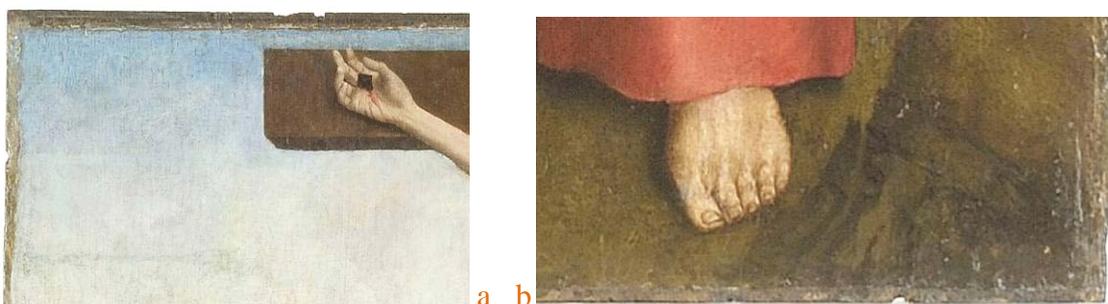
Figs.2.1.34 a, b, c *a Menino entre os Doutores b Cristo a caminho do Calvário (com rotação de 180°) c Apresentação do Menino no Templo*. R radiografias colocadas na posição que corresponderia às dimensões originais, com a marcação das cavilhas. As cavilhas centrais da pintura de *Cristo a Caminho do Calvário* quando invertido ficam ao mesmo nível das outras duas pinturas.

	IDENTIFICAÇÃO	ALTURA (cm)	LARGURA (cm)	ESPESSURA (cm)
1	<i>Virgem das Dores</i>	171,5	151,0	1,5
2	<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	82,5	79,5	0,7
3	<i>Repouso na Fuga para o Egito</i>	82,6	79,0	
4	<i>Menino entre os Doutores</i>	83,0	80,5	0,5
5	<i>Cristo a Caminho do Calvário</i>	82,0	82,0	0,7
6	<i>Calvário</i>	92,0	90,0	
7	<i>Lamentação</i>	82,2	79,0	
8	<i>Três Marias e São João</i>	83,0	79,5	

Tab. 2.1.2 Dimensões atuais. Pinturas com dimensões próximas do original: *Calvário* e *Virgem das Dores*

Não foi possível saber com rigor qual a espessura dos painéis pequenos pois, como já foi referido, tiveram em intervenções anteriores desbastes com aplicação de uma parquetagem. Apenas foi possível medir a espessura do painel central que é de finíssima espessura, cerca de 0,5 cm, o que nos leva a pensar no rigorosíssimo trabalho de suporte efetuado com assemblamento de furo e cavilha.

Como já referido e por comparação das dimensões dos suportes verificou-se que todos os painéis pequenos tiveram cortes, tanto nas alturas como na largura, com exceção da pintura do *Calvário* (Figs. 2.1. 35 a,b). É possível confirmar que esta pintura não teve cortes porque apresenta rebarba em todos os bordos, ou seja, os bordos não estão pintados. Assim, esta serviu como exemplar para as outras considerando que, originalmente todas tinham a mesma dimensão. Posto isto, propõe-se que todos os painéis teriam o tamanho de 92 cm por 90 cm; a soma de duas alturas das pinturas pequenas é 184 cm, mais 12 cm que a altura do painel central. Em seguida fez-se o ensaio do que faltaria para chegar às verdadeiras dimensões das pinturas das sete dores da Virgem (Fig. 2.1. 36).



Figs. 2,1, 35 a,b, *Calvário* - pormenores do canto superior direito e do canto inferior esquerdo, que mostram a rebarba nos quatro lados desta pintura, considerada por isso com as dimensões originais. Esta serviu de base para achar as possíveis dimensões originais, das restantes pinturas do grupo

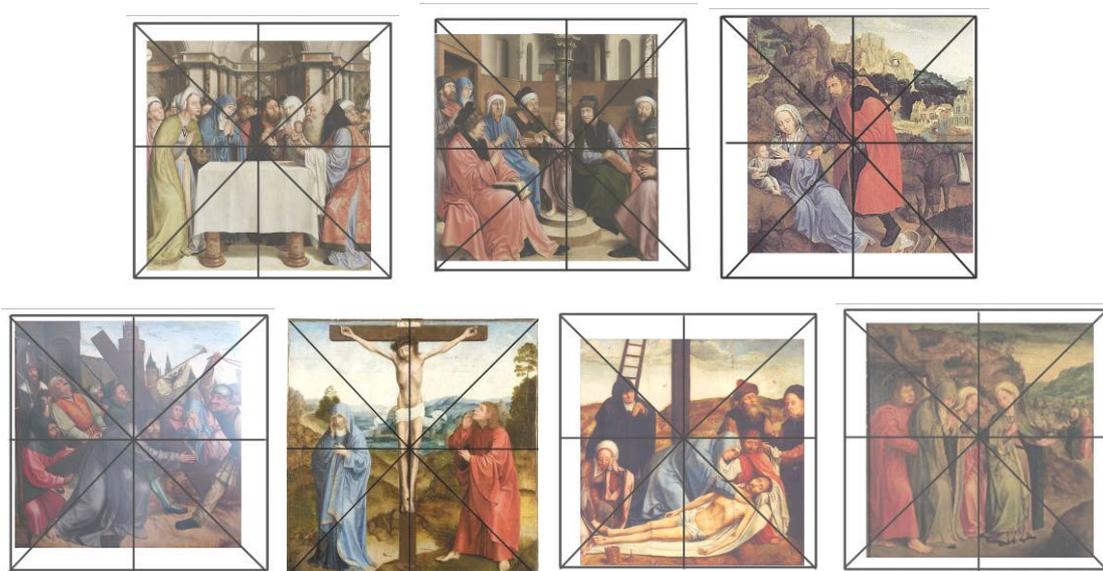


Fig. 2.1. 36 Conjunto das pinturas das sete dores da Virgem com as possíveis dimensões originais encontradas a partir da pintura do Calvário

A pintura central da Virgem, pela amostra das rebarbas, teve cortes em todos os lados, seja nos topos seja nos laterais. Considera-se, com base nas dimensões encontradas para os painéis pequenos, que a pintura da *Virgem das Dores* teria 184 cm de altura em vez dos 172 atuais, ou seja, uma amputação de cerca de 12 cm na altura. Esta proposta vai de encontro aos 12 cm que faltavam no topo superior, com base na distância das cavilhas. Sugere-se, assim, que teriam sido cortadas 12 cm apenas no topo superior e nada no topo inferior. Quando se observa a Virgem, em toda a sua majestade, fica-se com a ideia que esta estaria colocada bem alto, pois esse facto torna-a bem mais equilibrada, dentro do seu conjunto. Ela é de facto a peça central de todo o conjunto (Fig. 2.1.37). Em relação ao recorte inferior, fica por saber se terá sido feito de origem ou posteriormente, para encaixe de um qualquer objeto, como por exemplo, um sacrário, uma porta ou uma outra obra de arte. Fica também por saber, em relação aos cortes laterais, se estes foram muito ou pouco amputados, uma vez que, não se tem qualquer referência e, considerando a diferença do que falta para duas larguras dos painéis mais pequenos, cerca de 29 cm, exagerada.

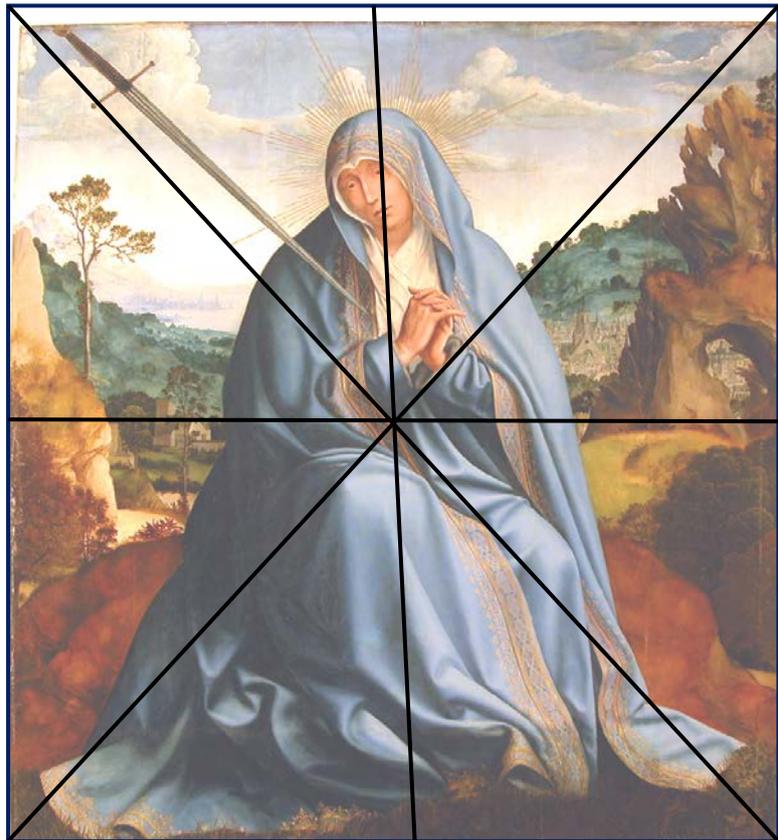


Fig. 2.1. 37 *Virgem das Dores* - proposta para a altura original 184 cm em vez dos 172 cm atuais

Datação dos suportes: *Virgem das Dores* 1495; *Calvário* 1495

Tal como outras pinturas flamengas também estas são todas em madeira de Carvalho do Báltico. Apenas foram datadas por dendrocronologia a pintura central da *Virgem das Dores* por Lília Esteves, em 2011, e a pintura do *Calvário* por Peter Klein, em 2000. Na pintura da *Virgem das Dores* não foi possível datar todas as pranchas, por existirem algumas zonas em mau estado de conservação.

Exame Dendrocronológico - <i>Virgem das Dores</i>			
Pranchas	Anéis Medidos	Data inicial	Data final
I	272	1201	1472
II	260	1206	1465
III	269	1207	1475
IV	236	-	Não datada
V	218	-	Não datada
VI	198	-	Não datada
VII	66	1413	1478

Tab. 2.1.3 Exame Dendrocronológico - *Virgem das Dores*

O valor mais recente obtido foi para a prancha VII (1478). Para a data de elaboração da pintura somou-se um valor para o borne e alguns anéis cortados do cerne e o tempo de secagem. O valor mínimo de anéis do borne é de 9 e o valor médio é de 15 anos. O valor mínimo para a secagem é de 2 anos.

$1478 + 9 + 2 = 1498$ Valor mínimo obtido: A pintura não pode ser anterior a esta data.

$1478 + 15 + 2 = 1495$ Valor médio provável.

1495 É a data mais provável para a construção da pintura *Virgem das Dores* [ESTEVES, 2001, s/p].

Exame Dendrocronológico - <i>Calvário</i>			
Pranchas	Anéis Medidos	Data inicial	Data final
I	256	1221	1476
II	198	1272	1469
III	244	1235	1478

Tab. 2.1.4 Exame Dendrocronológico - *Calvário*

O valor mais recente obtido foi para a prancha III (1478). Para a data de elaboração da pintura somou-se um valor para o borne e alguns anéis cortados do cerne e o tempo de secagem. O valor mínimo de anéis do borne é de 9 e o valor médio é de 15 anos. O valor mínimo para a secagem é de 2 anos.

1487 Valor mínimo obtido: A pintura não pode ser anterior a esta data.

1495 É a data mais provável para a construção da pintura do *Calvário* [KLEIN, 2000, s/p].

Estas duas pinturas foram datadas de 1495, ou seja, confirma-se que foram efetuadas na mesma época. Esta data coloca a obra, dentro do prazo previsto por vários autores, em 1509, para a encomenda deste retábulo. Isto pode significar, inclusivamente, caso se trate de uma encomenda, que esta poderia ter sido efetuada ligeiramente anterior ao ano de 1509 ou, poderia já existir em armazém e ter sido adaptado à encomenda feita.

2.1.6.2 Preparação

Verificou-se que as preparações neste conjunto de pinturas são compostas essencialmente por cré. Foram analisadas cerca de 80 amostras de todo o conjunto e em todas foi identificado o carbonato de cálcio. Para identificar o número de camadas da preparação, o corte estratigráfico foi observado e analisado por MEV-EDX e identificaram-se em

muitas das amostras pelo menos duas camadas, com idêntica composição (Figs. 2.1.38a,b,c,d). Em toda a preparação foi identificado óleo de linho como aglutinante. Contudo, quando se identificou as preparações em μ -FTIR e posteriormente confirmado por MEV-EDX verificou-se que na zona inferior, imediatamente sobre o suporte, a preparação é diferente das restantes, composta por cré com vestígios de gesso aglutinado a cola animal e óleo de linho, [FRADE, 2011, s/p], [DIAS, 2011, s/p] (Figs. 2.1.40 a,b,c d, e f).



a

Corte estratigráfico

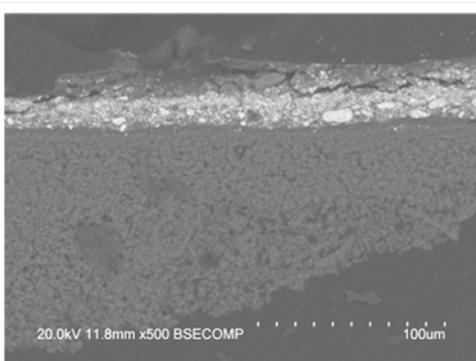


b

Espessura (μm)

Identificação dos pigmentos

21	Azul: azurite + branco de chumbo
25	Branco: branco de chumbo+orgânica
129	Preparação: cré



c

Figs. 2.1.38a,b,c,d *Virgem das Dores*.

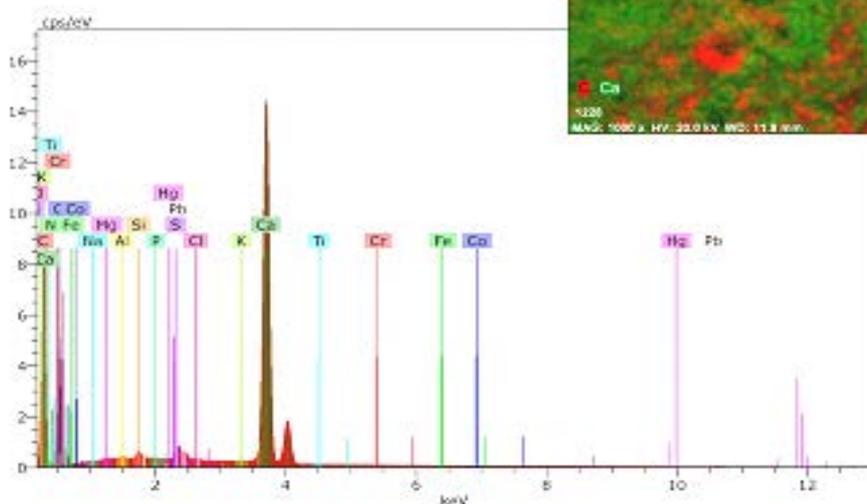
Identificação da preparação original.

a Localização do ponto de amostragem

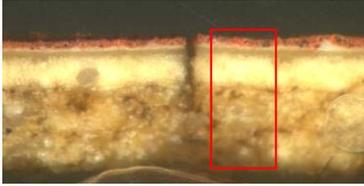
b Corte estratigráfico (azul da paisagem) com localização de área identificada em MEV

c Mapa de EDX

d Espectro de EDX do mapa geral de MEV da amostra 11 onde foi identificado apenas Cré



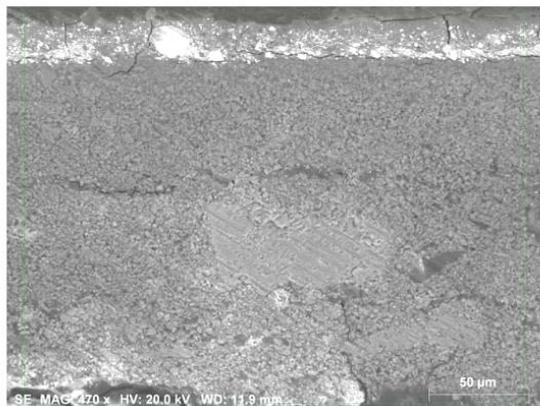
d

	Corte estratigráfico	Espessura (µm)	Pigmentos identificados
		20	Verniz
		11	Vermelha (glaci): corante
		17	Vermelha: vermelhão + mónio + Branco de Chumbo+ carvão vegetal
		9	Branca: branco de chumbo
		217	Preparação: cré



a

b



c

Figs. 2.1.39 a,b,c,d Cristo a caminho do Calvário.

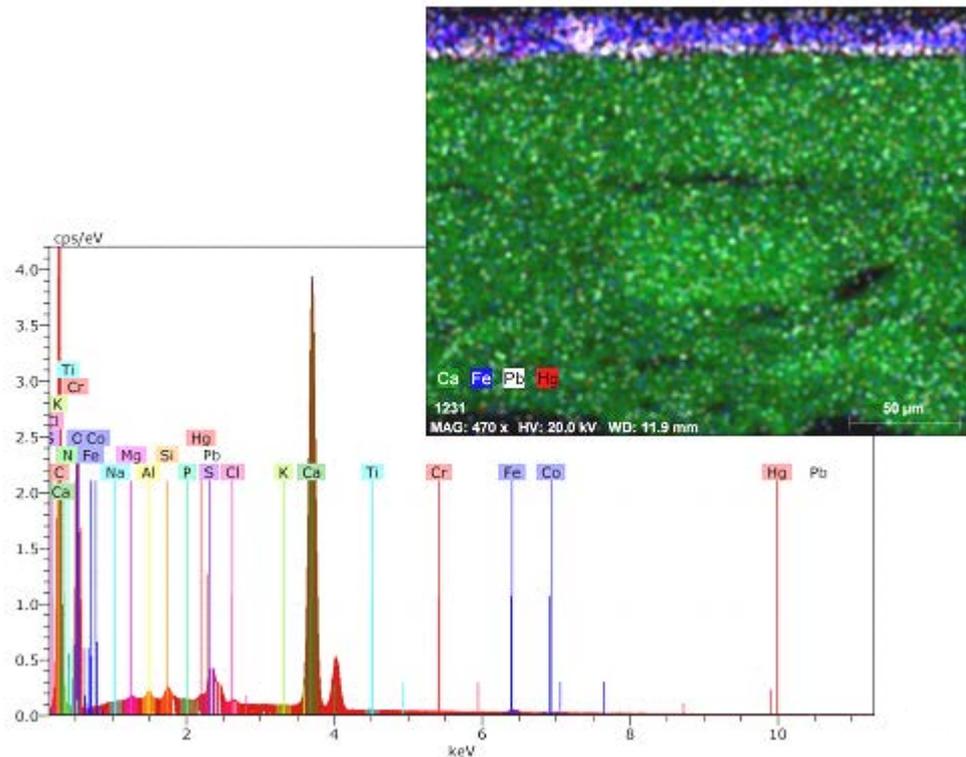
Identificação da preparação original.

a Localização do ponto de amostragem

b Corte estratigráfico (vermelho sombra) com localização de área identificada em MEV

c Mapa de EDX

d Espectro de EDX do mapa geral de MEV da amostra 9 onde foi identificado apenas cré

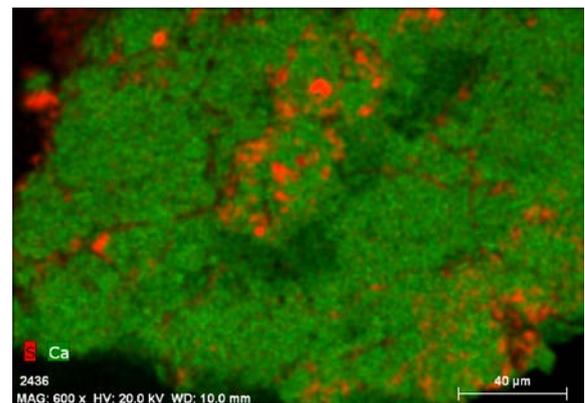
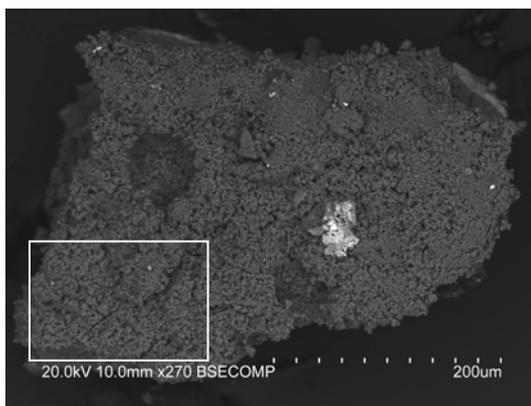


d

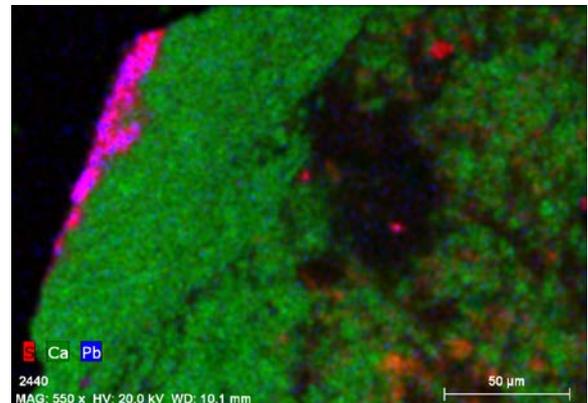
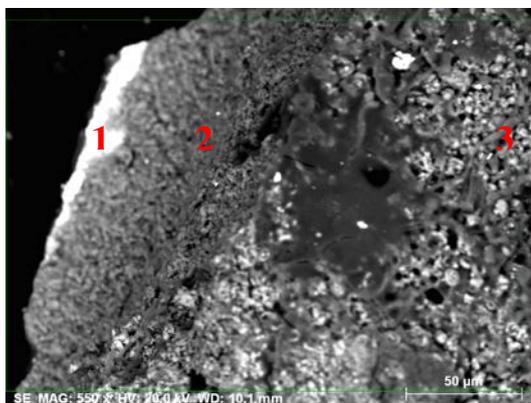
	Corte Estratigráfico	Espessura (µm)	Pigmentos identificados
		39	Rosa: vermelhão + branco de chumbo
		17	Branca: branco de chumbo
		90	Preparação: cré com vestígios de gesso

Figs. 2.1.40 a,b,c d, e f Quentin Metsys *Virgem das Dores* e *Menino entre os Doutores*. Identificação da preparação original.

a b *Virgem das Dores*, localização do ponto de amostragem (carnação das mãos)
 Corte estratigráfico com localização da área identificada em MEV-EDX



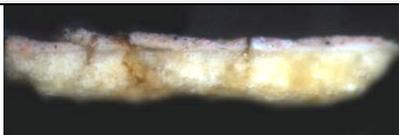
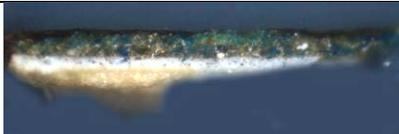
c, d *Virgem das Dores*, área em mapa de MEV-EDX com identificação da preparação em cré na camada junto à *imprimatura* e cré com vestígio de gesso na camada junto ao suporte



e, f *Menino entre os Doutores*. Mapa de MEV-EDX com identificação das várias camadas de preparação:
 1 *imprimatura* em branco de chumbo 2 preparação em cré sem qualquer vestígio de gesso
 3 preparação em cré com vestígios de gesso (encolagem)

2.1.6.3 *Imprimatura*

Em relação à *imprimatura* verificou-se que, em todas as amostras, seja na pintura grande seja nas sete pequenas, existe uma fina camada de cor branca aplicada diretamente sobre a preparação. A sua composição e espessura são praticamente idênticas, composta essencialmente por branco de chumbo aglutinado a óleo. Em praticamente todas as amostras, cerca de 80 repartidas pelas cinco pinturas, foi medida a espessura desta camada obtendo-se valores que variam entre 5 e 25 μm . Em corte estratigráfico esta camada não forma, na maioria dos casos, linhas retas, sobretudo nos painéis mais pequenos, concluindo-se não foi dado o tempo necessário para a sua secagem. Este facto é menos evidente na grande pintura da *Virgem das Dores* sugerindo-se que esta peça tenha sido executada com mais rigor do que as restantes. Apresentam-se algumas amostras com os valores encontrados para a espessura da *imprimatura* (Tab. 2.1.5).

	Corte da amostra	Espessuras (μm)	Pigmentos identificados por camada
E 6		29	Rosa: vermelhão + branco de chumbo + carvão vegetal
		14	Branca: branco de chumbo
		90	Preparação: cré
E 10		10	Verniz
		58	Ver/azl: verdigri+azurite+amarelo estanho e chumbo+ branco de chumbo
		13	Branca: branco de chumbo
		47	Preparação: cré
A 14		20	Azul: azurite + ultramarino + branco de chumbo
		25	Azulada: azurite + branco de chumbo
		11	Branca: branco de chumbo
		199	Preparação: cré
B 9		20	Verniz
		11	Vermelha (<i>glaci</i>): corante
		17	Vermelha: vermelhão + mínio + branco de chumbo + carvão Vegetal
		9	Branca: branco de chumbo
		217	Preparação: cré
C 5		13	Vermelha (<i>glaci</i>) –
		15	Branca: branco de chumbo
		42	Vermelha: vermelhão + branco de chumbo
		10	Branca: branco de chumbo
		128	Preparação - cré
D 12		7	Preta
		37	Azul: ultramarino + branco de chumbo
		17	Cinzenta: branco de chumbo + carvão vegetal
		8	Branca: branco de chumbo
		107	Preparação: cré

Tab. 2.1.5 Quadro de cortes estratigráficos com identificação dos pigmentos e espessura das camadas, salienta-se a espessura da *imprimatura* (em media 12 μm) e a sua composição (branco de chumbo).
E - *Virgem das Dores*; A - *Apresentação do Menino no Templo*; B - *Cristo a Caminho do Calvário*;
C - *Calvário*; D - *Menino entre os Doutores*

2.1.6.4 Desenho subjacente

Cerca de dez amostras foram usadas para se tentar identificar o material usado na construção do desenho recorrendo a MEV-EDX. Em todas as amostras foi sempre identificada matéria orgânica sem fósforo, ou seja carvão vegetal. Este desenho foi identificado sempre por cima da imprimitura (Figs. 2.1.41/ 2.1.42/2.1.43/2.1.44)



Fig. 2.1.41 *Apresentação do Menino no Templo*
Corte estratigráfico no Branco do toucado de figura com riscado preto.



Fig. 2.1.42 *Calvário*
Corte estratigráfico no vermelho da veste de São João. Grão do desenho subjacente sobre a *imprimitura*.



Fig. 2.1.43 *Cristo a Caminho do Calvário*
Corte estratigráfico no verde do boné da figura com corneta. Grão do desenho subjacente sobre a *imprimitura*



Fis. 2.1.44 *Virgem das dores*
Corte estratigráfico no branco da nuvem. Grão do desenho subjacente sobre a *imprimitura*

Nestas pinturas, de um modo, geral o desenho subjacente foi pouco captado pela Refletografia de Infravermelhos, mesmo sabendo que ele existe, por ser visível, nalguns casos pontuais a olho nu. Sobre este assunto Annick Born confirmou e publicou no seu artigo, "Notas sobre a técnica de Metsys", idêntica dificuldade na captação de desenho nas pinturas deste artista, por ser feito em meio húmido linhas para contorno das figuras e arquitetura no fundo [BORN, MARTENS, 2010, pp.155-173]. Segundo esta autora, Metsys e a sua oficina usavam, frequentemente, como base para fazer o desenho subjacente, um tipo de pigmento muito diluído no próprio aglutinante, que acabava por esbater o primeiro esboço; contudo, nesse momento da sua investigação, ainda havia incertezas, nem tinha como provar o que suspeitava estando por isso, ainda, muito no campo das hipóteses. No grande tríptico de São João de Antuérpia (trabalho documentado e datado) encontraram também, grande parte do desenho feito com pigmento preto, muito diluído no aglutinante.

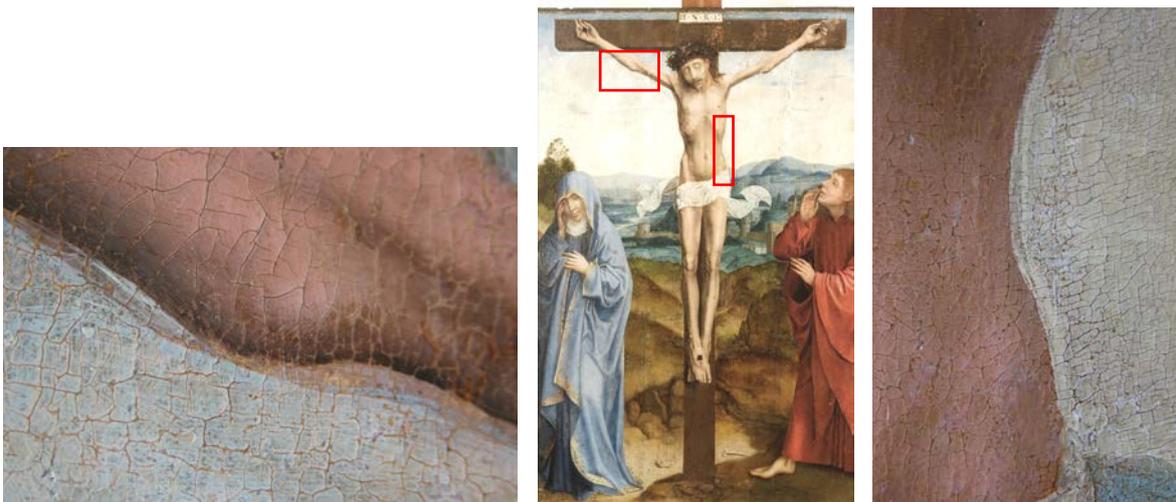
Este é um dos fatores que dificulta a captação do desenho pelos infravermelhos como foi referido no anterior capítulo.

Sobre este assunto Born e Martens divulgam o seguinte: - «A documentação de RIV revela que o desenho subjacente na pintura de Metsys é, em grande parte difícil de distinguir. Nos painéis da Madre de Deus e no retábulo de São João não foram detetadas grandes alterações, na composição, à exceção da deslocação feita ao posicionamento dos olhos de Cristo na pintura de *Cristo a Caminho do Calvário*. O desenho subjacente é aplicado em traços leves, por meio de um médio líquido muito diluído, como sucede no caso de Antuérpia, limitando-se à definição de certas linhas construtivas e contornos e sendo depois fielmente respeitado nos estádios subsequentes da execução pictural.../. No manto azul da Virgem do painel central observam-se linhas de contornos muito finas que podem ter sido executadas a seco, possivelmente com ponta de metal.../» [BORN, MARTENS, 2010, P.157]. Ao longo do artigo refere alguns exemplos pontuais, sobressaindo a diferença do painel central em relação aos laterais propondo, inclusivamente, que este seja feito diretamente por Metsys pois, detetou ligeiras diferenças entre este e os painéis mais pequenos. Nestes últimos foram feitas breves correções no desenho, como por exemplo caras, roupagens e dedos, muito possivelmente, por terem sido feitas numa fase de pré execução pictural, com um material à base de carvão em meio líquido preto, menos diluído que o utilizado no desenho preparatório. Annick fundamenta esta sua opinião, pela forma como Metsys constrói a paisagem fundeira do painel central, com utilização da imprimitura na cor final, com as claras linha cinzento azuladas dos contornos dos edifícios - «executadas rapidamente e com firmeza.../...enquanto que, a paisagem das *Três-Marias* foi pintada com o mesmo procedimento mas executada com menos perícia» [BORN, MARTENS, 2010, P.160].

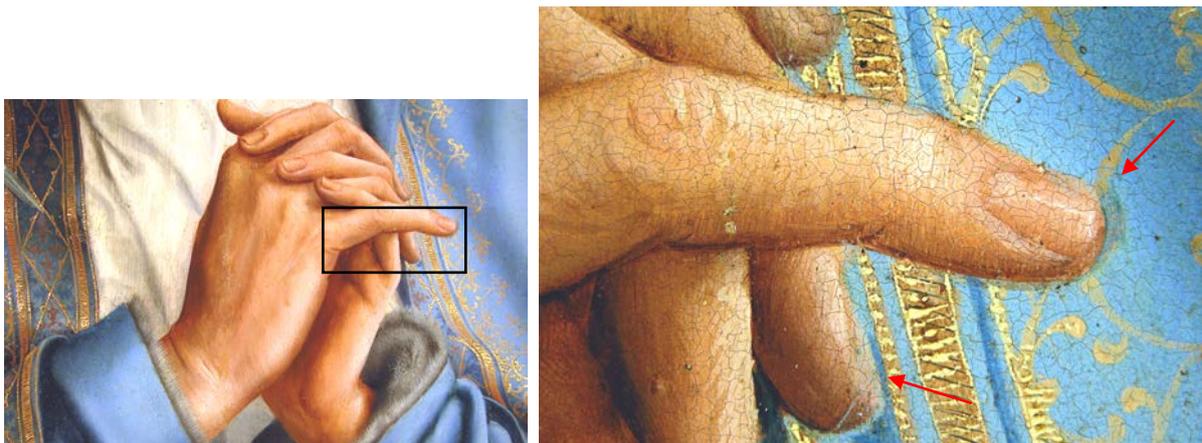
Assim, e depois de se ter refletido bastante sobre este problema, procedeu-se a vários exames diferentes na procura de um método que tornasse possível analisar o processo de trabalho de Metsys e da sua oficina. Neste momento e após análises pormenorizadas das diversas pinturas, tanto do retábulo da *Virgem das Dores* como do Tríptico da *Paixão de cristo* do Museu Machado de Castro pode-se, eventualmente, chegar a uma teoria que será confirmada, posteriormente, por métodos de exame e análise diversos.

Em primeiro lugar salienta-se que as pinturas portuguesas se encontram num estado de conservação com grande desgaste das camadas cromáticas o que permite uma leitura diferente; em segundo lugar a circunstância de terem sido intervencionadas com a remoção do verniz e retoques alterados possibilitou, em certa medida, compreender a forma de construção das diversas camadas subjacentes, o que de outra forma estaria escondido pelas camadas superiores, ou seja, as coloridas. Posto isto, verificou-se por análise de pormenor, sobretudo com macro fotografia à luz visível, que existem riscados constantes, incisos nas camadas inferiores, para marcação de rostos, mãos e linhas de figuras. Este facto acontece com maior incidência nas figuras mais realistas, as chamadas *carrascos caricaturados*, onde as rugas de expressão são muito vincadas, e menos nas figuras estilizadas e idealizadas como seja, por exemplo, as Virgens. Por outro lado, quando o traçado da pintura não é coincidente com o do desenho verifica-se que transparece um desenho muito aguado, dado muito possivelmente sobre as linhas de desenho inciso, como aquele descrito por Annick Born e que é muito nítido em várias zonas na pintura do *Calvário*, pintura com a camada cromática muito gasta (Figs. 2.1.45 a,b,c.).

Nova tentativa de captação do desenho foi efetuada mas, desta vez com fotografia de infravermelho convencional que, por ser uma captação com um comprimento de onda diferente, poderia revelar uma informação diferente daquela que se tem com a reflectografia de IV. Foram feitos vários pormenores em zonas onde se suspeitava existir mais riscado. Foram feitas, ainda, experiências com dois tipos de filtros de infravermelho, um de 750 nm e outro de 800 nm, na expectativa de obtenção de diferentes resultados. Poucas diferenças mostraram mas, em determinados pormenores foi possível obter mais alguma informação do que aquela que se obteve com o RIV. Sabe-se agora que esse riscado é pouco captado por infravermelho por ser sobretudo riscado a ponta seca e posteriormente repassado a negro em meio oleoso. Esse riscado é, por sua vez, identificado na radiografia e a olho nu quando as camadas de cor estão desgastadas. No caso do painel da Virgem foi bastante mais problemático detetar este tipo de desenho a ponta seca por esta estar em muito melhor estado de conservação. Salienta-se o facto de ser quase impossível detetar este tipo de riscado nas radiografias do retábulo da *Virgem das Dores*, devido ao facto de todos os suportes terem sido parquetados nos anos 40, Seguem alguns exemplos dos vários tipos de desenho verificado (Figs. 2.1.46 a,b,c.).



Figs. 2.1.45 a,b,c *Calvário* - Pormenores com desenho subjacente observado a olho nu devido ao desgaste da policromia. Alteração do braço e do tronco de Cristo verificando-se que a pintura final não corresponde ao esboço inicial



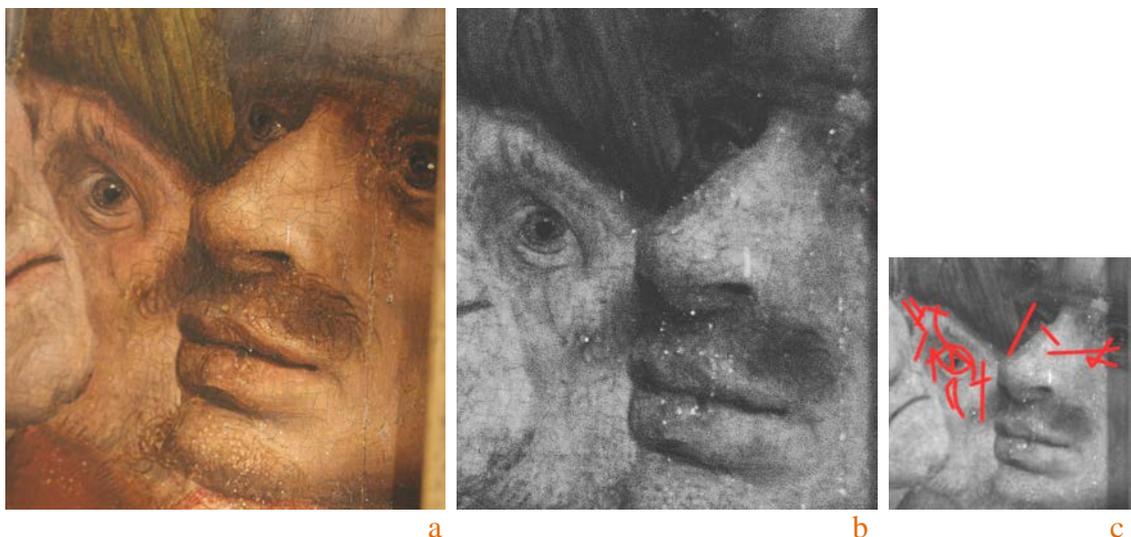
Figs. 2.1.46 a,b,c *Virgem das Dores*, pormenor das mãos. A pintura final dos dedos não corresponde ao esboço inicial do desenho subjacente de contorno do dedo mindinho



Figs. 2.1.46 a,b,c *Apresentação do Menino no Templo*, Pormenores com a identificação das primeiras linhas geométricas estruturais do primeiro desenho inciso a ponta seca. Linhas identificada o olho nu quando o desgaste da pintura o permite ou identificadas na radiografia por linhas escuras



Figs. 2.1.47 a,b,c,d *Cristo a caminho do Calvário* - a rosto de figura mesmo pormenor visto em b Radiografia c Fotografia de Infravermelho d Marcação das linhas incisivas em forma de cruz para marcação dos olhos e linhas curvilíneas para marcação da boca.



Figs. 2.1.48 a,b,c *Apresentação do Menino no Templo* a rosto de figura com o mesmo pormenor visto em b Fotografia de Infravermelho c Marcação das linhas incisivas em forma de cruz para marcação dos olhos



a



b



c

Figs.2.1.49 a,b,c Menino entre os Doutores a rosto de Doutor
b Reflectografia de IV onde se vê o desenho incisivo c Indicação do riscado para marcação dos olhos



a



b

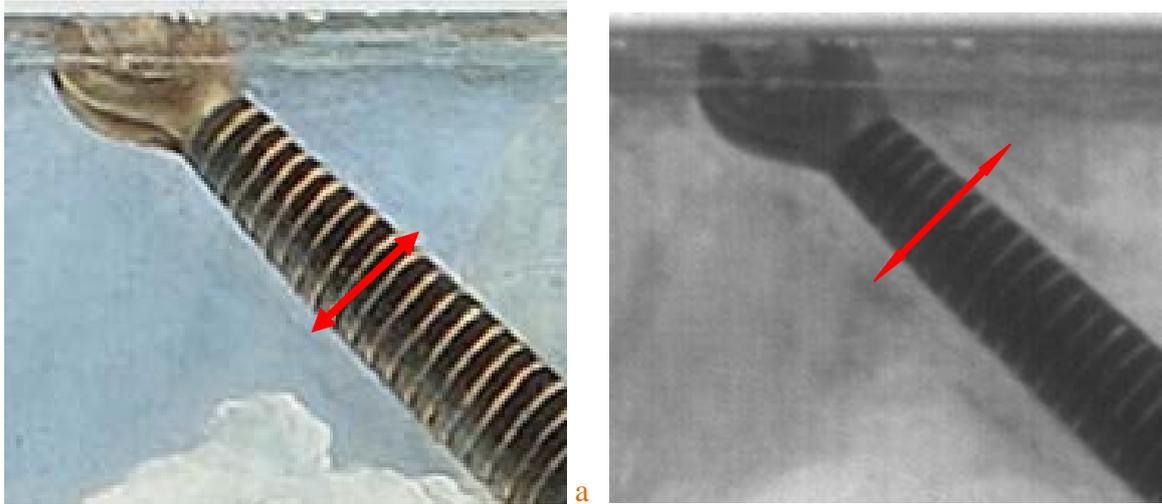


c

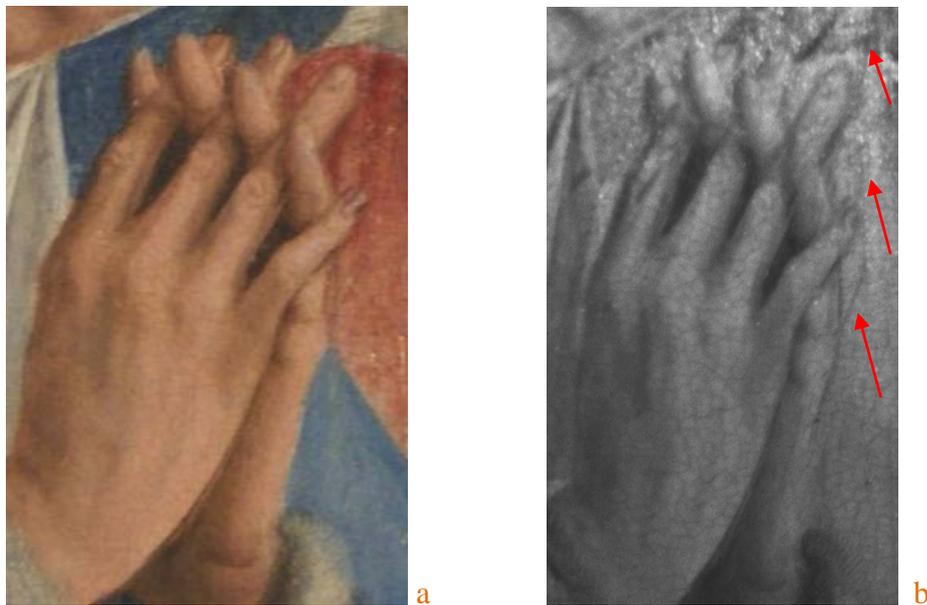


d

Figs. 2.1.50 a,b,c Cristo a caminho do Calvário
a Rosto de figura b Reflectografia de IV onde se vê o desenho incisivo para marcação dos olhos e boca do soldado c Indicação do riscado para marcação dos olhos
d Pormenor da radiografia com as linhas incisivas em cruz para marcação nos olhos



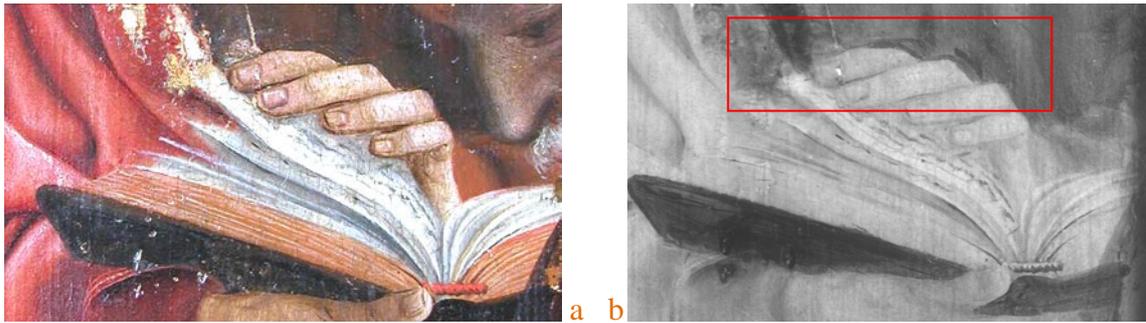
Figs. 2.1.51 a,b *Virgem das Dores* a Pormenor do punho da espada b Fotografia de Infravermelhos, alteração da grossura do punho da espada cuja pintura final não corresponde ao esboço do desenho



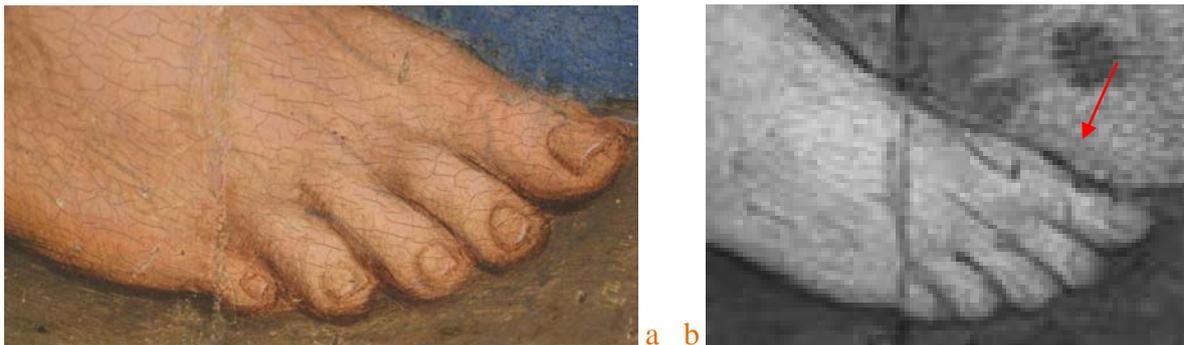
Figs. 2.1.52 a,b *Três-Marias e São João* a Pormenor das mãos da Virgem b Fotografia de Infravermelho, alteração nos dedos, a pintura final teve alterações em relação ao esboço do desenho



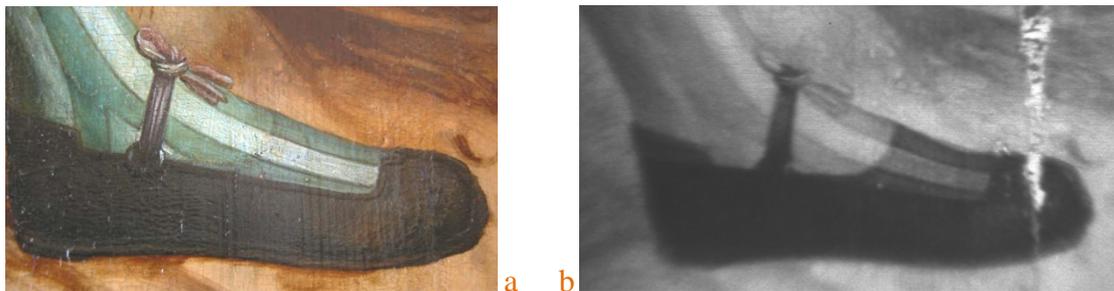
Figs. 2.1.53 a,b *Apresentação do Menino no Templo* a pormenor da mão da Virgem b Fotografia de Infravermelhos, alteração dos dedos, a pintura final teve alterações em relação ao esboço do desenho



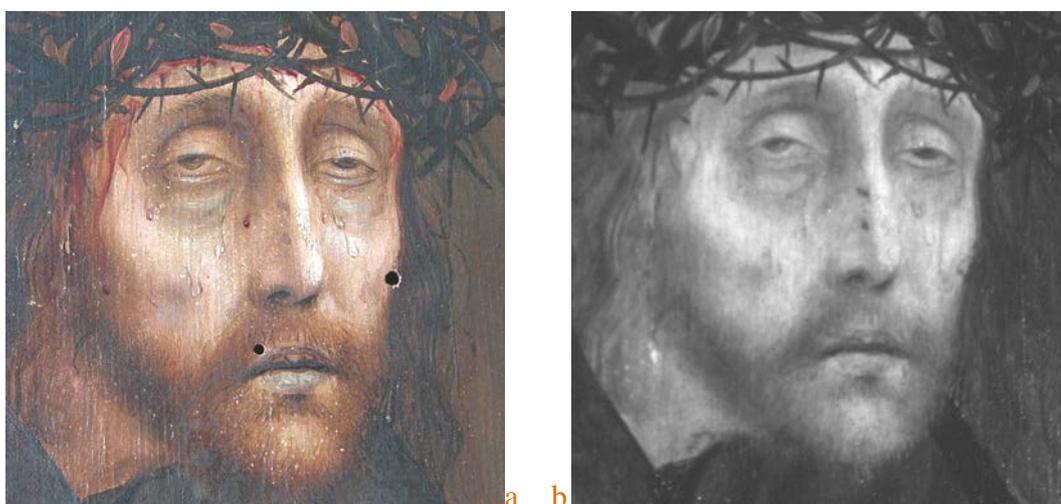
Figs. 2.1.534 a,b *Menino entre os Doutores* a pormenor da mão depois da limpeza da camada cromática b Fotografia de Infravermelhos, alteração dos dedos a pintura final não corresponde ao esboço do desenho



Figs. 2.1.55 a,b *Três-Marias e S. João* a pormenor do pé b Fotografia de Infravermelho, alteração no pé e nos dedos, a pintura final não corresponde ao esboço do desenho



Figs. 2.1.56 a,b *Cristo a Caminho do Calvário* a pormenor do sapato b Fotografia de infravermelho, alteração no tamanho da pala do sapato a pintura final não corresponde ao esboço do desenho



Figs. 2.1.57 a,b *Cristo a Caminho do Calvário*, a rosto de Cristo antes da intervenção de conservação e restauro com furos do ataque do inseto xilófago b alteração dos olhos de Cristo, Fotografia de Infravermelhos, pintura final não corresponde ao esboço do desenho.

2.1.6.5 Camadas de cor

Os pigmentos identificados são aqueles que de um modo geral eram utilizados na pintura flamenga. São aplicados em finas camadas de cor, duas ou três consoante o tom e em média com 20 µm de espessura para as camadas mais finas e o dobro para as mais grossas (velaturas). Foram sobrepostas umas sobre as outras dadas rapidamente e por vezes sem a necessária secagem. Nas cerca de 80 amostras foram analisados os pigmentos por µ-FTIR e MEV-EDX [RIBEIRO, 2010, s/p] [DIAS, 2012, s/p]. O aglutinante identificado foi sempre o óleo sem contudo ter sido identificado que tipo de óleo. Não foi, até ao momento, possível identificar qual o corante usado nestas pinturas para construção dos *glacis* vermelhos. Sobressai o facto de que os pigmentos identificados serem os mesmos, tanto para as pinturas pequenas e para a grande pintura da *Virgem das Dores*.

Os brancos - São maioritariamente compostos por branco de chumbo, seja quando aplicado isoladamente ou em mistura com outros pigmentos, para aclarar as cores.

Os amarelos - São maioritariamente amarelo de estanho e chumbo.

Os laranjas - Identificada apenas uma amostra como sendo o pigmento mónio.

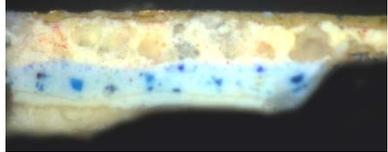
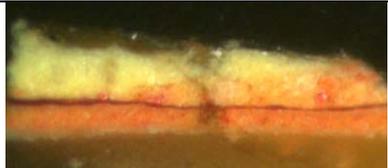
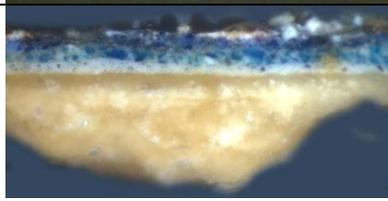
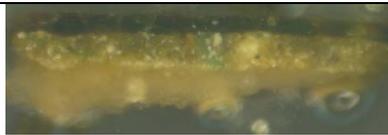
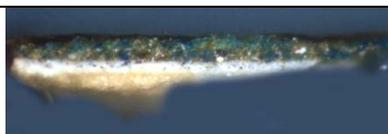
Os vermelhos - Foi sobretudo identificado, numa primeira camada, como sendo vermelhão, estando na maioria dos casos, misturado com o pigmento branco de chumbo. Como ultima camada foi identificada uma velatura de corante, ainda por identificar.

Os azuis - Foi sempre identificado o pigmento azurite numa primeira camada inferior, por vezes misturada com pigmento branco (de chumbo) para aclarar a cor final e, finalizada com o pigmento azul ultramarino como acabamento de velatura final.

Os verdes- Para construção dos verdes foram identificados numa camada mais inferior verdigri por vezes misturado com amarelo de estanho e chumbo e como velatura final o resinato de cobre.

Castanhos - Os castanhos foram identificados como sendo construídos, sobretudo, com ocre, muitas vezes misturados com branco de chumbo e/ou carvão vegetal.

Pretos - Neste conjunto de pinturas, seja para marcação do desenho subjacente, seja para mistura com outros pigmentos para construção de cor ou mesmo como finalização da pintura, foi sempre identificado o pigmento orgânico carvão vegetal.

	Identificação da amostra Corte Estratigráfico	Espessura (µm)	Identificação dos pigmentos por camada
E 1		30	Azul: azurite + branco de chumbo
		18	Orgânica (?)
		126	Branca: branco de chumbo Preparação: cré
E 3		21	Dourada: ouro
		102	Bolus: ocre + branco de chumbo Beije: amarelo de estanho e chumbo+ branco de chumbo +azurite
		74	Azul: azurite + branco de chumbo
		26 (restos)	Branca: branco de chumbo Preparação - cré
D 4		14	Amarela: amarelo de estanho e chumbo + branco de chumbo
		32	Vermelha: vermelhão + branco de chumbo
		21	Vermelha (glaci): corante vermelho
		16	Vermelha: vermelhão + branco de chumbo
		5 140	Branca: branco de chumbo Preparação: cré
B 4		29	Laranja: vermelhão + mínio + ocre
		9	Branca: branco de chumbo
		91	Preparação: cré
A 4		17	Orgânica
		12	Branca: branco de chumbo
		18	Vermelha glaci: cochonilha?
		23	Rosada: vermelhão + branco de chumbo + carvão vegetal
		10 19	Branca: branco de chumbo Preparação: cré
B 13		44	Azul: ultramarino
		29	Azul: azurite + branco de chumbo
		8	Cinzenta: branco de chumbo + carvão vegetal
		59	Branca: branco de chumbo Preparação: cré
E 8		27	Orgânica: verniz
		20	Azul: ultramarino
		27	Azul: azurite + branco de chumbo
		29	Branca: branco de chumbo
		215	Preparação: cré
C 7		27	Verde: resinato de cobre
		34	Verde: verdigri + amarelo de estanho e chumbo + branco de chumbo
		5 55	Branca: branco de chumbo Preparação: cré
E 10		10	Verniz
		58	Verde: verdigri+azurite+amarelo estanho e chumbo+ branco de chumbo
		23	Branca: branco de chumbo
		47	Preparação: cré

Tab. 2.1.6

E1 - *Virgem das Dores*, azul claro, **BRANCO** da nuvem **E3** - *Virgem das Dores*, **AMARELO** dourado resplendor **D4** - *Menino entre os Doutores*, vermelho luz com decoração **AMARELA**, veste de sacerdote **A4** - *Apresentação do Menino no templo*, vermelho luz com decoração **BRANCA**, veste de sacerdote **B4** - *Cristo a Caminho do Calvário*, **LARANJA** sombra veste de figura **E8** - *Virgem das Dores*, **AZUL** média luz manto da Virgem **B13** - *Cristo a Caminho do Calvário*, **AZUL** média luz manto da Virgem **C7** - *Calvário*, **VERDE** translucido, arvoredo **E10** - *Virgem das Dores*, **VERDE** árvore

Construção das camadas de pintura

Depois de feito o desenho sobre a *imprimitura* foram construídas as camadas de cor. São estas que determinaram a imagem na superfície e os efeitos cromáticos apreendidos pelo espectador. Estas camadas foram aplicadas com rápidas pinceladas, muitas vezes, sem a devida secagem entre elas ocasionando mistura das camadas inferiores com as superiores. - «Com grande economia de meios, Metsys conseguiu aplicar os materiais de uma forma quase táctil.../ » [BORN, MARTENS, 2010, 162]. Esta referência de Annick Born, sobre o modo de pintar de Quentin Metsys, é bem elucidativa sobre este assunto. Assim, pela análise direta com o apoio da macro fotografia e com o suporte dos cortes estratigráficos é possível agora caracterizar o modo de pintar, deste grupo de pinturas.

Neste estudo sobressai, essencialmente, o modo como Metsys pinta e inclui, nos seus rostos mais expressivos, o desenho invisível no desenho visível. É possível confirmar que o desenho que caracteriza a pintura de Metsys; é feito numa primeira fase a seco com ponta metálica, sobre a *imprimitura*, sobretudo para marcações estruturais e de expressão faciais; numa segunda fase, já durante a pintura, os sulcos deixados por esses riscados, são passados com uma aguada a preto muito transparente e, riscados uma segunda vez, já com material de cor a pincel, tornando com isso o desenho invisível em desenho visível, ou pintura final, como se queira chamar. Quer-se dizer que, nos rostos mais expressivos e, considerados da autoria do próprio Metsys, estes sulcos são integrados no próprio desenho visível, reforçando e acentuando o realismo das *carantonhas*, tão características da sua pintura (Figs. 2.1.57 a,b). Este facto, que pode ser interpretado como danos da pintura só foi possível ver e confirmar a sua essência devido às marcas perceptíveis a olho nu nas zonas mais gastas da pintura. Talvez seja esta a razão de ainda não terem sido observadas em outras pinturas estrangeiras, pois de um modo geral, estão em melhor estado de conservação. Salienta-se que este tipo de desenho também se verifica no tríptico de Coimbra, do qual se falará mais adiante.

A estrutura e composição das cores é simples, mecanicamente aplicada e sem grandes surpresas. Este modo de pintar sugere obra de *atelier*, ou seja feito em série. Primeiro eram pintados os tons de base, mais densos, e com materiais menos nobres e mais baratos, como por exemplo, a azurite e o vermelhão. A construção da sombra e luz, à semelhança do que se fazia na pintura flamenga, era iniciado primeiro pela sombra e,

posteriormente sobre estas, pintadas as zonas de luz, com cores mais claras. As carnações são mais finas e simples que os restantes tons, na sua maioria apenas compostas por uma camada. As decorações das vestes das figuras, as velaturas verdes das vegetações, as paisagens fundeiras, algumas carnações e os dourados são pintados como ultima fase da pintura e na maioria dos casos sobre as cores de fundo como por exemplo sobre o céu ou mesmo sobre composições de fundo como por exemplo mãos pintadas sobre livros ou mantos ou como finalização das carnações, com aplicação, de uma pincelada transparente de cor castanha, nas bocas e narinas (Figs. 2.1.59 a,b/2.1.60 a,b). Considera-se, neste caso, que a pintura é construída por sobreposição de camadas de cor, e não por "reservas" como acontece em muitos autores flamengos. Por vezes, os acabamentos das figuras são feitos por retificações de contornos sobre os fundos.

Pontualmente confirmam-se vários acabamentos de cor, muito característicos do modo de pintar de Metsys e da sua oficina, que são divulgados no estudo de Annick Born. Faz, inclusivamente, várias analogias com a *Lamentação* de Antuérpia. Referem-se as duas mais importantes e mais caracterizadoras da pintura deste artista: - «A primeira, consiste na raspagem superior de tinta antes de estar seca, aparecendo assim a camada inferior onde a tinta foi raspada, uma técnica de esgrafito vulgarmente empregue no trabalho de policromia de escultura Figs. 2.1.62 a,b; A segunda diz respeito a uma forma alternativa de execução de sombreados suaves nas roupagens, um processo de esponjado, com a utilização de um pano, aplicado ao modelado monocromático subjacente» [BORN, MARTENS, 2010, 162-163]. Esta técnica é identificada por pequenos pontos negros sobre as velaturas picturais, foi pela primeira vez identificada pela *National Gallery* em Londres e, tem sido amplamente verificado em diversos trabalhos de Metsys» [BORN, MARTENS, 2010, 162-163] (Figs. 2.1.57 a,b,c). Por último dá como exemplo a construção, por sucessivas camadas de cor, dos motivos decorativos dos brocados na casula do sacerdote na *Apresentação do menino no Templo*, referindo que é, também, uma técnica amplamente utilizada no retábulo de Antuérpia (Figs. 2.1.64 a,b,c). São detetadas algumas alterações pontuais, ao nível dos acabamentos da pintura (Figs. 2.1.65/2.1.66 a,b).



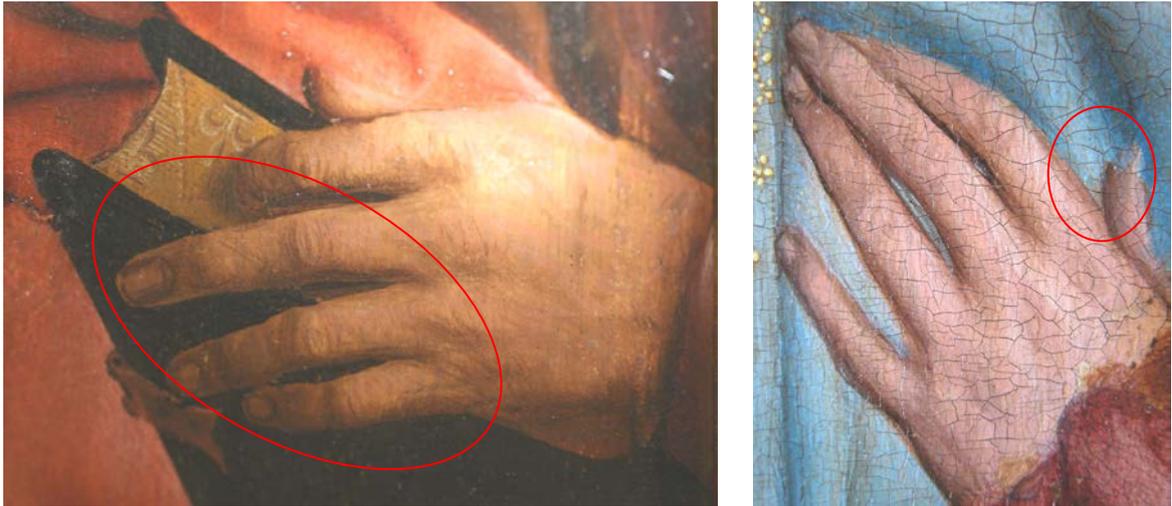
Figs. 2.1.58 a,b *Apresentação do Menino no Templo* a Rosto de figura b linhas de rugas de expressão pintadas coincidentemente com linhas de desenho inciso



Figs. 2.1.59 a,b *Três-Marias e São João* a Rosto de São João b pormenor macro da boca com pinceladas castanhas na boca e nariz como acabamento da pintura



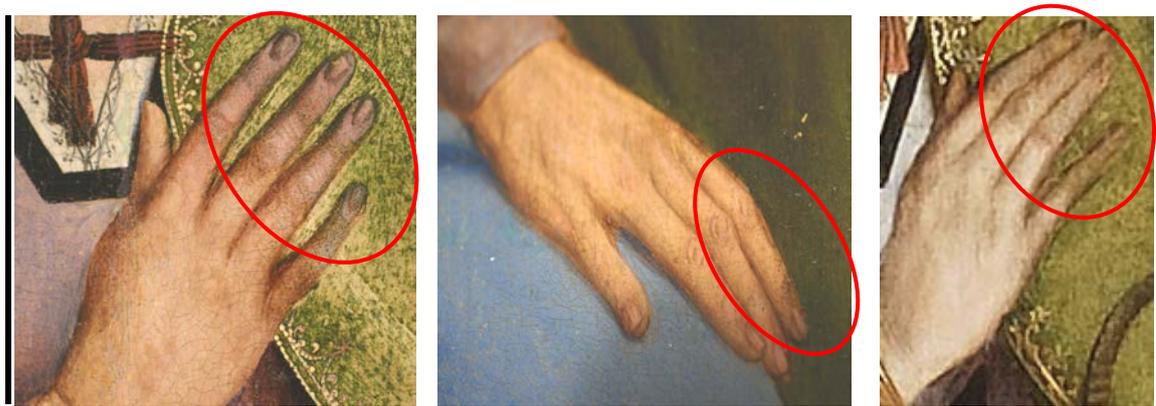
Figs. 2.1.60 a,b *Virgem das Dores*, macro fotografia pinceladas castanhas na boca e nariz como acabamento



Figs. 2.1.61 a,b a *Menino entre os Doutores*, sobreposição de camadas de cor, mão pintada por cima do livro
b *Cristo a Caminho do Calvário* sobreposição de camadas de cor. mão pintada por cima o manto azul



Figs. 2.1.57a,b *Menino entre os Doutores* b pormenor técnica do esgrafitado riscado com remoção de tinta negra nas sobrancelhas de figura



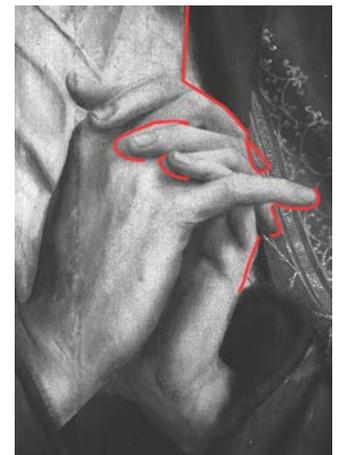
Figs. 2.1.63 a,b,c a *Três- Marias e S. João* b *Menino entre os Doutores* c *Apresentação do Menino no Templo*.

Técnica do pontilhado, pormenores de mãos com aplicação de pequenos pontos negros sobre as velaturas picturais para marcação de sombras. Este facto tem maior incidência quando as carnações estão sobre os verdes.

Construção dos brocados



Figs. 2.1.64 a,b,c *Menino entre os Doutores*, motivos decorativos dos brocados na casula do sacerdote efetuados por sobreposição de cores. b Pormenor de uma galinha branca (imagem rodada) c Pormenor de um cão(?) amarelo



Figs. 2.1.65.a,b,c *Virgem das Dores* a pormenor das mãos da Virgem b Reflectografia de IV, alteração nos dedos efetuada numa fase final da pintura c Marcação de alterações dos dedos



Figs. 2.1.66 a,b *Apresentação do Menino no Templo* a pormenor em Fotografia de Infravermelho com linha de alteração do barrete de figura b retificação da alteração



Fig. 2.1.67 *Menino entre os Doutores* pormenor de Jesus com retificações em fase final da pintura no ombro da figura

2.1.7 Epílogo

Tecnicamente não existem dúvidas que este conjunto de pinturas pertence à oficina de Metsys. Relativamente à diferença de execução entre o painel central e os sete mais pequenos, apenas, se pode salientar que, de facto, o painel central tem uma construção mais rigorosa, seja na construção do suporte seja na execução da pintura. Ou seja, o processo de construção da pintura é mais metódico. Por outro lado, sendo os painéis mais pequenos mais criativos e, como se viu ao longo deste trabalho, feitos com uma maior rapidez, sugere-se agora que, seriam estes os diretamente pintados por Metsys e não a *Virgem das Dores* como sugere Annick Born, relegando para trabalho oficial os temas da vida de Cristo. Esta posição baseia-se em vários fatores: o primeiro prende-se com questões de criatividade encontradas em todos os painéis pequenos, principalmente nos rostos das figuras *caricaturadas*, e que são, sem dúvida alguma, da mão de Metsys; o segundo é que não se acredita que Metsys ficasse "amarrado" à feitura do grande painel, com exigências de construção demoradas e métodos repetitivos, na aplicação das camadas de cor; por último é natural que quem seja colaborador e/ou aprendiz faça o seu trabalho de modo irrepreensível, com o maior rigor e não, o inverso. Além do mais, provavelmente por falta de tempo, como refere Annick Born, Metsys estaria ocupado a pintar o tríptico de *São João Baptista* para a Catedral de Antuérpia (1508-1511) [BORN, MARTENS, 2010, 156], e que por uma questão de facilidade, se dedicaria a pintar as pequenas obras, com maior exigência criativa mas com menor rigor de execução. Não quer isto dizer que não tenha também participado no painel da *Virgem* mas, não com a mesma intensidade. Aliás, todo o projeto é com certeza da sua autoria.

Relativamente ao projeto final de colocação das pinturas dentro do conjunto retabular, dificilmente, se consegue chegar a uma conclusão. Apenas se tem a certeza que todas as pinturas tinham dimensões diferentes quando saíram da oficina de Metsys; os painéis pequenos eram todos da mesma dimensão, com cerca de 92 cm x 90 cm e o painel central com pelo menos mais 13 cm de altura. É certo que foram amputados para adaptação ao espaço de exposição. Existem pelo menos três datas possíveis para essas amputações: ou imediatamente à chegada em 1509 para colocação no altar-mor da primitiva igreja; ou em 1513 quando é desmontado e passa para a capela do claustro; ou por último, em 1752 quando é novamente desmontado, arrecadado e separados os vários painéis. A data mais provável é a de 1513 por pequenez da capela ou, segundo José de Figueiredo a de 1752

quando o painel da *Virgem das Dores* foi colocado sozinho numa capela. Considera-se inclusivamente que a grande mutilação inferior deste painel, que não se acredita original, tenha sido efetuada também nesta época muito possivelmente para ser encaixada em qualquer objeto ou porta. Para mais considerações seria necessário ter as dimensões da referida capela que também já não existe devido ao terramoto de 1755. Seguem-se alguns exemplos conjecturais de possibilidades de colocação das pinturas em relação uma às outras tomando como exemplo mais influente o retábulo da *Vida das Dores* de autoria de Albert Dürer.

Alguns exemplos conjunturais de colocação das pinturas no seu conjunto



Fig. 2.1.68 a,b A colocação mais tradicional cuja diferença difere na posição dos temas a Calvário no canto superior direito b Calvário no centro superior

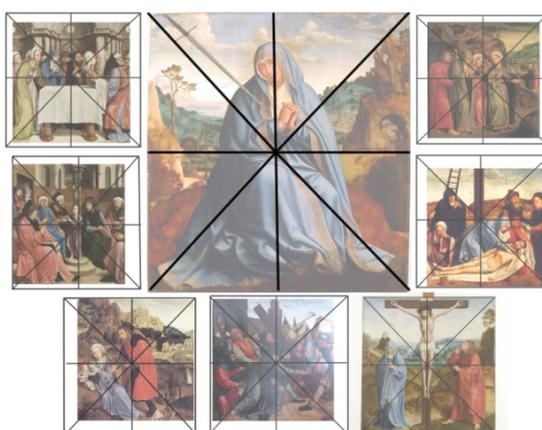


Fig. 2.1.69 Exemplo mais próximo do esquema de Dürer



Fig. 2.1.70 Exemplo com as pinturas todas cortadas



II Quentin Metsys

2.2 Tríptico da *Paixão de Cristo*, MNMC; estudo técnico e material

II Quentin Metsys

2.2 Tríptico da *Paixão de Cristo*, MNMC; estudo técnico e material



Fig. 2.2.1 a,b,c,d,e Quentin Metsys, Tríptico da *Paixão de Cristo* (1515-17) MNMC, Coimbra
a *Anjo da Anunciação* (grisalha) b *Flagelação de Cristo* c *Ecce Homo* d *Virgem da Anunciação*
(grisalha) e *Virgem* (fragmento)

2.2.1 Descrição

O tríptico da *Paixão de Cristo* foi encomendado por D. Manuel I, entre 1514 e 1517, na Flandres através do feitor Silvestre Nunes e transportado para Portugal. Foi oferecido por D. Manuel, em Setembro de 1517, para a Casa do Capítulo do Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra¹. Atualmente este tríptico, de que apenas se conservam os volantes, encontra-se em exposição permanente no Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Numa breve descrição, os temas representados são: no volante direito a cena do *Ecce Homo* com a *Virgem da Anunciação* pintada em grisalha; no volante esquerdo a *Flagelação de Cristo* com o *Anjo da Anunciação* pintada em grisalha. Quando se fecha o tríptico, a cena da *Anunciação* completa-se.

¹ Documento simples Biblioteca Nacional de Lisboa. Documentação *on-line*, com o código de referência PT/TT/CC/1/24/88, corpo Cronológico, parte 1, mç, 22, nº 82, Torre do Tombo, Lisboa. [Consultado a 2012-05-01].

O pequeno fragmento da Virgem plangente está totalmente intervencionado, pouco resta de original. É pintado sobre madeira de carvalho do Báltico e tem sido atribuído por vários autores ao painel central do tríptico da *Paixão*, sobretudo pelas características do rosto da Virgem que vão de encontro ao modo de pintar de Metsys.

Peça muito retocada como se verificou na refletografia de infravermelhos. Sobressai a má execução das mãos com os dedos da mão direita encobertos pelo manto da Virgem, posição pouco comum nas obras deste autor (Figs. 2.2.2 a,b,c/2.2.3).



Figs. 2.2.2 a,b,c *Virgem da Paixão* pormenores do topo superior, rosto e mãos, áreas muito retocadas



Fig. 2.2.3 *Virgem da Paixão*, obra muito intervencionada
Reflectografia de Infravermelhos

2.2.2 Atribuição e datação do retábulo da *Paixão de Cristo* a Quentin Metsys

O tríptico da *Paixão de Cristo* foi atribuído a Quentin Metsys pela primeira vez por José de Figueiredo, em 1931, por aproximação formal e a partir da documentação existente. Para este autor a sua identificação é simples e baseia-se, sobretudo, nos documentos que lhe dizem respeito e que referem a sua procedência ao convento de Santa Clara, Coimbra, publicado pelo Cardeal Saraiva. - «Alvará da mesma data (11 de Setembro de 1517), para dar hum retábulo à Abadessa do Mosteiro de Santa Clara, de Coimbra, para se colocar na casa do Capítulo 1517-09-11. De um documento que está junto consta ter el-Rei mandado fazer o retábulo em Flandres» [FIGUEIREDO, 1931, p. 167] Nesta época não foi feita de imediato a atribuição destas pinturas a Quentin Metsys, devido ao seu mau estado de conservação. Era tal o estado de conservação que inclusivamente não existia o painel central e, ambos os volantes estavam com suportes amputados, tanto na altura como na largura.

Alguns anos mais tarde é proposto como fazendo parte da tábua central deste tríptico o pequeno fragmento de forma ovalada com a representação de uma Virgem com as mãos postas, um busto frontal, com a cabeça baixa envolta por um véu branco e manto azul com orla dourada. No verso foi inciso e pintado um texto de ação de graças à Virgem, com letra que remete para o séc. XVIII, e que transformou este fragmento em ex-voto (Figs. 2.2.4a,b,c).



Figs. 2.2.4 a,b,c *Virgem* (fragmento) a fotografia geral do verso b,c pormenor da inscrição com um texto de ação de graças. Legendagem tratada pelo Museu Machado de Castro.

A hipótese de ligação deste fragmento aos dois volantes do tríptico com *Cenas da Paixão de Cristo*, foi emitida, igualmente, por José de Figueiredo - «do tríptico só se conhecem as duas portas. A parte central desapareceu. Se esta foi mutilada, é possível que dela provenha a «Virgem Dolorosa», agora também no museu de Coimbra e que temos como obra de Metsys. A ideia, porém, de que esse trecho de pintura tenha feito parte do painel desaparecido, emitimo-la a simples título de hipótese, por não termos tido ocasião de voltar a examinar com esse intuito a obra de arte em questão» [FIGUEIREDO, 1931, p. 167]. Desde aí tem sido tradicionalmente aceite como fragmento central pertencente ao conjunto sendo corroborada pela composição pictural que representa ou uma *Virgem do Calvário*, ou uma *Mater Dolorosa*, ambas iconografias associadas à *Paixão de Cristo*. - «Os temas do conjunto, as dimensões das figuras (cânones) sugerem que a representação central fosse um Calvário. A Anunciação - primeiro momento da vida terrena de Cristo - figurada nos reversos dos volantes, reforça essa hipótese: o Calvário fecha o ciclo da Sua vida terrena» [FIGUEIREDO, 1931, p. 161].

Virgínia Gomes sobre o fragmento da Virgem refere que - «Os repintes grosseiros, na cor e na pincelada, em vários pontos, mas por de mais aparentes no punho esquerdo, mostram que a obra a que refere o ex-voto da priora, assinalado nas costas da peça, mais não foi do que aproveitamento de uma parte do tríptico que um desastre - inundação ou incêndio - arruinara. Aliás, a representação de arquiteturas figuradas nos volantes mostra que os topos rectilíneos que eles apresentam correspondem a uma mutilação»². Esta autora refere ainda, que a forma deste fragmento não é uma verdadeira oval pois esta foi completada por um outro fragmento de menores dimensões na extremidade direita. Trata-se de é uma tira pertencente a uma zona inferior da orla do manto da Virgem como facilmente se depreende do bordado fingido a ouro. Foi posteriormente aplicada uma moldura retangular, dourada e preta, feita recentemente e que deram o remate final.

² GOMES, Virgínia, *Fichas da Matriznet*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, 1997 on-line . [Consult. 2011-09-19].

2.2.3 Introdução histórica-artística

Em 1931 José de Figueiredo se referia a Metsys como - «Os pintores estrangeiros cuja influência, durante cerca de trinta anos, mais pesa entre nós.../...não deixa contudo de pairar, em corpo e em espírito, em Portugal desde os primeiros anos do séc. XVI. E dizemos desde os primeiros anos, porque, embora o que dele ou da sua influencia nos resta data sobretudo da segunda década deste século, não pôde entretanto esquecer-se, nem que, em 1504, era seu discípulo, em Antuérpia, Eduardo o Português (Edonar Portugaloi), artista tão notável e decerto tão aflamengado que, em 1506, é recebido ali, como *franc-mâitre* na guilda de S. Lucas, sem que, nas taboas mais pequenas, predelas (?), e nalgumas das maiores, do retábulo da antiga capela mór da Sé de Évora, a influencia de Albert Bouts é manifesta e este artista parece ter sido um dos mestres ou, pelo menos, sugestionador de Metsys durante os primeiros anos da sua aprendizagem em Louvain» [FIGUEIREDO, 1931, pp.163-164]. Refere-se, mais uma vez, o nome de Eduardo o Português, que teria sido discípulo de Metsys, mestre da confraria de Sant Luc em Antuérpia no ano de 1508 e ao qual Luís Reis Santos publicou num catálogo a atribuição de 25 pinturas a este pintor [SANTOS, 1966, s/p].

Porém, José Alberto Seabra de Carvalho refere-se a este catálogo e a Reis Santos como - «Este lamentável exercício "visionário" em torno de um pintor de quem se desconhece, positivamente, qualquer trabalho autógrafo» [CARVALHO, 2010, p. 199]. Diz ainda - «Eduardo continua a ser, em grande medida, um "ectoplasma" artístico criado por Reis-Santos a partir das escassas noticia documentais referidas à sua catividade em Antuérpia» [CARVALHO, 2010, p. 284]. Posto isto, fica neste momento a grande dúvida sobre este pintor, qual a sua origem, e se de facto existem obras que se lhe possam atribuir. Em 1504 é também mencionado em Bruxelas, na oficina de Goswin van der Weyden, um outro português com o nome de *Simon Portugalois* de quem também não se conhece nenhuma obra [DACOS, 1991, p. 148]. Inúmeras incertezas subsistem ainda sobre estes pintores, artistas cujo nome foi alterado e, mais tarde, passaram a atuar em Portugal sob um nome português, ou simplesmente artistas de origem portuguesa, residentes e pintores na Flandres.

O tema do *Ecce Homo* pode ser também encontrado em duas pinturas de Quentin Metsys. Uma no Museu do Prado, Madrid (c. 1515), com 160 cm x 120 cm; outra, de data posterior (1526), com 95 cm x 74 cm, pertencente ao Palácio Ducal de Veneza. Ambas as pinturas parecem incompletas mais parecendo fragmentos. Até ao momento não foram encontrados dados nem, infelizmente, vistas ao vivo as referidas pinturas, para poderem ser feitas analogias entre estas e as de Coimbra (Figs. 2.2.5/2.2.6). Tal como para o retábulo da *Virgem das Dores* e com base no mesmo princípio de proximidade de Patinir e Dürer na pintura de Metsys procuraram-se gravuras que pudessem ter temas idênticos aos representados nas pinturas de Coimbra, como seja *Ecce Homo* e *Flagelação* (Figs. 2.2.7 a,b,c).

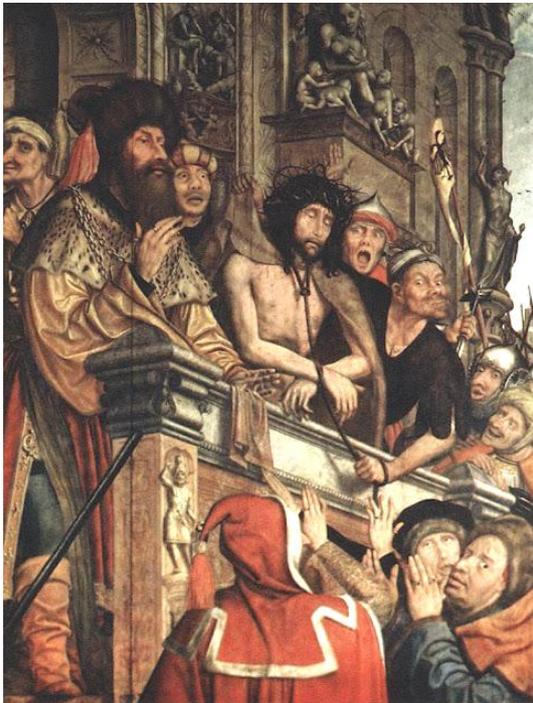


Fig. 2.2.5 Quentin Metsys, *Ecce Homo* (c. 1515)
Museu da Prado, Madrid³

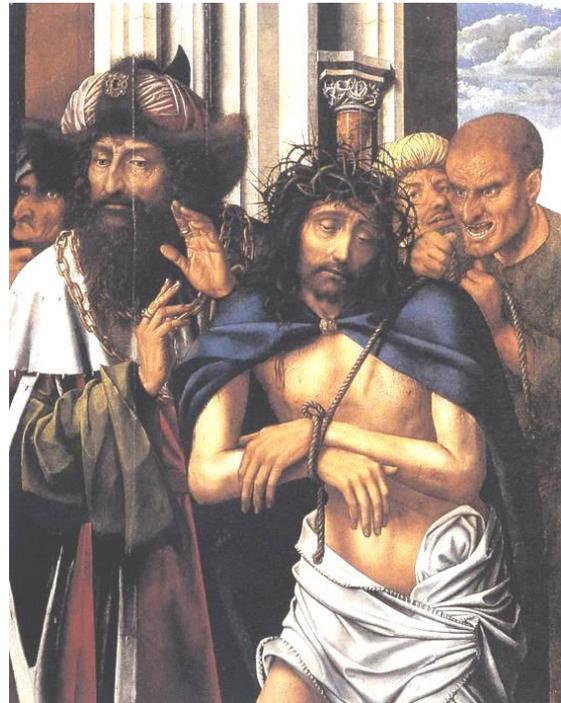


Fig. 2.2.6 Quentin Metsys, *Ecce Homo* (c. 1526)
Palácio Ducal de Veneza, Itália⁴

³ Fig. 2.2.5 Imagem disponível em:
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/1_1500/index.html [Consultado a 01-05-2012].
© Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx.

⁴ Fig. 2.2.6 Imagem disponível em:
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/1_1500/index.html [Consultado a 01-05-2012].
© Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx.

Gravuras de Dürer que possam ter influenciado o tríptico de Coimbra⁵



a *Ecce Homo*, 1511
(série pequena da Paixão)
Museu Britânico, Londres.
416*547 Grayscale 75 Kb ©



Figs. 2.2.7 a,b,c
b *Ecce Homo*, 1499
(série grande da Paixão)
Coleção de artes gráficas
Albertina Viena.
650*896 Grayscale 75 Kb ©



c *Flagelação*, 1497
(série grande da Paixão)
Coleção de artes gráficas,
Alberina, Viena.
650*906 Grayscale 75 Kb ©

Como já foi referido e tendo como base apenas a amostra do fragmento da Virgem, analiticamente pouco se pode adiantar como hipótese de pertencer ao painel central; salienta-se, no entanto, que este tipo de mãos da Virgem postas em oração, abertas ou fechadas, e cruzadas sobre o peito como símbolo de representatividade de sentimentos, ocorre em várias representações de Metsys como no retábulo da *Virgem das Dores* de Lisboa, mesmo que ligeiramente diferentes (Figs. 2.2.8 a,b,c,d,e,f,g). Este modelo de representação da Virgem é muito comum em cenas do Calvário ou da Lamentação considerando-se a hipótese de, também, o painel central do tríptico da Paixão ter sido um destes temas. Sobre este assunto Larry Silver defendeu em tempos uma *Lamentação*, próxima da pintura do Museu do Louvre em Paris [SILVER, 1984, im. 94] (Fig. 2.2.9). Sobressai a maior similitude na colocação das mãos. Virgínia Gomes fez, para apresentação da obra no Museu Machado de Castro, uma simulação das zonas amputadas e conjecturou o redimensionamento do tríptico na sua originalidade, baseando a sua ideia na análise dos arcos da Anunciação. Como tema para o painel central propõe um Calvário⁶ (Fig. 2.2.10).

⁵ Figs 2.2.7 a,b,c. Disponível em http://www.wga.hu/frames-e.html?html/d/durer/2/12/1_1500/index.html
© Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx [Consultado a 01-05-2012].

⁶ Gomes, Virgínia, matriznet [const. 15/02/2010]



Figs. 2.2.8 a,b,c,d,e,f,g Quentin Metsys, pormenores da representação da Virgem Dolorosa

- a Virgem no fragmento do painel central do tríptico de Coimbra.
- b Virgem na *Virgem das Dores*
- c Virgem no painel da *Apresentação do Menino no Templo*
- d Virgem no painel do *Menino entre os Doutores*
- e Virgem no painel de *Cristo a Caminho do Calvário*
- f Virgem no painel *Calvário*
- g Virgem no painel das *Três-Marias e São João no túmulo de Cristo*



Fig. 2.2.9 Quentin Metsys, *Lamentação* (1515/30) Museu do Louvre, Paris ⁷

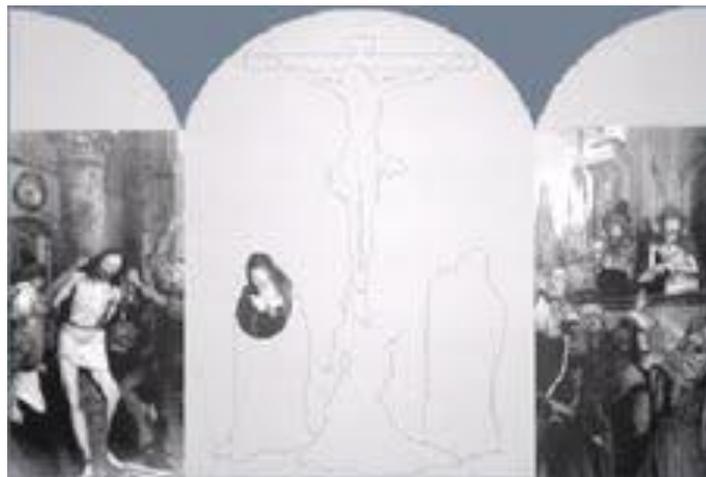


Fig. 2.2.10 Proposta conjuntural de Virgínia Gomes para redimensionamento do tríptico da *Paixão* com proposta de *Calvário* no tema central, MNMC, Coimbra

⁷ Fig. 2.2.10 Disponível em <http://flickrhivemind.net/Tags/history,pieta/Interesting> [consult. a 04-05-2012]

Quentin Metsys pintou dois grandes trípticos com cenas religiosas. O de *Santa Ana* (1507-09) encomendado pela igreja de São Pedro de Louvain e posteriormente transferido para Bruxelas. Aberto o painel central deste tríptico representa a *Família de Santa Ana*, o volante esquerdo a *Anunciação a São Joaquim*, e o volante direito *A Morte de Santa Ana*; fechado o tríptico tem representado no volante esquerdo *Santa Ana e São Joaquim oferecem os bens* e no volante direito *Recusa dos Bens de São Joaquim*. Foi divulgado por um documento de arquivo que este retábulo está assinado, datado e autenticado no canto superior direito do reverso do volante direito: "QVINTE METSYS / SCREEF DIT 1509"⁸. É uma obra de grandes dimensões (224,5 x 219 cm) painel central, (220 x 92 cm) cada volante. Neste conjunto, contrariamente ao tríptico de São João Baptista da Catedral de Antuérpia e ao da *Paixão de Coimbra*, os volantes não têm os reversos pintados em grisalhas (Figs. 2.2.11 a,b).

O outro grande tríptico de Metsys é o de *São João Baptista*, retábulo da *Corporation des Menuisiers*, Antuérpia, pintado em (1509-11), cerca de dois anos depois do tríptico de *Santa Ana*. Sobressai a grande semelhança entre estes dois trabalhos, sobretudo na estrutura de construção. Analisando sucintamente realça-se a imponente dimensão deste tríptico (260 x 263 cm) o painel central e (260 x 120 cm) cada volante, mais 40 cm de altura e cerca de 30 cm de largura do que o tríptico de *Santa Ana*. Tem representado, quando aberto, no painel central a *Lamentação*, no volante direito o *Martírio de S. João Baptista* e no volante esquerdo *Salomé oferece a Cabeça de S. João a Herodes*. Os versos dos volantes são pintados em grisalha e representam, quando fechados, *São João Baptista* e *São João Evangelista* e estão representados como esculturas sobre um plinto, dentro de um nicho rematado em arco quebrado sobre fundo monocromático (Figs. 2.2.12 a,b,a). Este é um tipo de linguagem que também se verifica nas grisalhas dos versos do tríptico da *Paixão* de Coimbra, onde o Anjo e a Virgem estão representados sobre plintos incompletos, dentro de nichos com arco sobre fundo monocromático, também incompletos. Relembra-se que os volantes do tríptico da *Paixão de Cristo* estão incompletos por terem sido cortados; assim, durante este trabalho foram feitos novos ensaios para se conjecturar uma nova proposta de redimensionamento desta obra e para tentar determinar qual a extensão da amputação feita nas tábuas. Estes ensaios foram baseados em análises comparativas com o tríptico de *São João Baptista* de Antuérpia. O

⁸ Disponível http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/1_1500/index.html [consult. a 2012-05-01]

resultado do que se apurou será apresentado mais adiante neste capítulo, no estudo material dos suportes (Figs. 2.2.13 a,b).



Figs. 2.2.11 a,b Tríptico de Santa Ana, (1507/09), a verso do volante esquerdo: Santa Ana e São Joaquim oferecem os bens b Anunciação a São Joaquim; Família de Santa Ana; Morte de Santa Ana. Museu de Belas Artes, Bruxelas



Figs. 2.2.12 a,b,c Tríptico de São João Baptista, (1509/11) a Martírio de S. João Baptista b Lametação c Salomé oferece a Cabeça de S. João a Herodes Catedral de Antuérpia



Figs. 2.2.13 a,b Verso dos volantes do tríptico de São João. S. João Baptista e S. João Evangelista. Catedral de Antuérpia



Figs. 2.2.14 a,b Verso dos volantes do tríptico da Paixão. Anunciação, MNMC, Coimbra,

Quentin Metsys, com o seu modo tão particular de pintar, foi um dos grandes artistas flamengos que mais viria a influenciar, sobretudo estilisticamente, o modo de pintar de tantos pintores portugueses, caracterizados nos dias de hoje como pintores luso-flamengos. Muitos dos pintores portugueses daquela época, Frei Carlos, Francisco Henriques e Mestre da Lourinhã, são dados como tendo origem nórdica ou educados na arte flamenga. Não é de admirar pois, que D. Leonor tenha tido grande preferência por esse tipo de arte. Metsys morre em Antuérpia em 1530. Os seus filhos Jan (1510-1575) e Cornelis herdaram as suas técnicas sem contudo as igualar.

2.1.4 As grisalhas

Grisalha deriva da palavra francesa "*Grisaille*" e corresponde a uma técnica de desenho a preto e branco. A grisalha na pintura flamenga não tem sido objeto de grande estudo técnico ou material. Contudo, no final do ano 2009 houve uma grande exposição comissariada por Till-Holger Borchert, realizada em Madrid e da qual resultou um catálogo sobre o tema com autoria de vários autores. Delmira Espada membro do Instituto de Estudos Medievais da UNL, numa revisão crítica resume sob o ponto de vista destes autores o que são e como surgiram as grisalhas na pintura flamenga - «A pintura em grisalha sobre madeira foi muito difundida nos Países Baixos, durante os séculos XIV e XV, assinalando presença constante no exterior dos volantes dos retábulos. Procurando simular de forma ilusória a escultura em cor de pedra, é um ponto incontornável no entendimento da utilização da grisalha, enquanto meio de expressão artística. Alguns autores viram nesta renúncia da cor, que está subjacente à técnica da grisalha, razões ascéticas ou uma adequação à liturgia cristã durante o período de penitência da Quaresma. Esta relação da produção artística com as práticas religiosas não é, pelo menos segundo as teorias mais recentes, a principal razão que justifica o gosto e a difusão da referida técnica durante os séculos XIV e XV, fundamentando-a antes no interior do campo artístico. Rudolf Preimesbergue defende que a pintura ilusionista dos primitivos flamengos terá sido o resultado de uma competição entre a pintura e a escultura.../...Till-Holger Borchert e Melanie Holcomb partilham a opinião de que a renúncia à cor é uma dificuldade acrescida a que os pintores se sujeitaram. Em nossa opinião, trata-se porém de uma falsa questão. Parece-nos bastante credível que

tenha sido a rivalidade entre pintores e escultores a responsável pelo desenvolvimento de uma técnica cada vez mais apurada, não sendo aceitável entender a utilização da grisalha como um aumento do grau de dificuldade. Pelo contrário, o seu uso é a forma mais eficaz de atingir o fim pretendido – a ilusão de estarmos perante uma escultura. Esta dúvida, que os primitivos flamengos pretenderam criar no espírito dos espectadores jamais seria possível por meio de representações policromas. A representação de uma escultura policroma dificilmente causaria o efeito ilusório de estarmos perante o objeto autêntico.» [ESPADA, 2010]⁹.

As grisalhas no tríptico de *São João* e no tríptico da *Paixão* tiveram como influencia os grandes pintores flamengos da primeira geração, como Jan van Eyck, van der Weyden e Hans Memling. Como demonstração reproduzem-se dois exemplos de van Eyck, considerado o grande impulsionador da pintura flamenga, uma *Anunciação* do díptico de Madrid e as grisalhas de *São João Baptista e São João Evangelista* do retábulo do *Cordeiro Místico* da Catedral de S. Bavon em Gent (Figs. 2.2.15 a,b); chama-se a atenção para a base onde estão colocados os Santos, com inscrições nominais, "Johes Bap-" e "Johes Evan" respetivamente. Também nas bases da *Anunciação* representada no verso dos volantes do tríptico de Metsys, em Coimbra, é identificada vestígios de uma inscrição, ilegível devido ao estado de conservação da pintura, nomeadamente no painel do Arcanjo. A inexistência de qualquer inscrição no volante da Virgem deve-se ao maior corte na zona inferior deste painel (Figs. 2.2.16/2.2.17).

Posto isto, considera-se que Metsys terá seguido o mesmo princípio para construção das grisalhas mas com introdução de alguma cor pontual, nos pedestais. O tríptico da *Paixão*, numa primeira leitura puramente técnica, tem um tipo de construção para as grisalhas completamente diferente daquela que usa para pintar os temas coloridos. Salienta-se neste momento, que apenas se trata de uma pintura muito fina cuja imprimatura em cor branca, muito transparente, deixa vislumbrar o desenho que está por baixo, ou seja o desenho subjacente.

⁹ ESPADA, Delmira, 2009, «Recensão Critica» *Medievalista* N°8, publicada a Julho de 2010- *Jan van Eyck Grisallas*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid:. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\espada8010.html>. ISSN1646-740X. [Consultado 11-05-2012].



Figs. 2.2.15 a,b Jan van Eyck
a Retábulo do *Cordeiro Místico*, (c. 1432), grisalhas do verso dos volantes *S. João Baptista e S. João Evangelista*, Catedral de S. Bavon, Gent¹⁰
b Tríptico da *Anunciação* (c. 1435-1440), Museu Thyssen Madrid¹¹



Figs. 2.2.16 a,b Quentin Metsys, tríptico da *Paixão Volante* com a *Virgem da Anunciação*. Pormenor da zona inferior direita com vestígios do plinto que foi cortado, MNMC, Coimbra



Figs. 2.2.17 a,b Quentin Metsys, tríptico da *Paixão Volante* com o *Anjo da Anunciação*. Pormenor da zona inferior direita com vestígio do plinto com inscrição ilegível, MNMC, Coimbra

¹⁰Figs. 2.2.15 a Disponível em: <http://elopedelart.canalblog.com/archives/2009/10/23/15535879.html> [Consultado a 11-05-2012]

¹¹Figs. 2.2.15 b Disponível em: <http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=1451> [Consultado a 11/05/2012]

2.2.5 Percurso

Como já foi referido no contexto histórico, este tríptico veio de Flandres, mais precisamente de Antuérpia entre 1513 e 1517 e é transportado diretamente para o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra. Quando as clarissas mudam para o novo convento de Santa Clara-a-Nova, a partir de 1677, os dois volantes do tríptico foram colocados no coro-alto, não havendo porém notícia da localização do painel central e/ou qualquer fragmento a respeito deste. António Augusto Gonçalves¹² foi o responsável pela indexação de todo o conjunto ao Museu Machado de Castro em Outubro de 1911. Só mais tarde em 1931, José de Figueiredo, publica a ligação do fragmento aos dois volantes do tríptico.

É importante referenciar um pouco de história sobre a igreja de Santa Clara-a-Velha para entender o percurso do tríptico e eventuais degradações a que esteve sujeito. Este mosteiro é um relevante monumento, mandado construir por freiras clarissas no ano de 1286 na margem esquerda do rio Mondego. Anos depois em 1326 a Rainha Santa Isabel manda edificar uma nova igreja onde foi sepultada e, são ampliadas as instalações do cenóbio. - «O arquiteto régio Domingos Domingues encontrava-se a supervisionar o estaleiro das obras no ano de 1316, vindo a igreja a ser sagrada no dia 8 de Julho de 1330. Contudo, um ano depois, uma nova ameaça abatia-se sobre o mosteiro. O Mondego transbordava das suas margens e inundava todo o monumento. Entre 1612 e 1615 foi construído um pavimento a dividir o corpo da igreja em dois andares, estando o inferior constantemente debaixo de água, enquanto as freiras clarissas prosseguiam a sua vida normal no andar superior. Mesmo assim, a existência no mosteiro tornou-se insustentável e doentia; conseqüentemente, as clarissas abandonaram-no definitivamente em 1667, mudando-se, juntamente com o túmulo da Rainha Santa, para o novo mosteiro de Santa Clara, edificado ao longo do séc. XVII na vertente do monte da Senhora da Esperança»¹³ Este é um facto que pode justificar o desaparecimento do painel central, ou seja por ter estado "a banhos" constantes e, com isso as madeiras

¹² António Augusto Gonçalves fundou o Museu Machado de Castro que inaugurou em 1913, Permaneceu na direção deste Museu até 1929.

¹³ *Mosteiro de Santa Clara-a-Velha*, 2003-2012 Disponível on-line em: Infopédia Porto, Porto Editora. [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$mosteiro-de-santa-clara-a-velha>](http://www.infopedia.pt/$mosteiro-de-santa-clara-a-velha) [Consultada a 2012-05-01]

terem apodrecido. Subsistiu o pequeno fragmento da cabeça da Virgem mas, mesmo assim, em muito mau estado pois de original, pouco resta.

A sobrevivência dos painéis laterais (mais frágeis) ao painel central, com exceção do pequeno fragmento da Virgem, leva a interrogações sobre o sucedido. Neste momento, a resposta mais provável parece ser o modo como o tríptico estaria preso à parede da igreja. Ou seja, considera-se que, durante anos, terá estado pendurado com os volantes fechados, ou pelo menos desencostados da parede, tendo o painel central servido de proteção. Quando mais tarde foi retirado verificou-se que as madeiras do painel central estariam completamente apodrecidas e conseqüentemente a sua total destruição.

2.2.6 Intervenções anteriores

A pedido de José de Figueiredo e por intermédio de Hulin de Loo, grande especialista internacional de Quentin Metsys, foi efetuada por Luciano Freire uma intervenção de restauro, datada de 1919/23, que ajudou definitivamente a clarificar a autoria do tríptico. Freire intervencionou uma primeira vez o tríptico, em Lisboa, com o nº de restauro 388, e uma segunda vez em 1956, também em Lisboa. No seu relatório de restauro refere-se à pintura do volante esquerdo de *Ecce Homo* (anverso) e *Anjo da Anunciação* (reverso) do seguinte modo: - «Faltas de tinta – Repintes; fazia parte de um tríptico, cujo painel central se perdeu. A tinta deslocava-se ao menor contacto na parte inferior do quadro, faltando-lhe mesmo já uma porção apreciável. Todo o grupo de figuras do primeiro plano estavam horrivelmente repintadas, para mascarar largas avarias. Foi fixada trabalhosamente a tinta e tirados os repintes. O estado da parte posterior do quadro era tal que outra cousa se entendeu não dever fazer além de fixar o que restava da pintura primitiva e proceder à respetiva limpeza» [FREIRE, relatório nº173, s/d, p. 58]. Em relação ao painel que representa a *Flagelação* (anverso) e *Virgem da Anunciação* (reverso) diz o seguinte: - «Má limpeza anterior. Muito arruinado na parte inferior, de que apenas existem vestígios que serviram de guia para se restabelecer o efeito de conjunto. As avarias atingiam principalmente as pernas e a mão da figura que, no primeiro plano, empunha umas vergastas. As das respetivas roupagens eram de outra natureza, tanto nessa figura como na que com ela defronta. Um terrível repintado, para encobrir avarias, conseqüências de uma brutal limpeza, dava um mau aspeto ao quadro. Outro pormenor

de menor importância, no 1º plano estavam igualmente destruídos. Tudo se remediou na medida do tolerável.../» [FREIRE, relatório nº174, s/d. p. 59]. Luciano Freire relata ainda a intervenção que efetuou na *Virgem* (fragmento): - «Este quadro representa então a Virgem das Dores (busto) com as clássicas 7 espadas no peito; pintura horrível em que só na face da Virgem se notavam qualidades, mas da qual, por muito suja, mal se podia avaliar, com rigor, o mérito. Limpo o quadro, verificou-se que se tratava do fragmento de um quadro da escola de Antuérpia, em que apenas a máscara da Virgem estava em regular estado de conservação. As mãos, que se cruzam no peito, estavam em extremo arruinadas. Lateralmente tem um acrescento; acrescento feito com um bocado de tábua do mesmo quadro, como se verifica por um resto da fímbria de um manto, e cuja ligação inicial se não fazia naquele ponto. Depois de limpo foi entregue sem retoque algum, como as circunstâncias aconselhavam» [FREIRE, relatório s/d. nº 243, p. 81]. Este fragmento foi também intervencionado por Fernando Mardel em meados do século XX, não sendo possível precisar a data certa [MARDEL, relatório nº119, s/d, p. 81].

No ano de 1982 este conjunto de pinturas foi novamente intervencionado, no então Instituto José de Figueiredo. Foi efetuada na pintura *Ecce Homo / Virgem*, uma limpeza ligeira com levantamento de alguns retoques escurecidos. Nos suportes, nas grisalhas, foram feitos pequenos desbastes pontuais nas zonas das juntas e preenchidos com embutidos em cunha com madeira da mesma essência. No painel da *Flagelação / Anjo Gabriel* a intervenção foi mais profunda, com levantamento total dos retoques e repintes alterados; foram retificadas as massas e integradas a tinta de óleo [FONSECA, LOURO, 1991, rel. nº 21/91] (Figs. 2.2.18/2.2.19 abc/2.2.20 a,b,c/2.2.21/2.2.22).



Fig. 2.2.18 Busto da Virgem
Fot. de Carvalho Henriques)



Fig. 2.2.19 a,b,c *Flagelação de Cristo*. Antes, durante e depois da intervenção de 1991. Fot. (IJF não identificadas)



Figs. 2.2.20 a,b,c *Ecce Homo*, *Virgem* e *Anjo da Anunciação*, fotografias depois da intervenção de 1991 para a exposição da Europália. Fot. de IJF (não identificadas)



Fig. 2.2.21 *Virgem*, pormenor de cauda de andorinha e embutido aplicado na intervenção de Mardel



Fig. 2.2.22 *Anjo*, canto inferior esquerdo embutido aplicado na intervenção de Mardel

Por último, em Dezembro de 2011 foi efetuada uma nova intervenção de conservação e restauro, no Museu Nacional Machado de Castro, na sala onde estão atualmente expostos. O verniz estava ressequido e fissurado e, ligeiramente amarelecido. Assim, esta intervenção constou, apenas, de uma limpeza superficial com remoção do verniz e aplicação de nova camada de proteção. Este facto possibilitou a observação próxima de pormenor de toda a pintura e, com isso, verificar se o tipo de técnica e pincelada das camadas de cor vão de encontro com as encontradas no retábulo da Madre de Deus¹⁴.

¹⁴ Intervenção efetuada por Mercês Lorena (DCR-IMC) e Sylvie Ferreira (estagiária do IPT)

2.2.7 Estudo técnico e material

Neste conjunto o tipo de exame que foi efetuado foi bem menor do que aquele feito para o Retábulo da *Virgem das Dores*, pois o acesso e a proximidade à obra não foi o mesmo, por razões já explicadas. Elaborou-se um quadro com o levantamento de todos os exames efetuados, em cada pintura, com exceção de fotografia geral e de pormenor que foi toda efetuada pela autora deste trabalho (Tab..2.2.1).

Identificação	Exames de área							Exames de ponto					
	FLV	FLR	FUV	FIV(1)	FIV(2)	RIV	RX	DC	FRX	CE	μ -FTIR	XRD	MEV-EDX
<i>Ecce Homo</i>	-	-	-	8	16	5	-	-	-	2	2	1	2
<i>Flagelação</i>	-	-	-	7	16	6	-	-	-	2	2	1	2
<i>Virgem (fragmento)</i>	-	-	-	-	-	3	-	-	-	1	1	1	1
<i>Virgem da Anunciação</i>	-	-	-	6	15	2	-	-	-	1	1	1	1
<i>Anjo da Anunciação</i>	-	-	-	6	20	3	-	-	-	1	1	1	1

Tab..2.2.1 identificação dos exames laboratoriais efetuados nas pinturas do tríptico da *Paixão* do MNMC

Legenda da tabela 2.2.1

Exames de área

FLV - Fotografia com luz visível - geral e pormenores - Mercês Lorena (DGPC)

FLR - Fotografia com luz rasante

FUV - Fotografia com luz ultra violeta

FIV(1) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 700 nm (LJF.)- Pormenores Sónia Costa (bolseira FCT)

FIV(2) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 850 nm - Pormenores de Mercês Lorena (DGPC)

RIV - Reflectografia de infravermelhos - Pormenores Sónia Costa (bolseira FCT)

RX - Radiografia analógica

Exames de ponto

DC - Dendrocronologia

FRX - Espectrometria de fluorescência de raios-X

CE - Microscopia optica de Cortes estratigráficos - Ana Mesquita e Carmo (DGPC)

μ -FTIR - Microespectroscopia de infravermelhos por transformados de Fourier - José Carlos Frade (DGPC)

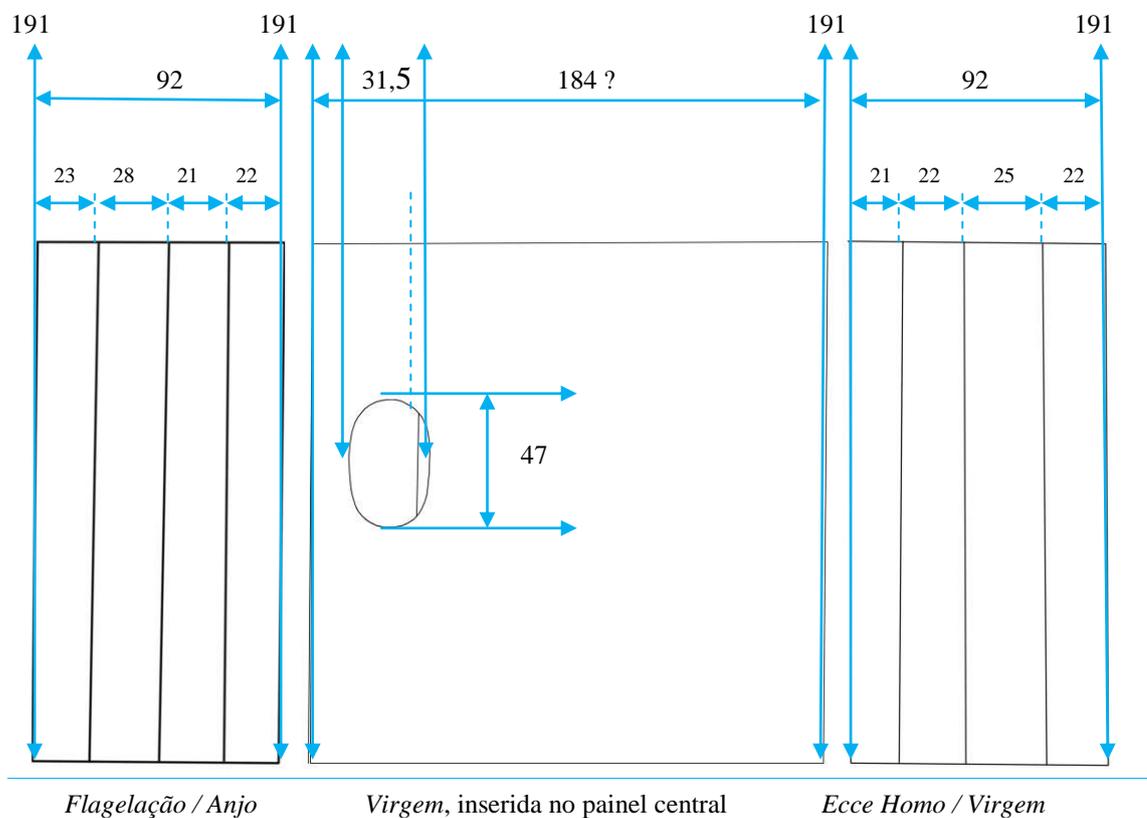
XRD - Difração de raios-X - Maria José Oliveira (DGPC)

MEV-EDX - Microscopia Eletrónica de Varrimento com espectroscopia de raios-X por dispersão em energia - António Candeia e Luís Dias (Laboratório HERCULES, Évora)

2.2.7.1 Suporte

Pela observação dos painéis verifica-se que todos foram cortados. Não foi possível o reparo nem dos bordos nem dos topos por estarem engastados nas molduras novas, colocadas eventualmente na primeira intervenção de restauro de Luciano Freire. Uma vez que também não foi efetuada a radiografia destas peças não se pode afirmar, com total certeza, qual o método de assemblagem das várias pranchas. Considera-se, no entanto, a grande probabilidade de serem assembladas com furo e cavilha pois, de uma forma geral, é este o método mais utilizado por Quentin Metsys. Difícil é, também, saber qual a espessura dos volantes, uma vez que as molduras não o permitem: apenas foi possível medir a espessura do fragmento central que tem cerca de 1,5 cm. Seguem-se as medidas individuais dos painéis e das pranchas que os compõem, para comparação e relação dos tamanhos entre os dois volantes e, com isso, a procura de uma possível dimensão para o painel central desaparecido que deveria corresponder à soma dos dois volantes (Fig. 2.2.23).

Fig. 2.2.23 Tríptico da *Paixão*, Dimensão atual das pinturas em centímetros (cm), MNMC



Comparando as dimensões dos dois volantes verifica-se que são iguais (191 x 92 cm cada). Considera-se por isso que os cortes efetuados foram, muito provavelmente, efetuados na mesma época para serem ajustados a um novo espaço e/ ou, como já foi referido, por desbaste devido à podridão das madeiras. Provavelmente um pouco de ambas, podridão e ajuste a um espaço, que obrigaria a que ambos os painéis mantivessem o mesmo tamanho. Existiu, nesses corte, a vontade de recuperar a pintura original deixando-a com a completa leitura dos temas principais. Verifica-se que o painel da Virgem teve um corte maior na zona inferior, diferente do painel do Anjo que foi mais cortado na zona superior.

Nesta obra não foi feito o exame dendrocronológico por se encontrar emoldurada e por estarem inseridas numa estrutura metálica, expostas ao público no Museu Machado de Castro em Coimbra. Por toda a sua história, baseada, sobretudo, por aproximação formal e técnica com outras obras do autor e, pelo limite cronológico dado pela estadia de Silvestre Nunes na Flandres, entre os anos de 1513 e 1517, considera-se por que, também esta obra é efetuada em madeira de carvalho do Báltico com datação próxima de 1514 [GOULÃO, 1992, pp. 142-143]. Tendo em conta a data dos outros dois trípticos de Quentin Metsys, 1507-09 para o de *Santa Ana* e 1509-11 para o de *São João*, fica o da *Paixão*, o último dos três a ser pintado. Se 1517 é a data de chegada do tríptico a Coimbra e, considerando que Metsys demoraria cerca de dois anos a pintar cada obra, é quase garantido que, de facto, a encomenda teria sido feita entre 1514-15.

Para Larry Silver este tríptico está muito mais ligado à feitura direta de Metsys do que o retábulo da Madre de Deus, especialmente devido aos rostos grotescos, que vão mais ao encontro do seu estilo. Salienta-se que não é evidente a colaboração de assistentes nesta obra [SILVER, 1984, p.60]. Este foi o último grande trabalho que fez para exportação pois, no final da sua carreira artística, dedica-se a obras mais pequenas, sobretudo, mais ligadas ao retrato. De entre um grupo de humanistas, entre os quais Erasmo, Metsys torna-se amigo de Damião de Gois que, em 1523 era secretário da casa das Índias em Antuérpia; era um colecionador verdadeiramente amante das artes. Sabe-se que recebeu ou comprou de Metsys um tríptico ou díptico que se terá perdido; uma *Crucificação* e uma *Virgem Maria a Chorar junto da Cruz*. Não se conhecem nem datas nem dimensões [SILVER, 1984, p.61].

Como anteriormente apresentado, Virgínia Gomes fez uma simulação das zonas amputadas nos volantes do tríptico da *Paixão* e propôs a representação de um *Calvário* para o painel central (Fig. 2.2.10 pág. 107). Numa nova procura, colocando ambos os volantes lado a lado, verifica-se que não estão simetricamente cortados, ou seja, um foi mais amputado no topo superior e outro mais amputado no topo inferior. Este facto é mais evidente quando visto pelo lado das grisalhas. Considera-se, assim, que o painel do Anjo foi mais amputado na zona superior e o da Virgem na zona inferior. Esta observação baseia-se não só pelos arcos arquitetónicos como, também, pelo plinto onde estaria colocada a Virgem; mesmo só existindo um pequeno apontamento de pintura é o suficiente para revelar que estaria num plinto igual ao do Anjo (Figs. 2.2.16 e 2.2.17 pág. 112). Sobressai ainda a direção do olhar do Anjo, acorçado, direcionado para a frente; logo, recairia sobre o rosto da Virgem que estaria colocada no mesmo patamar.

Neste trabalho a procura das dimensões originais do tríptico de Coimbra baseou-se fundamentalmente em comparações com os outros dois grandes retábulos de Quentin Metsys e que se agora se relembra: o tríptico de *Santa Ana* e o tríptico de *São João*. Assim, ou os volantes de Coimbra, com 92 cm de largura, teriam a mesma largura dos volantes de *Santa Ana* sem amputações nas larguras ou seriam maiores, mais próximos das dimensões do tríptico de *São João*. Apesar de não ter sido possível observar os bordos dos volantes da *Paixão*, considera-se que estes tiveram algum corte pois, não é provável que as asas do Anjo Gabriel não estivessem completas. Os cerca de 30 cm que faltam para terem a mesma largura dos volantes de *São João* seriam suficientes para completar o desenho em falta nos volantes da *Paixão*.

Um outro aspeto a salientar é a diferença nos formatos superiores nos vários painéis: desconhece-se como seriam os de Coimbra; o tríptico de *Santa Ana* é circunscrito num remate superior em três círculos; o de *São João* está inscrito apenas num círculo, ao centro. Destaca-se, ainda, que este tem os versos dos volantes pintados em grisalha, similares ao de Coimbra. Assim, num ensaio a partir da *Anunciação*, com os volantes fechados, lançou-se um círculo único que justapusesse os arcos existentes no topo das pinturas; em seguida deslocou-se a imagem do Anjo sobre a Virgem e, verificou-se que os arcos têm exatamente a mesma abertura. Considerou-se, por isso, que ambas as figuras foram projetadas e enquadradas dentro de nichos iguais, com remates superiores ogivais (Fig. 2.2.24). Interessante é o facto de o mesmo se passar com as grisalhas do

tríptico de *São João*, onde os santos estão pintados dentro do mesmo tipo de nicho. Tal, possibilitou a simulação com a troca dos Santos, Baptista e Evangelista, do tríptico de *São João*, pelo Anjo e Virgem da Anunciação do tríptico da *Paixão*, respetivamente. Curiosamente encaixaram perfeitamente no mesmo espaço; inclusivamente, a abertura dos arcos ogivais é a mesma coincidido a sobreposição do riscado dos arcos. Seguidamente, substituiu-se os versos pelas respetivas frentes dos volantes e conferiu-se quais as zonas amputadas nas pinturas *Flagelação* e *Ecce Homo* (Fig. 2.2.25).

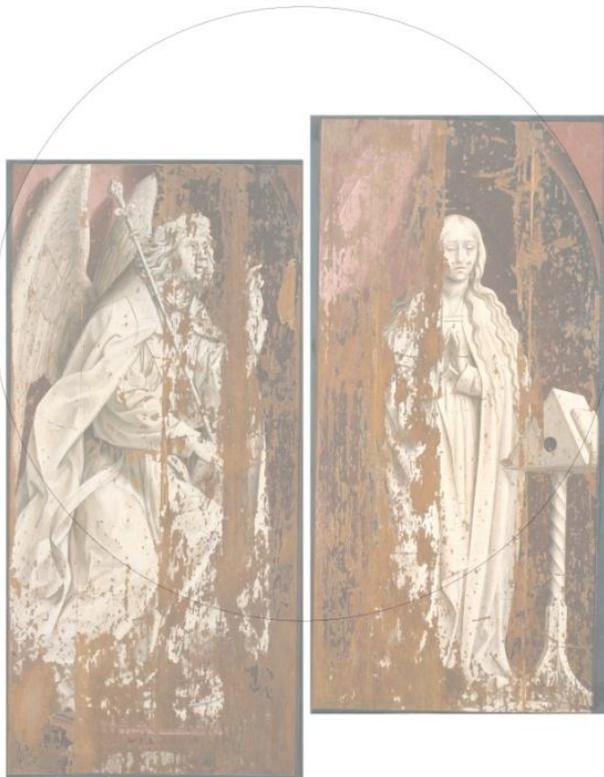


Fig. 2.2.24 Anjo e Virgem da Anunciação
realização de uma circunferência a partir dos
vestígios de arcos no topo das pinturas



Fig.2.2.25 Anjo e Virgem da
Anunciação. Sobreposição das duas
imagens fazendo coincidir os vestígios
dos arcos no topo das pinturas.

Ensaio na procura das dimensões originais do tríptico de Coimbra tendo por base as grisalhas do tríptico de Antuérpia



Fig.2.2.26 Verso dos volantes do tríptico de *São João S. João Batista e S. João Evangelista*. Identificação das linhas do nicho com o remate superior em arco ogival e plinto inferior



Fig.2.2.27 Esquema com substituição dos temas Anjo e Virgem da *Anunciação* do tríptico da *Paixão* na estrutura dos volantes de *São João*. O riscado com indicação do espaço e o riscado do plinto coincidem perfeitamente



Fig.2.2.28 Esquema com substituição dos temas Anjo e Virgem da *Anunciação* do tríptico da *Paixão* na estrutura dos volantes de *São João*. Vista com a forma dos volantes fechados



Fig.2.2.29 Esquema com substituição dos temas *Ecce Homo* e *Flagelação* do tríptico da *Paixão* correspondendo ao Anjo e à Virgem no verso na estrutura dos volantes de *São João*. Vista com a forma dos volantes abertos

Apresenta-se de seguida, uma possibilidade de redimensionamento do tríptico da *Paixão* (260 x 263cm) o painel central e (260 x 120 cm) cada volante, idêntica ao tríptico de *São João Baptista* da Catedral de Antuérpia (Fig.2.2.30/2.2.31). Infelizmente o tríptico de Coimbra devido às amputações que teve perdeu a sua grandiosa dimensão, deixando apenas uma conjectura do que teria sido. A escolha de localização do fragmento da Vigem dentro do painel central foi baseada na *Lamentação* da pintura do mesmo autor, com o tema invertido, exposta no Museu de Louvre em Paris. (Fig.2.2.32).



Fig.2.2.30 *Tríptico de São João*, 1509/11, Catedral de Antuérpia
260 x 263 o painel central e 260 x 120 cm cada volante

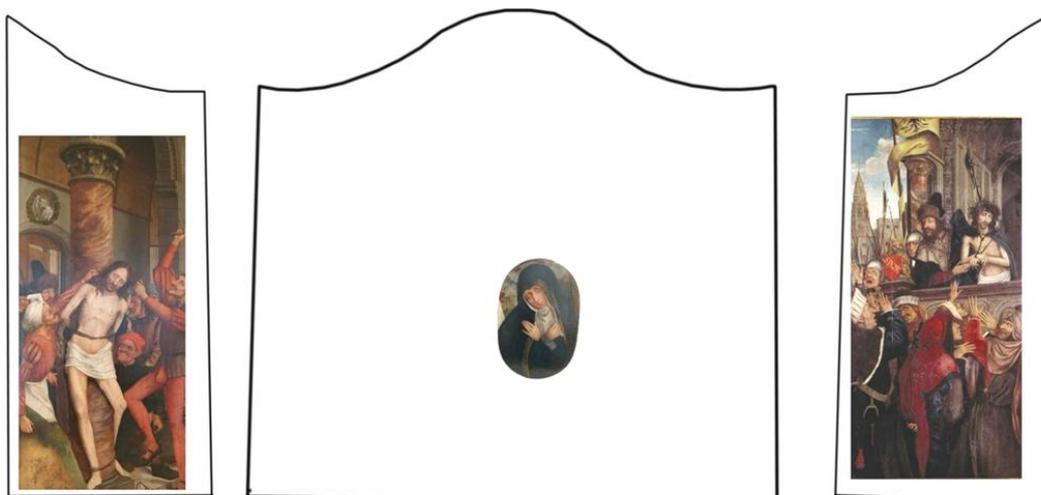


Fig.2.2.31 Proposta conjuntural de redimensionamento do *Tríptico da Paixão* com as mesmas dimensões do tríptico de *São João* 260 x 263 painel central e 260 x 120 cm cada volante

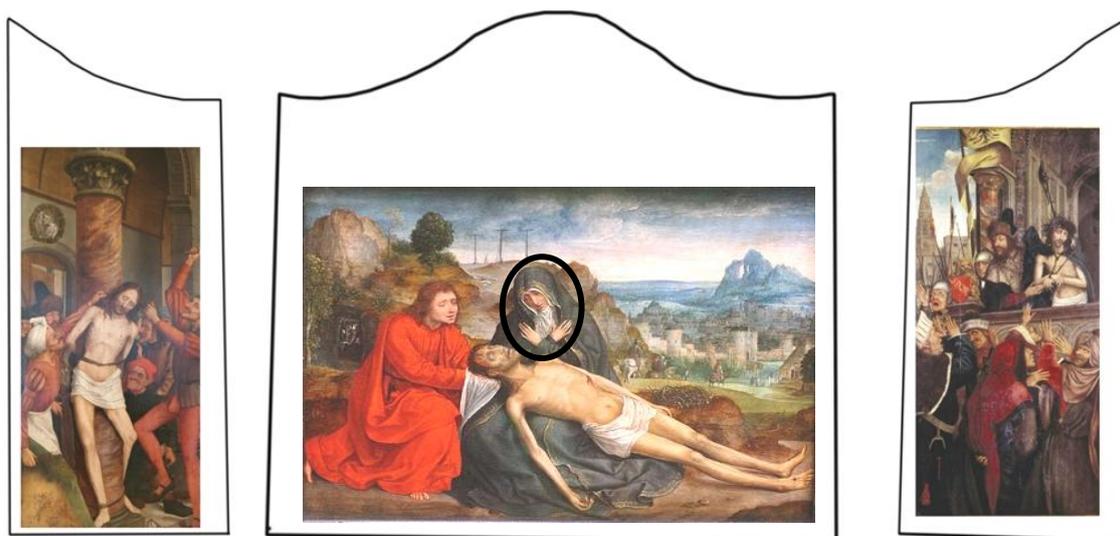
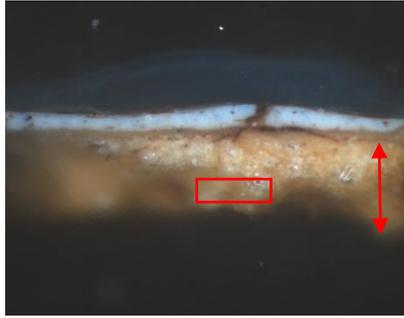


Fig.2.2.32 Proposta conjuntural do tema da *Lamentação* para o painel central do *Tríptico da Paixão* baseado na pintura da *Lamentação* (invertido) de Quentin Metsys do Museu do Louvre, Paris

2.2.7.2 Preparação

Tal como no conjunto da *Madre de Deus*, verificou-se que as preparações nestas pinturas são compostas essencialmente por cré. Foram analisadas 7 amostras e em todas foi identificado carbonato de cálcio. Em toda a preparação foi identificado o óleo de linho, como aglutinante. No processo de identificação das preparações por μ -FTIR concluiu-se que na zona inferior, imediatamente sobre o suporte, foram identificados vestígios de gesso aglutinados com cola animal [FRADE, relatório de resultados, 2012, s/p]. Para identificação do número de camadas de preparação foram analisadas no MEV-EDX várias amostras em resina e verificou-se que, em todas, a existência de pelo menos duas camadas, com idêntica composição, ou seja, apenas cré com total ausência de gesso [DIAS, relatório de resultados, 2012, s/p]. Numa segunda análise por MEV-EDX, com a amostra pura, sem estar em resina, foi então identificado gesso vestigial na camada inferior da preparação [DIAS, relatório de resultados, 2012, s/p]. Conclui-se que são em tudo semelhantes às preparações das pinturas do retábulo da *Virgem das Dores* (Figs. 2.2.33 a,b,c,d/2.2.34/2.2.35 abc).



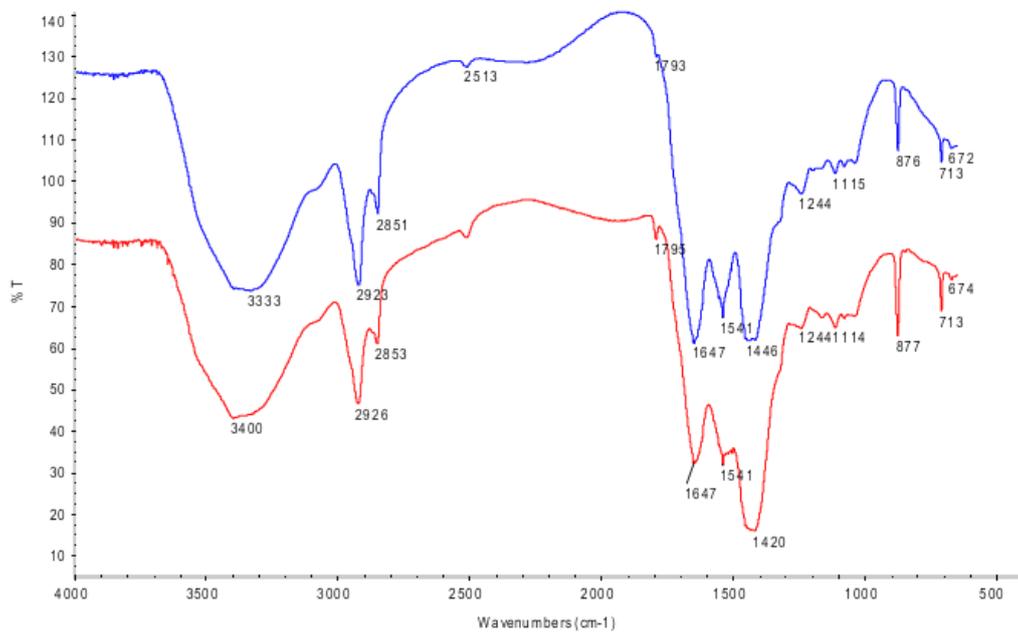
a

Figs. 2.2.33 a,b,c,d Anjo das da Anunciação (*grisalha*). Identificação da preparação original.

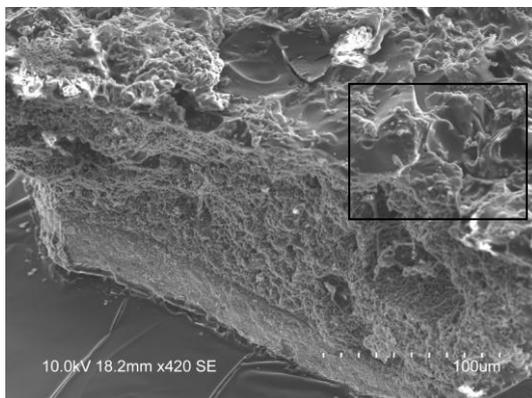
a Corte estratigráfico com localização de área identificada da preparação junto ao suporte (encolagem) com uma espessura de (c. de 170 μm)

b Espectro de IV adquirido por $\mu\text{-FTIR}$ com identificação da preparação: Proteína, óleo, Calcite (cré), vestígios de gesso

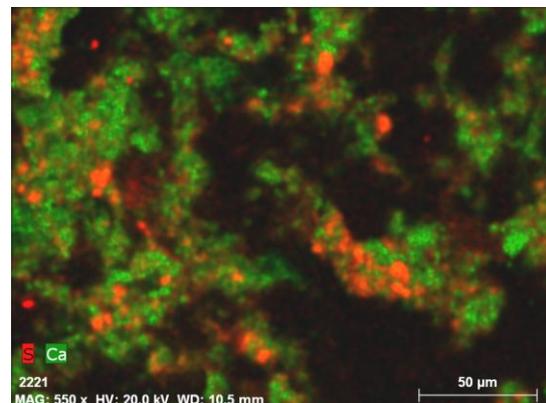
c/d Mapa geral de MEV-EDX onde foi identificado Cré com vestígio de gesso na camada 2 junto ao suporte



b



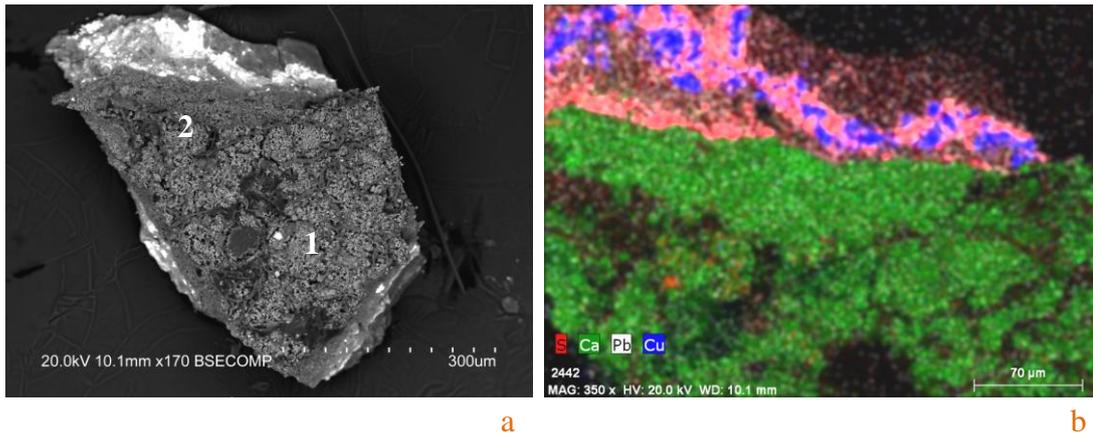
c



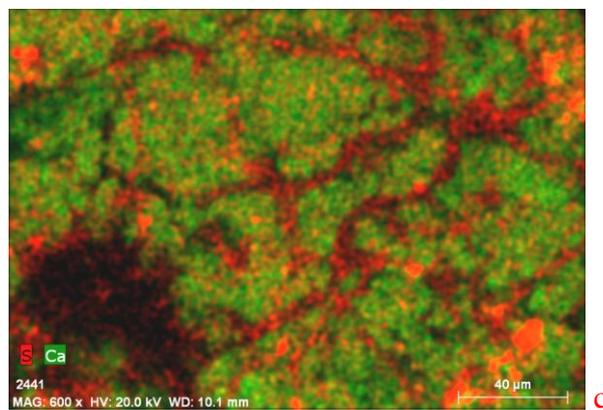
d



Figs.2.2.34 *Ecce Homo* Identificação da preparação original com uma espessura (c. de 210 μm). Corte estratigráfico com localização da preparação junto ao suporte (encolagem) com uma espessura. Amostra analisada por MEV-EDX



Figs.2.2.35 a,b,c Mapa geral de MEV-EDX **a** localização das áreas da preparação com a amostra pura sem ser em resina 1 encolagem, 2 preparação junto às camadas de cor. **b** identificação dos compostos 2 cré na camada de preparação junto à camada cromática. 1 cré com vestígio de gesso, na camada de preparação junto ao suporte. A cor azul (Cu) corresponde ao cobre do pigmento Azurite **c** Mapa da encolagem junto ao suporte com vestígios de gesso



Pelos resultados obtidos nos diferentes equipamentos conclui-se que em todas as pinturas foi identificada uma preparação composta, essencialmente, por cré aglutinado a óleo de linho, com vestígios de gesso na camada inferior (encolagem), aglutinada com óleo de linho e cola orgânica (pele). As camadas seguintes são compostas apenas por cré em médio oleoso.

2.2.7.3 *Imprimitura*

Em relação à *imprimitura* verificou-se que em todas as amostras existe uma fina camada de cor branca aplicada diretamente sobre a preparação. A sua composição e espessura são praticamente idênticas (em média cercas de 10 μm), composta essencialmente por branco de chumbo aglutinado a óleo. Em corte estratigráfico esta camada não forma, na maioria dos casos, linhas retas, concluindo-se que não foi dado o tempo necessário para a sua secagem. Inclusivamente, na pintura em grisalha no verso dos volantes, esta deverá ter sido aproveitada como acabamento na pintura final; ou seja, sobre a camada de preparação, onde é lançado e riscado o desenho subjacente, é aplicada uma fina camada de branco de chumbo e, sobre esta, pintado o desenho final em tons cinzas, dando-lhe com um aspeto mais próximo do desenho do que da pintura policroma. Salienta-se que neste tipo de pintura as camadas são de tal modo finas que se considera ser um dos fatores do estado de conservação e que levaram à perda de cerca de 1/3 da pintura.

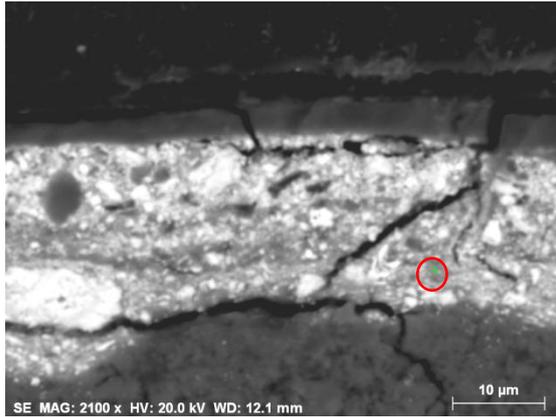
Como já foi referido no capítulo I.2 deste trabalho, sobre técnicas e materiais de pinturas flamengas (p.34), Kiffy Stainer-Hutchins e Hugo Platt divulgaram a identificação de grãos vestigiais do pigmento vermelhão misturados na *imprimitura* composta por branco de chumbo e, consideram-na como uma característica do modo de pintar de Quentin Metsys [STAINER-HUTCHINS, PLATT, 2010, p.33]. Este é um fator relevante que foi investigado, nas *imprimitura* das obras de Metsys agora estudadas. Analisando a *imprimitura*, numa amostra de carnação da pintura *Ecce Homo* do tríptico de Coimbra foram detetado alguns grãos vermelhos (vestigiais) misturados na fina *imprimitura*. Por MEV-EDX foi identificado um desses grãos e verificou-se que é composto essencialmente por ferro, com algum silício e alumínio elementos vulgares no pigmento ocre vermelho. Assim, e porque esta amostra é de uma carnação, composta entre outros por pigmento ocre vermelho, considera-se que este tipo de situação, reconhecida na *imprimitura*, é uma consequência de contaminação da amostra e/ou arrastamentos dos pigmentos das camadas superiores para a *imprimitura*, no ato do tratamento da referida amostra (Figs. 2.2.36 a,b,c,d). Posto isto, resta salientar que, neste momento, nada leva a supor que a composição da *imprimitura* de Metsys seja diferente de qualquer outra, ou seja composta só por branco de chumbo.



a



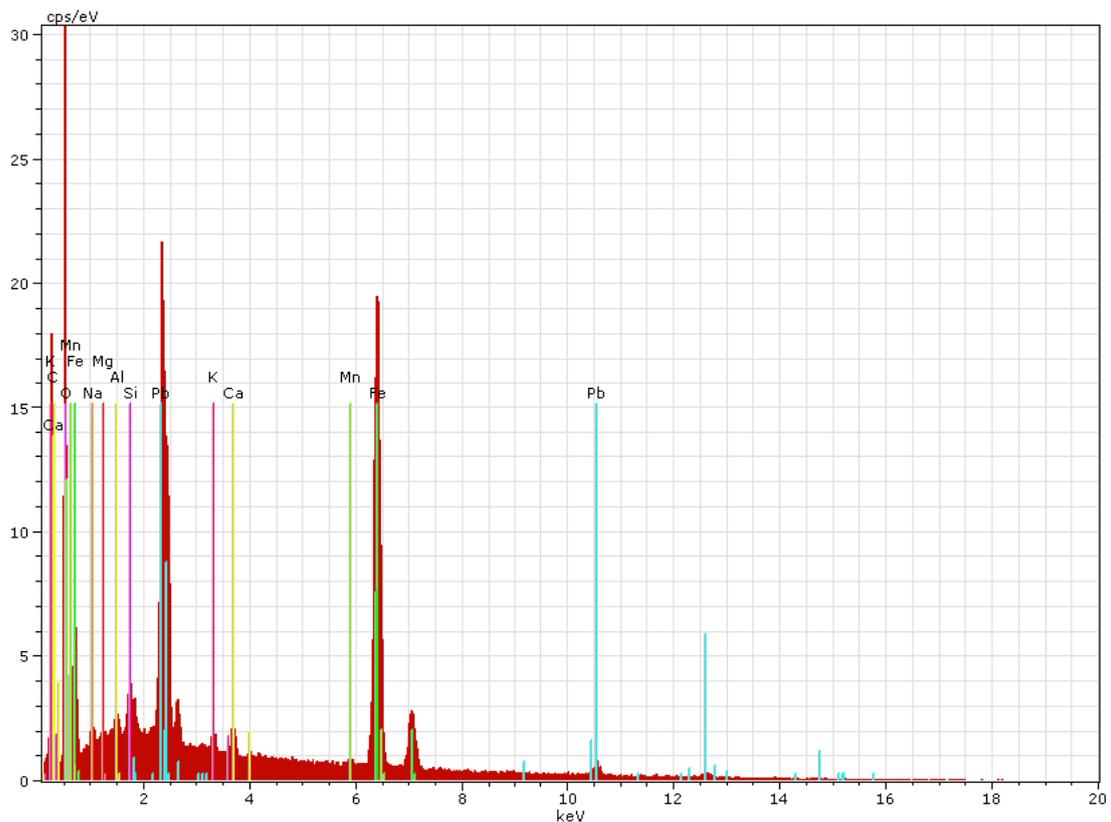
b



c

Figs.2.2.36 a,b,c,d *Ecce Homo*. Identificação da composição da imprimitura original numa amostra de carnação com uma espessura média de (10 μ m)

- a Localização da recolha da amostra
- b Corte estratigráfico com localização da imprimitura e do grão vermelho misturado a analisar
- c Imagem de MEV com localização do grão vermelho a identificar
- d Espectro de EDX com a identificação do grão vermelho; trata-se do pigmento ocre vermelho que se considera que seja contaminação da amostra

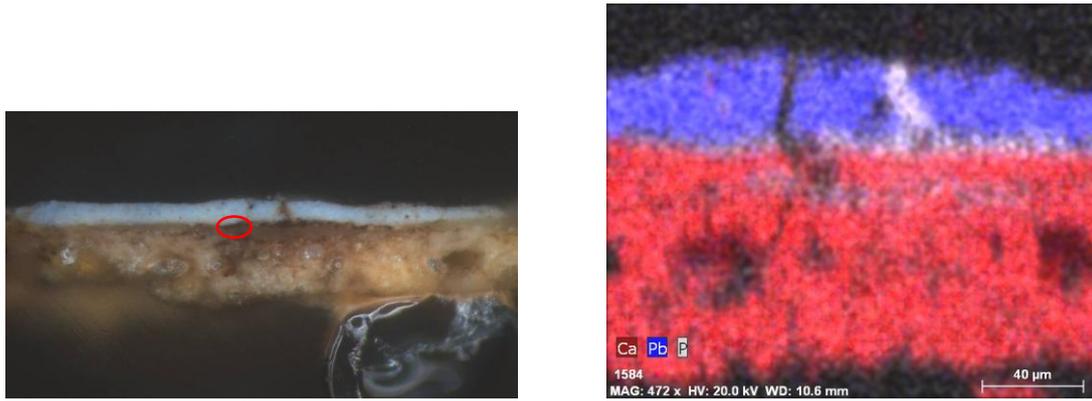


d

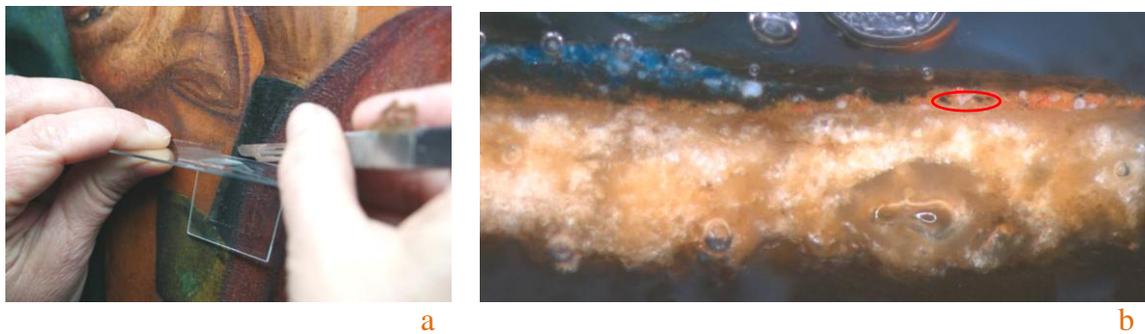
2.2.7.4 Desenho subjacente

Nas grisalhas do tríptico de Coimbra o desenho subjacente efetuado com pouco pigmento e muito diluído em médio oleoso é facilmente observado a olho nu devido ao desgaste das pinturas. Nas duas amostras recolhidas, uma no *Anjo* e outra na *Virgem*, foi identificada por análise de MEV-EDX carvão animal na sua composição material, devido à existência de fósforo (Figs.2.2.37 a,b). Em relação às pinturas da *Flagelação*, *Ecce Homo* e *Virgem* (fragmento), apenas foi identificado carvão vegetal na elaboração do desenho. Como exemplificação apresenta-se o resultado de uma amostra da pintura da *Flagelação* onde existe, sobre a fina camada de *imprimitura*, uma camada negra que corresponde ao desenho (Figs.2.2.38 a,b,c,d). Assim, considera-se que no esboço do que iria pintar Quentin Metsys aplicou dois materiais diferente: o carvão animal para as grisalhas, pintura mais transparente e de camadas muito finas, e o carvão vegetal para as pinturas de cor, tal como usou nos painéis da *Madre Deus*.

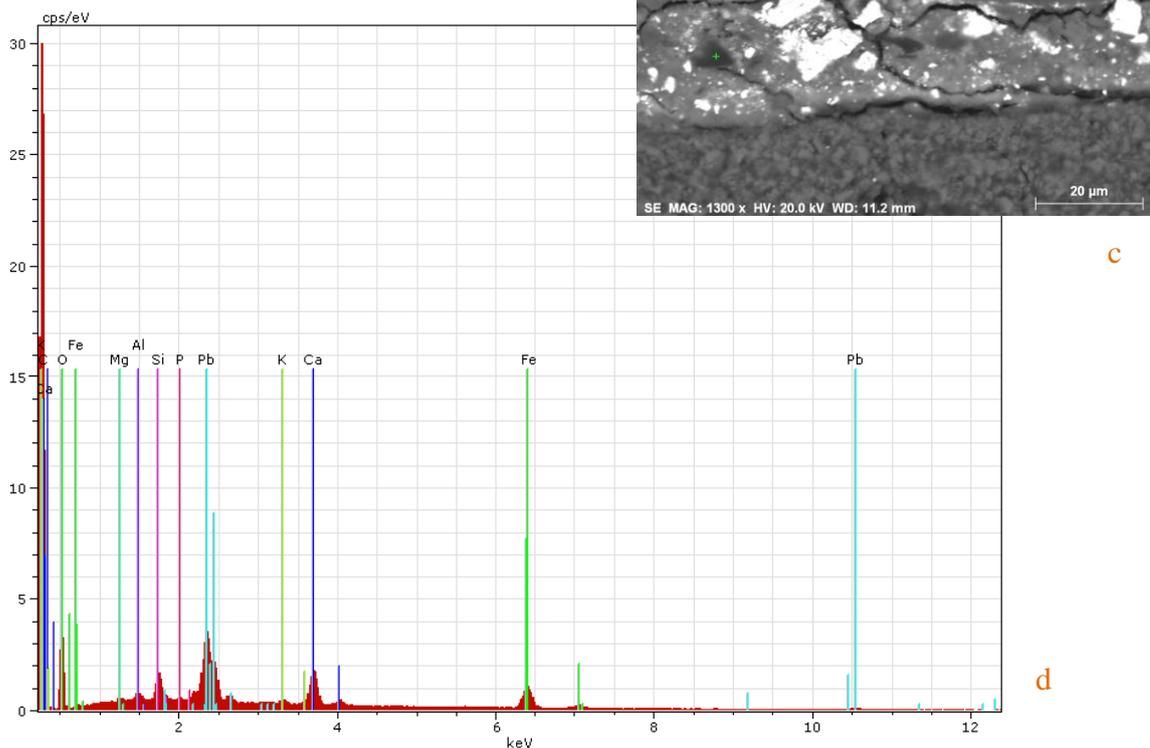
Tal como o retábulo da *Vida das Dores* numa primeira abordagem ao tríptico da *Paixão*, com todo o seu colorido, não se deteta qualquer tipo de desenho subjacente: em contrapartida sobressai o desenho pintado como marcação das rugas nos rostos ou de contornos de figuras e espaços arquitetónicos. Também neste caso o desenho subjacente foi pouco captado por refletografia de infravermelhos, mesmo sabendo da sua existência. Quando analisadas as obras com mais atenção e, sobretudo depois da remoção da camada de verniz alterado, verifica-se que, parte desse desenho subjacente é coincidente com o desenho final da pintura. Confirma-se assim a mesma técnica já caracterizada nas pinturas do retábulo da *Virgem das Dores* e que caracteriza o modo de pintar de Quentin Metsys. Relembra-se apenas que no desenho Metsys é extremamente criativo e artístico; o primeiro riscado a ponta seca, como as linhas de arquitetura no fundo e as linhas primárias de contornos incluindo o riscado de expressão facial das figuras; o segundo riscado é feito a pincel em meio líquido sobre o riscado do primeiro esboço. Para confirmação do que se acabou de referir são apresentados alguns exemplos com os vários tipos de desenho subjacente identificado neste tríptico e que corroboram o modo de trabalhar deste artista (Figs.2.2.39a,b,c,d/2.2.40a,b,c,d/2.2.41a,b,c,d/2.2.41 a,b,c,d/2.2.43 a,b,c,d/2.2.44 a,b,c,d/2.2.45 a,b,c,d/2.2.46 a,b,c,d/2.2.47 a,b,c,d/).



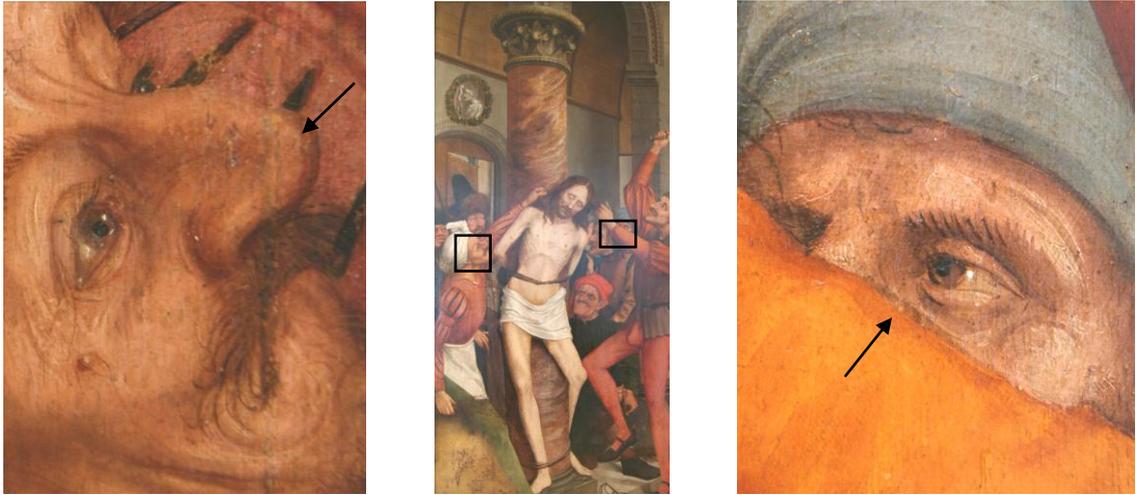
Figs. 2.2.37 a,b Tríptico da *Paixão Anjo* na grisalha do volante **a** Corte estratigráfico da amostra com localização do grão preto do desenho subjacente **a** Mapa de EDX identificação de carvão animal para o grão do desenho subjacente devido à existência de fósforo na sua composição



Figs. 2.2.38 a,b,c,d Tríptico da *Paixão, Flagelação*
a Localização da amostra recolhida em cor azul
b Corte estratigráfico com localização do grão do desenho.
c Imagem de MEV com identificação do grão preto.
d Espectro de EDX com identificação de carvão vegetal pela ausência de fósforo



Observação do desenho subjacente a olho nu



Figs.2.2.39 a,b,c *Flagelação*. Pormenor do esboço do desenho subjacente para contorno do nariz e da manga em duas figuras.

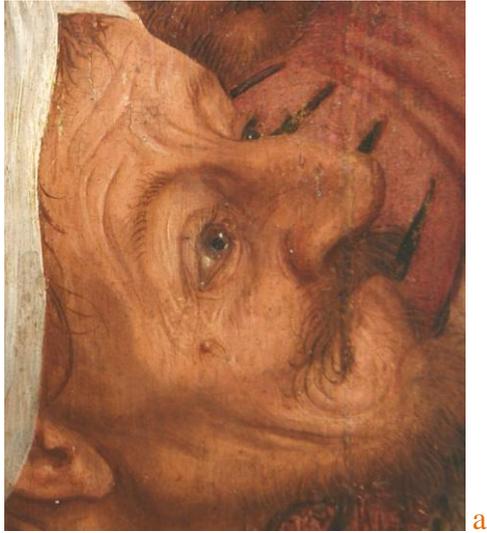


Figs.2.2.40 a,b,c *Ecce Homo*. Pormenor do esboço do desenho subjacente do arco da janela da torre e do contorno do nariz de uma figura.

Observação do primeiro desenho incisivo: primeiras linhas estruturais



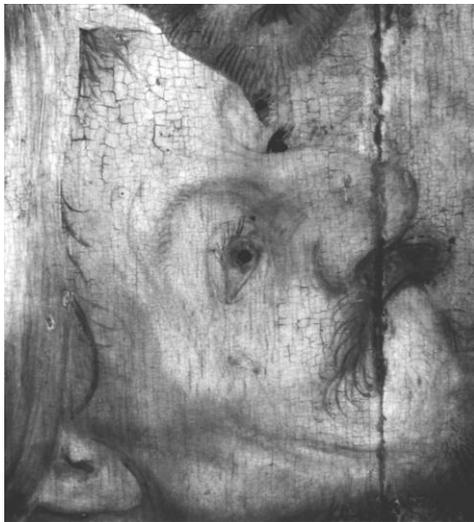
Figs.2.2.41 a,b *Ecce Homo*. Pormenor com localização de linha incisiva a ponta seca do primeiro esboço subjacente na marcação de linhas estruturais da arquitetura.



a



a



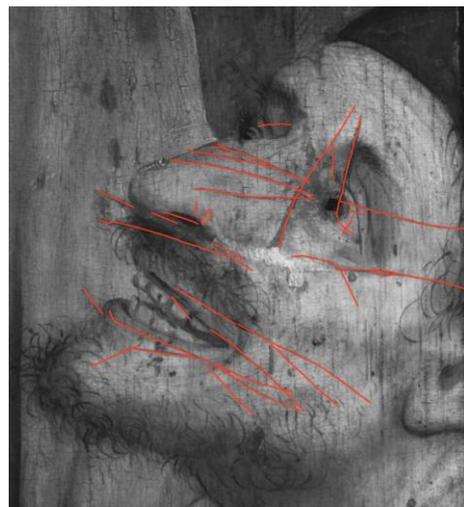
b



b



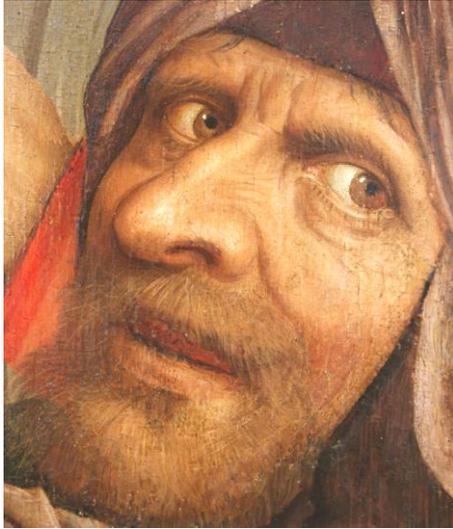
c



c

Figs.2.2.42 a,b,c *Flagelação* a Fotografia luz normal b Refletografia de IV onde se vê o desenho incisivo, para marcação dos olhos e rugas de expressão no rosto de figura c Refletografia de IV com identificação do desenho inciso subjacente

Figs.2.2.43 a,b,c *Flagelação* a Fotografia luz normal b Refletografia de IV onde se vê o desenho incisivo, para marcação dos olhos e rugas de expressão no rosto de figura c Refletografia de IV com identificação do desenho inciso subjacente



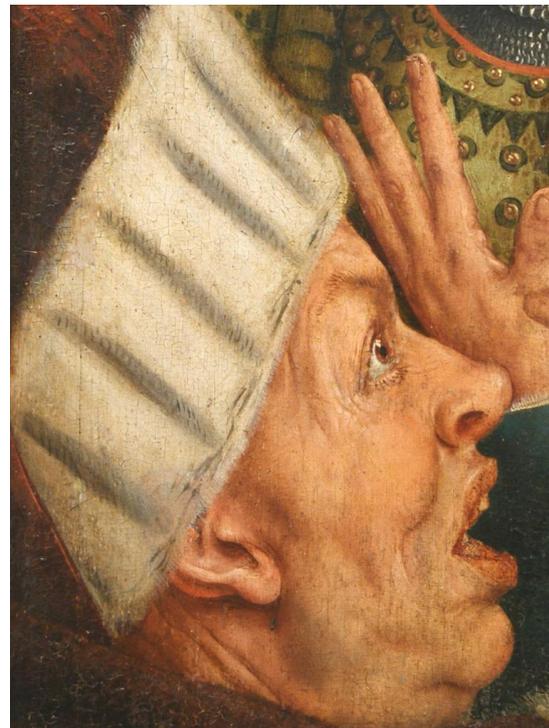
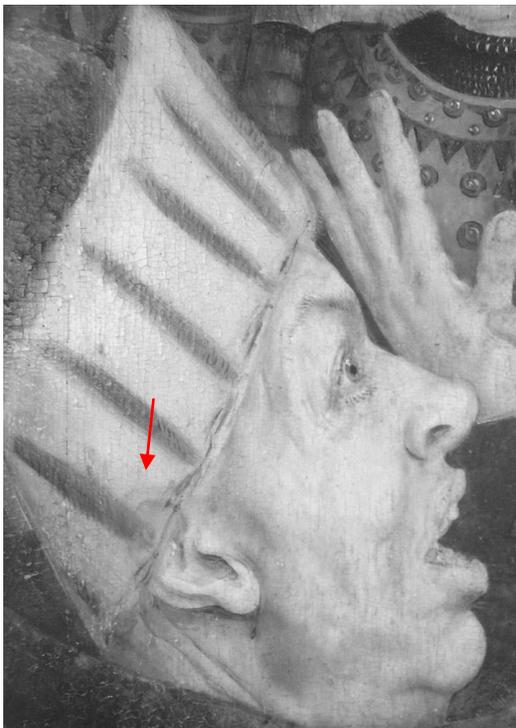
Figs.2.2.44a,b,c *Ecce Homo* a Fotografia luz normal b Refletografia de IV onde se vê o desenho incisivo, para marcação dos olhos e rugas de expressão no rosto de figura c Refletografia de IV com identificação do desenho inciso subjacente

Figs.2.2.45a,b,c *Ecce Homo* a Fotografia luz normal b Refletografia de IV onde se vê o desenho incisivo, para marcação dos olhos e rugas de expressão no rosto de figura c Refletografia de IV com identificação do desenho inciso subjacente

Identificação de alterações no desenho subjacente



Figs.2.2.46 a,b *Flagelação*. Refletografia de IV e Fotografia de Luz visível. Alteração da diminuição da mão, na zona do Polgar na da figura que puxa os cabelos de Cristo,



Figs.2.2.47 a,b *Ecce Homo*, Refletografia de IV e Fotografia de Luz visível. Marcação da orelha da figura que deverá estar pintada na totalidade por baixo do barrete

2.2.7.5 Camadas de cor

Nas pinturas, *Flagelação*, *Ecce Homo* e *Virgem* (fragmento) não foram identificados todos os pigmentos por não se achar necessário pois, de um modo geral, são semelhantes aos já identificados para as pinturas do retábulo da *Virgem das Dores* e comuns à maioria dos pigmentos utilizados na pintura flamenga naquela época. Houve sobretudo a preocupação de retirar amostras, em zonas consideradas fundamentais, que dessem a devida informação complementar aos exames de área, ou seja, para o estudo da preparação, *imprimitura* e desenho subjacente. Assim, nas cinco amostras recolhidas, mantem-se o que se tem dito sobre a estrutura das camadas: são aplicadas em finas camadas de cor, duas ou três consoante o tom e, em média, com uma espessura de (c.20 μm) para as camadas mais finas e o dobro para as mais grossas correspondente a cores com velaturas verdes. Estas camadas de cor foram sobrepostas umas sobre as outras, dadas rapidamente e, por vezes, sem a necessária secagem. Os pigmentos identificados, tanto por $\mu\text{-FTIR}$ por José Carlos Frade como por MEV-EDX por Luís Dias nas 5 amostras foram o branco de chumbo para os brancos, azurite para os azuis, vermelhão para os vermelhos, mínio para o laranja, e negro vegetal para os pretos nas pinturas da frente e o animal para os versos em grisalha. O aglutinante identificado segundo José Carlos Frade foi constantemente o óleo de linho.

Os brancos - São maioritariamente compostos por branco de chumbo, seja quando aplicado isoladamente ou em mistura com outros pigmentos, para aclarar as cores.

Os amarelos - São maioritariamente amarelo de estanho e chumbo.

Os laranjas - Identificada apenas uma amostra como sendo o pigmento mínio

Os vermelhos - Foi sobretudo identificado, em misturas de cor, como os azuis, como sendo vermelhão.

Os azuis - Foi sempre identificado o pigmento azurite numa primeira camada inferior, por vezes misturada com pigmento branco (de chumbo) para aclarar a cor final e, finalizada com o pigmento azul ultramarino como acabamento de velatura final.

Os verdes- Não foram analisados.

Castanhos - Não foram analisados.

Pretos - Pigmento orgânico carvão vegetal no verso dos volantes e carvão animal nas grisalhas.

Depois de feito o desenho sobre a imprimatura foram construídas as camadas de cor. A execução destas pinturas é idêntica às pinturas da *Madre de Deus*. As camadas de cor foram igualmente aplicadas com rápidas pinceladas, sem a devida espera de secagem entre a aplicação das camadas, não evitando por isso o mesclar das cores na área de mudança de cor. Assim, pela análise direta das obras, com o apoio da macro fotografia e com o suporte dos cortes estratigráficos é possível caracterizar o modo de pintar deste conjunto pictórico. Deixa-se de fora o fragmento da *Virgem* pois está de tal modo intervencionado que, pouco se pode dizer sobre a policromia existente.

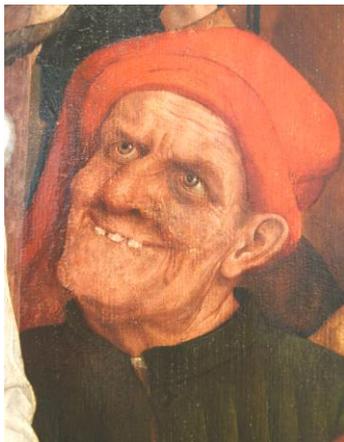
Nesta obra sobressai mais ainda do que no conjunto da *Virgem das Dores*, o modo como Metsys pintava incluindo, nos seus rostos mais expressivos, o desenho invisível no desenho visível. Confirma-se mais uma vez, que o desenho é feito numa primeira fase a seco com ponta metálica, sobre a *imprimatura*, nomeadamente, para marcações estruturais e expressões faciais; numa segunda fase, já durante a pintura, os sulcos deixados por esses riscados, são passados com uma aguada a preto muito transparente e, riscados uma segunda vez, já com material de cor, a pincel, tornando com isso o desenho invisível em desenho visível, ou pintura final, como se queira chamar. Neste conjunto esses sulcos estão muito visíveis nos rostos mais expressivos e são integrados no próprio desenho visível, reforçando e acentuando o realismo das *carantonhas*, tão características na pintura de Metsys (Figs.2.2.48 a,b). Salienta-se que este facto não pode ser interpretado como danos da pintura pois, neste momento, confirma-se a sua autenticidade pela sistematização e regularidade com que surgem, nos rostos e mãos das figuras mais grotescas, descartando qualquer aproximação a atos de vandalismos, como à primeira vista se poderia pensar.

A estrutura e composição das cores é simples e rápida. Sobressaem as ligeiríssimas correções, que só se detetam depois de muito olhar e com auxílio de métodos de exame adequados. Este modo de pintar, de enorme criatividade, é de quem sabe o que quer e, por vezes, inspirada no próprio ato de execução. Talvez se possa sugerir que esta pintura vai mais ao encontro do que dizia Larry Silver - «este tríptico está muito mais ligado à feitura direta de Metsys, especialmente devido aos rostos grotescos, que vão mais ao encontro do seu estilo» [SILVER, 1984, p. 60]. De facto não é tão evidente a colaboração de assistentes nesta obra. As carnações são grotescas, compostas por misturas de

pigmentos transparentes essencialmente de branco de chumbo, aproveitado a mancha escura do desenho de baixo e o riscado inciso é repassado com coloridos finos riscos a fazer as rugas de expressão (Figs.2.2.49 a,b/2.2.50/2.2.50 a,b). Este tipo de pintura, através de pequenos apontamentos riscados como suporte do que se quer fazer, e de sobreposição de camadas de cor só é exequível para quem sabe projetar e pintar, ou seja, por alguém com grande experiência (Figs.2.2.51 a,b).

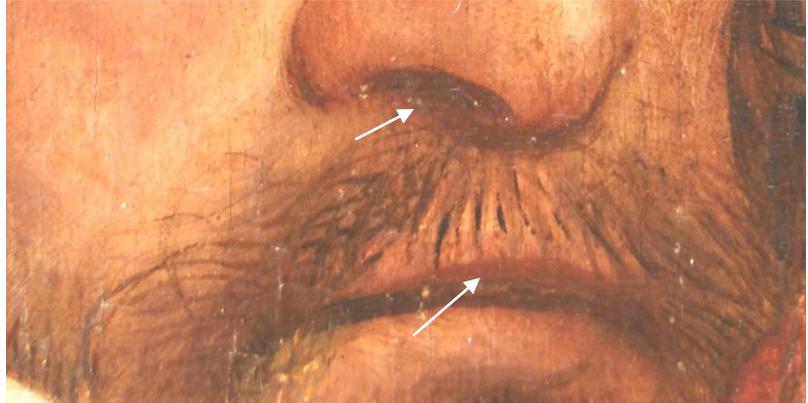
Pontualmente confirmam-se todo o tipo de acabamentos que já foram referidos para as pinturas da Madre de Deus e vão, mais uma vez, ao encontro do que foi descrito e divulgado no estudo de Annick Born e Maximiliaan Martens: aplicar a técnica do esgrafito, vulgarmente empregue no trabalho de policromia de escultura, com raspagem da tinta superior ainda húmida, surgindo a camada inferior (Figs.2.2.52a,b/2.2.53 a,b/2.2.54a,b); a forma alternativa de execução de sombreados suaves nas roupagens, um processo de esponjado, com a utilização de um pano aplicado ao modelado monocromático subjacente.

Desenho pintado com linhas de expressão coincidentes com linhas de desenho inciso

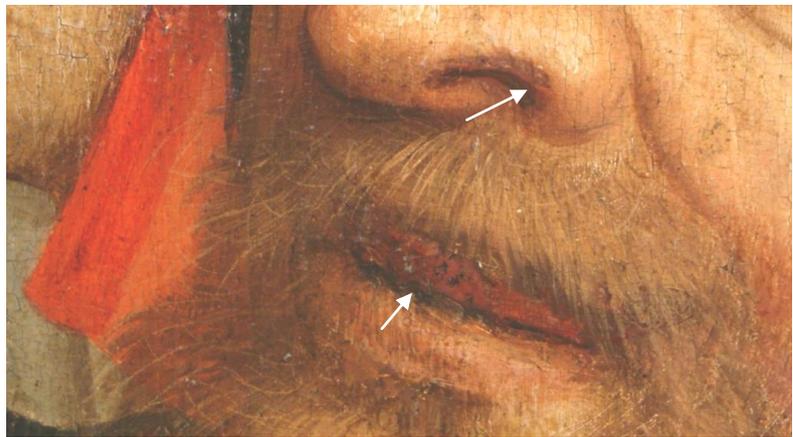


Figs.2.2.48 a,b *Flagelação*. Pormenor de rosto de figura com linhas de rugas de expressão pintadas, coincidentemente com o riscado do desenho inciso subjacente

Pintura de acabamento nas carnações: pincelada castanha na boca e narinas das figuras

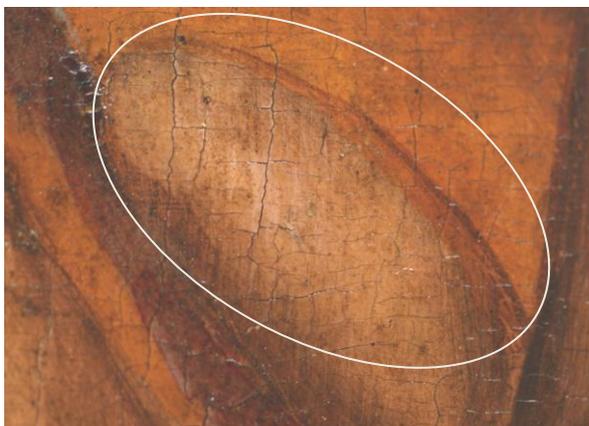


Figs.2.2.49 a,b *Flagelação*, Pormenor das pinceladas em cor castanha na boca e nariz da figura como acabamento da pintura



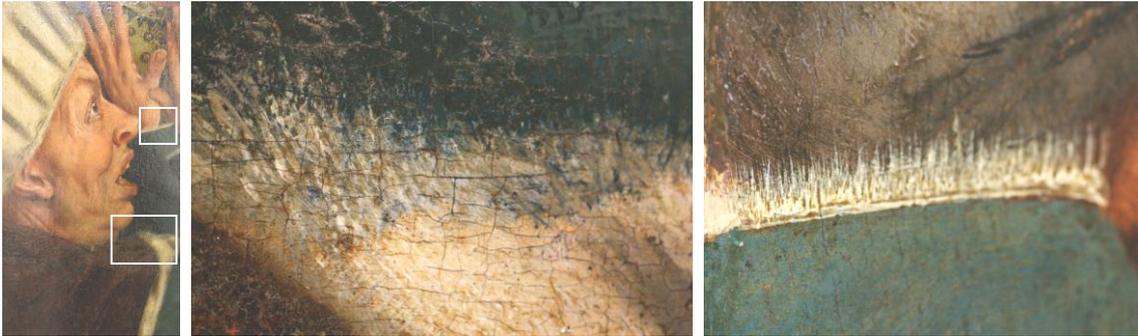
Figs.2.2.50 a,b *Ecce Homo*. Pormenor das pinceladas em cor castanha na boca e nariz da figura como acabamento da pintura

Sobreposição de camadas de cor como modo de construção da pintura



Figs.2.2.51 a,b *Ecce Homo*. Pormenores do polegar, em duas figuras distintas; a dedo sem sombra mais pequeno que o desenhado e, pintado por cima do fundo cor de laranja b dedo pintado e sombreado com total preenchimento da forma desenhada

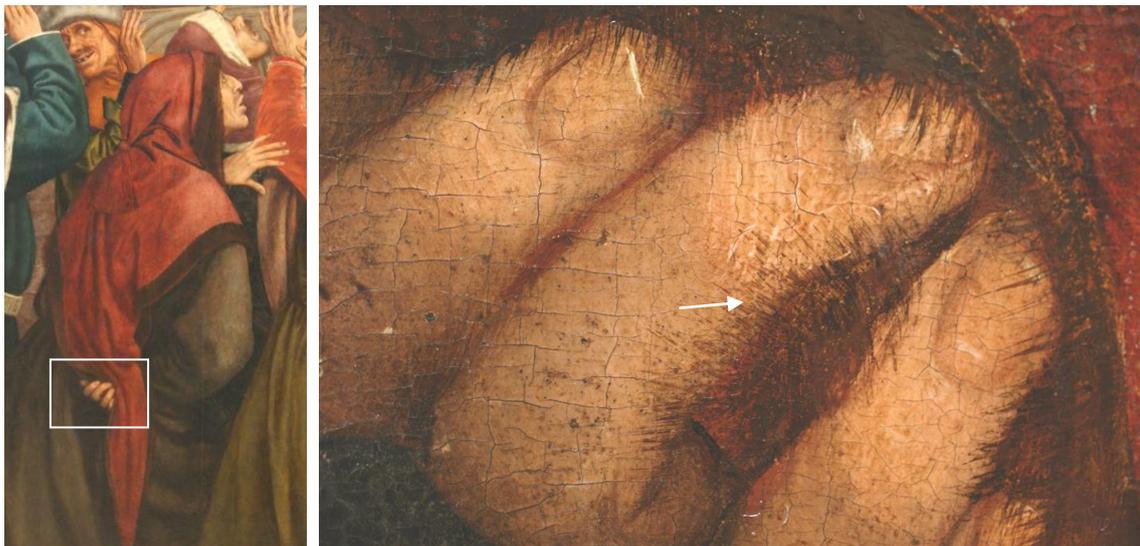
Técnica do esgrafitado como acabamento da pintura



Figs.2.2.52 a,b,c *Ecce Homo*. Pormenor do esgrafitado na manga e punho de veste da figura para fazer transparecer os tons do fundo



Figs.2.2.53 a,b *Flagelação*. Pormenor do esgrafitado na sobrancelha de figura para fazer transparecer os tons do fundo

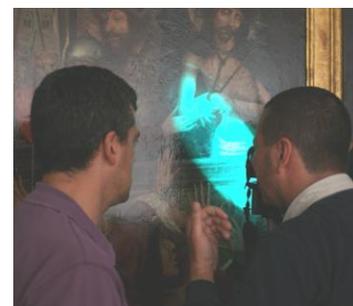


Figs.2.2.54 a,b *Ecce Homo*, Pormenor do esgrafitado nos pelinhos da pele da capa sobre os dedos para fazer transparecer os tons do fundo

2.2.7.6 A impressão digital

Em dado momento, durante a última limpeza da camada cromática, foi encontrada uma impressão digital. Facto não muito relevante para o estudo científico da obra de arte mas, de mais interessante quando passível de ser comparado. Dúvidas surgiram, como é natural, se de facto se tratava de uma impressão. Foi analisada pela polícia judiciária de Coimbra que confirmou tratar-se de uma impressão palmar¹⁵. Resta saber se seria do autor ou de algum restaurador (Figs.2.2.55 a,b,c)

A sua localização é na pintura do *Ecce Homo* na zona do parapeito da varanda, onde Cristo é mostrado à população. Esse parapeito é pintado em marmoreado com veios negros, a mesma cor da impressão digital. Quando se pinta um marmoreado com estas características, aplica-se primeiro uma cor base rosada, depois pintam-se os veios do mármore a negro e esbatem-se; por último, faz-se o acabamento, que consiste na aplicação de uma camada de cor transparente, em tom castanho avermelhado. Como a pintura está com degradações nessa área e já teve diversas limpezas, essa última camada, em velatura, já não existe em muitos locais e tem massas e retoques antigos. É precisamente por baixo dessa camada final de glaciais que se encontra a impressão palmar. Sugere-se que tenha sido durante o esbater do veio do mármore que, ao retirar o excesso de tinta, o pintor tenha sujado a mão e por sua vez sujado a pintura. Não houve a preocupação de removê-la visto a pintura ainda não estar terminada; esta nunca seria vista uma vez que, as camadas superiores iriam escondê-la. E porque a impressão está interrompida, nas zonas de lacuna e/ou de massas antigas, considera-se a grande probabilidade de esta pertencer ao artista da obra.



Figs.2.2.55 a,b c *Ecce Homo*. Localização e identificação de uma impressão palmar na camada cromática

¹⁵ Agradece-se a disponibilidade da Polícia Judiciária de Coimbra, Vitor Fidalgo, António Figueiredo, Rui Paulo Craveiro e Luís Mota.

2.2.7.7 As grisalhas: o modo de pintar

O modo de pintar as grisalhas é totalmente diferente do modo de pintar a cores. Só o facto de serem utilizados apenas dois pigmentos, branco e preto, aproxima esta técnica mais ao desenho do que à pintura. Nesta composição da pintura da *Anunciação* apenas foram identificados o branco de chumbo e o pigmento carvão animal. Este último, contrariamente ao carvão vegetal que foi usado na *Flagelação* e no *Ecce Homo*, tem um tom mais acastanhado o que permite maior transparência e quando misturado com branco imprime um tom suave de "casquinha de ovo" à pintura final. Neste caso, em que as obras estão muito danificadas, com grandes zonas de lacunas, é possível confirmar que não existe *imprimitura* o que sugere que o desenho deverá ter sido aplicado diretamente sobre uma fina preparação de carbonato de cálcio, ou mesmo numa primeira fase sobre a encolagem (Figs.2.2.56 a,b).

Caracterizando o processo de pintura passo a passo, este inicia-se pela execução de um primeiro riscado, geométrico, feito a ponta seca para marcação das linhas estruturais de enquadramento das figuras no espaço. Estas linhas são posteriormente repassadas a negro em meio oleoso, ainda antes da aplicação da preparação e podem ser vistos alguns vestígios a olho nu, como por exemplo na marcação da legenda da peanha do Anjo Gabriel (Figs.2.2.57/2.2.58 a,b,c). Numa segunda fase, depois de dada a preparação é feito novo desenho a preto, já sobre a preparação, como se pode ver num pormenor da Virgem numa lacuna na camada de cor deixando ver o desenho por baixo (Figs.2.2.59 a,b,c). Em seguida é aplicada a cor base da grisalha, em branco de chumbo muito diluído e transparente. Sobre esta camada é feito o desenho e sombreados das figuras em tons de cinza, com aproveitamento do desenho subjacente. O riscado final visível é o término da pintura assim como a aplicação de luzes em branco de chumbo mais encorpado. Neste conjunto considera-se que o Anjo Gabriel tem um trabalhado bem mais pormenorizado do que a Virgem, sobretudo nas assas Figs.2.2.60 a,b,c,d,e/2.2.61 a,b,c,d,e.



Figs. 2.2.56 a,b Volantes do tríptico da *Paixão, Anunciação*. Localização das amostras e cortes estratigráficos onde não é detetada nenhuma *imprimitura* e o desenho subjacente está sobre a preparação



Figs. 2.2.57 *Anjo da Anunciação*. Pormenor da inscrição onde se vê o desenho incisivo para marcação das guias onde correm as letras da inscrição



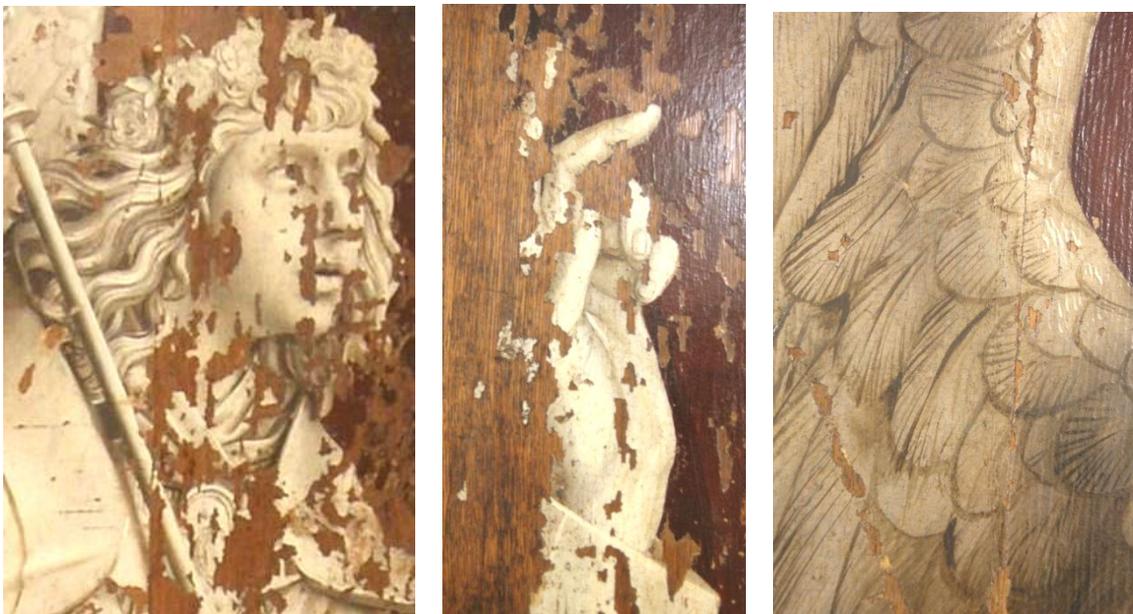
Figs. 2.2.58 a,b,c *Anjo da Anunciação*. Pormenor da zona inferior junto à peanha onde se vê o desenho incisivo sobre a encolagem, repassado a tinta preta para marcações estruturais.



Figs. 2.2.59 a,b,c *Virgem da Anunciação*. Pormenor onde se vê o desenho subjacente sobre a preparação que transparece por vezes no desenho final de acabamento



Figs. 2.2.60 a,b,c,d,e,f. *Virgem da Anunciação*. Pormenores da pincelada



Figs. 2.2.61 a,b,c,d,e,f. *Anjo da Anunciação*. Pormenores da pincelada



2.2.8 Epílogo

Este tríptico devido ao seu estado de conservação permitiu um estudo detalhado sobre o modo como foi construído. Foi possível conjecturar uma proposta de redimensionamento que o aproximou do tríptico de *São João*, Antuérpia, tanto na forma como no tamanho. Fica por saber qual seria o tema do painel central, com alguma dificuldade em encontrar outros temas além dos já propostos, *Calvário* ou *Lamentação*. Apesar de ser uma repetição do tema central de Antuérpia, sugere-se uma *Lamentação*, do género daquela que se encontra no Museu do Louvre. Fica também por saber se o pequeno fragmento da Virgem pertenceria ao painel central. Os exames laboratoriais não permitiram nem confirmá-lo nem desmenti-lo, devido à sua pouca originalidade. Fica contudo a proximidade do rosto da Virgem às das Virgens do retábulo da Madre de Deus.

Neste momento o que se pode adiantar da pintura de Metsys é que ele tinha um modo de pintar muito peculiar. Depois de construído o suporte em madeira do Báltico, assemblados por furo e cavilha, aplicava a encolagem composta por cré e vestígios de gesso aglutinada a óleo e cola animal. Sobre esta dava a preparação em cré aglutinada em óleo, uma ou duas demãos. Em seguida iniciava o processo criativo: primeiro o desenho subjacente, que começava por ser a ponta seca sobre a preparação; é um desenho solto, muito forte no riscado e baseado em linhas e apontamentos para enquadramento do tema e figuras; posteriormente este desenho era repassado a preto, muito diluído em meio oleoso; a *imprimitura*, muito fina e transparente, é composta apenas por branco de chumbo sem confirmação de qualquer pigmento misturado. Ainda com a *imprimitura* húmida pintava primeiro as cores de fundo e depois, já com a pintura quase pronta, dava o acabamento aproveitando o desenho subjacente como parte integrante do desenho final. As sombras e luzes eram feitas com destreza, numa fase final, corrigindo alguns aspetos menos bem resolvidos. Este é um modo de pintar rápido experiente e muito criativo que foi verificado tanto neste tríptico com no retábulo da *Virgem das Dores*. A paleta de cores é idêntica nos dois grupos de pinturas e inserem-se dentro da gama de pigmentos utilizada na pintura flamenga. Sobressai o carvão animal utilizado apenas no desenho subjacente das grisalhas.

O tipo de riscado para rostos e mãos são comuns aos dois trabalhos portugueses, descartando a possibilidade de serem vandalismos. Este facto só é possível de confirmar

devido ao desgaste das pinturas deixando-o visível à superfície; esse mesmo riscado foi feito para estar tapado mas, é determinante na caracterização deste artista. Tal como já foi referido para as pinturas da Madre de Deus, sugere-se que todas as figuras mais criativas e únicas sejam da autoria direta de Metsys, deixando para os seus colaboradores partes pontuais, de aplicação das camadas de cor ou reprodução de figuras em que os modelos se repetem, como por exemplo, as Virgens.

Em relação ao modo de pintar as grisalhas este difere das restantes pinturas. É um trabalho mais metódico mais próximo do desenho. É sobretudo um trabalho que sugere ficar no primeiro estágio da pintura final a cores. Quer isto dizer que, nas grisalhas, a primeira camada de pintura visível, o branco singelo, não é mais do que a *imprimitura* em branco de chumbo existente nas pinturas policromas. Depois, enquanto nestas últimas se sobrepõem as várias camadas de cor, nas grisalhas, apenas são pintadas com pinceladas transparentes as sombras e riscado final do desenho, a cor cinza. Considera-se que este seria um método de trabalho para se pintar grisalhas.



III Mestre de Morrison

Tríptico da *Virgem com o Menino e dois Anjos*, MNAA;

estudo técnico e material

III Mestre de Morrison

3 Tríptico da *Virgem com o Menino e dois Anjos*, MNAA; estudo técnico e material



Fig.3.1 a,b,c,d,e Mestre de Morrison, tríptico da *Virgem com o Menino e dois Anjos* (1500-15).
a Verso do volante esquerdo marmoreado b *São João Baptista* (volante esquerdo) c *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central) d *São João Evangelista* (volante direito) e Verso do volante direito marmoreado. Museu nacional de Arte Antiga, Lisboa

3.1 Introdução histórica-artística

O Mestre de Morrison é o nome dado a um artista flamengo ativo em Antuérpia, entre 1500 a 1515, que, na maioria das vezes, fez cópias dos modelos de Memling. A base de identificação do grupo das obras de Morrison foi realizada pela primeira vez por Friedländer, sobretudo, baseada num outro tríptico outrora pertencente à coleção Hugh Morrison, e que hoje pertence ao Museu de Arte de Toledo (Ohio, E.U.A.) [CLODE, PEREIRA, s/d, p.34]. Este estudo foi alvo de diversas críticas mas, acabou por ser aceite pela maioria dos investigadores, como uma referência, inclusivamente, pela adaptação e apropriação do nome *Morrison* como identificação de um mestre flamengo.

O tríptico de Lisboa foi encontrado por José de Figueiredo em 1912, numa arrecadação do Mosteiro da Madre de Deus, tendo sido imediatamente incorporado no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa - «Pertencia o nosso tríptico ao convento da Madre de Deus, de Lisboa, onde, em 1912, encontrámos, dispersos e repintados, os três painéis que o compunham, trazendo-os então para o Museu, em que ficaram expostos, depois de tratados e reconstruídos no seu estado primitivo» [FIGUEREDO, 1931, pp.179-180]. Dois anos mais tarde foi alvo de um restauro da responsabilidade de Luciano Freire que o considerou como obra de um imitador de Memling. Em 1931 Figueiredo atribui-o, ao Mestre do tríptico de Morrison, dentro dos parâmetros defendidos por Friedländer, algo que também acabou por ser aceite pela generalidade dos seus colegas e críticos de arte. Em 1991, Lievens de Waegh propõe e reforça a autoria a um pintor do círculo de Memling: faz o levantamento de todas as atribuições divulgadas até ao momento¹. Esta autora pública num estudo sobre “os primitivos flamengos de Lisboa”, a sua opinião pessoal sobre esta obra: - «pela composição do painel central do tríptico, este seria inspirado no tríptico de Memling, em Viena, *Virgem no Trono com Anjo e Doador*; sugere ainda que, o pintor pode ter conhecido os motivos por intermédio de uma cópia do tríptico de Morrison de Toledo, Ohio, pois, este tem, sem qualquer dúvida, maior afinidade com o do Museu de Arte Antiga» [LIEVENS DE WAEGH, 1991, pp.180-195].

E, ainda sobre esta obra, citando José de Figueiredo - " De artista formado na oficina de Metsys ou, pelo menos, orientado segundo os seus processos, por isso que a sua técnica procede da técnica do mestre de Antuérpia, as suas composições são, por vezes, quase rigorosos decalques de composições de artistas muito diversos deste, possui o museu de Lisboa uma obra por mais de um título interessante. Referimo-nos ao pintor que o Dr. Max Friedländer etiqueta com o nome de mestre do tríptico de *Morrison*, apelido do nome da coleção que abriga, em Londres, uma das suas obras típicas. /...tem ainda o interesse especial de ser também uma variante da «Virgem com o Menino da coleção do Duque de Westminster.../ Enquanto desta última composição, que considero um tríptico desmembrado; só existe, que eu saiba, o painel central, a composição do museu de Lisboa conserva as duas portas, repetindo, ambas, com pequeníssimas diferenças, as portas da coleção Morrison" [FIGUEREDO, 1931, pp.179-180].

¹ Foram muitos os autores que igualmente atribuíram este tríptico à autoria do mestre de Morrison. Marie Léopoldine Lievens Waegh, em 1991, faz um apanhado dessas referências: João Couto (1938), Abel de Moura (1966), Maria José Mendonça (1969), Reis-Santos (1943), Vandevivre (1967), Friedländer (1971).

Já nesta época, José de Figueiredo questionava se todas as pinturas seriam da mesma mão, problemática aliás, reiterada, mais recentemente, por José Alberto Seabra de Carvalho quando se refere a este tríptico: - «Um outro tríptico encontrado por José de Figueiredo num dos gavetões da sacristia da Madre de Deus, também é atribuído a um seguidor de Metsys, apenas desigualado pelo nome de conveniência “Mestre do tríptico de Morrison”. A obra deriva de uma cópia a partir da composição de Memling e a sua atribuição é naturalmente problemática» [CARVALHO, 2002, p.58]. O que se desprende de tudo o que já foi dito sobre esta obra, é que, muito provavelmente, esta atribuição centrou-se, sobretudo, por analogia dos temas representados em três trípticos; o de Memling de Viena (Fig. 3.2), o de Morrison de Toledo (Fig. 3.3) e o de Morrison de Lisboa (Fig. 3.4), que têm, além das evidentes semelhanças dos volantes, grandes similitude entre as pequenas cenas do Antigo Testamento "Sacrifício de Abraão e Jefté" representadas de forma igual nos três painéis centrais (Figs.3.5 a,b,c). Sobressai, ainda a semelhança entre as plantas representadas no topo dos painéis, plantas essas que lembram as especiarias orientais importadas pelos portugueses para a Flandres, nomeadamente o pau de canela e a noz-moscada (Figs. 3.6 a,b,c).

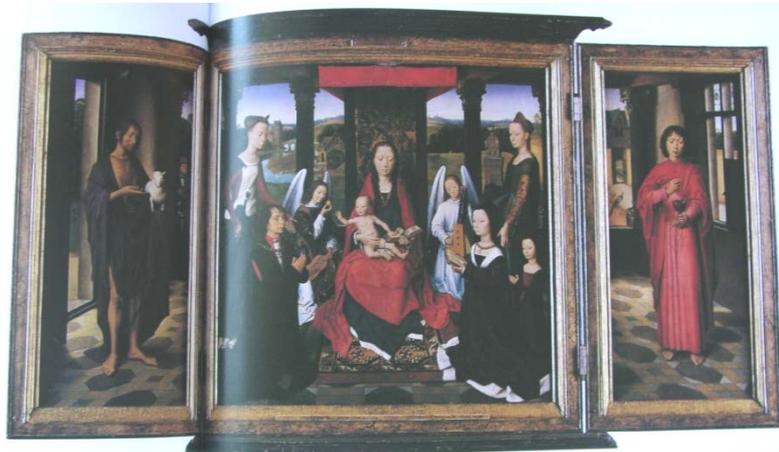


Fig. 3.2 Hans Memling, tríptico de Sir John Donne of Kidwelly, (c. 1475).
Virgem e o Menino, Santa Catarina, Santa Barbara e os doadores (painel central).
São João Baptista (volante esquerdo), *São João Evangelista* (volante direito)
National Gallery, Londres².

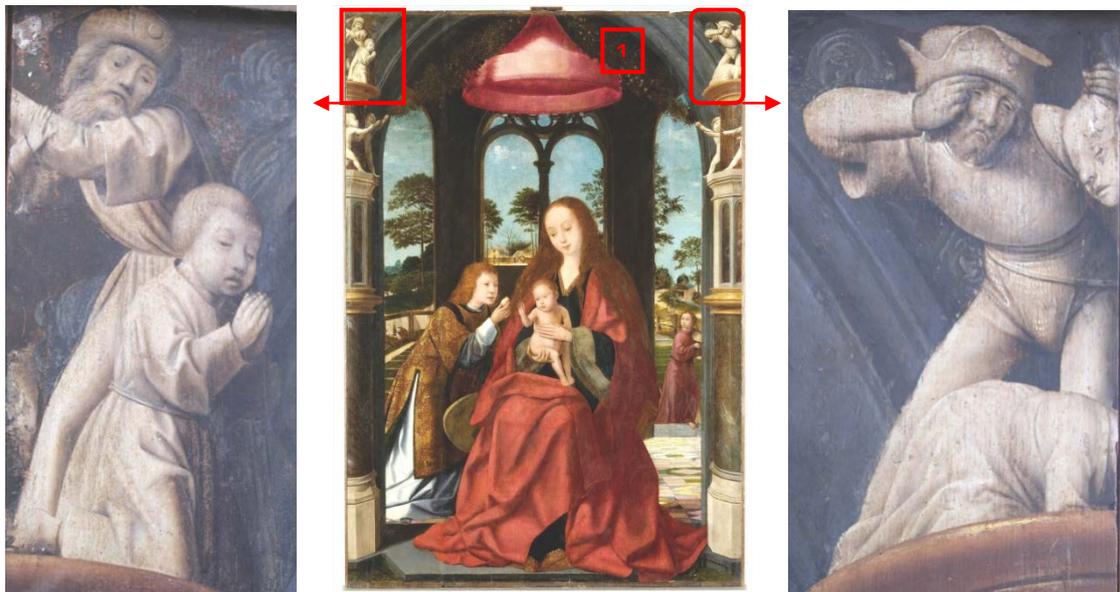
² Fig. 3.2 - 2008, in *Les Primitifs Flamands et Leurs Temps*, pp.272 e 273.



Fig. 3.3 Hans Memling, *A Virgem com o Doador* (c. 1485). Kunsthistorisches Museum, Viena ³.



Fig. 3.4 Mestre de Morrison, *Virgem e dois Anjos* Museu de Arte, Toledo, Ohio.



Figs. 3.5 a,b,c Mestre de Morrison. Pormenores das cenas do Antigo Testamento, *Sacrifício de Abraão e de Jefté*, representadas nos cantos superiores do painel central, MNAA, Lisboa



Figs. 3.6 a,b,c Mestre de Morrison, Lisboa, pormenor da planta representada no topo do painel central (1 da fig. 3.5) que lembra o pau de canela e a planta da noz-moscada representadas numa gravura ⁴

³ Fig.3.3 Disponível em http://hoocher.com/Hans_Memling/Hans_Memling.htm [consult. a 21-04-2012]

⁴Figs. 3.6 a,b,c - 1992 in *As Feitorias Portuguesas na Flandres*, pp.69-83, in catálogo *No Tempo das Feitorias, A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, p.79

Ao mestre de Morrison são ainda atribuídas outras obras como, por exemplo, um tríptico da National Gallery, Londres, *Adoração dos Reis Magos com o retrato do Doador*; uma outra *Adoração dos Reis Magos*, da coleção Johson, do Museu de Arte de Filadélfia, (c. de 1504); uma *Natividade*, painel central de um tríptico incompleto, em exposição no Museu de Arte Sacra do Funchal, encomendado para a capela dos Reis Magos da igreja Matriz da Ribeira Brava, (c. de 1510-1515). Para Luisa Clode, esta última obra foi alterada posteriormente no seu formato original - «Em obras de remodelação resultantes da introdução da nova invocação, adaptou-se o painel central do tríptico à boca da tribuna do novo retábulo de talha dourada, o que motivou o arredondamento da parte superior da pintura e um ligeiro apartamento de ambos os lados. Um dos volantes perdeu-se e o outro foi pendurado na parede, à entrada do templo» [CLODE, PEREIRA, s/d, p.36] (Figs.3.7 a,b,c). No volante deste tríptico *Adoração dos Reis Magos* (frente) e *Virgem da Visitação* (verso) foi feito o exame reflectográfico e não foi detetado praticamente nenhum desenho subjacente com exceção pequenos apontamentos de correção da forma (Figs.3.8a,b/3.9 a,b). Este é um facto muito semelhante ao detetado no tríptico do MNAA onde praticamente, também, não foi encontrado desenho subjacente.



(Figs. 3.7 a,b,c) Mestre de Morrison, Tríptico da *Natividade*, (c.1510-1515) encomendado para a capela dos Reis Magos da igreja Matriz da Ribeira Brava, a *Adoração dos Pastores* (painel central). b *Adoração dos Reis Magos* (volante direito frente) c *Virgem da Visitação* (volante direito verso).

Museu de Arte Sacra Funchal⁵

⁵ Figs. 3.7 a,b,c Disponível em <http://www.museuartesacrafunchal.org/> [consultado a 09-07- 2012]



Figs. 3.8 a,b Mestre de Morrison, tríptico da *Natividade*, *Adoração dos Reis Magos* volante direito (verso). Pormenor em fotografia luz visível⁶ e reflectografia de infravermelho⁷. O desenho é inexistente.



Figs.3.9 a,b Mestre de Morrison, tríptico da *Natividade*, *Virgem da Visitação* volante direito (frente) Pormenor em fotografia luz visível⁸ e reflectografia de infravermelho⁹. O desenho é inexistente.

Evidentemente não é fácil fazer atribuições. Como se tem identificado ao longo de décadas, é enorme a quantidade de artistas ativos nos Países Baixos, durante os séculos XV e XVI. Este é um fato, ainda mais complicado, quando dúvidas existem nas obras, chamadas *cópias*, que, não podem nem devem ser ajuizadas, com o mesmo critério que hoje a palavra *cópia* tem: distinguir, umas de outras originais, é um exercício complicado e delicado que exige um exame minucioso, muitas vezes dificultado pelo mau estado em que se encontram as obras, nomeadamente, com grandes áreas intervencionadas e escamoteadas.

⁶ Fig.3.8 a Disponível em <http://www.museuartesacrafunchal.org/> [consultado a 09-07-2012]

⁷ Fig.3.8 b Refletografia de Infravermelhos efetuada por Luís Piorro e Sónia Costa. Funchal, Ago de 2011

⁸ Fig.3.9 a Disponível em <http://www.museuartesacrafunchal.org/> [consultado a 09-07-2012]

⁹ Fig.3.9 b Refletografia de Infravermelhos efetuada por Luís Piorro e Sónia Costa. Funchal, Ago de 2011

3.2 Percurso

Como já foi referido este tríptico foi encontrado por José de Figueiredo num gavetão no convento da Madre de Deus em 1912. Desconhece-se qual o seu percurso até essa data e, a falta de registos inviabiliza mais referências quanto à sua origem.

3.3 Intervenções anteriores

Ao que se conhece, este tríptico teve em 1914 uma grande intervenção de conservação e restauro levada a cabo por Luciano Freire. Segundo este conservador o tríptico teria o painel central separado dos volantes. No seu relatório (anos de 1911- 1933) descreve o estado de conservação em que se encontravam as três pinturas, quando foram encontradas; estavam em muito mau estado, com grandes zonas repintadas - «*Repintes mudando as cores – Vernizes – Alteração das tintas antigas*» mantendo poucas zonas originais, como continua a descrever - «no painel do centro, apenas as figuras o claro-escuro, que representam os festões, e as que representam cenas bíblicas estavam intactas, embora bastante sujas». Relata ainda que, - «Num dos postigos, o manto cinzento do S. João Baptista, estava coberto de espessa camada de almagre ordinárrissimo, o fundo todo de negro. O manto de S. João Evangelista, estava pintado de verde e a túnica e de almagre o manto, cores opostas às primitivas, e de que deixei, como testemunho, uma pequena parcela, por levantar. O painel central estava repintado não só para encobrir a negrura de antigos vernizes, como para ocultar as avarias resultantes da tentativa de limpeza, que, desastrosamente, foi iniciada em pontos importantíssimos do quadro, por exemplo a cabeça da Virgem e do Anjo que lhe fica próximo e ainda a do Menino Jesus. Nas roupagens da Virgem houve idêntica troca de cores, sendo substituído por azul e vermelho, que por seu turno já em época remota tinha sido repintado, mas então de cor idêntica à primitiva, para mascararem como se verificou, vernizes escurecidos. A túnica que era azul dera a cor vermelha, modificando-lhe o feitio das mangas que, de amplas, passaram a ser justas. O pavimento apresentava-se cor de tijolo, animado, de espaço a espaço, com ladrilhos verdes. Levantada essa tinta, ficou descoberto outro simulando mármore, e, só então, dada a semelhança do desenho e de colorido desse pavimento se verificou a ligação entre os três painéis. Devido ao longo tempo em que esteve abrigada, pelas repintadelas, dessa parte deste

painel central resultou inalterável, ou coisa assim, a cor primitiva; enquanto nos laterais, onde ela esteve sempre descoberta se apresenta de cor bastante desvanecida...» [FREIRE, 1931-33, rel. pp.19-21], [LIEVENS DE WAEGH, 1991, pp.193-194]. Infelizmente não existem fotografias deste restauro no processo de arquivo, com exceção de uma imagem de muito má qualidade mas, onde se verifica, além das carnações muito "abonecadas", os pezinhos do menino Jesus que, mais tarde, um deles foi tapado pelo manto da Virgem. (Figs.3.10 a,b). Em 1984 foi de novo intervencionado, sem identificação do conservador restaurador responsável; pelo reconhecimento da letra do processo deverá ter sido efetuado por Fernanda Viana.

Essa segunda intervenção de restauro do ano de 1984, com o processo de restauro nº 174, tem em anexo algumas notas que, apesar de não estarem assinadas, são atribuídas, como foi referido à conservadora-restauradora Fernanda Viana, responsável pela área da pintura naquela época do ex. Instituto José de Figueiredo. Nessas notas estão descritos, não só as pinturas como a técnica e estado de conservação da obra; considera-se importante transcrever algumas dessas notas pois têm várias informações, que complementam e vão de encontro ao que agora foi verificado: - «Painel central cortado dos lados com um acrescento colado no topo das margens laterais, mas mais largo pelo reverso, sobre o próprio suporte». E continua mais adiante o seguinte - «/...No local das juntas foram feitos enxertos de madeira bastante largos e inteiriços. O reverso foi desbastado, há incisões de plainas e goivas e, foram aplicadas 2 correções largas, de 12 cm a 16 cm nas margens inferiores e superiores./...Os volantes, (marmoreados a vermelho escuro e preto), com a espessura de 5/7 mm, são chanfrados em cima e em baixo; têm rebarbas em baixo e em cima do lado direito; parecem ainda, ter sido cortados em ambos os lados, embora do lado direito não tenha sido atingida a rebarba»¹⁰. Nestas notas escreve, ainda, alguns apontamentos sobre a construção das camadas de cor, e, em relação ao estado de conservação em que se encontravam estas pinturas, na data de 1984, apresentavam boa aderência mas com os vernizes amarelados e com sujidades aderentes. Ao que se entende por análise da fotografia a preto e branco desta época terão sido efetuados, depois da remoção dos vernizes

¹⁰ Notas manuscritas, de autoria de Fernanda Viana, Conservadora de pintura à época do estudo sobre os primitivos portugueses, apresentados em Bruxelas e da qual resultou a publicação de autoria de LIEVENS DE WAEGH, 1991, *Les Primitifs Flamands, Le Musée National d'art ancien et le Musée National des carreaux de faïence de Lisbonne*.

alterados, retoques pontuais, no qual se enquadra o retoque do pé, por baixo do manto da Virgem. [VIANA, 1984, s/p] (Figs.3.11 a,b)



Figs.3.10 a,b Tríptico de Morrison, *A Virgem o Menino e dois Anjos* (painel central). Pormenor do Menino com o pé visível na totalidade. Fotografia depois da intervenção de 1914, MMAA, Lisboa¹¹



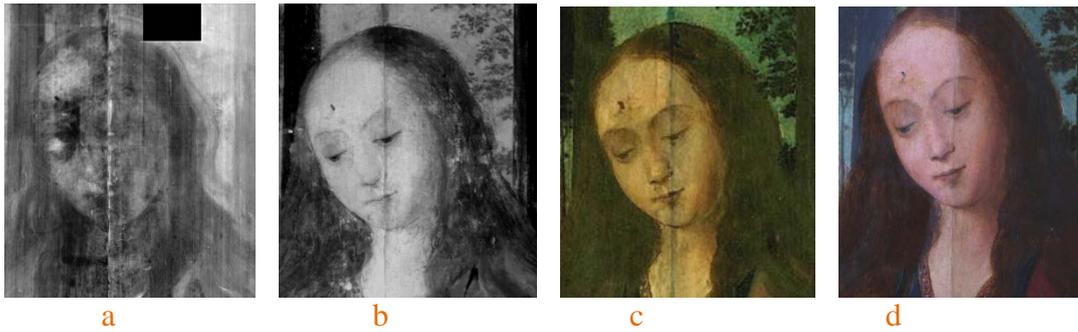
Figs.3.11 Tríptico de Morrison. Fotografia depois da intervenção de restauro de 1984. Mantem o pé descoberto na totalidade. MMAA, Lisboa¹²

¹¹ Figs.3.10 a Fotografia sem autor do arquivo na biblioteca central da DGPC.

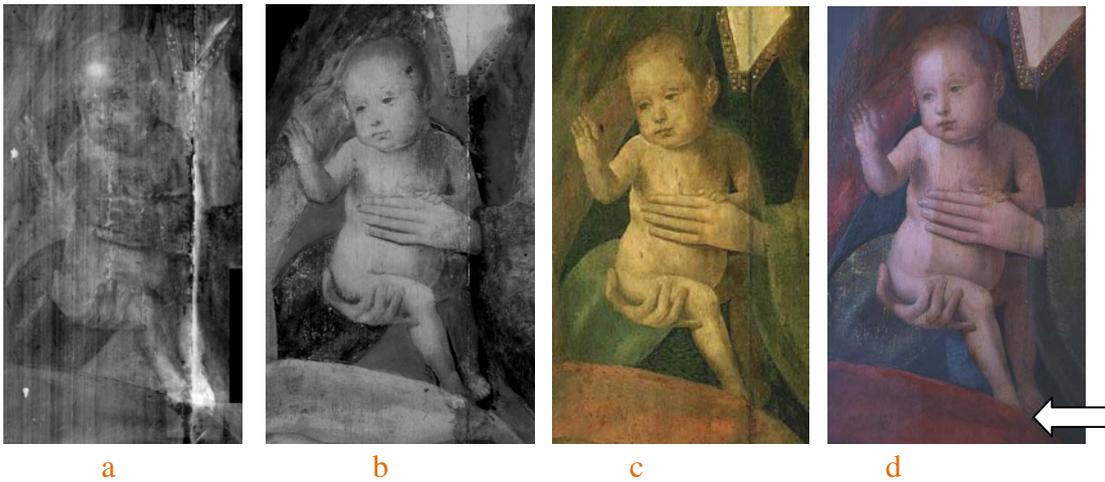
¹² Figs.3.11 Fotografia sem autor do arquivo na biblioteca central da DGPC.

Por último, este tríptico é novamente intervencionado no de 2010, pela autora deste estudo. Durante esta intervenção foram efetuados vários exames e análises, que permitiram confirmar e registar os verdadeiros danos materiais que esta obra teve ao longo dos anos e, que vão de encontro ao descrito por Luciano Freire e por Fernanda Viana. No seu conjunto, estas pinturas tem grandes zonas de faltas, inclusivamente, em zonas principais das figuras, como se pode verificar na documentação apresentada. Depois de limpos ficou bem contrastada a diferença entre a pintura original, de muito boa qualidade, e a pintura que chegou à atualidade, com alterações definitivas no aspeto final da obra, seja por velaturas desaparecidas (gastos) seja por falta de integridade dos suportes (Figs.3.12 a,b,c,d/3.13 a,b,c,d). Em relação aos reversos dos volantes, marmoreados, não se conseguiu confirmar se estes seriam pintados originalmente, como inicialmente se suspeitou. O que se ficou a saber é que a tinta dos marmoreados é relativamente recente, pois, é facilmente removida por ação dos solventes. A reflectografia de infravermelhos e a radiografia, nada acusaram nesse sentido e, pela remoção parcial da tinta marmoreada, apenas, surgiram vestígios de uma camada azul e laranja, que poderiam, eventualmente, corresponder a um colorido original dos reversos; fica-se a saber, no entanto, que não eram pintados em grisalha. Sobressai, de qualquer modo, a enorme quantidade de massas (ver radiografia), aplicadas em intervenções anteriores o que, mais uma vez, sugere os maus tratos a que a pintura esteve sujeita. Os volantes tiveram, inclusive, um grande desbaste em toda a largura, tanto na zona superior como na inferior, onde foram embutidas, duas travessas para reforço dos mesmos e que, obrigaram ao não prosseguimento do levantamento do marmoreado (Figs.3.14 a,b,c//3.15 a,b,c,d,e,f,g,h).

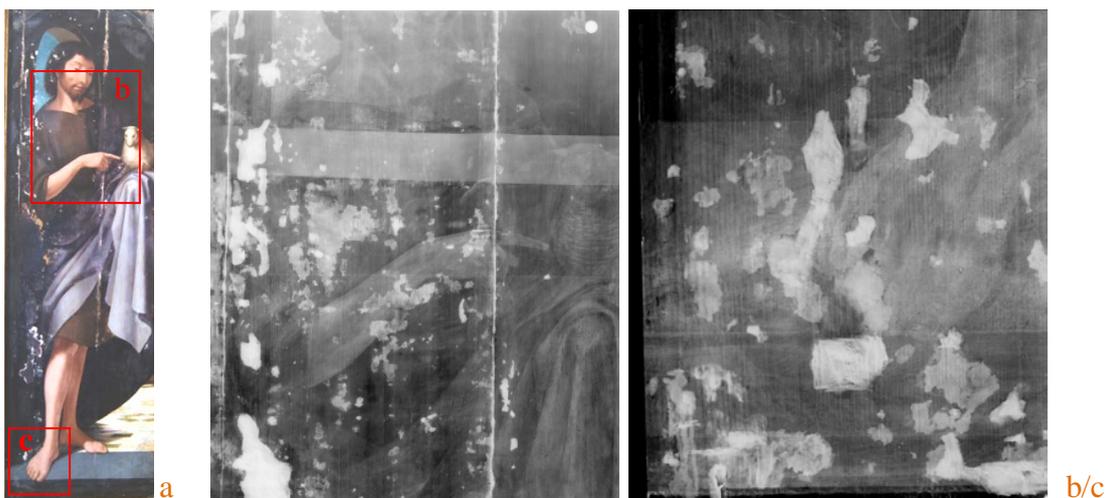
Posto isto, nesta intervenção apenas foi removido, na camada cromática das pinturas, o verniz superficial amarelecido e, o levantamento de alguns retoques alterados; numa segunda fase foram retocados pontualmente, alguns gastos e integradas as massas aplicadas. Fica ainda por saber quando terá sido tapado o pé do Menino Jesus pelo manto da Virgem, pois, quando a obra deu entrada em 2010 para esta última intervenção, já vinha com o pé tapado; por contas feitas terá sido entre 1984 e 2010. Optou-se por deixar o pé à vista na sua totalidade, mesmo que muito retocado (Figs.3.16 a,b,c//3.17).



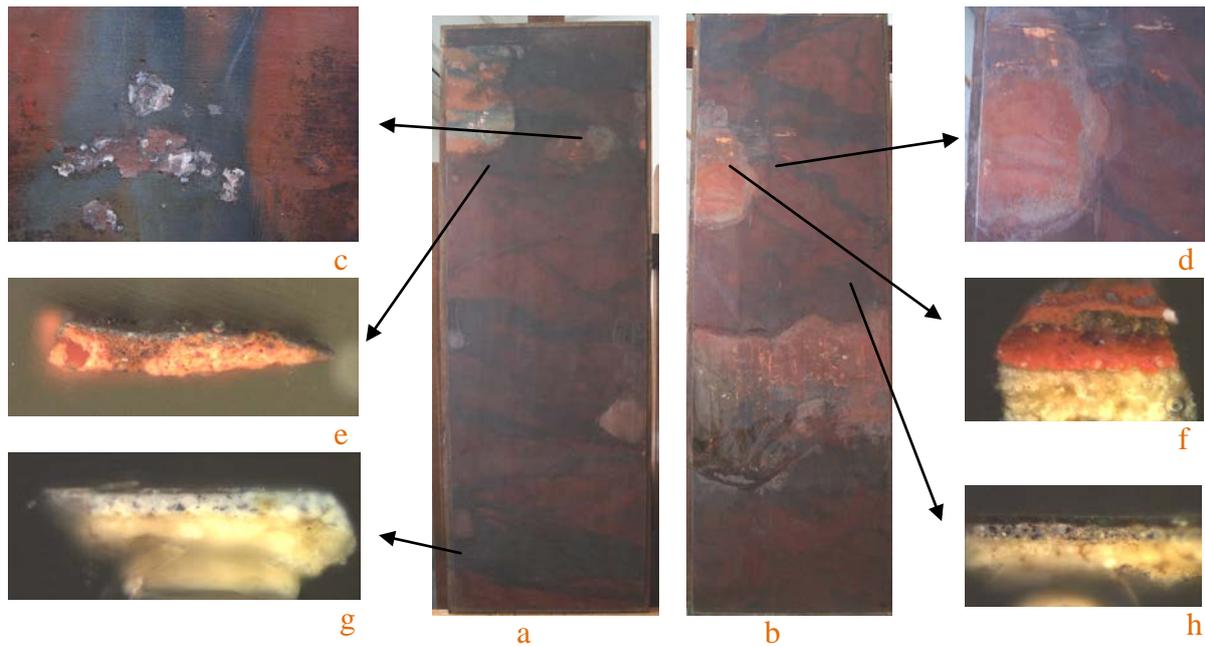
Figs.3.12 a,b,c,d, Tríptico de Morrison, MNAA. O mesmo pormenor, cabeça da Virgem do painel central
 a Radiografia b Reflectografia de IV c Fotografia luz UV d Fotografia luz visível a meio da limpeza



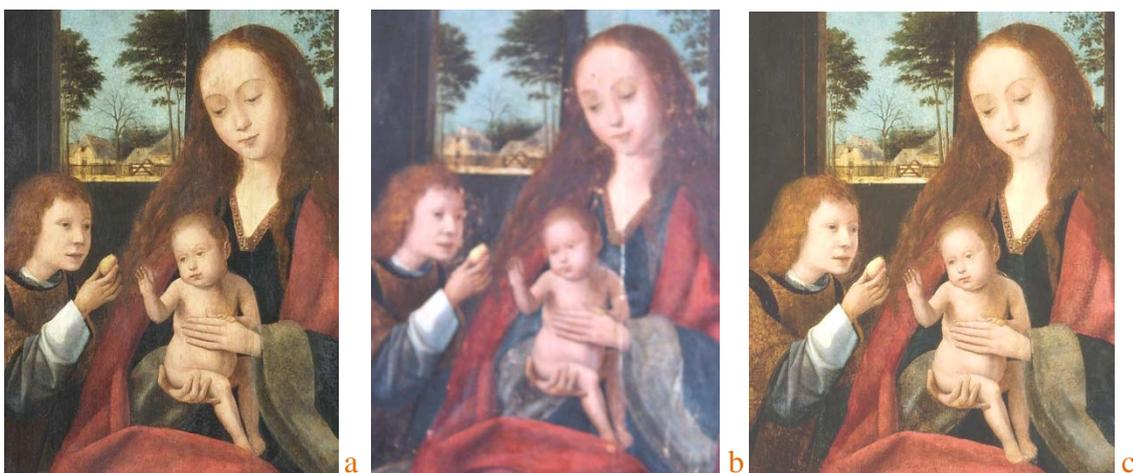
Figs.3.13 a,b,c,d Tríptico de Morrison, MNAA. O mesmo pormenor, Menino Jesus do painel central
 a Radiografia b Reflectografia de IV c Fotografia luz UV d Fotografia luz visível a meio da limpeza
 Salienta-se o pé do menino tapado pelo manto da Virgem mas visível na r-X e na RIV



Figs.3.14 a,b,c Tríptico de Morrison MNAA. a *S. João Batista* volante esquerdo com localização dos pormenores b/c. b/c Pormenores de documentação radiográfica onde se vê travessas embutidas no suporte. Identificação da quantidade de massas em áreas de desenho como mãos e pés.



Figs. 3.15 a,b,c,d,e,f,g,h Tríptico de Morrison de Lisboa, reversos dos volantes pintados em marmoreado
a S. João Batista; b S. João Evangelista; c /d testes de levantamento do marmoreado; e/f cortes estratigráficos da cor laranja do marmoreado; g/h cortes estratigráficos da cor preta do marmoreado.
Pela estrutura das camadas de cor a par com os testes de limpeza optou-se pela não remoção destas pinturas por inexistência de material original



Figs.3.16 a,b,c Tríptico de Morrison, MNAA Pormenor do Menino Jesus no painel central
a Antes da intervenção b Durante a limpeza com remoção do manto por cima do pé do Menino Jesus
c Depois da intervenção

3.4 Estudo técnico e material

Neste conjunto de três pinturas foram efetuados todos os exames de área como de ponto, com exceção da dendrocronologia. Elaborou-se um quadro com o levantamento de todos os exames efetuados, em cada pintura, com exceção da fotografia de pormenor que foi toda realizada pela autora deste trabalho (Tab.3.1).

Identificação	Exames de área							Exames de ponto					
	FLV	FLR	FUV	FIV (1)	FIV (2)	RIV	RX	DC	XRF	CE	μ-FTIR	XRD	MEV-EDX
<i>Virgem com o menino Painel central</i>	2	1	1	1	10	total	total	-	-	5	8	-	6
<i>São João Batista</i>	2	1	1	20	10	total	total	-	-	6	3	-	4
<i>São João Evangelista</i>	2	1	1	5	10	total	total	-	-	4	3	-	4
<i>Reverso volante esquerdo</i>	2	1	1	13	-	total	total	-	-	3	1	-	1
<i>Reverso volante direito</i>	2	1	1	-	-	total	total	-	-	3	1	-	1

Tab.3.1 identificação dos exames laboratoriais efetuados nas pinturas do tríptico de Morrison do MNAA

Legenda da tabela 3.1

Exames de área

FLV - Fotografia com luz visível - geral - Jorge Oliveira (DGPC)

FLR - Fotografia com luz rasante - Jorge Oliveira (DGPC)

FUV - Fotografia com luz ultra violeta Jorge Oliveira (DGPC)

FIV(1) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 700 nm (LJF.) - Pormenores Sónia Costa (bolseira FCT)

FIV(2) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 850 nm - Pormenores de Mercês Lorena (DGPC)

RIV - Reflectografia de infravermelhos - Sónia Costa (bolseira FCT)

RX - Radiografia Digital - Sónia Costa (bolseira FCT)

Exames de ponto

DC - Dendrocronologia

FRX - Espectrometria de fluorescência de raios-X

CE - Microscopia optica de Cortes estratigráficos - José Carlos Frade e Ana Mesquita e Carmo (DGPC)

μ-FTIR - Microespectroscopia de infravermelhos por transformados de Fourier - José Carlos Frade (DGPC)

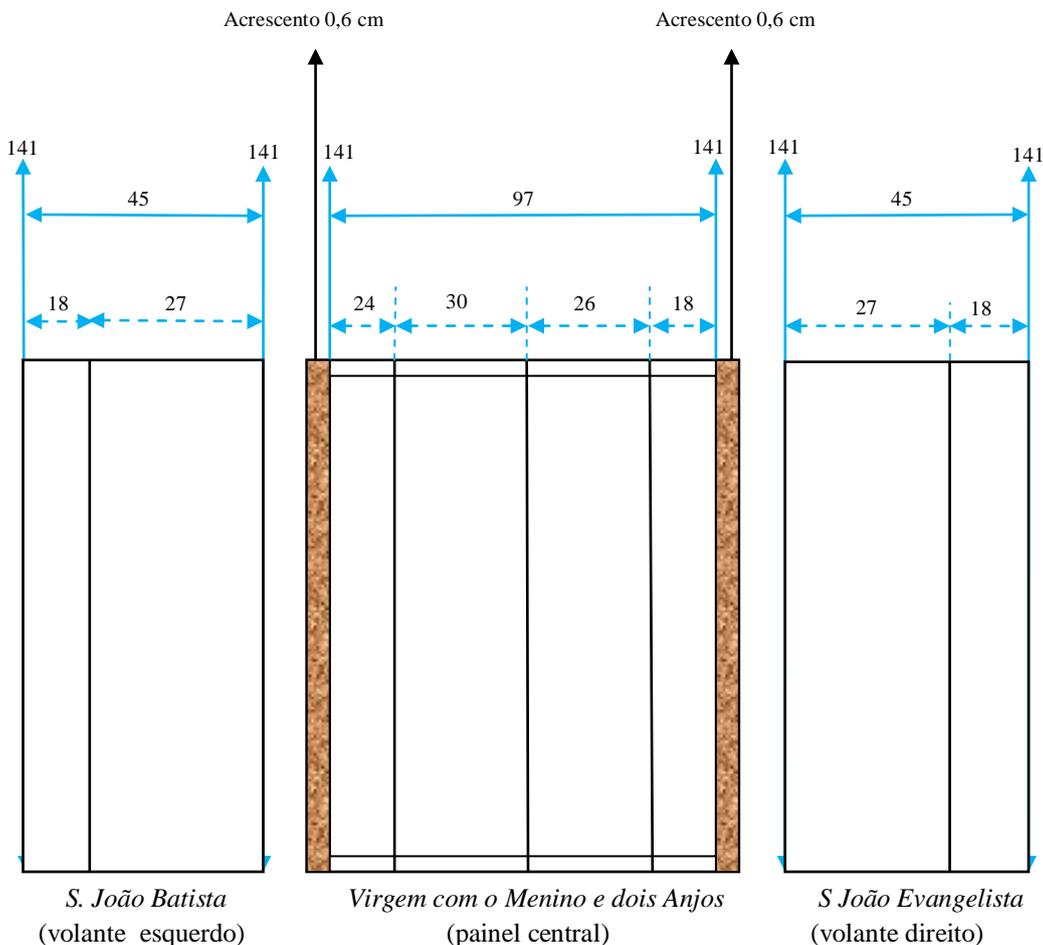
XRD - Difração de raios-X - Maria José Oliveira (DGPC)

MEV-EDX - Microscopia Eletrónica de Varrimento com espectroscopia de raios-X por dispersão em energia - António Candeia e Luís Dias (Laboratório HERCULES, Évora)

3.4.1 Suporte

Na última intervenção foram retiradas as molduras, para melhor se proceder ao restauro das pinturas. Os três painéis são independentes, uns dos outros, e no momento em que o tríptico foi desmanchado tornou-se possível a verificação da finura dos painéis, sobretudo dos volantes, facto bem característico da pintura flamenga. O painel central foi totalmente desbastado na intervenção de 1922 tendo sido aplicada uma parquetagem fixa, em madeira, ficando atualmente com uma espessura de 0,5 cm. Por analogia com outros trípticos com as mesmas características deste, sugere-se que um painel com estas dimensões teria originalmente, no mínimo, cerca de 2 centímetros de espessura. Os volantes laterais têm entre 0,2 a 0,3 cm de espessura. Seguem-se as medidas individuais das pinturas para comparação e relação dos tamanhos entre os painéis laterais e o central (Fig. 3.18).

Fig. 3.18 Dimensões gerais das pinturas e das respectivas pranchas em centímetros (cm)



Comparando as dimensões dos volantes com o painel central verificou-se que a soma dos volantes (90 cm) tem menos (7 cm) que o painel central (97 cm). De um modo geral, e pelo que se tem observado em outros trípticos, essa diferença entre as dimensões costumam ser, pelo menos, de 10 cm, o equivalente à vista da moldura, 5 cm para cada lado. Este é um facto curioso e que, de certa maneira, corrobora a suspeita de um corte ou desgaste na zona central, entre a segunda e terceira prancha, do painel da Virgem. Salienta-se que a moldura existente já não é a original e, talvez, seja essa a razão da aplicação das duas régua laterais, em madeira, cada uma com 0,6 cm de largura, para que se feche o tríptico com o necessário espaçamento, exigido pela moldura. Tanto o painel central como os volantes têm os bordos laterais e o bordo superior pintados até à borda; diferente dos bordos inferiores que apresentam rebarbas, ou seja, não estão pintados, considerando-se, por isso, que não tiveram qualquer tipo de amputação na zona inferior. Por tudo o que foi dito, propõem-se, neste momento do conhecimento, que as três pinturas, tenham sido cortadas. O painel central cerca de 3 cm, um em cada lado do painel e 1 cm na zona central, perfazendo assim, pelo menos, 3 cm em falta na largura; os volantes, cerca de pelo 1 cm de cada lado, o que corresponde a zonas que ficariam escondidas pela moldura.

Mais ainda, a pintura central, *Virgem com o Menino e dois Anjos*, é constituída por quatro pranchas e os volantes por duas pranchas cada um. Confirma-se o desgaste do suporte com aplicação de embutidos no painel central, nomeadamente, na junção das pranchas. Por análise da documentação radiográfica foi possível identificar que os volantes são assemblados por cavilhas de madeira (Figs. 3.19 a,b), enquanto o painel central está assemblado por dois sistemas: pequenas taleiras e cavilhas. Sugere-se, devido à proximidade dos dois sistemas, que um deles tenha sido aplicado em intervenções de restauro (Fig. 3.20 a). Assim, e por analogia com os volantes, a tendência vai no sentido de pensar que o método original seja o das cavilhas e, que possam ter sido substituídas e/ou reforçadas com taleiras de madeira, como se verifica, por exemplo, na zona do rosto da Virgem; zona essa, aliás, grandemente intervencionada como se pode constatar pela integração cromática, existente no rosto da Virgem, onde pouco resta de original; salienta-se que metade do orifício, perto da taleira e correspondente a meia cavilha original, está vazio (Fig.3.20 b). Por último e para terminar a análise dos suportes, refere-se o desvio no decote da Virgem, identificado na

radiografia, significativo do ligeiro desbaste feito na tábula do meio do painel central (Fig. 3.21).

Posto isto, neste momento do conhecimento, considera-se que todos os painéis tiveram alguma amputação tanto na largura como na altura. O painel central teria pelo menos mais de 100 cm de largura e os volantes, pouco mais, de 45 cm de largo. Em relação à altura, com os atuais 141cm e, uma vez que não tiveram qualquer corte na zona inferior, fica por saber, quanto faltaria na zona superior; sugere-se o complemento dos arcos arquiteturais, em forma de arco perfeito tal como acontece no tríptico do Museu de Arte de Toledo em Ohio, e não tanto como no tríptico de Memling de Viena, que são em forma de arco quebrado. Foram feitas simulações de como ficaria o tríptico de Lisboa, numa e noutra moldura e, propõe-se que, na sua origem, também, o tríptico de Lisboa estivesse numa moldura deste género, entretanto desaparecida, muito provavelmente devido aos cortes das pinturas, para adaptação a novos espaços (Figs. 3.22/3.23).

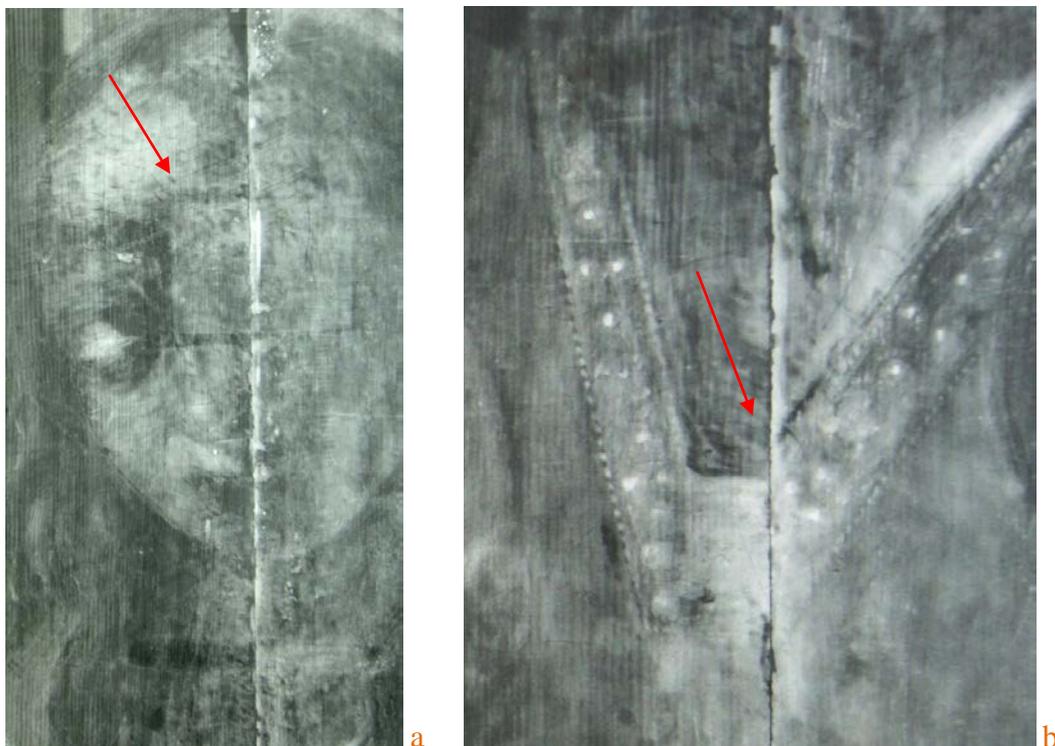
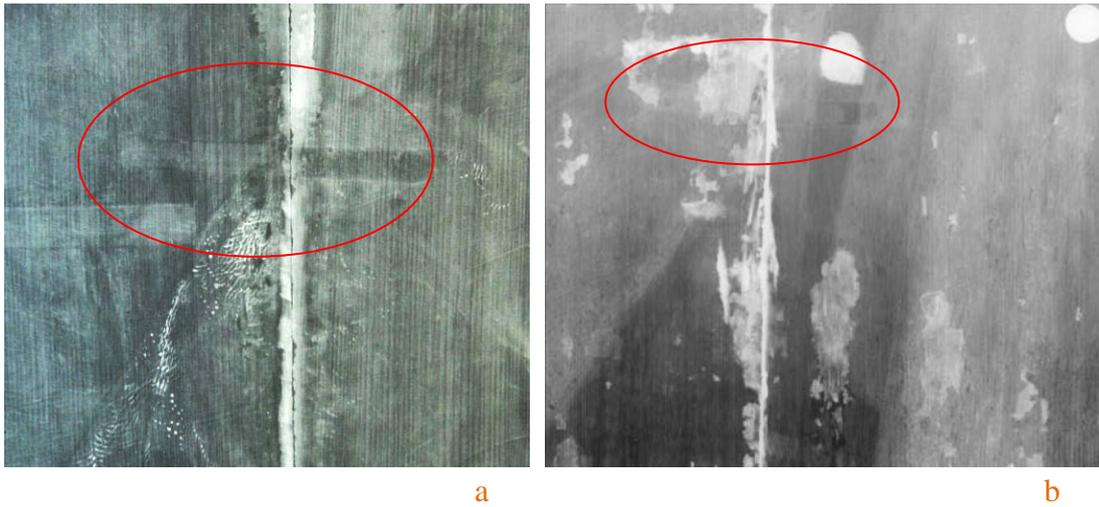


Fig. 3.19 a,b Tríptico de Morrison. MNAA. *Virgem o Menino e dois Anjos*, (painel central). Pormenores radiográficos; a rosto da Virgem com taleira e cavilha; b Decote da Virgem com desvio no desenho do brocado correspondente a um corte no suporte.



Figs. 3.20 a,b Tríptico de Morrison, MNAA. Pormenores radiográficos com identificação das cavilha como método de assemblagem a, *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central) cavilha na zona do Anjo à esquerda da Virgem; b *São João Evangelista* (volante direito) cavilha no topo superior



Figs. 3.21 a,b Tríptico de Morrison, MNAA. a, *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central) pormenor do arco arquitetónico em arco de volta perfeita incompleto; b *São João Baptista* (volante esquerdo) pormenor do arco arquitetónico em arco de volta perfeita incompleto

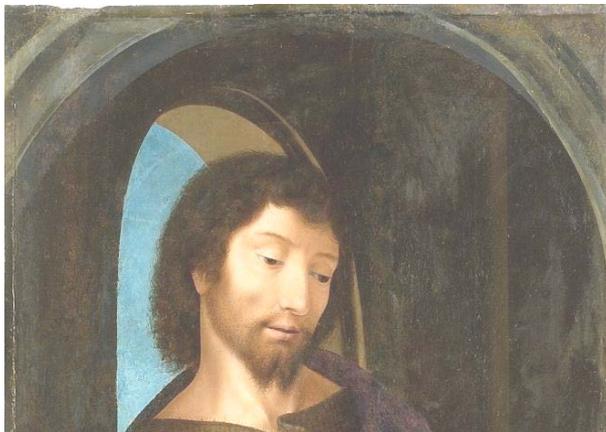




Fig. 3.22 Tríptico de Morrison, MNAA. Adaptação do tríptico de Lisboa à moldura do tríptico de Morrison de Toledo, Ohio por sobreposição de imagens fazendo coincidir os arcos arquitetónicos.



Fig. 3.23 Tríptico de Morrison, MNAA. Adaptação do tríptico de Lisboa à moldura do tríptico de Hans Memling, de Viena, por sobreposição de imagens fazendo coincidir os arcos arquitetónicos.

3.4.2 Preparação e *imprimitura*

Tal como nos conjuntos de Quentin Metsys verificou-se que as preparações nestas pinturas são compostas essencialmente por cré com vestígios de gesso na camada de encolagem. Em toda a preparação foi identificado, como aglutinante, o óleo de linho. No processo de identificação das preparações por μ -FTIR concluiu-se que, apenas, na zona inferior, imediatamente sobre o suporte, foi identificado o vestígio de gesso aglutinado com cola animal [FRADE, 2011, rel. s/p]. Para identificação do número de camadas de preparação foram analisadas no MEV-EDX várias amostras em resina e verificou-se que, em todas, existia pelo menos três camadas, com idêntica composição, ou seja, apenas cré com total ausência de gesso. Numa segunda análise por MEV-EDX, com a amostra pura, sem estar em resina, foi então identificado gesso vestigial na camada inferior da preparação [DIAS, 2012, rel. s/p].

Em relação á *imprimitura* foi identificada em todas as amostras do painel central uma fina camada de cor branca, muita homogenia e encontrada por baixo de todas as camadas de cor, inclusive nas carnações, ou seja foi aplicada na totalidade da pintura. Foi, também, identificada por μ -FTIR como sendo composta apenas por branco de chumbo aglutinado a óleo, sem qualquer mistura de outro pigmento, como se pode observar, por exemplo, na amostra A1 (Fig. 3.24). Ligeiramente diferente são os volantes, em que essa camada de cor branca surge com muito menos frequência, sendo as camadas de cor aplicadas diretamente sobre a preparação (Fig. 3.25). Este facto pode ser indicador de estes painéis laterais terem sido pintados por mão diferente daquela que pintou o painel central.

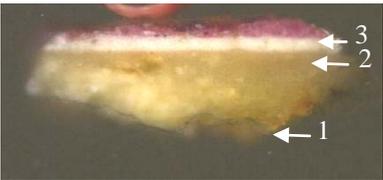
Painel central - vermelho do baldaquino Amostra A1 Corte estratigráfico	Análise preparação μ -FTIR	Materiais identificados
	<i>camada 3</i> , <i>imprimitura</i> branca espessura de (20 μ m)	Óleo Branco de chumbo
	<i>camada 2</i> : preparação mais junto à <i>imprimitura</i>	Óleo Cré
	<i>camada 1</i> : preparação mais exterior na amostra	Óleo Proteína (da encolagem) Cré Gesso (vestígios)

Fig. 3.24 Tríptico de Morrison, *A Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central). Identificação da preparação e da *imprimitura*

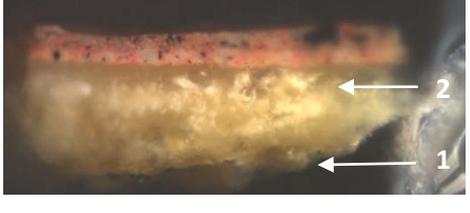
Volante esquerdo- carnação sombra Amostra A1 Corte estratigráfico	Análise preparação μ -FTIR	Materiais identificados
	<p><i>Sem imprimitura</i></p> <p><i>camada 2:</i> preparação mais junto à <i>imprimitura</i></p> <p><i>camada 1:</i> preparação mais exterior na amostra</p>	<p>Óleo Cré</p> <p>Óleo Proteína (da encolagem) Cré Gesso (vestígios)</p>

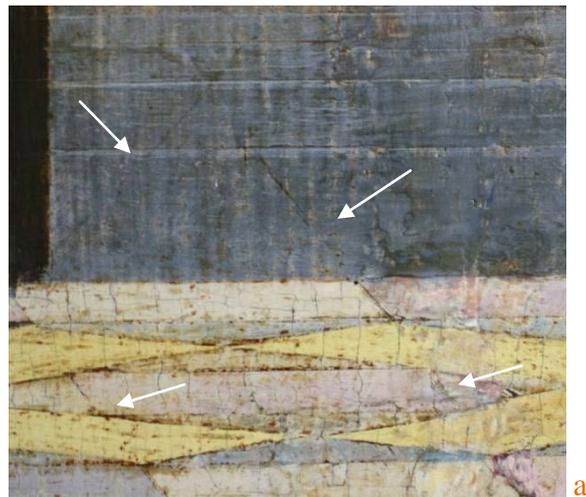
Fig. 3.25 Tríptico de Morrison, *São João Baptista* (volante esquerdo). Identificação da preparação e da *imprimitura*

3.4.3 Desenho subjacente e desenho visível

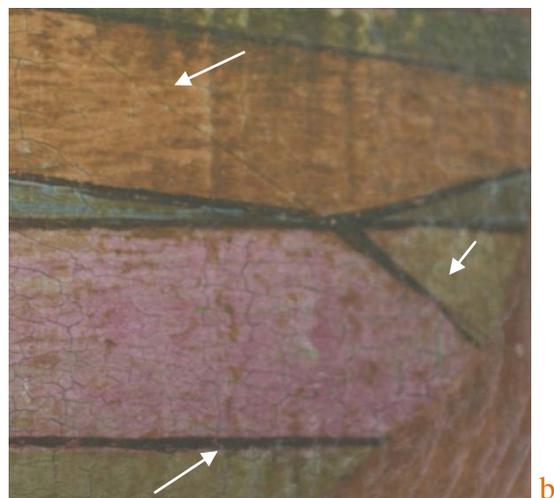
Relativamente ao desenho subjacente deste tríptico foi identificado um primeiro desenho inciso na marcação do chão e em algumas carnações, sobretudo, no painel central, que podem corresponder à marcação do desenho no espaço (Figs. 3.26 a,b). Posteriormente terá sido efetuado o propriamente dito desenho subjacente que, tal como nas pinturas de Quentin Metsys, não foi captado com luz de infravermelhos. Salienta-se que este facto deverá fixar-se com a materialidade com que este desenho é feito, neste caso em carvão animal, identificado por MEV-EDX pela existência de fósforo na sua composição. Assim, e pelo que foi dito no primeiro capítulo deste estudo, considera-se que, o conhecimento do material com que se faz o desenho é fundamental para caracterização de pintura. Uma das zonas onde foi possível captar algum desenho subjacente foi na marcação do baldaquino, por ser uma zona onde a camada de cor é construída por uma fina velatura de corante vermelho, extremamente transparente. Este facto permitiu observar a construção a carvão seco do arco do baldaquino e a confirmação não só da existência de desenho mas, também, a reconfirmação do corte na zona central da pintura, ou seja, verifica-se que um dos arcos é mais pequeno que o outro (Fig. 3.27).

Uma outra zona onde foi captado o desenho e, muito importante para compreender o modo de "fazer" da pintura flamenga, foi no rosto do de São João Evangelista. Isto é, por fotografia de infravermelho foi captado desenho subjacente na marcação da boca apenas deste Santo, diferente do rosto de São João Evangelista onde não foi detetado

nenhum desenho (Figs. 3.28 a,b,c). Existem algumas alterações pontuais no desenho, vistas a olho nu em zonas mais gastas, nomeadamente alterações na dimensão dos dedos, tal como foi identificado nas pinturas de Metsys, corrigidas posteriormente com camadas de cor (Figs. 3.29 a,b). Sabendo que os dois Santos apresentam grande semelhança entre eles, considerou-se que provavelmente teriam sido feitos por moldes, copiados de outros exemplos já existentes, nomeadamente, como já foi referido, os de Hans Memling. Assim calculou-se que o primeiro volante a ser desenhado foi o São João Evangelista, servindo, posteriormente, de molde para pintar o São João Baptista. Posto isto, sobrepôs-se através de decalques efetuados aos dois rostos e dos pés dos Santos e verificou-se que, de facto, estes coincidem plenamente (Figs. 3.30 a,b,c,d,e,f). Salienta-se, uma vez mais, que este era um modo comum do trabalho oficinal flamengo, o qual permitia dar resposta rápida ao grande volume de encomendas, ou seja, era um trabalho feito em série e que ia ao encontro do gosto da época.



Figs. 3.26 a,b Tríptico de Morrison, MNAA, a *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central)
b *S. João Evangelista* (volante direito). Pormenores do desenho inciso para marcação do chão



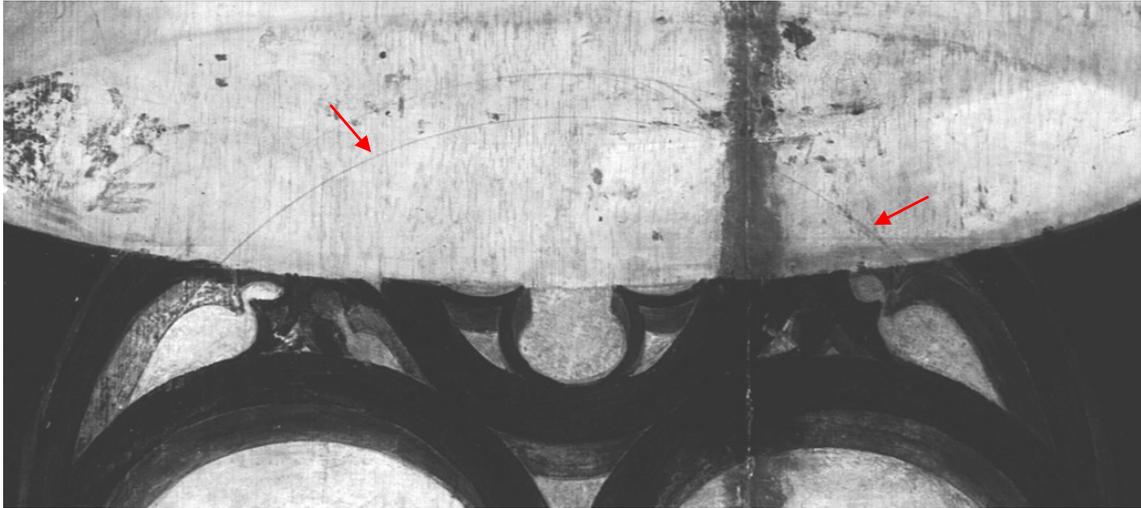
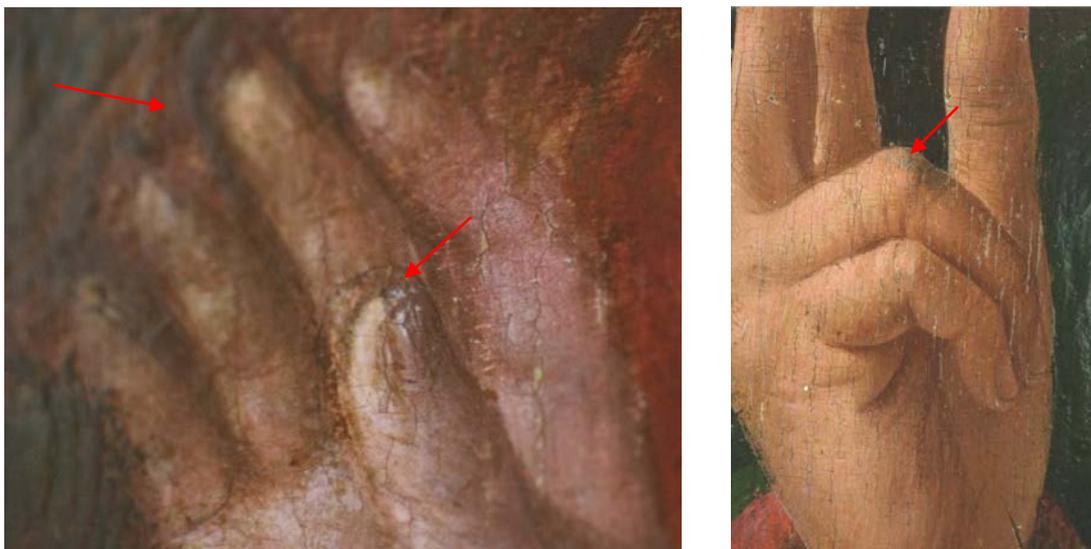


Fig. 3.27 Tríptico de Morrison, MNAA, *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central). Pormenor em refletografia de infravermelhos, desenho subjacente para marcação do arco por baixo do Baldaquino



Figs. 3.28 a,b,c Tríptico de Morrison, MNAA, *S. João Evangelista* (volante direito). Pormenor em refletografia de infravermelhos do desenho subjacente do rosto, pormenor com marcação das linhas indicadoras da boca, nariz e olhos



Figs. 3.29 a,b Tríptico de Morrison, MNAA, a *Virgem com dois Anjos*, (painel central), alteração da dimensão dos dedos Mão do Menino b *S. João Evangelista* (volante direito) Marcação de sombras



Rosto de S. João Evangelista



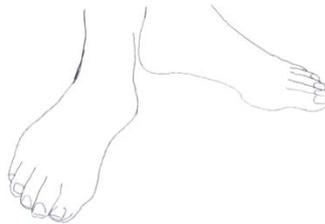
Rosto de S. João Baptista



Sobreposição dos dois rostos



Pés de S. João Evangelista



Pés de S. João Baptista



Sobreposição dos dois pares de pés

Figs. 3.30 a,b,c,d,e,f Tríptico de Morrison, MNAA. Decalque e sobreposição dos rostos e pés dos Santos representados nos volantes.

3.4.4 Camadas de cor

Tal com nas pinturas de Quentin Metsys também neste tríptico foram identificados os pigmentos típicos da pintura flamenga. São aplicados em finas camadas de cor, duas ou três consoante o tom e em média (20 μm) para as camadas mais finas e o dobro para as mais grossas (velaturas). Foram sobrepostas umas sobre as outras dadas rapidamente e por vezes sem a necessária secagem. Neste conjunto apenas foram retiradas 15 amostras, o suficiente para confirmar que foram pintadas dentro dos parâmetros flamengos, e foram analisados os pigmentos por análise química em MEV-EDX. O aglutinante identificado por μ -FTIR foi o óleo de linho em todas as camadas cor. Não foi, até ao momento, possível identificar qual o corante usado nestas pinturas para

construção dos *glacis* vermelhos. Sobressai o facto de que os pigmentos identificados serem os mesmos, tanto para a pintura central como para os volantes.

Os brancos - São maioritariamente compostos por branco de chumbo, seja quando aplicado isoladamente ou em mistura com outros pigmentos, para aclarar as cores.

Os amarelos - São maioritariamente amarelo de estanho e chumbo e ocres.

Os vermelhos - Foi sobretudo identificado, numa primeira camada, como sendo vermelhão ou ocre vermelho, estando na maioria dos casos, misturado com o pigmento branco de chumbo. Como ultima camada verifica-se uma velatura de corante vermelho.

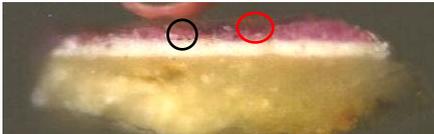
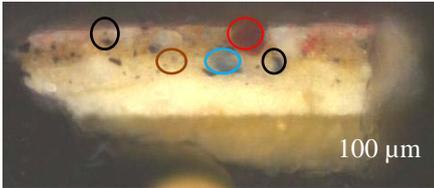
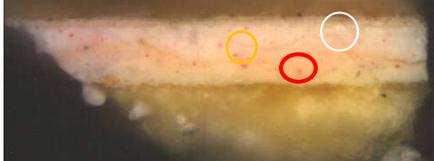
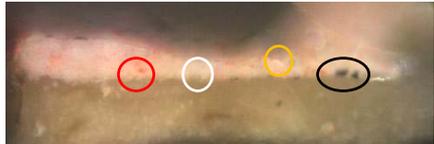
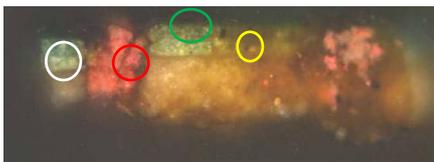
Os azuis - Apenas foram identificados os pigmentos azuis misturados com outros pigmentos, nomeadamente a azurite.

Os verdes- Para construção dos verdes foram identificados numa camada inferior verdigri por vezes misturado com amarelo de estanho e chumbo e como velatura final não foi identificado.

Castanhos - Os castanhos foram identificados como sendo ocres pela identificação de ferro na sua constituição.

Pretos - Neste conjunto de pinturas, para marcação do desenho subjacente, foi utilizado o carvão animal. Em mistura com outros pigmentos para construção de cor ou mesmo como finalização da pintura, foi por vezes identificado o pigmento orgânico carvão vegetal.

Pela análise do conjunto de pigmentos neste tríptico conclui-se que foram identificados os mesmos pigmentos seja no painel central seja nos volantes mas, com ligeiras alterações na sua aplicação. Sobressai o modo de construir as carnações: com o corante vermelho para mistura de cor nas carnações no painel central e o vermelhão para mistura de cores nas carnações dos volantes. Confirma-se ainda, a utilização do preto animal para fazer o desenho subjacente e o carvão vegetal como pigmento de mistura, para escurecer as cores em zona de sombra. Em relação ao corante vermelho, até ao momento não foi possível a sua identificação (Tab. 3.2) .

Identificação	Localização da amostra	Cortes estratigráficos com localização dos grãos de pigmentos	Identificação de pigmentos por MEV-EDX
<i>Virgem com o Menino e dois Anjos</i> -Amostra 1 Vermelho baldaquino com desenho subjacente			Corante vermelho Grão carvão animal (desenho)
<i>Virgem com o Menino e dois Anjos</i> amostra A2 carnação Anjo junto a uma cerca			rosa corante vermelho Grão carvão vegetal (mistura) Grão carvão animal (desenho) Grão azul azurite Grão castanho ocre
<i>Virgem com o Menino e dois Anjos</i> amostra A3 carnação da Virgem (vestígio de original)			Grão rosa corante vermelho Grão branco de chumbo Grão vermelho ocre
<i>São João Evangelista</i> amostra B4 carnação luz			Grão vermelho vermelhão Grão branco de chumbo Grão amarelo ocre Grão carvão animal (desenho)
<i>São João Evangelista</i> amostra B6 verde meio tom manto			Grão vermelho vermelhão Grão verde verdigri Grão amarelo de estanho e chumbo Grão branco de chumbo
<i>São João Baptista</i> amostra C2 carnação com pelo			Grão carvão vegetal (mistura) Grão castanho ocre Grão vermelho vermelhão Grão azul azurite Grão branco de chumbo

Tab. 3.2 Tríptico de Morrison, MNAA, Tabela com identificação de pigmentos analisados por MEV-EDX

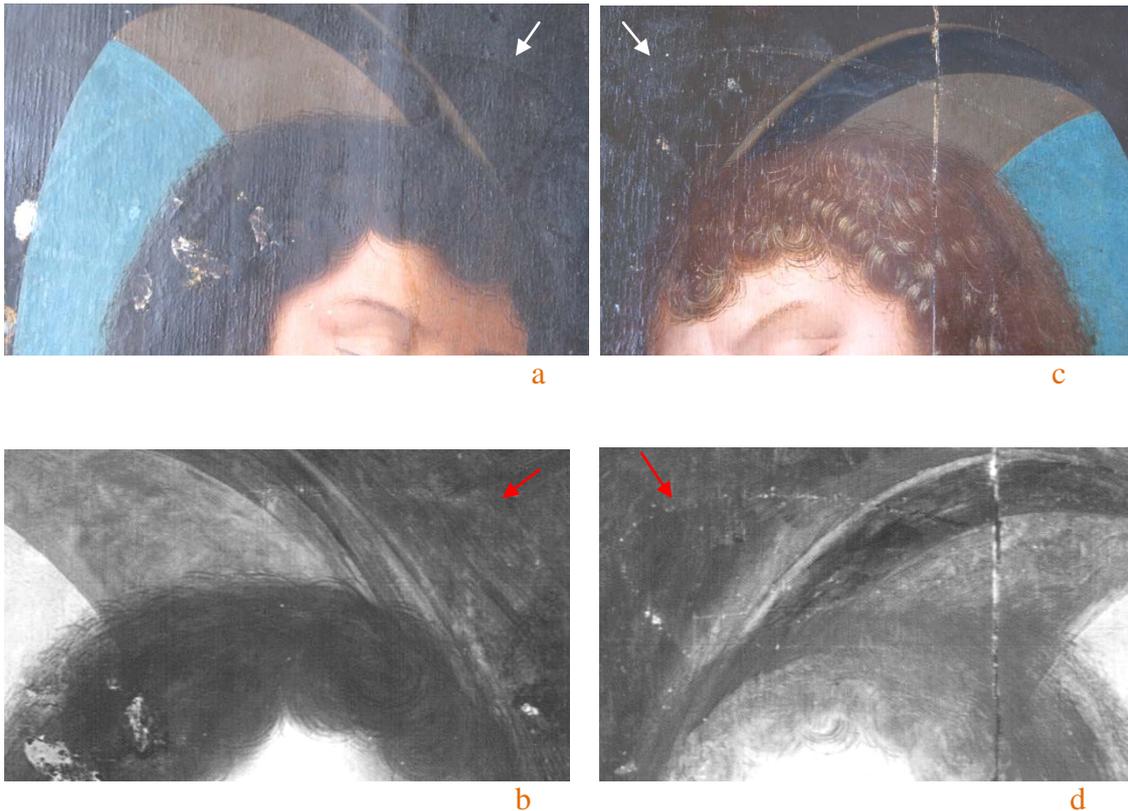
Construção das camadas de pintura

Depois de feito o desenho sobre a *imprimatura* foram construídas as camadas de cor. São estas que determinaram a imagem na superfície e os efeitos cromáticos apreendidos pelo espectador. Neste tríptico considera-se que existem algumas diferenças técnicas, no modo de pintar, entre o painel central e os volantes. Assim, pela análise direta com o apoio da macro fotografia e com o suporte dos cortes estratigráficos é possível agora caracterizar o modo de pintar, deste grupo de pinturas: o painel central, talvez por ter

representado a Virgem, figura mais estilizada, é tecnicamente mais perfeita, com a devida secagem entre as camadas de cores, duas ou três demão e com uma *imprimitura* branca que cobre na totalidade a preparação; por sua vez, nos volantes estas camadas foram aplicadas com rápidas pinceladas, muitas vezes, sem a devida secagem entre elas, para que, as camadas inferiores não se misturem com as superiores. Sobressai o modo de pintar os volantes sem *imprimitura* e a forma como São João Evangelista que serviu de modelo ao São João Baptista. Esta pintura segue, de certa maneira, a técnica de projetar o desenho e de pintar de Quentin Metsys, ou seja, também aqui se verifica o mesmo estilo de marcar o desenho subjacente, com um primeiro riscado a ponta seca para marcação das linhas principais de implementação do desenho repassadas posteriormente por uma aguada, neste caso com carvão animal aglutinado em meio oleoso. Este processo contudo não tem essas linhas tão marcadas como aquelas que foram identificadas nas pinturas de Metsys e anteriormente analisadas.

Caracterizando a estrutura e composição das cores, esta é simples, mecanicamente aplicada e sem grandes surpresas. Primeiro eram pintados os tons de base, mais densos, e com materiais menos nobres e mais baratos, como por exemplo, a azurite e o vermelhão. A construção da sombra e luz, à semelhança do que se fazia na pintura flamenga, era começada primeiro pela sombra e, posteriormente sobre estas, pintadas as zonas de luz, com cores mais claras. As carnações, curiosamente, são mais espessas com duas ou três camadas de cor, contrariamente aos restantes tons, na sua maioria apenas compostas por uma ou duas camadas. Este é um facto que difere do que normalmente se fazia na Flandres e que, sugere obra de *atelier*, feito em série por algum colaborados.

As decorações das vestes das figuras, as velaturas verdes das vegetações, as paisagens fundeiras, algumas carnações e os dourados são pintados como ultima fase da pintura e, na maioria dos casos, sobre as cores de fundo como, por exemplo sobre o céu ou mesmo sobre composições de fundo como os resplendores dos Santos, quase desaparecidos devido ao desgaste da pintura (Figs.3.31 a,b,c,d). De estranhar é que, nem Virgem nem o Menino, figuras com um estatuto religioso mais importante, não tenham resplendor: ou nunca tiveram ou desapareceram devido ao desgaste da camada cromática.



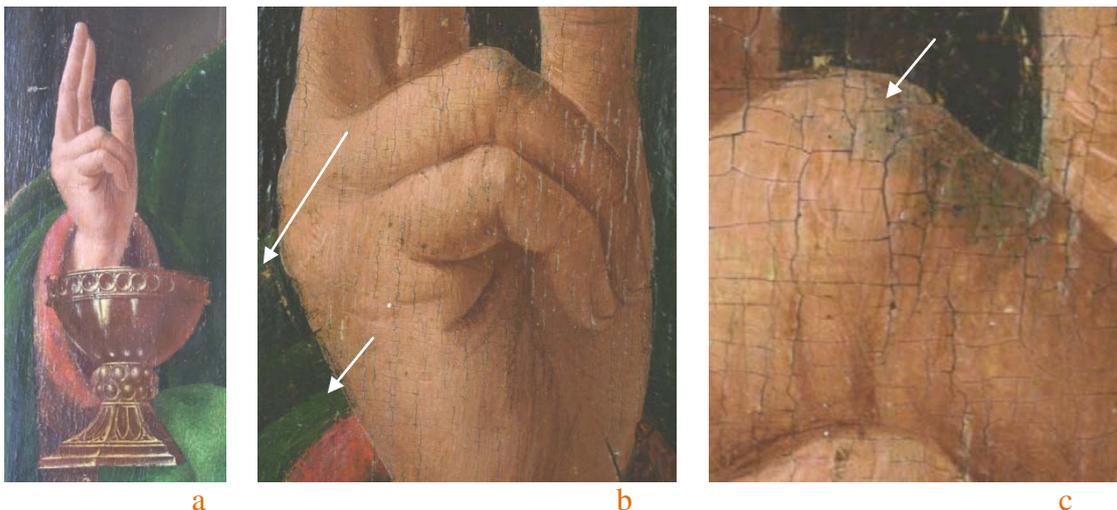
Figs.3.31 a,b,c,d Tríptico de Morrison. MNAA, a,c *São João Baptista*, Pormenor vestigial da auréola dourada, fotografia luz visível e reflectografia de infravermelhos b,d *São João Evangelista*, Pormenor vestigial da auréola dourada, fotografia luz visível e reflectografia de infravermelhos

Considera-se, neste caso, que a pintura é construída por sobreposição de camadas de cor, e não por "reservas". Pontualmente verificaram-se alguns acabamentos de cor, que vão de encontro ao modo de pintar de Metsys e da sua oficina, sobretudo a do volante esquerdo, S. João Evangelista. Estes, apesar de menos pronunciados, são tecnicamente significativos de um modo de pintar permitindo, por isso, aproximar esta obra à oficina de Antuérpia ou, melhor ainda, a um seguidor de Metsys, cuja aprendizagem tenha sido feita com o próprio Mestre. Para termo de comparação, relembram-se aqueles acabamentos mais indicativos e que foram caracterizados no capítulo anterior: o primeiro, o *esgrafitado*, consiste na raspagem superior de tinta antes de estar seca, aparecendo assim a camada inferior onde a tinta foi raspada (Figs.3.32 a,b); o segundo diz respeito a uma forma alternativa de execução de sombreados suaves, um processo de esponjado, com a utilização de um pano, aplicado ao modelado monocromático subjacente. Esta técnica é identificada por pequenos pontos negros sobre as velaturas picturais (Figs.3.33 a,b,c/ Fig.3.34.a,b). Por último refere-se a construção, por sucessivas camadas de cor, dos motivos decorativos dos brocados na capa do Anjo e na veste da

Virgem no painel central. (Figs.3.35 a,b,c,d). Em todo este painel, *Virgem com o Menino e dois Anjos*, foram detetadas algumas alterações pontuais, nomeadamente como já foram referidas, o tamanho dos dedos da figura do Menino Jesus e os cabelos das figuras. Por fim, como pormenor interessante chama-se a atenção para o Anjo músico, do lado esquerdo da Virgem; a pintura deste Anjo foi feita posteriormente sobre o fundo já existente, muito provavelmente, por questões iconográficas (Figs.3.36 a,b/3.37 a,b/3.38 a,b).



Figs.3.32 a,b Tríptico de Morrison, MNAA, *São João Evangelista*, pormenor do *esgrafitado* como acabamento do sombreado na zona de barba



Figs.3.33 a,b,c Tríptico de Morrison, MNAA, *São João Evangelista*. a Pormenor da mão b Pormenor da alteração da dimensão da mão c Pormenor do acabamento nos dedos, sombreado com pontilhismo na a velatura da carnção, mais visível quando pintada sobre fundo verde



Figs.3.34 a,b Tríptico de Morrison, MNAA, *São João Evangelista*. Pormenor do acabamento das luzes com riscado branco sobre a velatura do pelo e pormenor do sombreado com pontilhismo escuro também sobre a velatura do pelo branco da ovelha



Figs.3.35 a,b,c,d Tríptico de Morrison, MNAA, *A Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central).
ab Pormenor luz visível e radiográfico da decoração do capa do Anjo com pera na mão
cd Pormenor luz visível e radiográfico da veste da Virgem



Figs.3.36 a,b Tríptico de Morrison, MNAA. A *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central). Pormenor do anjo músico do lado direito da Virgem totalmente pintado sobre o fundo da paisagem visível à transparência devido ao desgaste da camadas superiores



Figs.3.37 a,b Tríptico de Morrison, MNAA, A *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central). Pormenor em radiografia e fotografia de infravermelho do anjo músico onde se vê o fundo da paisagem (cerca e chão) pintado por baixo da figura



Figs.3.36 a,b Tríptico de Morrison, MNAA A *Virgem com o Menino e dois Anjos*. Pormenor do pé e mão do anjo músico pintados sobre o fundo da paisagem, visível devido ao desgaste da camadas superiores

3.5 Epílogo

Inicialmente quando se começou a estudar este tríptico para ser intervencionado, pouco se sabia a seu respeito. Sabia-se apenas que era atribuído a um mestre flamengo, cognominado de Morrison por associação a um outro tríptico semelhante, outrora pertencente ao colecionador Morrison e que lhe deu o nome. As parecenças são grandes e os temas representados derivam de uma obra, de autoria de Hans Memling. Tecnicamente não existem dúvidas que este conjunto de pinturas pertence a uma oficina de Antuérpia. Sugere-se, neste momento, e por comparações técnicas, que quem as executou conhecia bem o modo de trabalhar de Quentin Metsys. Propõe-se inclusivamente que, seja de autoria de algum discípulo ou colaborador deste importante artista flamengo, pois o modo como são executadas, sobretudo o volante direito de São João Evangelista, é, em tudo, semelhante ao modo de pintar das obras analisadas no capítulo anterior. Tal como no conjunto das pinturas da *Virgem das Dores* da Igreja da Madre de Deus, também neste tríptico existem algumas diferenças de construção do painel central para os volantes. Relativamente a essa diferença, pode salientar-se que o painel central tem uma construção mais rigorosa, seja na construção do suporte seja na execução da pintura; é sobretudo mais metódico na sua elaboração. Por outro lado, os volantes são feitos com maior rapidez; S. João Baptista foi executado a partir do molde de S. João Evangelista. Sugere-se que tenha sido este último a primeira figura a ser projetada e aquela que mais envolvimento teve pelo responsável da obra. Este facto vem de encontro ao que se tem dito sobre o modo de trabalhar dos *ateliers* flamengos, em que, muitas vezes, para dar resposta à quantidade de encomendas, nomeadamente estrangeiras, painéis existentes eram combinados e/ou acrescentados com outros painéis, efetuados ao gosto do cliente.

Posto isto, conclui-se que o tríptico de Morrison de Lisboa é estilisticamente uma cópia de Hans Memling mas, tecnicamente feito ao modo de Antuérpia, mais precisamente da escola de Metsys.



IV Mestre de Ancede

Tríptico de *São Bartolomeu*, Igreja de Ancede; estudo técnico e material

IV Mestre de Ancede¹

4 Tríptico de *São Bartolomeu*, Igreja de Ancede; estudo técnico e material

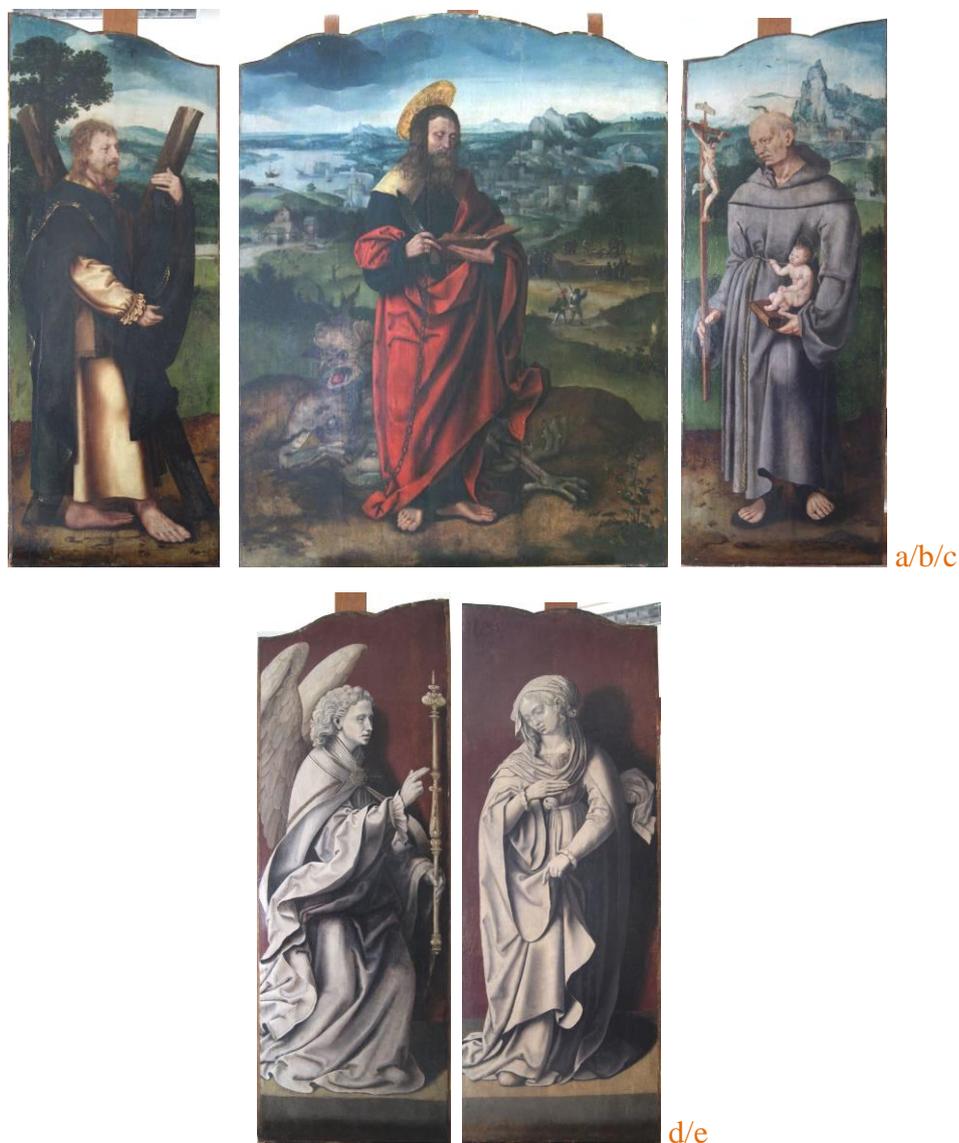


Fig.4.1 a,b,c,d,e Mestre de Ancede, tríptico de *São Bartolomeu* (1530).
Tríptico aberto; a *Santo André* b *São Bartolomeu* c *Santo António*
Tríptico fechado; d *Anjo da Anunciação* e *Virgem da Anunciação*
Igreja de Ancede, Baião

¹ Mestre de Ancede foi referido pela primeira vez por Luís Reis Santos e deriva da localidade com mesmo nome. Ancede é uma vila portuguesa do concelho de Baião. Esta vila sempre um lugar de destaque graças ao Convento de Ancede e à sua vasta produção vinícola. Fazem parte da freguesia os lugares de *Costa, Sequeiros, Lavandeira, Penalva, Ponte Nova, Lordelo, Cimo de Vila, Esmoriz, Eiriz* entre outras. De referir ainda o enorme património histórico da vila, com construções desde o período Neolítico, passando pelos caminhos romanos, pontes românicas e igrejas e solares de arquitetura barroca. Composta por inúmeros lugares, desde o período medieval, e importantes propriedades clericais, até ao liberalismo constituía o couro de Ancede. <http://mjfs.wordpress.com/2008/03/.../mosteiro-santo-andre-de-ancede-baiao/> [const. 14-03- 2012]

4.1 Introdução histórica-artística

Aberto o tríptico representa no painel central São Bartolomeu e nos volantes, direito e esquerdo, Santo António e Santo André respetivamente. Fechado tem pintado em grisalha a Virgem e o Anjo da Anunciação. Os topos são em formato não retangular que acompanham a moldura original. A altura máxima tem cerca de 12 cm mais do que a altura mínima. Os suportes, tanto da moldura como das pinturas, são em madeira de carvalho que confirmam a datação da primeira metade do séc. XVI. Salienta-se a importância da moldura neste tríptico pois deve ser das poucas molduras originais, que se mantêm até aos dias de hoje.

Chama-se Mestre de Ancede ao autor deste tríptico por nada ou muito pouco se saber sobre a sua autoria. Luís Reis Santos menciona-o pela primeira vez em 1935. Refere ter visto o tríptico na Sacristia da Igreja Matriz de Ancede – «À direita, pregado na parede, fazendo até corpo com ela na parte inferior que sucessivas camadas de cal foram cobrindo, sobre uma porta entaipada e em frente da parede que tem as duas únicas janelas dando para o exterior, está o tríptico com a sua moldura quinhentista de colunelos e dobradiças, esfacelada nalguns sítios. Faz dó ver o estado em que se encontra esta magnífica obra de arte» [SANTOS, 1943, p. 124]. Este autor atribui este *valioso retábulo* ao primeiro quartel do séc. XVI e refere que precede à Igreja Matriz de Campelo conforme consta do Tombo do Convento de Ancede, e que se transcreve o seguinte: - «tem mais sete painéis, a saber, hum de Sam Bartollomeu com portas de oratório nas quais se acham as pinturas de Santo André de huma parte, e da outra santo António que está sobre a porta da sanchristia que foi em algum tempo o retábulo da igreja de Campello,/»².

Reis Santos no seu livro sobre "Estudos de Pintura Antiga" descreve pormenorizadamente todos os painéis deste tríptico, tanto iconograficamente como estilisticamente. Faz ainda algum estudo comparativo, no qual se salienta a comparação entre os volantes, referindo-se do seguinte modo: - «De entre mais de três dezenas dos melhores painéis da primeira

² Nota do Tombo do Convento de Ancede, 1943, "*Torre do convento de Ancede, suas cercas, e coutto, jurisdição, regalias Ecclesiasticas, Seculares, e Militares, que mandou fazer o reverendissimo PdeFrey Chrispim de Oliver^a M^a em Santa theologia de Pulado do Santo Off^m, Pregador do Sereníssimo Infante e Prior do Convento de San Dos de Lx^a por seu Procurador Geral e Reverendo Padre Frey João da Costa. Dado por mim q o escrevi. Francisco José Pereyra de San Payo; Clérigo in minoribus da Cidade do Porto. Anno de 1747. Arquivo Distrital do Porto. Sala 20, N^o 3. N^o 93 folio 33 V./34*". Transcrição in Reis Santos, Luís, *Estudos de Pintura Antiga*, Instituto de Coimbra, Instituto português de Arqueologia, História e Etnografia, Lisboa, pp. 126, 127. Nota do Tombo do Convento de Ancede.

metade do séc. XVI que existem no País, representando a Anunciação, pelo menos uma dúzia é constituída por dípticos ou portas de trípticos.../Os que me ocorrem, em primeiro lugar, são os de fundo liso, pintados a grisalha, como os de um tríptico incompleto de Metsys, exposto no Museu Machado de Castro, de Coimbra, os do retábulo do Espírito Santo, da Igreja de Miragaia, do Porto e os do pequenino tríptico do Museu regional de Aveiro, sem a pomba simbólica, como nestes três, com a Virgem de pé, como no primeiro e no último; e sem a legenda, como nos já referidos volantes de Metsys.../ as portas do antigo retábulo de Campelo têm a particularidade de representar a Virgem sem o saltério que geralmente lê quando o Anjo lhe transmite a divina mensagem». Como conclusão este autor diz que dificilmente pode classificar este retábulo pois sem documentos e sem possibilidade de observar pormenorizadamente a pintura, dado o "estado deplorável" em que se encontra e, apenas, fez certas comparações precárias, no seu entender, tirando «/...Conclusões provisórias sujeitas a rectificações depois de o tríptico ser beneficiado.../... Apesar de tudo isto é possível que o antigo retábulo da Igreja de Campelo seja obra portuguesa do primeiro quartel do séc. XVI, como pode ser o tríptico do baptismo de Tomar a despeito das afinidades que tem, ainda mais acentuadas, com obras neerlandesas» [SANTOS, 1943, pp. 134-135].

4.2 As origens do Mosteiro de Santo André de Ancede, Baião



Fig.4.2 a,b Mosteiro de santo André de Ancede, Baião ³®

³ Fig.4.2 a,b Mosteiro de Santo André de Ancede, Baião. Publicado por mjfs em 27 de Março de 2008. Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/.../detail/70329/> [consultado a 24-05-2012]

É muito provável que o tríptico de Ancede tivesse sido encomendado para pagamento como agradecimento de uma promessa, ou apenas como devoção ao Santo André e ao São Bartolomeu. É significativo o nome do mosteiro com aquele que é representado no volante esquerdo. As origens do Mosteiro de Santo André de Ancede são bastante antigas, estando referenciado em diversos documentos no arquivo distrital do Porto. «A sua fundação remonta ao ano de 1120. É possível que já nesta altura fosse ocupado por cónegos regulares, pois em 1141 a comunidade era dirigida por um prior. No catálogo das igrejas, comendas e mosteiros do reino de 1320, o mosteiro de Ancede foi taxado em 550 libras, soma importante se a compararmos com os valores das restantes igrejas da Terra de Baião que, na sua maioria, não ultrapassavam as 100 libras. Na segunda metade do século XIV (1364), residiam no mosteiro 10 cónegos que em 1387 seguiam a Regra de Santo Agostinho. Em 1540 foi anexado ao convento dominicano de São Domingos de Lisboa»⁴. Algumas destas datas não são coincidentes com as que são descritas nos documentos da Torre do Tombo. Estes vão mais além daqueles do arquivo distrital do Porto pois dão mais notícias sobre o convento de Ancede. Toda a história do convento está descrita em documentos e bulas papais na Torre do Tombo. - «Em 1129, a igreja de São Bartolomeu de Campelo foi doada ao Mosteiro pelo infante D. Afonso»⁵. Esta deve ter dado, muitos anos

⁴ PT/ADPRT/MON/CVSAABAO, Arquivo Distrital do Porto, Convento de, c.a. 1140/ c.a. 1834,  Fundo 132 livros, Santo André de Ancede- Baião, Convento de Santo André de Ancede, Informação disponível no nível de descrição em que se encontra.

Âmbito e conteúdo - A documentação deste fundo abarca predominantemente duas grandes áreas funcionais: administração eclesiástica, e gestão financeira. Contém registos referentes a tombo de títulos e títulos velhos, tombo dos foros e rendas do convento de Ancede nos concelhos de Sanfins e de Cinfães, tombo de Gobe, de Campelo, de S. João de Ovil, de Porto Manso, Esmoriz, entre outros. Contém igualmente registos de sentenças, bulas e outros títulos, prazos e sentenças de Mizarela, prazos modernos, vedorias, apegações, foros de Paredes de Baixo, de S. João de Ovil, das propriedades foreiras e ainda registos de obrigações pecuniárias, assentos dos arrendamentos das dizimarias, documentos vários e livros de receita e despesa. Disponível em <http://pesquisa.adporto.pt/cravfrontoffice?ID=487868> [consultado a 24 de Maio de 2012].

⁵ No século XVII, o Convento de São Domingos de Lisboa cedeu a apresentação da igreja de São Miguel de Oliveira do Douro aos bispos de Lamego. Em 1834, no âmbito da "Reforma geral eclesiástica" empreendida pelo Ministro e Secretário de Estado, Joaquim António de Aguiar, executada pela Comissão da Reforma Geral do Clero (1833-1837), pelo Decreto de 30 de Maio, foram extintos todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios e casas de religiosos de todas as ordens religiosas, ficando as de religiosas, sujeitas aos respetivos bispos, até à morte da última freira, data do encerramento definitivo. Os bens foram incorporados nos Próprios da Fazenda Nacional. De 18 de Abril a 9 de Outubro, José de Azevedo Pinto da Fonseca, comissário autorizado pela Prefeitura de Penafiel, procedeu aos autos de abandono e de inventário, e de depósito dos bens do extinto mosteiro, onde residiam sete padres da Ordem dos Pregadores.

Os documentos de Santo André de Ancede encontram-se em grande parte no fundo do Mosteiro de São Domingos de Lisboa. No final da década de 1990, foi abandonada a arrumação geográfica por nome das localidades onde se situavam os conventos ou mosteiros, para adotar a agregação dos fundos por ordens religiosas. ÂMBITO E CONTEÚDO - Contém cartas de venda, de emprazamento, de doação de herdades, de doação ao Mosteiro de Ancede das igrejas de Santa Leocádia, de São Bartolomeu de Baião, de São Miguel, .../ Mosteiro de Ancede. Contém também folhas de receita e despesa do Mosteiro de Ancede, cujo rendimento era aplicado para o sustento de 86 religiosos e outras despesas do Convento de São Domingos de Lisboa. Guia de Fundos Eclesiásticos.

depois, o tema central do tríptico de Ancede, São Bartolomeu, pois tal como refere Luís Reis Santos esta igreja é anexada à igreja Matriz de Santo André. Provavelmente seriam estes dois Santos os Padroeiros daquela região. O Santo António, do volante direito, deverá ter sido escolhido por ser o Santo mais devoto em Portugal.

Salienta-se as referências datadas perto da data em que se enquadra o tríptico, (c. de 1530), na tentativa de saber quem poderá ser o autor de tal encomenda - «Em 1465, a igreja de Santa Maria de Gobe e de São Bartolomeu de Campelo foram doadas por Luís Álvares de Sousa, vedor da Fazenda na comarca de Entre-Douro-e-Minho, senhor de Baião e descendente de doadores sepultados no Mosteiro; a igreja foi anexada por D. Luís, bispo do Porto, e, a 20 de Dezembro, no Porto, a doação foi confirmada por D. Afonso V.../... Em 1559, por bula do papa Pio IV, dada em 6 de Janeiro, a instância da rainha D. Catarina, foi unido "in perpetuum" com seus direitos, rendas e igrejas anexas, ao Mosteiro de São Domingos de Lisboa, da Ordem dos Pregadores. Em 1560, Frei Estêvão Leitão, professo da Ordem e procurador do padre prior do Mosteiro de São Domingos de Lisboa, sentado na cadeira da sala do Capítulo, reservada aos priores e comendatários, tomou posse do Mosteiro de Ancede, recebendo a obediência do seu prior castreiro e dos quatro cónegos nele residente, ajoelhados diante dele e de cabeça descoberta»⁶. Depois da referência do ano de 1465, as informações saltam para o ano 1559, sem qualquer referência aos anos intermédios, espaço de tempo em que terá sido encomendado e/ou doado, talvez por devoção ou cumprimento de uma promessa a estes três Santos, André, Bartolomeu e António. É provável que tal encomenda tenha acontecido durante o bispado de D. Luís. O que não há dúvidas é tratar-se mesmo de uma encomenda portuguesa para aquele convento, devido aos Santos representados.

A paisagem no tríptico de Ancede é uma vista de Antuérpia com o rio Escalda, os mesmos tons azulados inspirada nas paisagens de Patinir; considera-se, por isso, a sua origem em

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO - [Base de dados de descrição arquivística]. [Em linha]. Lisboa: ANTT, 2000 - Disponível no Sítio Web e na Sala de Referência da Torre do Tombo. Em atualização permanente. Inventário das Corporações Religiosas, desintegrado da antiga Coleção Especial (inclui a tabela de equivalência e a "Nota explicativa" da restituição dos documentos aos cartórios de origem, feita pela conservadora Maria Teresa Geraldês Barbosa Acabado), em 24 de Julho de 1978 (L 208), p. 8, nota 17. Descreve 21 documentos.

CÓDIGO DE REFERÊNCIA, PT/TT/MSAA, DATAS DESCRITIVAS,1112-1369; 1560; 1617; [18--] torre do tombo on-line [consult. 24 -05 - 2012]

⁶ Idem, Torre do Tombo

Antuérpia, ou seja, sugere-se que terá sido comprado ou encomendado por um português àquela cidade.

4.3 A atribuição à oficina de Joos van Cleve (1485 - 1540/41, Antuérpia)

A obra que mais se semelhança com o tríptico de Ancede e divulgada por Luisa Clode e Fernando António Baptista Pereira, é o tríptico de *São Pedro, São Paulo e Santo André*, atribuído a Joos Van Cleve, (c. 1520), no verso dos volantes tem representada uma *Anunciação* pintada em grisalha⁷ Trata-se de uma obra pertencente à igreja de São Pedro e São Paulo na cidade do Funchal, com 187 x 116 cm (painel central) e com 187 x 55 cm (cada volantes); atualmente encontra-se exposto no Museu de Arte Sacra do Funchal [CLODE, PEREIRA, 1997, p.76]⁸. Estes autores salientam, inclusivamente, que Luís Reis Santos na sua análise divulgada nos "Estudos de pintura antiga" de 1943, nunca chegou a comparar estas duas obras, - «Se o tivesse feito, não escaparia à sua sensibilidade o notório "ar de família" entre as duas obras e provavelmente iria rever radicalmente a classificação do tríptico de Ancede, como obra portuguesa, que indiscutivelmente não é. Pensamos que se trata de uma obra ligeiramente anterior à do Funchal, mas da mesma oficina. O que não escapou a Reis Santos, especialista em Metsys, foi a influência deste mestre na obra de Ancede, nomeadamente nas grisalhas dos reversos dos volantes, assim como o sentimento da paisagem próprio das conceções de Patenier introduzidas na escola de Antuérpia» [CLODE, PEREIRA, 1997, p.79].

Sobressai e é comparada neste artigo, a proximidade das dimensões destes dois trípticos Tríptico do Funchal 178 x 116 cm (painel central) mais vinte e três cm do que o de Ancede e 55 cm de largura nos volantes, apenas mais 1 cm que o de Ancede; tríptico de Ancede 155 x 118 cm (painel central) e 54 cm de largura nos volantes. A pintura de Ancede tem contudo um formato diferente, com recorte superior ondulado, que acompanha a moldura original, com colunelos inferiores; a do Funchal é em formato retangular simples, cuja moldura em madeira dourada e preta já não é original. Nesta comparação entre as duas pinturas ressalta a diferença dos reversos, nos volantes pintados,

⁷ Joos van Cleve pintor ativo principalmente em Antuérpia durante os anos de 1515-30

⁸ Disponível em: http://www.museuartesacrafunchal.org/arteflamenga/flamenga_pintura_img6.html [consultado a 25-05-2012]

ambas com representações de Anunciações; os do Funchal são pintados em policromia enquanto os de Ancede são pintados em grisalha, possivelmente de autoria de colaboradores.

Como foi referido pelos autores já mencionados - «Este tríptico provém da Igreja de São Pedro, mas tem por origem a Capela de São Pedro e São Paulo, fundada em meados do séc. XV por João Gonçalves Zarco, primeiro capitão donatário do Funchal. O conjunto deve ter sido encomendado no início do século XVI, para o altar-mor, por iniciativa de Simão Gonçalves da Câmara, terceiro capitão donatário do Funchal. /.... Veja-se por exemplo a sua proximidade com o tríptico da *Adoração dos Reis Magos* do Museu Capodimonte em Nápoles (Fig.4.3). Próximo do tríptico do Funchal é do *Tríptico de São Bartolomeu*, no concelho de Baião, proveniente da Igreja de Campelo. A pintura é atribuída a Joos van Cleve, de seu verdadeiro nome Van der Beke, no início da sua actividade. Nascido em Cleve, foi discípulo de Jan Joest van Kalkar, activo entre 1507 e 1540. Está documentado em Antuérpia a partir de 1511-12. Sofre a influência da obra de Gérard David, Quentin Metsys, Patenier e, mais tarde, dos maneiristas de Antuérpia» [CLODE, PEREIRA, 1997, p.76]⁹. A obra de van Cleve é vasta; salienta-se um *Calvário*, do Museu de Boston, cujo Cristo na Cruz lembra o Crucifixo que o Santo António no tríptico de Ancede tem na mão (Fig.4.4).



Fig.4.3 Joos van Cleve Tríptico da *Adoração dos Reis Magos*.
Museu Capodimonte em Nápoles¹⁰



Fig.4.4 Joos van Cleve. *Calvário* (1525)
Museu de Belas-Artes, Boston¹¹

⁹ Disponível em http://www.museuartesacrafunchal.org/arteflamenga/ flamenga_pintura_img6.html [consultado a 25-05-2012]

¹⁰ Fig.4.5 Disponível em <http://www commons.wikimedia.org> [consultado a 26-05-2012]

¹¹ Fig.4.6 Disponível em <http://www oceansbridge.com> [consultado a 26-05-2012]

Relativamente ao tríptico do Funchal reporta-se ainda que integrou a grande exposição temporária sobre Joos van Cleve de 17 de Março a 16 de Junho de 2011 no Museu *Suermondt-Ludwig*, em Aachen (Fig.4.5).



Fig.4.5 Explicações do Comissário da exposição temporária (2011) sobre Joos van Cleve. Museu *Suermondt-Ludwig*, em Aachen¹²

Em 1991 o tríptico do Funchal, *S. Pedro, S. Paulo e Santo André*, foi intervencionado no Instituto José de figueiredo para a exposição da Europália 91 (Figs.4.6 a,b). Em fotografias a preto e branco, existentes no processo de restauro, verifica-se que tem muito desenho subjacente visível a olho nu devido ao desgaste das camadas de cor (Figs.4.7 a,b,c). Por comparação formal podem ser identificadas algumas analogias do desenho com o desenho do Mestre de Ancede (Figs.4.8a,b/4.9.a,b,c). Além destas, sobressaem as semelhanças nas dimensões e as afinidades de composição, das paisagens fundeiras como o tipo de colorido e colocação das figuras de primeiro plano. Nas duas obras predominam o mesmo espírito dos encomendantes, ou seja, ambas propagam a mensagem e reforço da evangelização, ao desejo dos donatários das capelas para onde foram rogados. Numa e noutra obra, os Santos representados são os Santos devotos dessas mesmas capelas, muitas vezes erguidas como dádivas regionais de determinadas populações.

¹² Visita à exposição e informação disponível *on-line* no site do Museu *Suermondt-Ludwig*, em Aachen <http://www.suermondt-ludwig-museum.de/> [consultado a 10-07-2012]



Figs.4.6 ab, Tríptico de *São Pedro*, *São Paulo* e *Santo André* c. 1520, atribuído a Joos van Cleve, Museu de Arte sacra do Funchal. b *Anunciação* em grisalhas no verso dos volantes. MAS, Funchal¹³



Figs.4.7 a,b,c Tríptico de *São Pedro*, *São Paulo* e *Santo André* .MAS, Funchal

a Localização da área 1 e 2

b/c Pormenores a preto e branco luz visível onde se vê a olho nu, algum desenho subjacente, no riscado das sombras (linhas paralelas) 1 no manto branco de São Paulo 2 na gola amarela de São Pedro



b



c

¹³ Imagens do processo de restauro de 1991, Arquivo DGPC



Figs.4.8 a,b Tríptico de *São Pedro, São Paulo* e *Santo André*, MAS, Funchal. Pormenores das mãos e pés do São Pedro (painel central) onde se observam algumas similitudes formais com o tríptico de Ancede. Fotografia a preto e branco, luz visível.



Figs.4.9 a,b,c Tríptico de Ancede, Baião, Pormenores de refletografia de infravermelho. a Mãos da Virgem da Anunciação, (verso do volante esquerdo) b/c mãos e pés de São Bartolomeu (painel central)

Uma outra pintura do Museu de Arte Sacra do Funchal, igualmente atribuída a Joos van Cleve, é a pintura da *Anunciação* em que o desenho subjacente também é detetado a olho nu, por baixo das camadas de cor e foi captado por reflectografia de infravermelhos em 2011. Contudo, esta é uma pintura cuja representação é num espaço interior não pode, por isso, ser comparado as paisagens fundeiras com as do tríptico de Ancede, onde abunda o desenho subjacente com características tão próprias. Batista Pereira e Luiza Clode referem que Joos van Cleve teve uma grande evolução no seu modo de pintar podendo verificar-se diferenças significativas das primeiras para as últimas obras. Por exemplo, consideram que a *Anunciação* é obra de início de carreira, (1511) enquanto o tríptico de *São Pedro, São Paulo* e *Santo André* é uma obra do final (c. de 1520) - «sendo van Cleve um pintor que foi cedendo progressivamente às inovações de que ia tomando conhecimento, sente-se nesta composição a sua total dependência face aos modelos da tradição em que se

formou.../»; sobre este assunto salientam ainda relativamente a um outro tríptico, o da *Encarnação*, o que era próprio de trabalho oficial - «.../Formalmente, também podemos assinalar diferenças significativas: os anversos dos volantes e o painel central são notoriamente da mesma mão, verosimilmente Joos Van Cleve, enquanto os reversos parecem ter sido confiados a colaboradores ou ajudantes de menor qualidade, o que era, de resto, comum nas oficinas da época e designadamente na deste pintor» [CLODE, PEREIRA, 1887, pp. 72].

4.4 Percurso

Até ao momento apenas se sabe que o tríptico de Ancede foi intervencionada no Instituto José de Figueiredo, por duas vezes nos anos 40 para figurar na exposição - *Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI em 1940* – Exposição que contou sobretudo com obras portuguesas (Figs.4.10 a,b). Nessa época também este tríptico foi considerado obra portuguesa. Mais tarde e como foi referido Luísa Clode e Fernando António Baptista Pereira propõem e atribuem a sua proveniência à cidade de Antuérpia, nomeadamente a Joos van Cleve. Este foi um facto relevante e determinante no decorrer deste estudo, cuja análise técnica e material efetuada nestas pinturas facultará novos dados que permitirão corroborar ou contrariar as suas origens flamengas.



Figs.4.10 a,b Tríptico de Ancede. Etiqueta colada no suporte do verso do painel de *São Bartolomeu* (central) referente à presença desta obra na Exposição de pintura portuguesa dos séculos XV e XVI em 1940

4.5 Intervenções anteriores

Em 1931 Luís Reis Santos referia que este tríptico estava em muito mau estado de conservação – «As pranchas de que se compõem cada painel empenaram e estão completamente desligadas umas das outras. Para fixarem melhor o tríptico à parede e às traves que estão pelo lado de trás, atravessaram os painéis em vários sítios com pregos grossos. Ressequida, sem verniz, a massa cromática estalou num e noutro ponto, deixando o suporte à vista. O caixilho apodrecido e desconjuntado dá a todo este conjunto um aspeto de ruína ainda mais confrangedor. Preso o tríptico ao muro por baixo e afastado em cima, na parte de trás, entre as madeiras e a parede, acumulou-se lixo, com mais de um palmo de altura, sobre a parte inferior da pintura externa das portas. A humidade e o pó encarregaram-se de destruir o resto» [SANTOS, 1943, p. 125] (Figs.4.11 a,b,c,d,e).

Fernando Mardel intervencionou estas pinturas, uma primeira vez no ano de 1940 para a referida exposição sobre pintura portuguesa nos anos 40 e uma segunda vez depois da exposição em Maio de 1940. Refere-a como uma pintura de escola portuguesa do séc. XVI e considera-se que estas intervenções tenham derivado de um pedido de Luís Reis Santos após ter descoberto a sua existência [MARDEL, 1940-41 rel., s/p] (Figs.4.12 a,b,c,d,e).

No Ano de 1978 os Monumentos Nacionais procederam à classificação do imóvel bem como do respetivo recheio classificando este tríptico como obra portuguesa: - «O templo tem por orago Santo André e peça importante do seu recheio é um tríptico de pintura sobre madeira figurando S. Bartolomeu, no painel central, Santo António de Lisboa e Santo André, no anverso das abas, e a Anunciação, em “grisaille”, no reverso das abas. Esta obra da escola portuguesa, de autor anónima do primeiro quartel do séc. XVI, procede da próxima igreja de Campelo»¹⁴. Na década de 90 foram feitos vários pedidos ao Instituto português de Património Cultural (IPPC) por parte do Pároco de Ancede, Pde. Abílio Ferreira de Lima, para intervenção do tríptico da Igreja paroquial de Ancede. Foi enviada uma equipa, do então Instituto José de Figueiredo, para proceder ao diagnóstico e proposta de intervenção a diversas peças do acervo da Igreja¹⁵ (Figs.4.13 a,b,c,d,e).

¹⁴ Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/.../detail/70329/> [consult. 24-05-2012]

¹⁵ Documentação no processo de secretaria 1990. Arquivo DGPC



Figs.4.11 a,b,c,d,e Tríptico de Ancede. Obra em mau estado de conservação no ano de 1943.
Fotografias de Luís Reis Santos no livro *Estudos de Pintura Antiga* de 1943



Figs.4.12 a,b,c,d,e Tríptico de Ancede. Obra em mau estado de conservação no ano de 1940-1941
Fotografias de Novais tiradas no Instituto José de Figueiredo durante a intervenção de Mardel



Figs.4.13 a,b,c,d,e Tríptico de Ancede. Obra em mau estado de conservação no ano de 1990
Fotografias de José Pessoa tiradas no local, Igreja de Ancede

Desconhece-se a razão de a peça não ter vindo para Lisboa, nessa época, a fim de ser restaurada. Só passados 20 anos, em 2010, através de um novo pedido, por escrito, do Sr. D. Carlos Maria de Azeredo Pinto Melo e Leme, da casa de Penalva em Ancede, ao então ministro da cultura, esta foi intervencionada. Assim, e depois das devidas aprovações, deu entrada no departamento de conservação e restauro do então Instituto dos Museus e da conservação, o tríptico para restauro e constatou-se que continuava em muito mau estado de conservação. O suporte, no painel central, estava muito fragilizado a necessitar urgentemente de consolidação das madeiras, nomeadamente a moldura. Espera-se que depois desta intervenção de 2011/12 o tríptico seja estimado e exposto com as devidas condições ambientais pois, não se pode nem se deve intervencionar constantemente obras como esta, ou seja de 50 a 50 anos (Figs.4.14 a,b,c/4.15).



Figs.4.14 a,b,c Tríptico de Ancede. Obra em mau estado de conservação no ano de 2010
Verso do painel central. Geral e pormenores no momento em que entraram no LJF-DGPC



Fig.4.15 Tríptico de Ancede. Obra em mau estado de conservação no ano de 2010
Tríptico aberto no momento em que entraram no LJF-DGPC

4.6 Estudo técnico e material

Neste conjunto foram efetuados todos os exames, tanto de área como de ponto, necessários para o estudo material. Elaborou-se um quadro com o levantamento de todos os exames efetuados, em cada pintura, com exceção de fotografia de pormenor que foi toda efetuada pela autora deste trabalho (Tab.4.1).

Identificação	Exames de área							Exames de ponto					
	FLV	FLR	FUV	FIV(1)	FIV(2)	RIV	RX	DC	FRX	CE	μ -FTIR	XRD	MEV-EDX
<i>São Bartolomeu</i>	2	1	1	1	-	5	total	1	-	24	4	1	6
<i>Santo António</i>	2	1	1	11	-	2	total	1	-	13	3	1	4
<i>Santo André</i>	2	1	1	3	-	2	total	1	-	15	4	2	3
<i>Virgem da Anunciação</i>	2	1	1	14	-	2	total	1	-	6	3	-	2
<i>Anjo da Anunciação</i>	2	1	1	-	-	2	total	1	-	6	3	-	3
<i>Moldura</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	--	1

Tab.4.1 Tríptico de Ancede. Identificação dos exames laboratoriais efetuados nas pinturas

Legenda da tabela 4.1

Exames de área

FLV - Fotografia com luz visível - geral - Jorge Oliveira (DGPC)

FLR - Fotografia com luz rasante - Jorge Oliveira (DGPC)

FUV - Fotografia com luz ultra violeta Jorge Oliveira (DGPC)

FIV(1) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 700 nm (LJF.) - Pormenores Sónia Costa (bolseira FCT)

FIV(2) - Fotografia de infravermelhos com filtro de 850 nm - Pormenores de Mercês Lorena (DGPC)

RIV - Reflectografia de infravermelhos - Sónia Costa (bolseira FCT)

RX - Radiografia Digital - Sónia Costa (bolseira FCT)

Exames de ponto

DC - Dendrocronologia - Lília Esteves

FRX - Espectrometria de fluorescência de raios-X

CE - Microscopia optica de Cortes estratigráficos - José Carlos Frade e Ana Mesquita e Carmo (DGPC)

μ -FTIR - Microespectroscopia de infravermelhos por transformados de Fourier - José Carlos Frade (DGPC)

XRD - Difração de raios-X - Maria José Oliveira (DGPC)

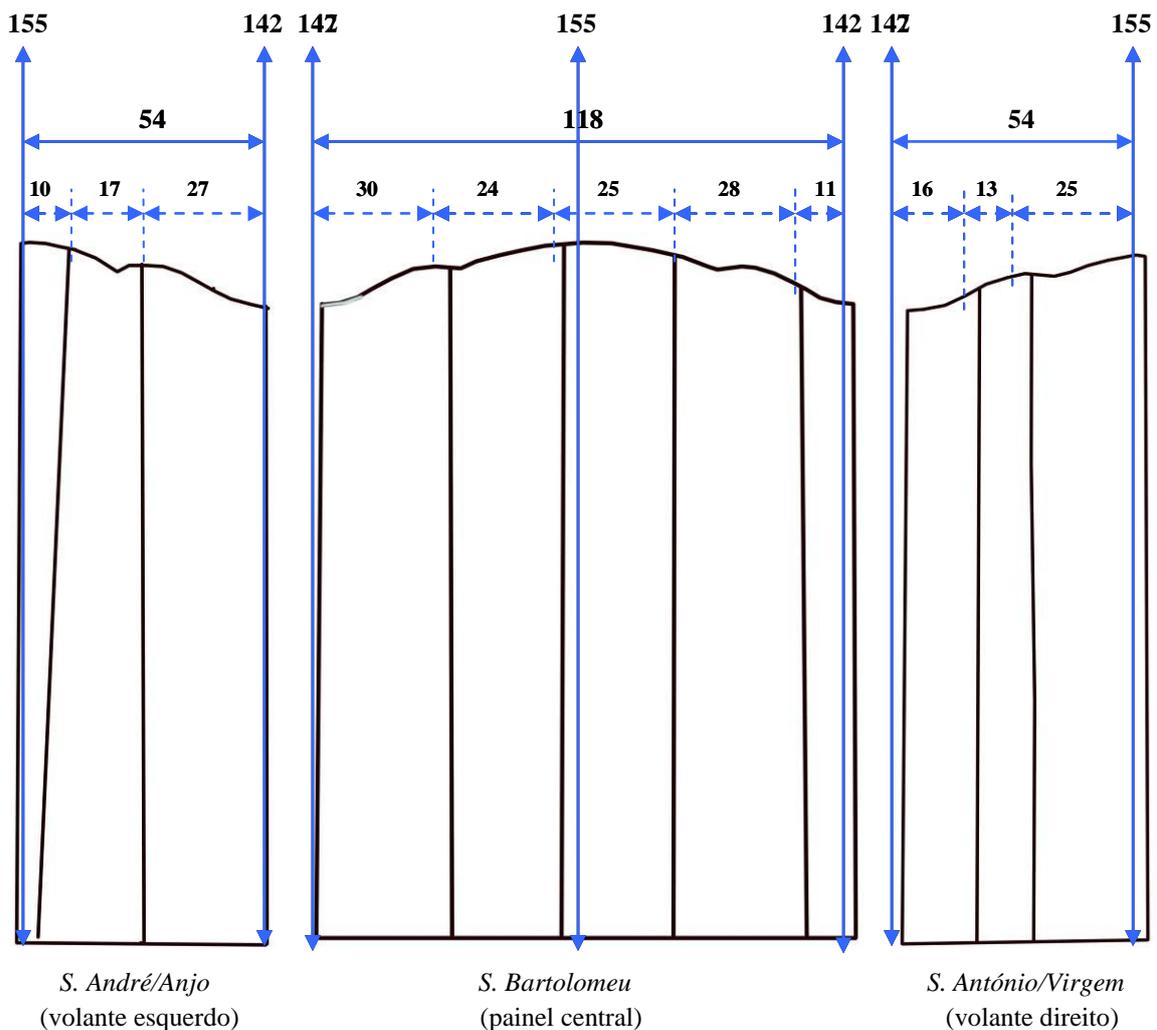
MEV-EDX - Microscopia Eletrónica de Varrimento com espectroscopia de raios-X por dispersão em energia - António Candeia e Luís Dias (Laboratório HERCULES, Évora)

4.6.1 Suporte

Considera-se este tríptico como um dos mais originais em relação às dimensões e à sua construção, sem cortes e tendo ainda a moldura original. Nesta intervenção foram retiradas as pinturas das molduras para melhor se proceder ao restauro, tanto das pinturas como das

molduras. Os três painéis são independentes, uns dos outros, e no momento em que o tríptico foi desmanchado tornou-se possível a verificação da finura dos painéis, sobretudo dos volantes, facto bem característico da pintura flamenga. O painel central tem de espessura entre 1cm e 1,5 cm enquanto os volantes laterais têm entre 0,2 cm e 0,3 cm de espessura. Talvez seja este, a par com o facto de estarem mal presas nas molduras, o motivo de as pinturas apresentarem tão grande desagregação nas camadas cromáticas, com sérios riscos de se perderem partes dos originais pictóricos. Seguem-se as medidas individuais e parciais das pinturas para comparação e relação das dimensões entre painéis laterais e painel central (Fig.4.16).

Fig.4.16 Tríptico de Ancede. Dimensões gerais das pinturas e das respetivas pranchas em centímetros (cm)



Comparando as dimensões verificou-se que as alturas máximas e mínimas são exatamente iguais, tanto para os painéis laterais como para o painel central. Em relação à largura, a soma dos painéis laterais têm menos 10 cm do que o painel central. Este facto corresponde aos cerca de 10 cm correspondentes à vista da moldura, ou seja, 5 cm para cada uma, na zona central, espaço necessário para que o tríptico fique bem fechado. A pintura central, *São Bartolomeu*, é constituída por cinco pranchas e os volantes *Santo André/Anjo* e *Santo António/Virgem* por três pranchas cada um. Fez-se igualmente a medição nos topos das pranchas, que apresentam algum viés, nomeadamente nos volantes, o que sugere aproveitamento de algumas madeiras.

Antes da análise da documentação radiográfica e numa primeira aproximação, aquando da separação de algumas tábuas no painel central durante o restauro efetuado por Carlos Marques, foi possível observar que são assembladas por dois sistemas: pequenas taleiras e cavilhas. Sugere-se, devido à proximidade dos dois sistemas que um deles tenha sido aplicado em intervenções de restauro (Figs.4.17/4.18/4.19a,b). Neste momento a tendência vai no sentido de pensar que o método original seja o das taleiras e, que possam ter sido substituídas e reforçadas com cavilhas de madeira. Depois de analisadas as chapas radiográficas de todos os painéis, verificou-se que, apesar da pouca espessura dos volantes, estes são assemblados só por taleiras, sem nenhum tipo de cavilhas no seu interior. Este facto é indicador da grande perícia deste trabalho, em embutir retângulos de madeira sem nenhum travamento de cavilhas, em tão fina espessura. Por analogia conclui-se que, também o painel central seria originalmente assemblado por taleiras confirmando-se, com isso, a aplicação posterior das cavilhas de madeira. As "caudas de andorinha" ou malhetes foram, como já anteriormente foi referido, colocadas por Fernando Mardel (Figs.4.20a,b/4.21a,b,c).



Fig.4.17 Tríptico de Ancede. *São Bartolomeu* (painel central. Pormenor da separação das pranchas 2 e 3 para consolidação das juntas



Fig.4.18 Tríptico de Ancede. *São Bartolomeu* (painel central).
Pormenor da junta com degradação da madeira



Fig.4.19 a,b Tríptico de Ancede. *São Bartolomeu* (painel central).
a 1 orifício de cavilha 2 pormenor de taleira b Buraco onde entra a taleira escavado na madeira

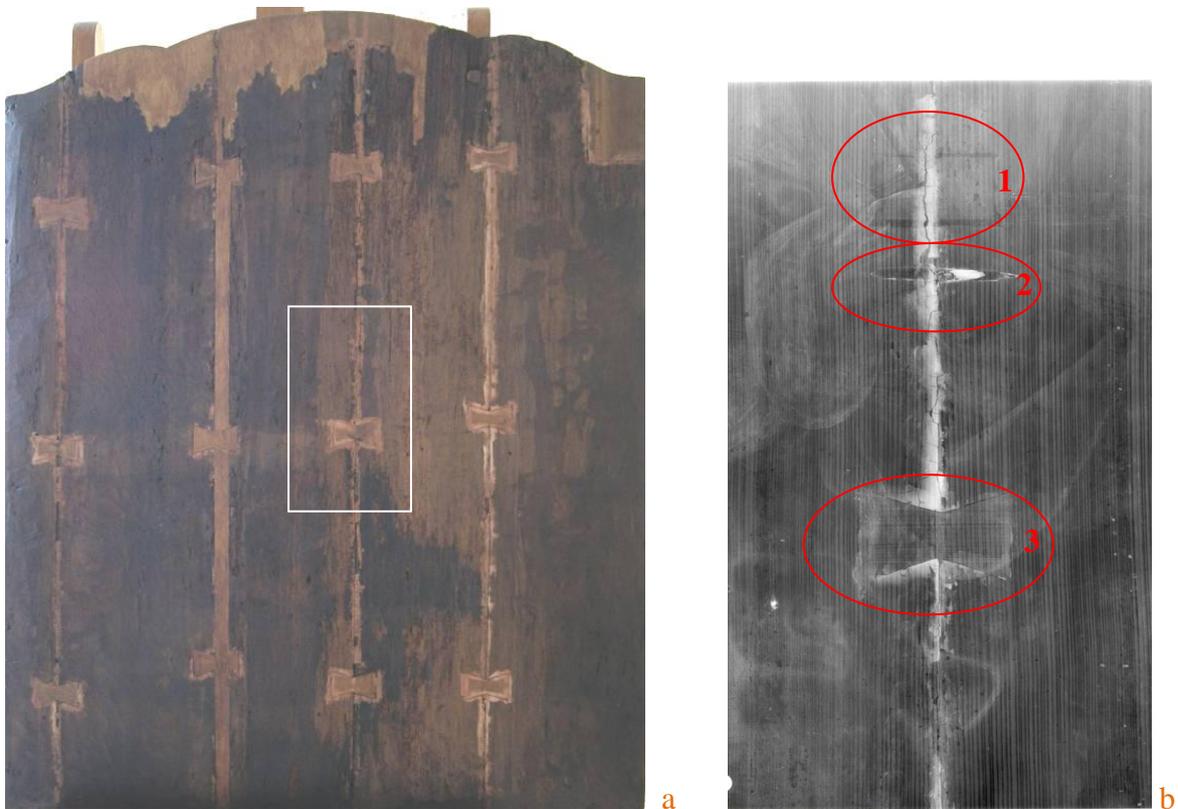


Fig.3.20 a,b Tríptico de Ancede. *São Bartolomeu* (painel centra) a Suporte antes da atual intervenção
b Pormenor de radiografia com os três tipos de assemblagem: 1 taleira (original) 2 furo e cavilha (antiga intervenção) 3 cauda de andorinha (intervenção de Mardel)

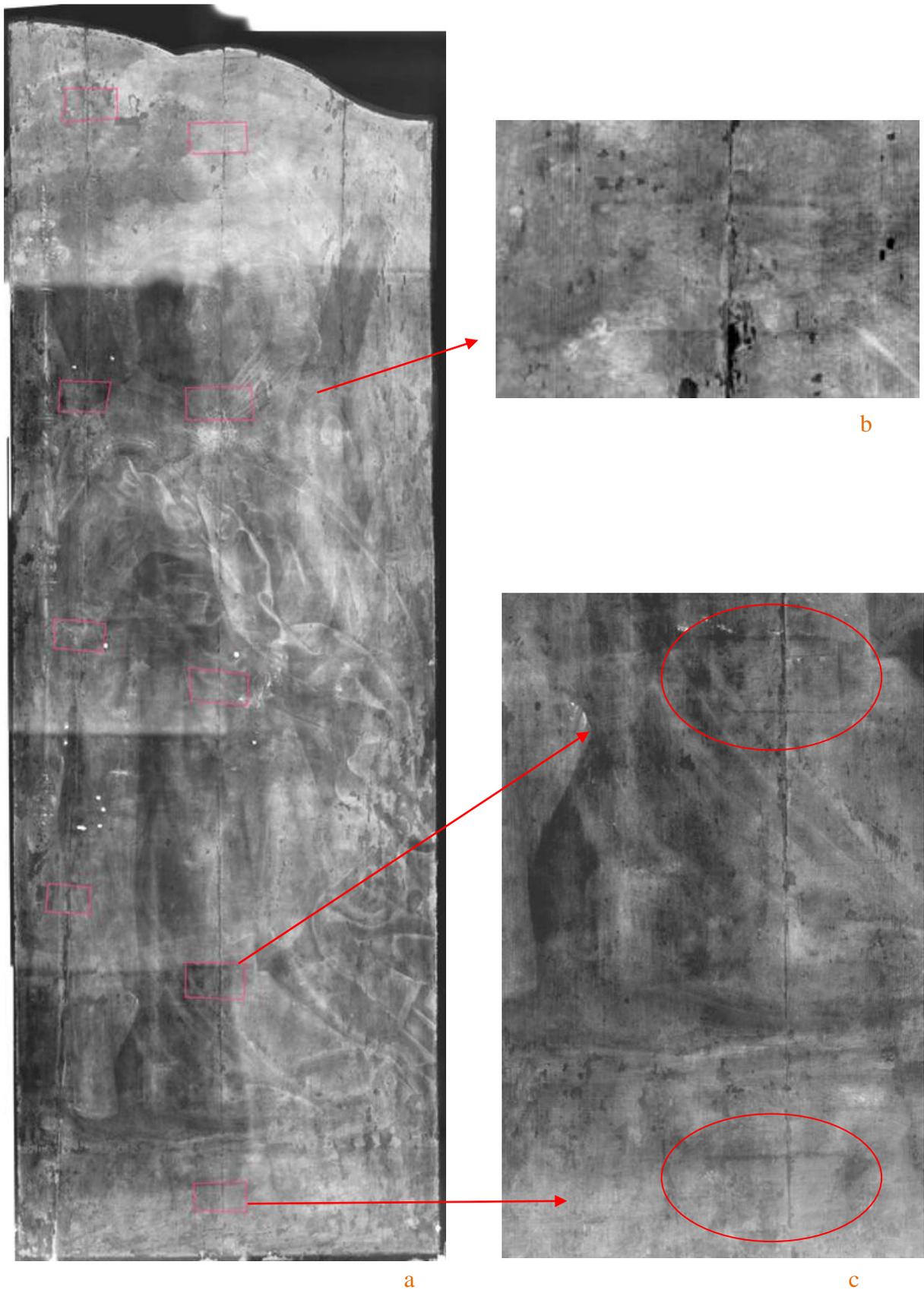


Fig.4.21 a,b Tríptico de Ancede. *S. André/Anjo* (volante esquerdo frente e verso)

a Radiografia geral com marcação de taleiras b Pormenor de uma taleira vista em radiografia

c Pormenor de radiografia com localização de taleira

Datação dos suportes: Os três painéis datados de 1530

Foi identificado, tanto nas pinturas como nas molduras, a madeira de carvalho do Báltico, o que tornou possível por dendrocronologia a datação dos suportes das pinturas. Por impossibilidade de tamanho necessário à contagem dos anéis não foram datadas as molduras. Algumas zonas nos topos das pinturas com falhas de madeira dificultaram o processo de leitura dos anéis para o exame dendrocronológico, como por exemplo a pintura de *Santo António/Virgem* que foi em parte medida mas não foi possível datar¹⁶. Segue-se a tabela com os resultados obtidos na leitura dendrocronológica (Tab 4.2).

Exame Dendrocronológico - Tríptico de Ancede				
Pintura	Pranchas	Anéis medidos	Data inicial	Data final
<i>São Bartolomeu</i>	I	143	1369	1511
	II	72	1442	1513
	III	40	1309	1348 (estreita)
	IV	171	1341	1511
	V	66	1445	1510
Sto António/Virgem	I	121	-	-
	II	120	-	-
	III	250	-	-
Sto André/Anjo	I	52	1458	1509
	II	162	1340	1501
	III	249	1260	1507(?)

Tab. 4.2 Tríptico de Ancede, resultado do exame dendrocronológico

Segundo informação de Lília Esteves – O valor mais recente obtido foi para a prancha II do painel central – 1513. Para se saber a data de elaboração da pintura tem de se somar um valor para o borne (e alguns anéis do cerne) e o tempo de secagem. O valor mínimo de anéis do borne é 9 e o valor médio é 15 anos. O valor mínimo para a secagem é de 2 anos.

$1513 + 9 + 2 = 1524 =$ Valor mínimo obtido: a pintura não pode ser anterior a esta data

$1513 + 15 + 2 =$ Valor médio provável

Considera assim **1530** a data mais provável a partir da qual a pintura pode ter sido executada.

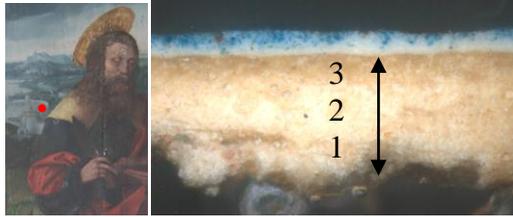
¹⁶ Todo o processo foi orientado pela técnica superior do Laboratório de Conservação e Restauro – José de Figueiredo, Lília Esteves, e efetuado por Eng. Alexandra Lauw, do Instituto Superior de Agronomia, especialista em dendrocronologia.

4.6.2 Preparação e *imprimitura*

A preparação é composta por duas ou três camadas demãos. Foram analisadas várias amostras para identificação da sua composição. Numa primeira fase, tal como para todas as obras deste estudo, foram analisadas primeiro por μ -FTIR para identificação do material que, neste conjunto se identificou *cré*. Posteriormente foi analisada em MEV-EDX, amostras sem serem montadas em resina, e foi identificado gesso vestigial na primeira camada junto ao suporte, considerada como encolagem [DIAS,2012, rel. s/p]. O aglutinante identificado por μ -FTIR foi o óleo de linho mesmo na primeira camada junto ao suporte onde surgem também proteínas ligadas óleo e que tem a ver essencialmente com a adição de cola animal dada na primeira de mão. A cola identificada é, tal como para as pinturas de Metsys, de origem animal [FRADE,2012, rel. s/p] (ver as preparações no capítulo inicial). Este é um facto bem conhecido na construção das encolagens flamengas, para maior adesão desta matéria à madeira do suporte. Por outro lado, quanto mais próximo se está das camadas de cor mais deseja-se ter uma preparação mais branca, aglutinada apenas com óleo, para se obter uma secagem lenta, que tenha uma forte função refletora das cores, de acordo com a famosa transparência que tão bem caracteriza as pinturas flamengas (Figs.4.22 a,b,c,d,e,f).

Em relação à *imprimitura*, esta é uma fina camada sobreposta imediatamente sobre a preparação e é composta essencialmente por branco de chumbo aglutinada a óleo. Cobre na totalidade a superfície a pintar por baixo de todas as cores. Em determinadas cores, como por exemplo nas carnações onde a camada de *imprimitura* é mais fina, não teve uma total secagem, o que sugere que tenham sido aplicadas em simultâneo. Este facto pode indicar que a camada de *imprimitura* não foi aplicada toda ao mesmo tempo: isto é, provavelmente a *imprimitura* ia sendo aplicada consoante se ia pintando as diferentes áreas. Considera-se, por isso, que estas eram pintadas por reservas, depois de efetuado o desenho e, não na totalidade da pintura, como por exemplo se observa na pintura de Quentin Metsys. Neste conjunto de pinturas policromadas, sobressai a maior espessura da *imprimitura* por baixo das cores azuis e verdes, em oposição às mais finas por baixo das carnações (Tabs. 4.3/4.4/4.5 - pp.218/219).

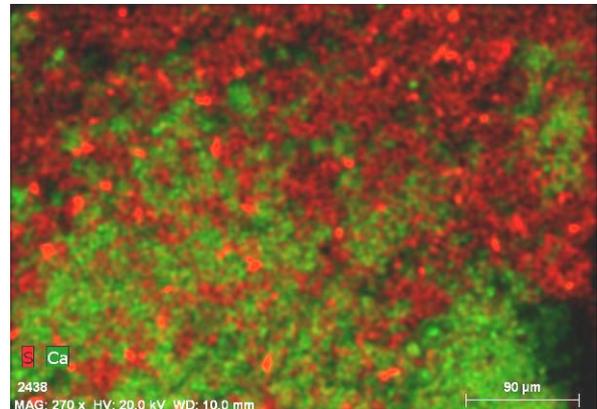
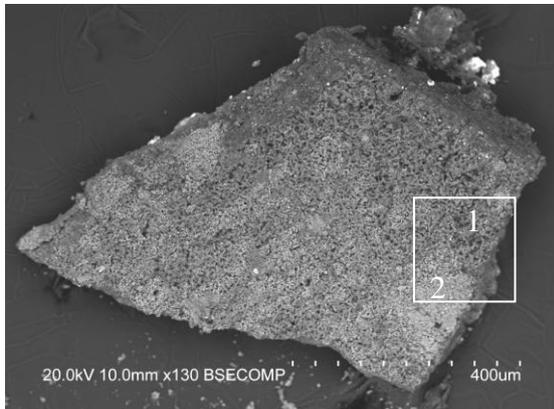
Figs 4.22 a,b,c,d,e,f Tríptico de Ancede. Identificação da preparação em MEV-EDX



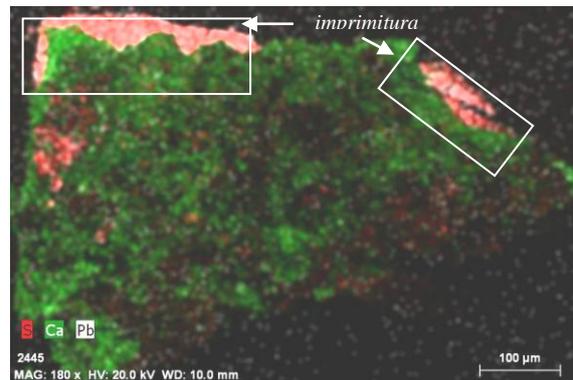
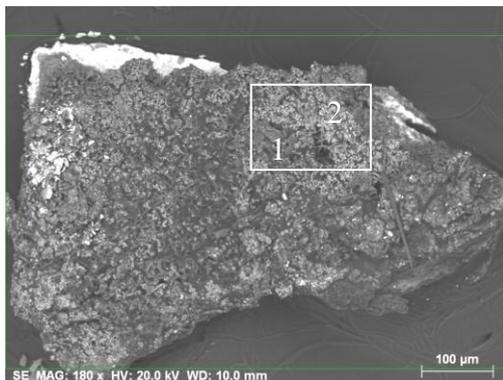
a *São Bartolomeu*, corte estratigráfico amostra azul da água, preparação com várias camadas) espessura (180 µm)



b *Anjo da Anunciação* grisalha, corte estratigráfico amostra branco da manga, preparação com várias camadas espessura (90 µm)



c/d *São Bartolomeu*, Mapa geral MEV-EDX da amostra azul. Neste mapa a área de identificação abrange duas camadas diferenciadas da preparação. Vê-se mais enxofre na primeira camada (1) correspondendo à encolagem composta por cré com vestígios de gesso que se vai dissipando nas camadas seguintes (2)



e/f *Anjo da Anunciação* (grisalha) Mapa geral MEV-EDX da amostra. Esta amostra em que a área de identificação abrange duas camadas diferenciadas da preparação tem mais enxofre na primeira camada correspondendo à encolagem composta por cré com vestígios de gesso (1) camadas seguintes com menos gesso até que junto à imprimatura identificada nos bordos aa figura (2) é composta só por cré.

NOTA Neste Mapa a *imprimatura* é composta por branco de chumbo identificada no bordo da amostra zona onde a preparação quebrou e caiu deixando a descoberto a *imprimatura*.

4.6.3 Desenho subjacente

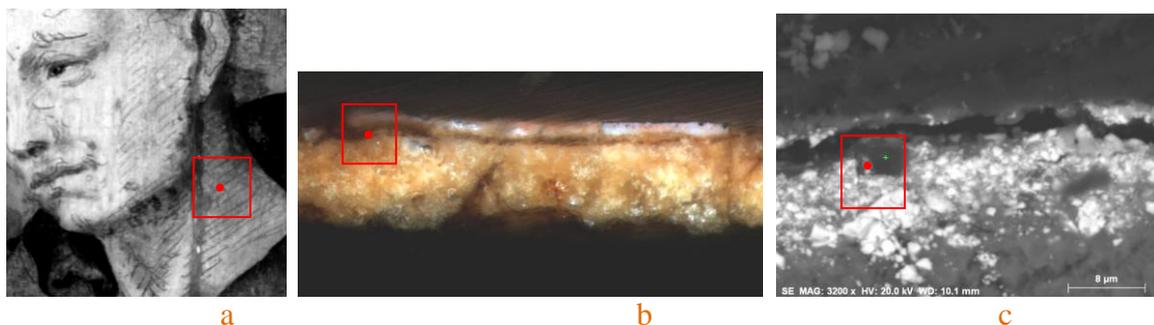
Neste tríptico não foi detetado nenhum desenho inciso. Nas amostras dos cinco painéis, das quais cerca de metade tinham desenho subjacente, este surge tanto por cima como por baixo da *imprimatura*. Em todas as amostras onde pontualmente foi captado o pigmento preto do desenho, foram analisadas por MEV-EDX para identificação do tipo carvão. Foi identificado o carvão vegetal, por ausência de fósforo na sua composição, tanto para as pinturas policromas como para as grisalhas (Figs 4.23 a,b,c,d). Considera-se assim que, o material utilizado pelo artista foi o carvão vegetal em meio seco e foi desenhado por cima e por baixo da *imprimatura* (Figs 4.24 a,b,c/4.25 a,b,c). O desenho foi facilmente detetado e captado por reflectografia de infravermelhos. Nesta obra existe um primeiro esboço do espaço a pintar que confirma a originalidade das dimensões dos painéis, como se pode verificar pelo traçado recortado, existente nos topos superior das pinturas de *Santo António* e *Santo André* (Fig. 4.26). Salienta-se que os bordos da pintura não estão pintados, o que é representativo de que não existiram amputações nos suportes (Fig. 4.27). É um desenho muito livre com traços soltos e muito espontâneos. Com exceção nas grisalhas, nas pinturas dos três Santos verificam-se algumas alterações pontuais, das quais se salientam alguns exemplos: a cruz de Santo António foi inicialmente desenhada e pensada para ser uma vela, é posteriormente substituída por um crucifixo¹⁷ (Figs. 4.28 a,b,c); a mão do Santo António que segura o crucifixo foi retificada na localização da posição final (Figs. 4.29 a,b); ainda nesta pintura, os braços de Cristo crucificado estão ligeiramente deslocados. No painel central verifica-se algumas retificações nas vestes São Bartolomeu.

Como complemento deste exame foram efetuadas algumas fotografias de infravermelhos que possibilitaram a confirmação de algumas alterações, nomeadamente, no rosto do Santo André com uma alteração do posicionamento do olho direito (Figs. 4.30 a,b). Considera-se por isso que esta tenha sido uma correção imediatamente antes de pintar encontrando-se o desenho efetuado por cima da *imprimatura* diferente daquele, considerado como primeiro esboço, captado por reflectografia de infravermelho. Nas pinturas de *São Bartolomeu* e

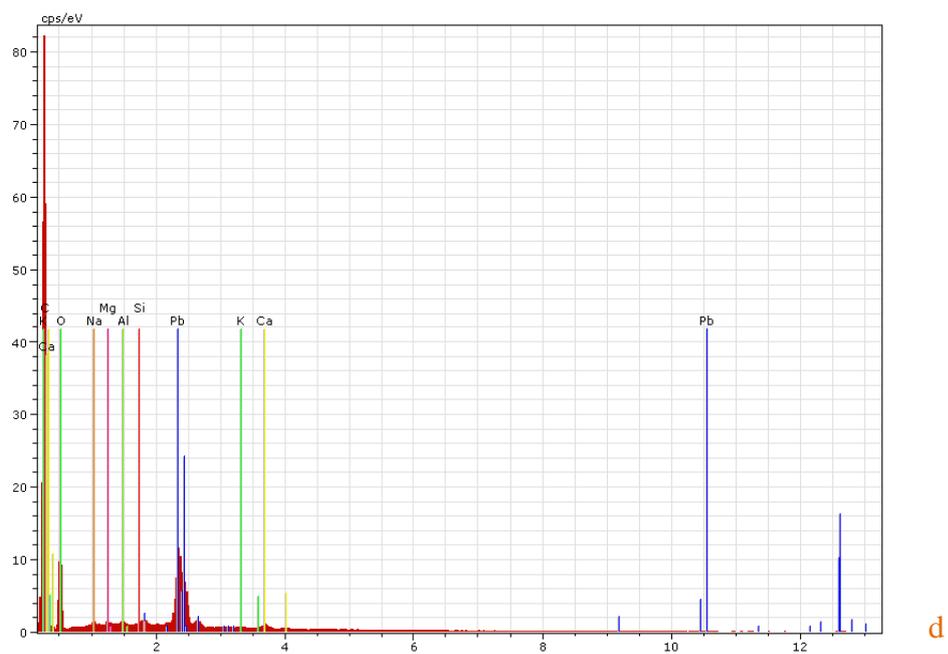
¹⁷ Segundo a iconografia Antoniana, tanto a vela com chama como o crucifixo são atributos do Santo António: A cruz na mão (do século XVI) pode significar duas coisas: o espírito missionário do santo, ou, seu desejo de tomar-se um mártir da fé; A chama de fogo que aparece em alguns ícones, especialmente orientais, simboliza o amor divino, o zelo e a paixão do santo por Jesus e seu Evangelho.
http://www.franciscanos.org.br/nossaorigem/especiais/stoantonio/a_iconografia.htm, [constada 06-06-2012]

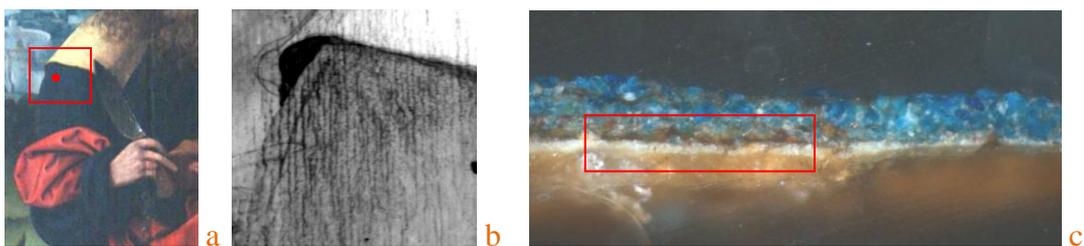
Santo António o desenho subjacente é relativamente idêntico, com mais traçados do que no painel de *Santo André*, considerando-se a hipótese de esta ter sido a última a ser pintada. Em relação às grisalhas dos volantes, onde o desenho é bem mais escasso e, sobretudo, pouco identificado nas carnações, tanto no *Anjo* como na *Virgem*, sugere-se que possam ter sido executadas por um colaborador.

Como já foi referido, nos painéis de Santo António e São Bartolomeu, verificou-se um desenho muito livre e espontâneo, de traçado solto; considera-se que tenham sido estas duas pinturas as primeiras a serem projetadas pois são aquelas onde a originalidade é mais forte; *Santo André* apresenta relativamente às outras, um desenho mais simples, o que pode ser indicador de poder ter sido pintada a partir dos modelos dos outros santos nomeadamente da figura do Santo António.



Figs 4.23 a,b,c,d Tríptico de Ancede, *Santo António*, a Reflectografia de infravermelhos com localização do desenho para amostragem b corte estratigráfico com identificação do desenho c Mapa de MEV com localização do grão negro do desenho subjacente d Espectro de MEV com identificação de carvão vegetal do pigmento preto do desenho





Figs 4.24 a,b,c,d *São Bartolomeu*, desenho no manto azul da manga a pormenor em luz visível com localização do ponto de amostragem b pormenor do desenho subjacente visível em IRR c corte estratigráfico com desenho por cima da *imprimatura*.



Figs 4.25 a,b,c,d *Santo António*, desenho na manga azul sombra a luz visível com localização do ponto de amostragem b pormenor do desenho subjacente visível em IRR c corte estratigráfico com desenho por baixo da *imprimatura*.

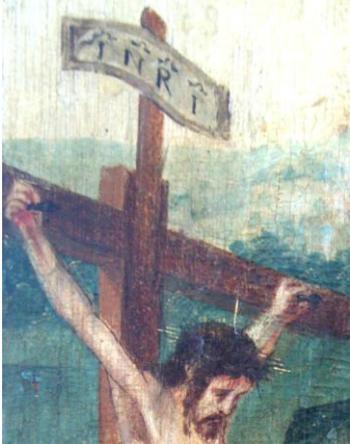


Fig 3.26 *Santo António*, topo superior do painel de Santo António com a linha marcadora do espaço a pintar correspondendo ao corte superior do suporte. Marcação do desenho das nuvens, muito solto e feito a carvão em meio seco.



Figs 4.27 a,b *Santo António*, topo superior com bordos sem pintura, correspondente às zonas que ficam dentro da moldura

Tríptico de Ancede - Breves alterações no desenho subjacente



Figs 4.28 a *Santo António* crucifixo



b *Santo António*, mão



d *Santo André*, rosto



Figs 4.29 a *Santo António*, refletografia de IRR da vela em crucifixo alteração



b *Santo António*, refletografia de IRR alteração da posição mão



Figs 4.30 a *S. António* fotografia de IV alteração do braço do cristo



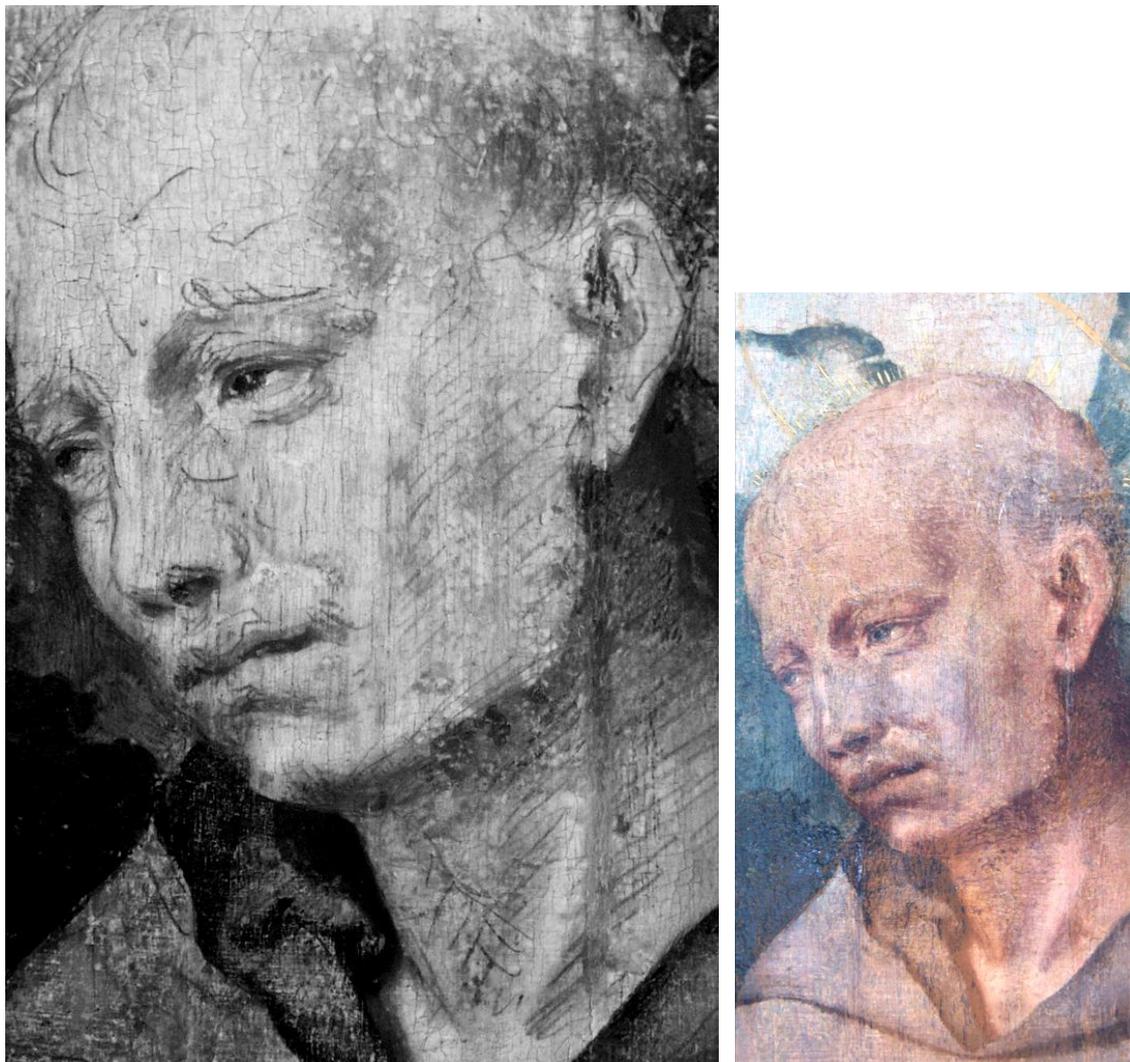
b/c *S. André*, fotografia de IV, alteração do posição do olho esquerdo

Marcação de rostos dos Santos

Os rostos são marcados por linhas gerais, sem muita definição, com riscado livre e interrompido. Feito a ponta seca, carvão vegetal, com formas redondas, como breves apontamentos dos caracóis dos cabelos e das barbas. Este facto observa-se, muito bem, na marcação dos cabelos, barbas e bigodes das três figuras, nos contornos dos rostos com indicação da linha do nariz e de algumas rugas de expressão, como testa e olhos. É feito muito sumariamente com tracejado curto, o apontamento das sobrancelhas, da boca e das narinas e, no caso do Santo António, na orelha. Foram detetadas linhas paralelas em zonas de sombreado dos pescoços, nomeadamente, no pescoço e rosto de Santo António, figura que apresenta mais desenho subjacente, contrapondo à do Santo André, que é, aquela que menos desenho no rosto apresenta. Este facto, reforça o que tem vindo a ser proposto, ou seja, que a figura de Santo André tem como modelo o rosto de Santo António, claro que, com as devidas retificações como, a já referida, reposição do olho direito. Depois de feito este primeiro esboço a carvão foi aplicada, como base nos sombreados, uma aguada para transparecer o escuro na camada final de carnação; aguada essa, bem mais visível na fotografia de infravermelho do que na refletografia de infravermelhos. É, assim, aproveitado o tom inferior escuro do sombreado, na cor final da pintura (Figs 4.31 a,b,c).



Figs 4.31a,b,c *Santo André*, *São Bartolomeu* e *Santo António*, refletografia de infravermelhos dos rostos



Figs 4.32 a,b *Santo António*, fotografia de infravermelho do rosto e fotografia com luz visível onde se deteta a aguada sobre o riscado do desenho e que transparece na pintura final

Na procura de semelhanças de representação diferenciou-se o que de comum existe no conjunto e que fosse, de imediato, suscetível de comparação, ou seja, os rostos, os pés e as mãos das figuras. Assim, decalcou-se em papel transparente de acetato, no painel de São Bartolomeu (cor negra), no painel de Santo André e do Anjo Gabriel (cor vermelha), e no painel de Santo António e da Virgem (cor azul), os rostos, as mão e os pés das diferentes figuras. Depois de decalcados, sobrepuseram-se os desenhos fazendo coincidir aqueles que mais semelhanças apresentavam (Figs. 4.33a,b,c,d,e).

Figs. 4.33 a,b,c,d,e Tríptico de Ancede Decalque das cabeças dos Santos



a *Santo André*

b *São Bartolomeu*

c *Santo António*

Decalque dos rostos feitos em diretamente da pintura original



d/e *S. António e S. André* (invertido), sobreposição dos rostos idênticos com correspondência de desenho

Refletindo sobre a construção da pintura e com a análise do desenho subjacente em concordância com a sobreposição dos desenhos decalcados considera-se, uma vez mais que, na estruturação dos rostos terá sido o Santo António que serviu de modelo a Santo André, tendo sido posteriormente retificado o olho esquerdo. Considera-se, igualmente, que terão sido Santo António e São Bartolomeu que serviram de modelo, não só para o Santo André mas, sobretudo, para o Anjo Gabriel e para a Virgem que, serão apresentados mais adiante, quando se abordar a caracterização das grisalhas. Seguem-se pormenores de imagens de refletografia de infravermelho com o reconhecimento do desenho subjacente.

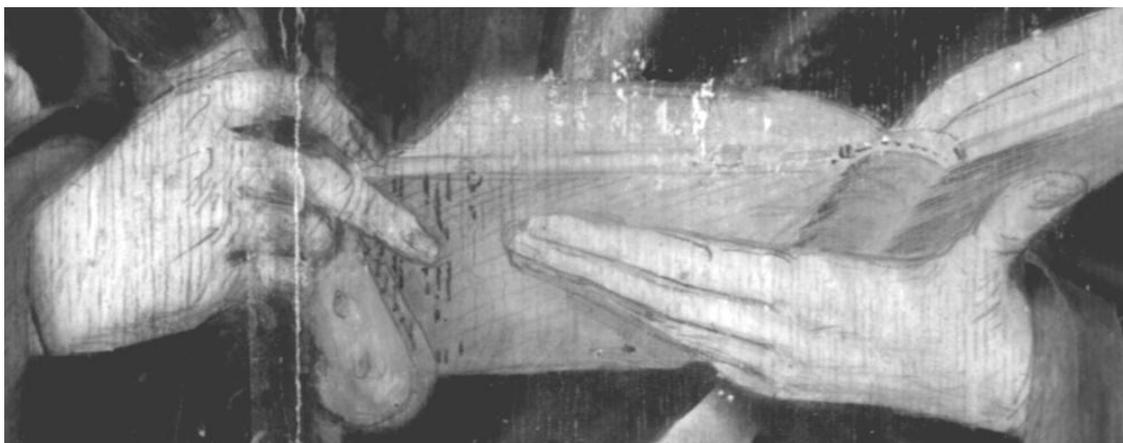
Figs. 4.34 a,b,c,d,e,f,g,h,i,j Tríptico de Ancede, mãos dos santos



a *São Bartolomeu* mão esquerda



b *São Bartolomeu* mão direita



c *São Bartolomeu*, IRR das mãos com desenho de linhas dos dedos e apontamento dos nós das articulações



d/e *Santo António* mãos



f/g *Santo André*, mãos



h *S. António*, IRR da mão direita



i/j *S. André*, IRR da mão esquerda e da mão direita



Figs. 4.35 a,b,c,d,e,f Tríptico de Ancede, pés dos Santos



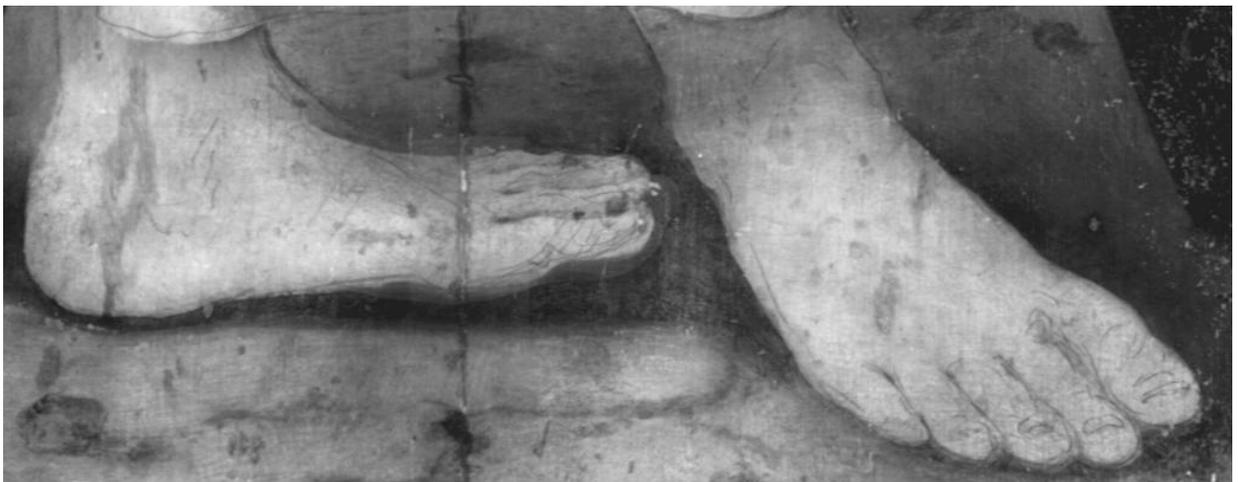
a *Santo André*, pés



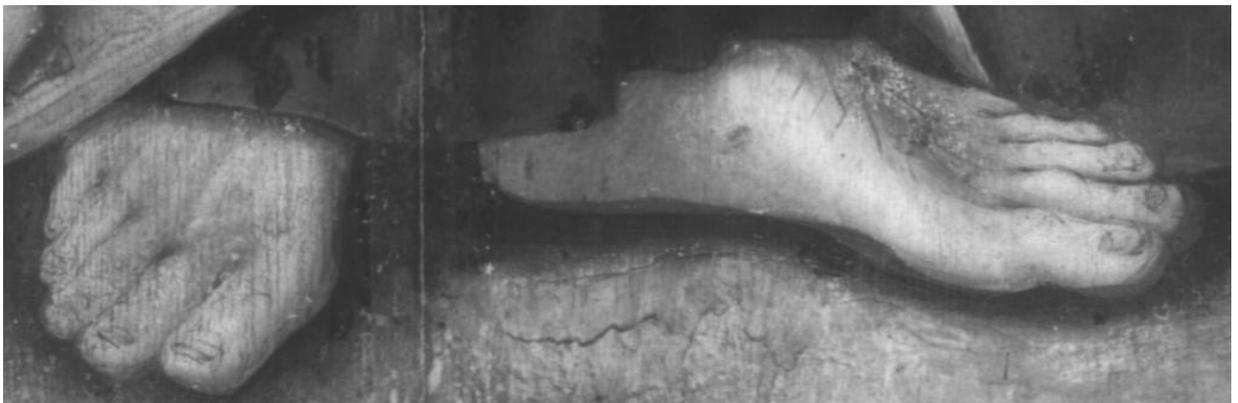
b *São Bartolomeu*, pés



c *Santo António*, pés



d *Santo André*, IRR dos pés com apontamentos do desenho subjacente

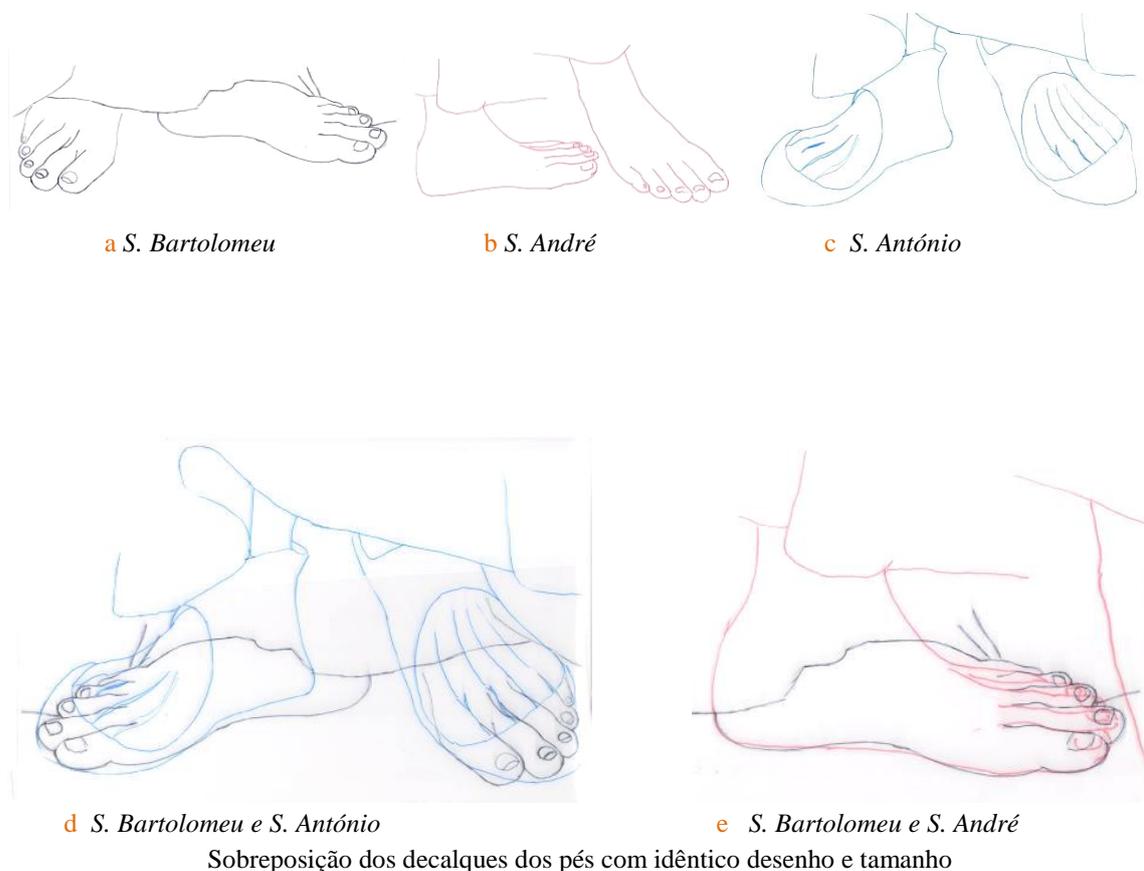


e *São Bartolomeu*, IRR dos pés com apontamentos do desenho subjacente



f *Santo António*, IRR dos pés com apontamentos do desenho subjacente

Figs. 4.36 a,b,c,d,e Tríptico de Ancede Decalque dos pés dos Santos



Os pés dos Santos são todos do mesmo género, com o mesmo tamanho. Poderiam pertencer todos à mesma figura, aliás como se verifica pela sobreposição dos desenhos, parecem, de facto, ter sido reproduzidos uns pelos outros (Figs. 4.36 a,b,c,d,e). Têm desenhado as formas gerais com um riscado simples, que marcam os dedos e algumas linhas soltas no peito dos pés. Os dedos são compridos e nodosos, com o segundo dedo maior que o "dedão". Sobressai o estranho modo de fazer as unhas, tanto dos pés como das mãos, que mais parecem ter sido demasiado cortadas, ou seja, não cobrem a totalidade os dedos. Esta poderá ser uma característica do artista que poderá servir para comparação com outras obras, na firmeza de autorias. É, contudo, uma comparação que, de tão específica e pontual, apenas poderá ser verificada junto às obras; por fotografias, com a deformação da ampliação inerente, tal não é possível.

Paisagem fundeira e cenas de segundo plano

Como já anteriormente foi referido, a paisagem fundeira deste tríptico lembra as vistas do porto de Antuérpia, do rio Escalda, muito possivelmente influenciada nas de Patinir. Salienta-se que têm rigorosamente continuação nos três painéis (Fig. 4.37). O painel central de São Bartolomeu tem representado o estuário do porto onde desembarcavam os barcos, com mercadorias vindas de todo o mundo, inclusivamente, de Portugal (Figs. 4.39 a,b,c,d,e). Está representado ainda neste tríptico, sobretudo, no painel de Santo António as fortalezas que também se encontram em diversas pinturas de Patinir, como por exemplo na *Paisagem como Martírio de Santa Catarina*, c. de 1515, Kunsthistorisches Museum, Gemeldegalerie, Viena, inv. 1002 [VERGARA, 2007, pp 260-267]. O tema central, São Bartolomeu, tem representado várias cenas secundárias: num plano mais distante do observador, verificam-se cenas, repletas de figurinhas, enquadradas no afazeres do dia-a-dia, em diversos trabalhos do campo, como por exemplo, o lavrar das terras com o arado puxado por bois, a pastorícia, o regresso a casa de várias personagens, depois de um dia de trabalho no campo, etc. (Figs. 4.38 a,b,c). Em segundo plano, no painel de São Bartolomeu, destaca-se, ainda, o tema referente ao Santo; a cena "macabra" do martírio, que consistiu no esfolamento para remoção da pele, com o Santo ainda em vida. Este facto é representado como um verdadeiro acontecimento na vida comunitária, pois toda a gente se dirige ou já se encontra no local para assistir ao evento (Figs. 4.40 a,b,c,d,e).



Figs. 4.37 a,b,c Tríptico de Ancede *Santo André, São Bartolomeu e Santo António*
Pormenores da paisagem fundeira que se completa nos três painéis do porto de Antuérpia .



Figs. 4.38 a,b,c Tríptico de Ancede, *São Bartolomeu*, pormenores do trabalho do quotidiano, cena numa quinta, o lavrar a terra e pastorícia



b Refletografia de IR, pormenores do desenho subjacente de marcação da paisagem fundeira



Figs. 4.39 a,b,c Tríptico de Ancede, *São Bartolomeu*,

a Localização dos pormenores na paisagem fundeira vistos na reflectografia



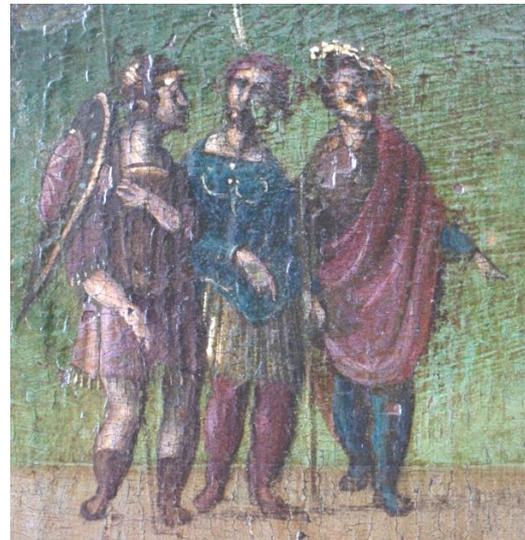
c Refletografia de IR, pormenores do desenho subjacente de marcação da paisagem fundeira



a



b



c



d



e

Figs. 4.40 a,b,c Tríptico de Ancede, *São Bartolomeu*, vários pormenores do Martírio do Santo Bartolomeu e da respetiva assistência

4.6.4 Camadas de cor

Considera-se que neste conjunto toda a obra é do mesmo autor, mais ainda, deverá ser sido projetada e desenhada pelo principal artista, ou seja, pelo mestre. Não é tão evidente a colaboração de assistentes nesta obra; talvez no verso dos volantes, *Anunciação* em grisalha e, talvez, no painel de *Santo André*. Como anteriormente foi referido, as pinturas encontram-se no tamanho original, não têm os bordos pintados, pelo menos na totalidade, o que sugere que foi construída em simultâneo com a moldura. Depois de preparados os suportes, lançado e esboçado o desenho sob e sobre a *imprimitura* branca, procedeu-se à aplicação das camadas de cor, sobrepostas umas sobre as outras, em duas ou três camadas, consoante a cor a ser pintada. Nas pinturas, dos três Santos foram retiradas amostras em praticamente todas as cores, para identificação dos pigmentos. De um modo geral correspondem àqueles que eram utilizadas na pintura flamenga. Sobressaem os ocres para os pigmentos vermelhos e amarelos ocres e, sobretudo, para os tons terras como os castanhos. Assim, nas amostras recolhidas mantem-se o que se tem dito sobre a estrutura das camadas: são aplicadas em finas camadas de cor, duas ou três consoante o tom e em média com uma espessura de cerca de (20 µm) para as camadas mais finas e o dobro para as mais grossas (velaturas). Foram sobrepostas umas sobre as outras, dadas rapidamente e, por vezes, sem a necessária secagem. Os pigmentos identificados, tanto por µ-FTIR como por MEV-EDX foram o branco de chumbo para os brancos, azurite para os azuis, vermelhão e ocres para os vermelhos e tons terra e negro vegetal para os pretos [DIAS, 2012, rel. s/d]. O aglutinante identificado foi sempre o óleo linho [FRADE, 2012, rel. s/d]. Assim, pela análise direta com o apoio da macro fotografia e com o suporte dos cortes estratigráficos é possível caracterizar o modo de pintar, deste grupo de três pinturas.

A estrutura e composição das cores é simples e rápida, bem mais simples do que as obras da viragem do séc. XV para o XVI onde as camadas de cor eram mais rigorosas na sua construção. Sobressaem as ligeiríssimas correções, que só se detetam depois de muito olhar e com auxílio de exames adequados. Pontualmente confirma-se todo o tipo de acabamentos que já foram referidos para as pinturas flamengas e vão, mais uma vez, ao encontro do que tem sido descrito e divulgado por vários autores, em anteriores estudos, como por exemplo no modo de pintar que já não era tanto do escuro para o claro, mas sim, feito por misturas de pigmentos. Mantém-se, contudo, o mesmo princípio dos primitivos flamengos, ou seja, primeiro fazem-se as zonas de sombra e sobre estas aplicam-se os tons

claros das luzes, desta vez, por aplicação direta sobre os tons de base. Isto é, a maneira alternativa para execução de sombreados, suaves nas roupagens, é um processo feito pela mistura de cores e, onde os pormenores decorativos são os últimos a serem pintados, naturalmente, sobre as camadas de cor já existentes (Tabs. 4.3/4.4/4.5). Assim caracterizando a paleta destas pinturas refere-se que as principais cores são construídas pelos seguintes pigmentos:

Os brancos - São maioritariamente compostos por branco de chumbo como é comum em toda a pintura flamenga, seja quando aplicado isoladamente, seja quando misturado com outros pigmentos, para aclarar as cores.

Os Pretos - Foram todos identificados como sendo um pigmento orgânico carvão vegetal, tanto em misturas para escurecer cores, como nas decorações de panejamentos, como cor final; por exemplo no manto de *São Bartolomeu*. Em algumas amostras foi detetado carvão animal, corresponde a zonas de retoque.

Os Azuis - São essencialmente compostos por três tipos: Um, para os tons mais claros, composta essencialmente por azurite misturada com branco de chumbo; outro, para tons mais escuros, compostos por azurite e carvão vegetal; por último, para construção dos tons lilases, azurite com mistura de ocre vermelho. Por vezes sobre estas camadas é aplicada uma velatura de azul ultramarino que, de um modo geral, está muito desgastada como, por exemplo, se verifica na túnica de Santo António.

Os vermelhos - São compostos basicamente por vermelhão, quando aplicado como cor forte, para tons de cor final, (manto de *São Bartolomeu*); o ocre vermelho, quando usado como pigmento de mistura, para tornar diferente a cor que se quer no final (túnica lilás de Santo André)

Os amarelos - São maioritariamente amarelo de estanho e chumbo e ocres.

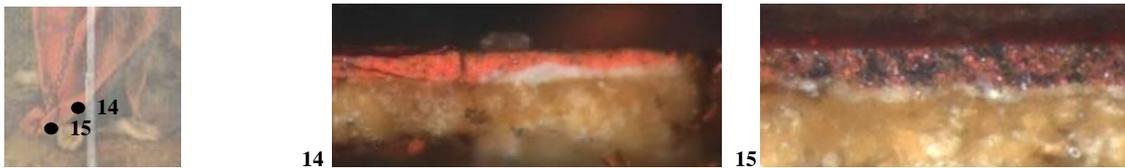
Os verdes- Construídos em determinadas zonas por azurite e amarelo de estanho e chumbo e noutras zonas, nomeadamente, como camada superior, com o pigmento malaquite. Este composto pode ter sido alterado para antlerite ou brocantite ou estes minerais constituem impurezas na origem do pigmento.

As carnações - São basicamente compostas por uma fina camada de cor, sobreposta sobre *imprimitura*, efetuada por mistura de pigmento branco de chumbo, ocre vermelho e preto orgânico nas zonas de sombra.

Tab. 4.3 Tríptico de Ancede Construção das camadas de cor observadas através dos cortes estratigráficos



São Bartolomeu cortes estratigráficos da cor azul (2 água e 4 tunica) em que o pigmento azul foi identificado por MEV-EDX como sendo azurite tendo por vezes misturado branco de chumbo para aclarar a cor e ocre vermelho e preto organico para fazer a sombra.

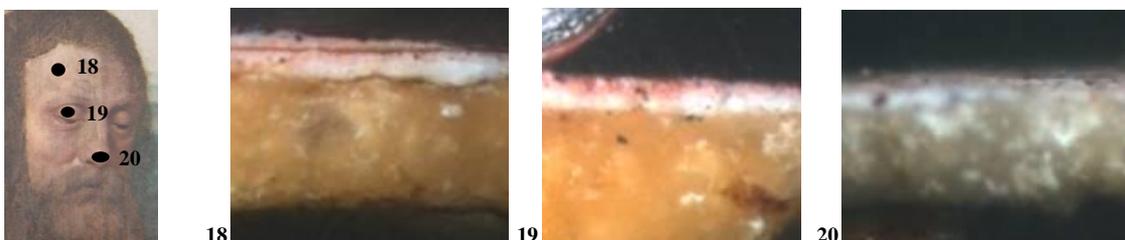


São Bartolomeu cortes estratigráficos da cor vermelha do manto (14 luz e 15 sombra) em que o pigmento vermelho identificado por MEV-EDX é vermelhão tendo por vezes misturado branco de chumbo para aclarar, preto organico para fazera sombra e azutite para alilazar



São Bartolomeu cortes estratigráficos da cor verde (10 luz arvore e 15 relva) em que o pigmento verde identificado por MEV-EDX é sobretudo cobre, malaquite tendo por vezes misturado branco de chumbo e amarelo de estanho e chumbo para aclarar a cor e preto organico para fazer a sombra

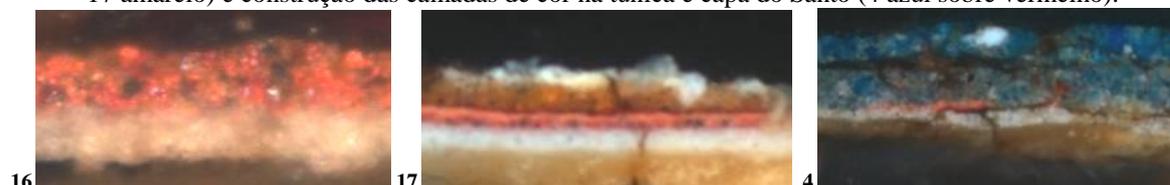
Tab. 4.4 Tríptico de Ancede Construção das camadas de cor observadas através dos cortes estratigráficos



São Bartolomeu cortes estratigráficos da carnção (18 luz, 19 meio-luz e 20 sombra) em que o pigmento vermelho identificado por MEV-EDX é ocre vermelho tendo misturado branco de chumbo para aclarar a cor e preto organico para fazer a sombra. A utima camada na 18 é retoque.



São Bartolomeu cortes estratigráficos das decorações a preto e amarelo e branco (16 preto e 17 amarelo) e construção das camadas de cor na tunica e capa do Santo (4 azul sobre vermelho).



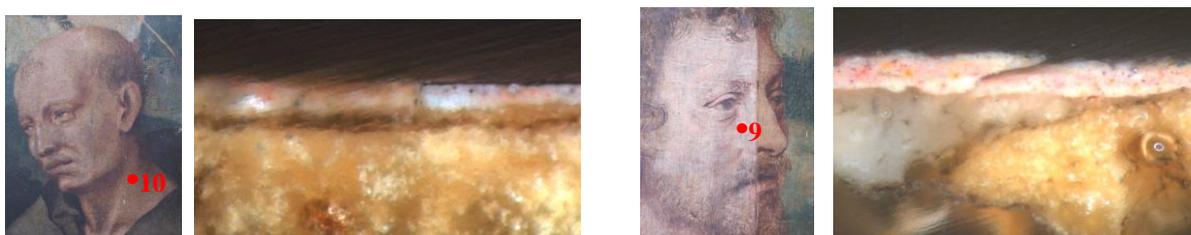
Tab. 4.5 Tríptico de Ancede Construção das camadas de cor observadas através dos cortes estratigráficos



S. António B5 e Santo André C4 azul sombra dos mantos. Por análise de MEV-EDX identificou-se o pigmento azul, azurite. O azul do *S. André* tem mais mistura de ocre vermelho. Ambos os mantos têm grandes zonas de retoque antigos não se considerando as camadas superiores das amostras onde foram identificados grão com crómio. Não foi identificada nenhuma camada de velatura.



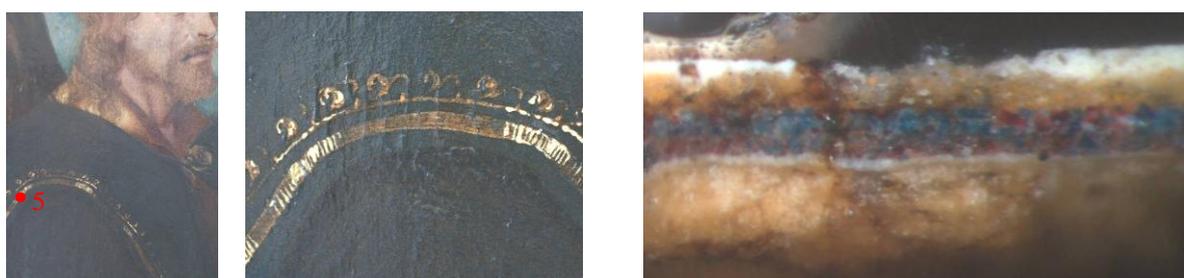
S. António B12 e Santo André C12 verde relva. Por análise de MEV-EDX identificou-se o pigmento verde, sulfato de Cobre com mistura de amarelo de estanho e chumbo. Não foi identificada nenhuma camada de velatura.



S. António B10 carnação sombra e *Santo André C9* carnação luz. Por análise de MEV-EDX identificou-se o pigmento vermelho ocre, com mistura de branco de chumbo para aclarar a cor nas zonas de luz e preto orgânico para escurecer as sombras. Não foi identificada nenhuma camada de velatura.



S. António B11 e Santo André C8 verde copa das árvores. Por análise de MEV-EDX identificou-se o pigmento verde, sulfato de Cobre como ultima camada, sobre o céu azul composto por azurite e branco de chumbo. Não foi identificada nenhuma camada de velatura.



Santo André C5 azul do manto com decoração amarela e branca por cima como ultima camada de acabamento

Construção das camadas de cor

Infelizmente as camadas de cor deste tríptico estão muito danificadas e gastas, faltando, inclusivamente, em muitas zonas, a última camada, correspondente às velaturas finais. A grande vantagem desta situação é poder compreender, pela observação a olho nu, como foram construídas e/ou sobrepostas estas camadas. Analisando a construção da pintura pode-se considerar que, depois de aplicada a encolagem e preparação foi marcado um primeiro esboço de todo o desenho, nomeadamente, a paisagem e marcação geral das figuras, coberto posteriormente por uma fina e total camada branca de *imprimitura*, dada com trincha e possíveis de ver as marcas, pelo desgaste das camadas de cor superiores. Isto não quer dizer que a paisagem seja pintada na totalidade, por debaixo das figuras, mas por vezes não é feita com o rigor das reservas dos artistas flamengos do final do século XV. Considera-se assim que se enquadra bem na pintura flamenga do final da terceira década do séc. XVI, onde a rapidez e simplificação da pintura era já bem interiorizada nos artistas desta época, cujas camadas de cor diminuiriam substancialmente sendo substituídas pela mistura de cores na paleta. Mantêm-se o aglutinante a óleo, o mesmo da preparação, em todas as camadas, o que lhe confere a transparência do colorido. Depois de pintados os fundos, primeiro o azul do céu, depois o azul das paisagens e por fim os verdes da vegetação, as figuras são pintados com sobreposição de cores nas vestes, como por exemplo o manto vermelho sobre a túnica azul do São Bartolomeu. Como pintura final e última camada de cor, são pintados os galões decorativos das vestes, em tom dourado feitos a folha de ouro .

As carnações são, como de costume, as últimas partes a serem pintadas podendo por vezes em zonas mais gastas da pintura verificar que são pintadas por cima de partes de cor já existente. Os cabelos, barbas e outros adereços são feitos posteriormente sobre os fundos já pintados, assim como, o dourado das aureolas (Figs. 4.41 a,b/4.42 a,b). Por fim, sobressaem as cenas em segundo plano que, devido à sua pequenez, são as últimas a serem pintadas, como por exemplo todas as figurinhas que compõem essas cenas, muitas vezes feitas apenas por pequenos apontamentos de cor que sugerem o que se quer representar, como seja, por exemplo, os carneirinhos do rebanho (Fig. 4.43). Estas cenas, por serem feitas com uma pequena quantidade de cor, são frequentemente as primeiras a ficarem degradadas e gastas, perdendo-se com isso alguns pormenores relevantes da pintura.



Figs. 4.41 a,b Tríptico de Ancede *Santo António e Santo André*, pormenores da pintura da paisagem, dos cabelos aureolas e vegetação pintados sobre a cor azul do fundo do céu



Figs. 4.42 a,b Tríptico de Ancede, *São Bartolomeu e Santo André* pormenores dos cabelos e carnação pintada sobre a cor azul do fundo



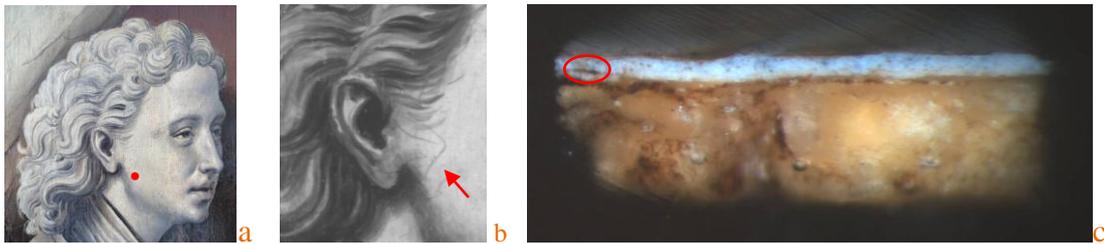
Figs. 4.43 Tríptico de Ancede *São Bartolomeu*, pormenor muito gasto de figurinhas de segundo plano pintadas sobre o fundo da paisagem

4.6.5 As Grisalhas: o modo de pintar

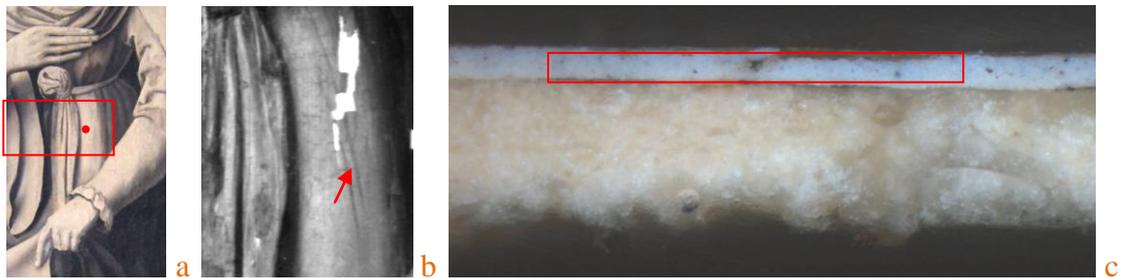
As grisalhas, neste tríptico, representam, tal como em tantos outros da mesma época, a *Anunciação*. A Virgem à direita do Arcanjo Gabriel encontra-se no mesmo patamar e preenchem na totalidade o espaço, ou nicho, onde estão inseridos. Estão assentes sobre simples plintos, como se de esculturas se tratassem. O fundo vermelho é praticamente um repinte total de cor avermelhada. Em comparação com as pinturas policromadas da frente, estas estão em pior estado de conservação, provavelmente devido à fragilidade da pintura, por ser mais fina e singela nas camadas, ou seja, por inexistência de camadas de cor nas figuras. Tal como as grisalhas do tríptico da *Paixão* de Quentin Metsys do Museu Machado de Castro e anteriormente descritas, esta *Anunciação* é construída apenas por dois pigmentos, branco e preto, o que também a aproxima mais da técnica do desenho do que da pintura. Neste caso porém, foi identificado o carvão vegetal tanto para o desenho subjacente como para mistura da cor cinzenta, contrariamente àquele de Metsys, identificado como carvão animal para o mesmo efeito. O desenho subjacente feito diretamente sobre a preparação e por debaixo da *imprimitura* de cor branca, é mais escasso do que nas pinturas dos três Santos sendo detetado, apenas, em pequenos apontamentos na marcação dos cabelos, com três ou quatro linhas nos sombreados do pescoço para marcação das sombras e nas pregas do vestuário (Figs. 4.44,a,b,c/4.45,a,b,c/4.46,a,b,c)

Caracterizando o processo de pintura no verso dos volantes, as camadas são extremamente finas, com utilização da *imprimitura* de cor branca como acabamento da cor final. Assim, é aplicada a cor base da grisalha, em branco de chumbo e, sobre esta são dados alguns, breves apontamentos, de desenho e sombreados das figuras, em carvão a seco. Este aspeto é, provavelmente, um complemento ou correção de um molde já existente. Sobre esta camada são escurecidas as sombras e o riscado final do moldado das figuras, com aproveitamento do escasso desenho subjacente. O riscado final, visível, é o término da pintura assim como, a aplicação de luzes em branco de chumbo, mais encorpado. Pelo que foi referido e, por a caracterização dos temas mais idealizados serem menos exigentes, considera-se que possam ter sido utilizados modelos, como base da pintura das grisalhas. Para tal foram efetuados decalques dos rostos e quando sobrepostos constatou-se que, efetivamente, o Santo António serviu de modelo ao Santo André e ao Anjo Gabriel, enquanto a Virgem teve como modelo o rosto de São Bartolomeu (Figs.4.47,a,b/ 4.48 a,b/4.49,a,b,c,d,e)/. Terá sido ainda, a mão de Santo António que segura o cajado a servir de

modelo para a mão do Anjo que segura o bastão, pois coincidem plenamente. Lembra-se que a mão de Santo António tem alterações no desenho enquanto a do Anjo, praticamente, não tem desenho (Figs.4.50a,b,c,d/4.51/4.52/4.53a,b/4.54). O mesmo sucede com o rosto de São Bartolomeu com muito desenho e o rosto da Virgem quase sem nenhum. Esta apresenta apenas pontualmente algum riscado no cabelo e na marcação das sombras do rosto. Tal facto, não quer dizer que não tenha sido o mesmo artista a projetar todo o desenho; apenas sugere um modo de efetuar a marcação, consoante a importância e a diversidade das figuras a representar podendo ser relegadas para os colaboradores estas partes da obra.



Figs. 4.44 a,b,c Tríptico de Ancede, *Anjo da Anunciação*, grisalha, carnação a pormenor em luz visível com localização do ponto de amostragem b pormenor do desenho subjacente visível em IRR c corte estratigráfico com desenho por cima da imprimitura.



Figs. 4.44 a,b,c Tríptico de Ancede, *Virgem da Anunciação*, grisalha, pregas da veste, amostra a pormenor em luz visível com localização do ponto de amostragem b pormenor do desenho subjacente visível em IRR c corte estratigráfico com desenho por baixo da imprimitura.



Figs. 4.46 a,b Tríptico de Ancede, *Virgem da Anunciação*, grisalha, pormenor da mão em fotografia de IV e pormenor do rosto em fotografia de luz visível. Quase não se distinguem uma da outra pelos tons cinzentos em que são representadas

Tríptico de Ancede Decalque das cabeças das figuras da *Anunciação*



Figs. 4.47 a,b *Anjo e Virgem da Anunciação* pormenores dos rostos em reflectografia de IV



Figs. 4.48 a,b *Anjo e Virgem da Anunciação*, pormenores dos rostos em decalque

Figs. 4.49 a,b,c,d,e Tríptico de Ancede. Decalque e sobreposição dos rostos dos Santos



a *Santo André*



b *São Bartolomeu*



c *Santo António*



d *S. André e Anjo Gabriel*



e *S. Bartolomeu (invertido) e Virgem*

Sobreposição dos decalques dos rostos idênticos com correspondência do desenho

Figs. 4.50 a,b,c,d, Tríptico de Ancede. Decalque das mãos

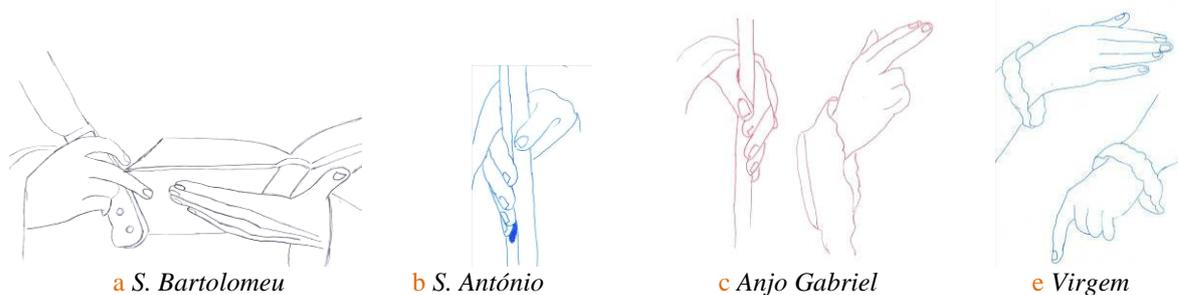


Fig. 4.51 Tríptico de Ancede *Anjo Gabriel*, RIV da mão com breves apontamentos do desenho subjacente

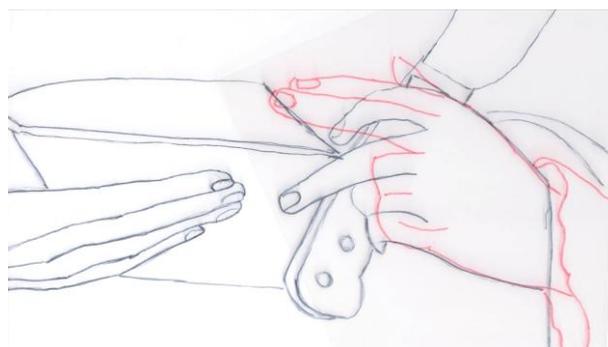


Fig. 4.52 *Anjo e S. Bartolomeu*, sobreposição do decalque das mãos idênticas com correspondência de tamanho



Fig. 4.53 a,b Tríptico de Ancede *Anjo Gabriel e S. António*, RIV das mãos com breves apontamentos do desenho subjacente

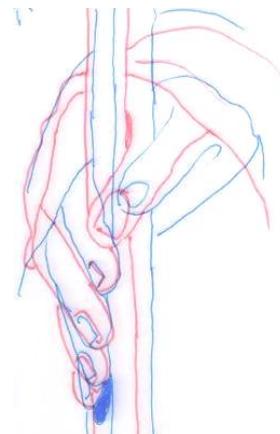


Fig. 4.54 *Anjo e S. António*, decalque sobreposição das mãos com idêntico tamanho

4.6.5 As molduras

As molduras neste conjunto são importantes pela sua originalidade e por terem chegado até aos dias de hoje, mesmo que em mau estado de conservação. É raro as molduras encontrarem-se ainda a emoldurar as pinturas pois, durante anos, foram relegadas para segundo plano, não se hesitando na sua substituição, seja por motivos de degradação

material seja por adaptações variadas. Lembra-se que estas eram pensadas como parte integrante do conjunto retabular feitas em simultâneo com as pinturas e, tinham uma função fundamental na estabilização e equilíbrio dos suportes pictóricos, em madeira. Foi identificada a madeira do carvalho do Báltico infelizmente em muito mau estado de conservação, com podridão cúbica e ataque do inseto xilófago, impedindo a sua datação por dendrocronologia. Esta moldura já teve pequenos cortes e substituições pontuais de madeiras, mantendo, no entanto, todas a assemblagem originais em furo e cavilha e os encaixes dos cantos em cortes, macho e fêmea (Figs.4.54 a,b,c). Encontraram-se vestígios originais de preparação e folha de ouro que indiciam que terá sido dourada, se não na totalidade, em algum friso, como era comum na época (Figs.4.55a,b). As pinturas dos volantes foram emolduradas entrando por cima, numa calha, como se de uma gaveta se tratasse; são travadas pela travessa superior presa por cavilhas. Assim, as pinturas ficam seguras em todos os bordos pela moldura, que servia como travamento aos movimentos próprios da madeira dos suportes. A partir do momento em que essa função de travamento deixa de existir, como no caso em análise, o risco de degradação das pinturas aumenta exponencialmente. Esta foi uma das principais degradações verificadas nas pinturas, ou seja, devido à podridão das madeiras das molduras, com respetivo desencaixe dos cantos, que as tornaram demasiado frouxas, para segurarem como deveria as referidas pinturas.

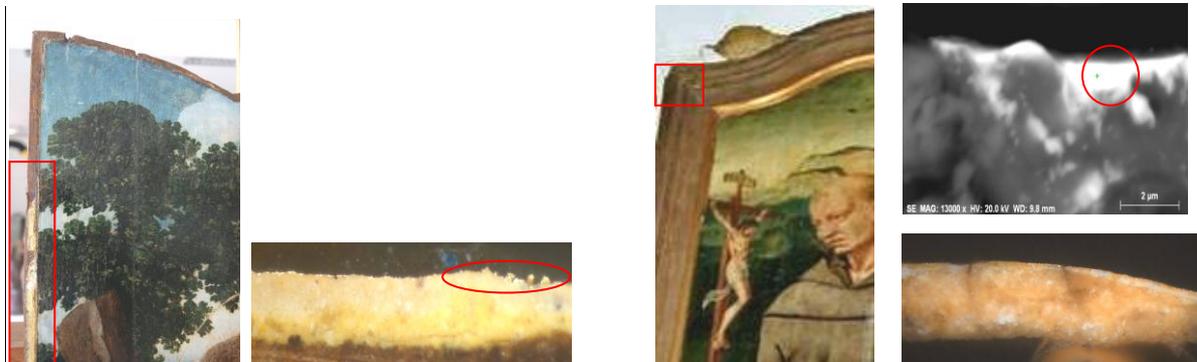
Como já foi referido a preparação, tanto das molduras como das pinturas era feito em simultâneo usando neste caso uma preparação de carbonato de cálcio, também, com gesso vestigial o que corresponde a uma encolagem, idêntica àquela que se identificou nas pinturas. Considera-se que esta moldura já tenha sido redourada em posteriores intervenções, como aquela que agora tem num dos frisos. Salienta-se que, a folha de ouro analisada é um resto muito vestigial, sobre um resto ainda mais vestigial da preparação, encontrada em zonas muito recônditas da moldura, como por exemplo, as zonas de mais difícil acesso no processo de raspagem e limpeza da moldura, a fim de a voltar a dourar. Assim, propõe-se que este ouro, agora analisado, seja original e diferente do ouro encontrado no bordo da grisalha de Santo André, correspondente a um repasso de uma intervenção de redouramento da moldura (Figs.4.56a,b). O bolus utilizado para colocação da folha de ouro original é sobretudo composto por ocres amarelos e vermelhos e por branco de chumbo (Figs.4.57a,b,c). Comparou-se o ouro original da moldura com o vestigial dos resplendores dos santos onde, apesar de se encontrarem muito retocados, existe ainda restos do que se pensa ser o ouro original (Figs.4.58a,b,c/Tab.4.6).

Através da identificação e contabilização dos elementos que compõem os ouros, da moldura e o da aréola do S. Bartolomeu, verificou-se que têm composição diferente: o ouro da moldura é composto apenas por ouro e prata, enquanto o ouro da auréola tem, ouro, prata e cobre. Este facto é indicador de que quem fazia a douragem e tratamento da moldura não era quem executava a pintura.



Figs.4.54a,b a Cavilhas nos cantos da moldura b dobradiça original

Figs.4.55a,b Decoração da moldura: a friso dourado b marmoreado nas laterais

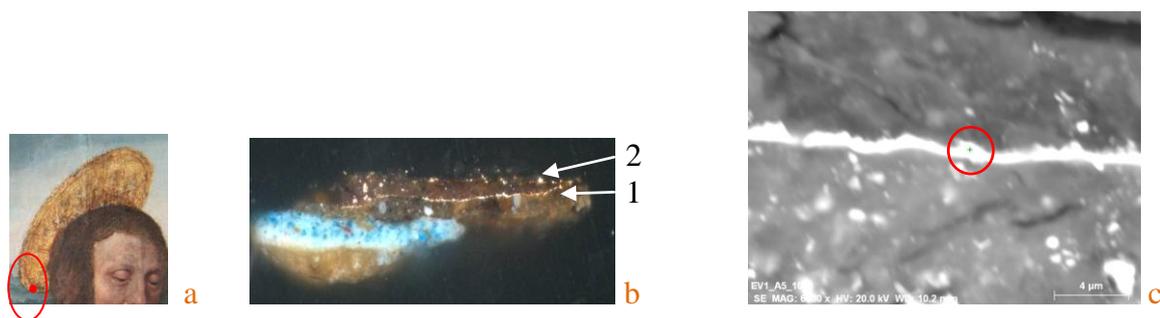


Figs.4.56a,b *S. André* localização e corte estratigráfico do ouro não original da moldura no bordo da pintura

Figs.4.57a,b,c *S. António*, análise em MEV do ouro original da moldura

Elemento	Composição [wt.%]	Composição normalizada [wt.%]	Composição normalizada [at.%]
Ouro	89	98,15	96,7
Prata	1,683	1,848	3,324
Total	91,06	100	100

Tab. 4.5 Identificação da folha de ouro original (vestígios) identificados na moldura da Fig. 4.57



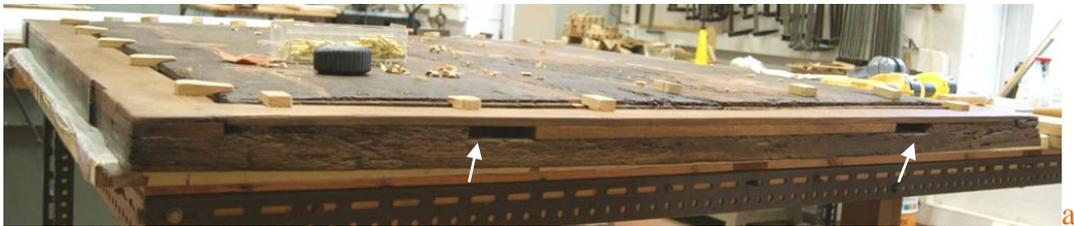
Figs.4.58 abcd *São Bartolomeu* a Localização do ponto do resplendor onde foi recolhida a amostra b corte estratigráfico com duas camadas de ouro em que 1 é a original e 2 uma intervenção c ponto analisado por MEV na folha de ouro original d Tabela de MEV com resultado analítico do ouro

Elemento	Composição [wt.%]	Composição normalizada. [wt.%]	Composição normalizada. [at.%]
Ouro	25,70	67,02	35,82
Chumbo	2,60	6,79	3,45
Ferro	2,56	6,68	12,60
Prata	2,20	5,74	5,60
Cobre	1,55	4,04	6,69
Silício	1,16	3,02	11,31
Alumínio	0,99	2,59	10,10
Magnésio	0,81	2,11	9,13
Cálcio	0,78	2,02	5,31
Total	38,4	100,0	100,0

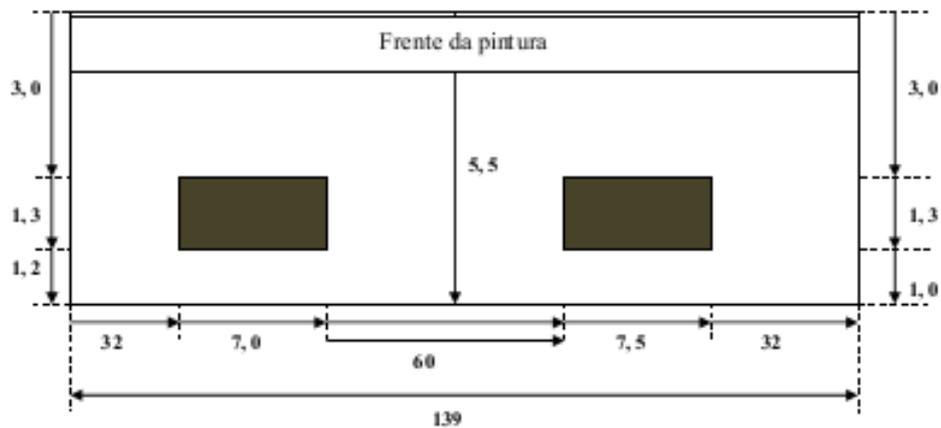
Por último e para terminar as considerações sobre a moldura evidencia-se os vestígios de engaste de uma fechadura, no suporte da moldura no verso dos volantes e que corroboram a originalidade da moldura e o princípio de estes se manterem fechados, com exceção de determinadas datas do ano (ver capítulo I.1 p. 19) (Figs.4.59 a,b,c). Propõe-se, ainda, a possibilidade de as cavidades verificadas no topo inferior da moldura do painel de *S. Bartolomeu* (central) corresponderem aos um encaixes para uma predela, idêntica à do tríptico da Calheta na ilha da Madeira e que está descrito no capítulo I.1 deste trabalho (ver p. 16) (Figs.4.60 a,b).



(Figs.4.59 a,b,c) Tríptico de Ancede, aberto e fechado. Identificação de vestígios sobre a existência de uma fechadura para manter o tríptico fechado, aberto só em determinados dias do ano



(Figs.4.60 a,b.) Tríptico de Ancede, São Bartolomeu a Identificação de 2 cavidades originais na zona inferior da moldura no painel central podendo corresponder ao encaixe de uma predela b em baixo esquema com as dimensões (cm) do espaço das cavidades



b

4.7 Epílogo

Este tríptico, datado de 1530, é considerado como sendo produto da cidade de Antuérpia, sobretudo pela paisagem fundeira representada. Comparando-a com outras, de diferentes autorias coevas considera-se que, tal como as pinturas de Metsys, têm grande influência das paisagens de Patinir. Contudo, pela observação da documentação radiográfica, vê-se

que as paisagens são pintadas por sobreposição de camadas de pigmentos azuis, misturados com muito branco de chumbo, assim como, as plantas, ainda, sobrepostas a estas. Contrárias são as paisagens da *Virgem das Dores* de Quentin Metsys que, invisíveis na radiografia, sugerem que são feitas, apenas por velaturas, provavelmente, com pigmento de azul ultramarino. Infelizmente nos volantes de Ancede não foi possível retirar grande informação da documentação radiográfica, por serem pintados nos dois lados e, existir sobreposição de imagens. É possível, contudo, verificar que todas as pinturas são assembladas por taleiras, inclusivamente os volantes de madeira finíssima, o que denota grande cuidado no fabrico dos suportes.

A sua encomenda deverá ter origem nos monges do convento de Santo André de Ancede à qual se juntou a Igreja de Campelo, cujo padroeiro era São Bartolomeu. Este facto pode ser indicador da encomenda feita com os Santos Padroeiros representados. Resta o santo António que foi primeiramente desenhado com uma vela na mão e, substituída pelo crucifixo, atributo mais representativo do Santo padroeiro português. Os três Santos estão representados exatamente com a mesma escala, sendo os pés muito semelhantes como se da mesma pessoa se tratasse. São no entanto muito desenhados, assim como toda a composição, onde abunda um desenho muito livre, descontínuo, e feito a carvão em meio seco, por baixo e por cima de uma *imprimatura* fina e, composta apenas por branco de chumbo. É um desenho feito apenas como apontamentos do que se vai pintar, muito riscado em que, só aparecem alguns traços nos sombreados das carnações. É difícil de apontar se existiram colaboradores na execução deste tríptico, pois, o desgaste da camada cromática com alguns retoques antigos, nomeadamente, na roupa dos Santos André e António, torna complicado perceber o seu desenho subjacente e, com isso poder comparar panejamentos. Do conjunto dos três Santos, aquele que se ousaria dizer que poderia ser de autoria de um colaborador seria a pintura de Santo André; talvez por ter menos desenho subjacente e pela correção dos olhos que se verificou. Aventura-se a dizer que esta figura possa ter sido pintada a partir dos modelos dos outros dois santos, Bartolomeu e António, pois o rosto tem as mesmas formas do que a do Santo António e é uma pintura bem menos trabalhada e com menos criatividade. No entanto, as carnações são muito características, como por exemplo, o desenho dos dedos com as respetivas unhas muito curtas, e a transparência das camadas de cor que deixam transparecer o riscado do desenho subjacente. Este é um pormenor que pode ser usado para comparação com outras pinturas, na procura de uma autoria. Essa comparação terá de ser feita pela observação direta das

pinturas pois, exige grande aproximação de pormenor, facto impraticável por observação fotográfica.

Esta é uma obra, cuja construção das camadas de cor vai de encontro ao que já se fazia à época, terceiro decénio do séc. XVI, na Flandres. Isto é, a simplificação da cor é feita mais pela misturas dos tons do que pela sucessiva sobreposição de camadas; a construção das reservas é também menos rigorosa do que aquelas que se observam na primeira ou segunda geração de artistas flamengos como por exemplo Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden ou mesmo Hans Memling ou Dieric Bouts. Existe pelo contrário a entrada de cores dessas reservas umas nas outras com sobreposição de algumas cores finais sobre os tons de fundo, tal como foi observado na pintura de Quentin Metsys, mas com menos intensidade.

Em relação à pintura dos volantes em grisalha considera-se que, estes são bastante mais simplificados no tratamento das camadas de cor, pois apenas são usados na sua composição o branco de chumbo e o carvão vegetal. A combinação destes dois tons confere à pintura final, tal como na Anunciação do tríptico de Coimbra de Metsys, um aspeto mais próximo do desenho do que da pintura. Tem um tratamento simples em que a *imprimitura* branca é usada como cor final, sobreposta com cor negra e branca para pintar as sombras e luzes respetivamente. Contrariamente às pinturas policromadas, a Anunciação tem muito menos desenho subjacente, podendo ter tido como modelo, os próprios Santos representados na frente do tríptico por coincidência tanto das formas como nos tamanhos dos rostos e mãos.

As molduras são um outro aspeto muito interessante deste tríptico. Estas são originais apesar de já não terem o acabamento original, possivelmente raspado por várias vezes para novos redouramentos. São, tal como as pinturas, feitas em carvalho do Báltico, e apresentam o mesmo tipo de preparação, cré com vestígios de gesso. Foi possível recolher uma amostra ainda com vestígios de folha de ouro original, que comparado com o ouro das auréolas dos Santos deu uma composição diferente. Contudo, o bolus identificado tem o mesmo tipo de composição nas diferentes douragem; este facto sugere que foram douradas por mãos diferentes, o que é perfeitamente plausível pois, naturalmente o dourador de molduras não iria dourar as auréolas nas pinturas feitas pelo próprio pintor ou por algum seu colaborador. A originalidade das molduras permitiu ver como estas eram

assembladas, por furo e cavilha, como eram feitos os cantos e sobretudo como eram encaixadas as pinturas, principalmente os volantes engavetados e posteriormente travados. Permitiu ainda confirmar, o tipo de fechadura que em tempos existiu, para que o tríptico permanecesse fechado, só aberto em ocasiões especiais, tal como acontecia com outros trípticos flamencos. Os volantes encontram-se ligados ao painel central por meio de dobradiças metálicas, originais em bom estado de conservação. Foi, ainda possível, verificar as cavidades existentes na travessa inferior da moldura do painel central, colocando-se a hipótese de se tratar de cavidades de encaixe de uma predela, como por exemplo a do género do tríptico da Calheta na Ilha da Madeira e que ainda subsiste.

Apesar do mau estado de conservação, tanto das pinturas como da moldura, era perfeitamente perceptível que se tratava de uma obra de qualidade. Agora, depois de intervencionada e estudada pode-se considerar que esta obra é de facto, construída dentro dos parâmetros da pintura flamenga relegando para segundo plano qualquer hipótese de se tratar de um tríptico de autoria portuguesa. Considera-se que os resultados agora obtidos corroboram o que foi dito e divulgado por Luísa Clode e Fernando António Baptista Pereira, reiterando-se a proposta de atribuição a Joos van Cleve.



V E em Portugal;

como se pintava naquele tempo?

V E em Portugal; como se pintava naquele tempo?

O processo de descontextualização e recontextualização de que foram objeto as pinturas daquela época tem levado ao desenvolvimento de estudos por parte dos historiadores de arte. Atualmente existem diversos projetos de investigação, incluindo várias teses de doutoramento, sobre a pintura antiga portuguesa, os chamados *Primitivos Portugueses*, que tiveram o seu início com o pintor régio de D. Afonso V, Nuno Gonçalves, seguido pelos pintores da primeira metade do século XVI, os *luso-flamengos*. São trabalhos que visam caracterizar, não só historicamente mas, sobretudo, a técnica e a materialidade a fim de saber qual o modo de pintar à época dos reinados de D. João II (1481-1495) e de D. Manuel I (1495-1521), ou seja, final do séc. XV / início do XVI. Na viragem do século, de uma maneira geral, difundiu-se a técnica da pintura a óleo em substituição da técnica a têmpera, subsistindo contudo alguma pintura com técnica mista. Tal facto passou, teoricamente, pelo contacto de pintores nacionais com pintores flamengos, seja pela ida destes à Flandres, seja pela vinda de pintores flamengos para Portugal, ou seja ainda, e talvez a mais relevante, pela grande influência de obras encomendadas e/ou compradas diretamente a artistas flamengos, como por exemplo, as obras de Quentin Metsys estudadas nos capítulos anteriores.

Não é fácil caracterizar a pintura portuguesa desta época e quais as fontes específicas que a influenciaram. Portugal encontrava-se debaixo da influência de uma série de correntes artísticas e estilísticas; se por um lado, ainda estava sob o impacto da influência da escola de Bruges e de Antuérpia, por outro lado, já se voltava para outras tantas influências, como sejam as escolas espanholas, alemãs e, principalmente, as italianas. É sobretudo devido a este fator, que se torna complexa a caracterização deste período alto da pintura portuguesa. Assim, surgem várias oficinas de pintura, ligada à cidade cosmopolita de Lisboa ou a centros mais pequenos, como Coimbra, Viseu e Évora, onde se observa um desenvolvimento intenso, de estilos diferenciados, seja dentro de uma mesma "série" pictórica, seja dentro de uma única peça. Este facto ultrapassava a individualidade do mestre responsável, muitas vezes limitado aos esboços ou modelos, com que concebia o debuxo geral de uma determinada empreitada e em sintonia com o gosto de quem encomendava. É por isto que, constantemente se *encalha* na autoria de determinada obra. Isto quer dizer que, tal como acontece na

pintura flamenga, estas obras não podem ser estudadas numa perspetiva de particularização de personalidades como, de certa maneira, acontece com a pintura do Renascimento italiano e, posteriormente, na pintura Maneirista portuguesa. Como exemplo destas oficinas, Pedro Dias e Vítor Serrão, consideram que: - «Produto coletivo são as obras Lisboetas do "mestre de 1515" presumivelmente da responsabilidade direcional do pintor régio Jorge Afonso, e as da "oficina de Francisco Henriques", como o são também as pinturas da "oficina do Espinheiro" (Évora), em que o famoso monge flamengo Frei Carlos foi tão-só um dos mestres preponderantes, e as de Coimbra "oficina do mestre do Sardoal". Outros mestres mais evoluídos nos seus programas estéticos, e também na sua mais assumida individualidade, como o enigmático mestre da Lourinhã ou o viseense Vasco Fernandes, ocupam um espaço transitório, onde o figurino renascentista desponta, e merecerão, por isso, tratamento complementar» [DIAS, SERRÃO, 1996, p. 118].

Caracterizando sucintamente o que se fazia àquela época, em Portugal, refere-se agora um pouco desse mesmo trabalho, como referência sobre o modo de pintar português, nomeadamente, em alguns polos mais representativos desta pintura. Assim, algumas das obras mais emblemáticas são o conjunto de pinturas, que compunham os retábulos que ornamentavam, antigamente as igrejas, como por exemplo, o tríptico do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra ou o retábulo do Mosteiro de S. Francisco de Évora. Este último, conjunto de dezoito tábuas, que, hoje, se encontram dispersas em diferentes Museus (onze depositadas no Museu Nacional de Arte Antiga e quatro, no Museu José Relvas em Alpiarça), foram feitas por Francisco Henriques, com marcenaria de Olivier de Gand, no princípio do séc. XVI, para a Capela-mor do referido mosteiro. Trata-se de um importante grupo oficial, elaborado segundo esquemas e processos, manifestamente flamengos, sobressaindo mais a modelação larga, do que o traço de pormenor e contorno dos acessórios. Mais tarde, na geração seguinte, os pintores recorreram já a preceitos claramente renascentistas e italianos, como por exemplo, Gregório Lopes, André Gonçalves, Garcia Fernandes e Cristóvão de Figueiredo [DIAS, SERRÃO, 1996, p. 128].

O grande retábulo da Sé do Funchal é outra das obras fundamentais daquele tempo. É o único com a forma mais próxima do original, ainda no local para onde foi projetado e, por isso mesmo, aquele que mais informação poderá transmitir do que se fazia na época.

O conjunto retabular da Sé do Funchal, preenche toda a parede fundeira da igreja, por detrás da antiga banquetta do altar e é composto por doze painéis, com cenas historiadas, divididos em três fiadas, de igual altura: três adossam-se à parede e, os exteriores, como se fossem volantes entreabertos de um políptico, às ilhargas, onde se rasgam os janelões. Na zona inferior partindo da esquerda estão representadas quatro cenas eucarísticas: *Abraão e Melquisedeque*, *Última Ceia*, *Missa de São Gregório* e *Apanha do Maná*. Na fila central quatro cenas relacionadas com a Vida da Virgem; *Anunciação*, *Natividade*, *Pentecostes* e *Assunção da Virgem*. Por último a fileira de cima estão representadas quatro cenas relativas à Paixão de Cristo; *Cristo no Horto*, *Cristo a Caminho do Calvário*, *Descida da Cruz* e *Ressurreição*. Ainda na zona central do retábulo, em nichos, provavelmente não originais, encontram-se na zona inferior o sacrário, na zona intermédia uma imaginária da *Assunção da Virgem* e na zona superior, uma pintura em tela representando a figura de Cristo.

Têm sido feitas algumas atribuições a este conjunto retabular, nomeadamente, a Francisco Henriques, ao Mestre da Lourinhã ou ainda, como produção artística de dois ou mais artistas que trabalharam em parceria. A sua construção, segundo Rafael Moreira, está hoje fixada entre 1514 e fins de 1516: - «algo tardia em relação aos conjuntos retabulares das Sés de Coimbra, Évora e Viseu – rivais mútuos e pioneiros absolutos da flamenguisação da nossa arte episcopal programada por D. Manuel I durante a viagem a Toledo e Saragoça, em 1498, para ser jurado herdeiro dos reis Católicos – mas coeva das formas mais simples e elaboradas de outras grandes casas religiosas (Santa Cruz e Alcobaça), em que se processou a síntese do estilo “lusoflamengo”» [MOREIRA, 2003, p. 65]. No final deste ano (2012) este retábulo vai ser objeto de uma intervenção de restauro, patrocinada pelo WMF - *World Monuments Fund* e com a colaboração da DGPC - *Direção Geral do Património Cultural* e do Centro HERCULES da Universidade de Évora, acompanhado pelo devido estudo complementar, permitindo com isso o seu total conhecimento, seja técnico seja material. Contudo foi já efetuado um primeiro estudo prévio que será desenvolvido mais adiante.

Nesta perspetiva, de trabalho mais ou menos documentado como trabalho de parceria, e para terminar este percurso de influências flamengas em Portugal, salienta-se o conjunto de obras de referência do pintor Vasco Fernandes ou “Grão Vasco”. É considerado, porventura o mais rico pintor quinhentista, com influência coimbrã, desenvolvida na

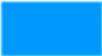
cidade de Viseu. Por volta de 1502-1505, este pintor deve ter colaborado no grande políptico da Sé de Viseu, encomendado pelo bispo D. Diogo Ortiz de Vilhegas. Este conjunto é constituído por quinze painéis representando *Passos da Vida da Virgem e da Paixão de Cristo*. Depois de desmanchado, no séc. XVII, o retábulo que albergava as quinze pinturas, catorze, podem ser apreciadas atualmente no Museu do Grão Vasco, enquanto uma se encontra no seminário de Coimbra. Trata-se de uma obra de grande influência flamenga dirigida, provavelmente, por um desconhecido mestre nórdico, cujas proximidades estéticas à oficina de Francisco Henriques são de considerar. Mais segura é a atribuição do retábulo da Catedral de Lamego a Vasco Fernandes pintado entre 1505 – 1511, desmembrado tal como os restantes e, do qual, se conhecem apenas cinco tábuas [DIAS, SERRÃO, 1996, pp. 139-140]. Esta é uma obra fundamental para se perceber que a pintura e os pintores provenientes dos Países Baixos meridionais exerceram, de facto, uma influência decisiva sobre o gosto da clientela e sobre o trabalho dos pintores Portugueses. - «Nos temas narrativos alusivos à vida da Virgem, à infância de Jesus e à Paixão de Cristo, reconhece-se a matriz nórdica no processo de representação onde é possível ainda identificar modelos, figuras e cenários diretamente inspirados na produção flamenga – ativando o diálogo efetivamente com o espectador» [RODRIGUES, 1995, p. 200-201]. Também vários estudos sobre esta artista estão a ser desenvolvidos, no âmbito de teses de doutoramentos, na Universidade Católica, Escola das Artes, Porto.

5.1 Suporte

Em Portugal naquele tempo pintava-se sobretudo em suportes de madeira de carvalho do Báltico, importada diretamente da Flandres, com algumas exceções como, por exemplo, a escola de Coimbra, onde era mais utilizada a madeira de castanho (apenas cerca de 12%). Essas tábuas do Báltico eram preparadas nos *ateliers* de pintura portuguesa e podiam ser assemblados de diferentes maneiras. No ano de 2006/07 a conservadora-restauradora Tânia Costa efetuou um estágio profissional na administração pública central, no então Instituto Português de Conservação e Restauro, e teve como principal objetivo a pesquisa e o levantamento sobre sistemas de reforço e assemblagem em suportes de pintura dos séculos XV e XVI.

Para tal, foram consultados uma série de processos de restauro existentes no arquivo do ex-IPCR, com respetiva documentação radiográfica. Foram elaborados esquemas e construída uma base de dados que, no final, permitiram saber qual a predominância do tipo de assemblagem mais utilizada¹. Refere-se que o número de processos consultados foi cerca de 89, correspondendo cada um a uma obra diferente. Salienta-se que tinham atribuição tanto a artistas portugueses como a flamengos. Posto isto, considerou-se que este número é relativamente significativo e representativo para tirar algumas ilações. Assim, observando o quadro seguinte (Fig. 5.1) verificou-se que, o sistema de reforço e assemblagem mais usado em suportes de pintura, no séc. XV e XVI é o de furo e cavilha ou, como se queira chamar, de furo e respiga. As assemblagens com taleiras tanto foram identificadas em pintura portuguesa como na flamenga (Figs. 5.2/5.3).

Fig. 5.1 Tipo de assemblagem identificada em pintura portuguesa dos séc. XV e XVI

		Nº de pinturas identificadas
	Taleiras com dois pares de cavilhas	9
	Taleiras com um par de cavilhas	5
	Taleiras simples	18
	Furo e cavilha ou furo e respiga	43
	Juntas coladas por união viva	14

¹ Todo este trabalho pode se consultado em COSTA, Tânia, “Pesquisa sobre sistemas de reforço e assemblagem em suportes de pintura”, 2007, in *Cadernos de Conservação e Restauro* n° 5, Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, pp. 48 a 54.

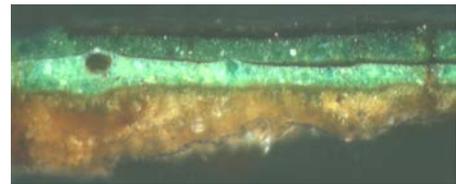
5.2 Escola de Coimbra, *Tríptico de Santa Clara*, MNMC, Coimbra

O Tríptico de Santa Clara, proveniente do Museu Machado de Castro, Coimbra, foi intervencionado na área de pintura do ex-IMC, nos anos de 2009/10 por Dulce Delgado, Mercês Lorena e Teresa Homem de Mello. Trata-se de um conjunto de pinturas sobre suporte de madeira de castanho, do final do século XV; até ao momento apenas se conhece um outro exemplo, do mesmo museu, de pintura portuguesa do séc. XV sobre madeira de castanho - *A Senhora da Rosa*. Tal como noutras pinturas coevas, pouco se conhece da sua história e percurso, pelo que se impôs o seu estudo no decurso da intervenção de conservação e restauro. Este conjunto é constituído por três painéis verticais e uma predela horizontal. O tema central é o episódio mais divulgado da vida de Santa Clara – *O Milagre da Custódia*, ladeado pelos temas de *Cristo no Horto* e da *Lamentação*. Na predela estão representados *Cristo e os Apóstolos* (Figs. 5.4 a).

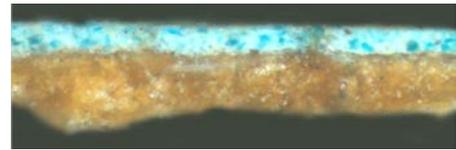
Resumidamente refere-se o estudo publicado dos cadernos de conservação e restauro nº 8 e que descreve bem a técnica desta pintura: - «diversamente do que se fazia no Norte da Europa, a camada pictórica é composta apenas por um ou dois estratos aplicados diretamente sobre gesso *sotille* da preparação e o desenho subjacente, não existindo uma camada de imprimatura. Dependendo da cor, as camadas apresentam aglutinante diferenciado. Para os azuis e os verdes foi utilizado apenas óleo de linho e nas restantes cores a técnica mista de óleo e aglutinante aquoso proteico. A utilização simultânea destas duas técnicas é contrária ao modo flamengo e não foi, até hoje, verificável noutras pinturas de produção nacional. A utilização exclusiva do óleo de linho para aglutinar alguns pigmentos verdes e azuis é, no entanto, mencionada em tratados com referência à pintura italiana e á pintura ibérica que, embora datados dos séculos XVI e XVII, sugerem ter sido prática comum em período anterior» [GOMES, LORENA, CANDEIAS, 2010, PP.86-86]. Quanto aos pigmentos originais, foram identificados branco de chumbo, azurite, vermelhão, ocre vermelho, mínio, garança, úmbria, ocre amarelo, amarelo de estanho e de chumbo, verdigri, malaquite, resinato de cobre, carvão vegetal e animal (Figs. 5.4 b,c,d,e).



a *Tríptico de Santa Clara*, escola de Coimbra (final séc. XV) Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

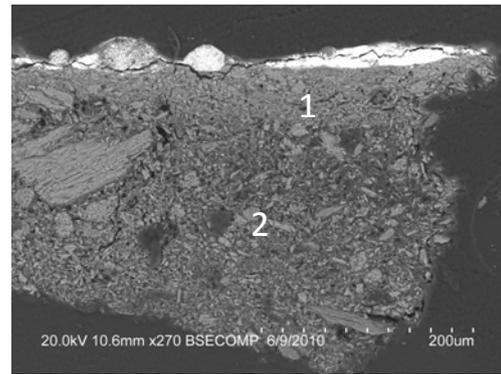
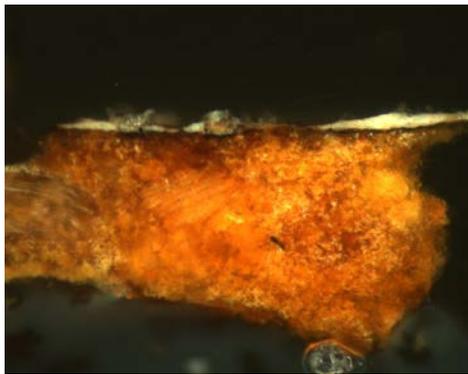


b *Santa Clara e o Milagre da Custódia* (painel central) Corte estratigráfico do verde da veste de figura



c *Lamentação* (painel esquerdo) Corte estratigráfico do azul do manto da Virgem.

Figs. 5.4 a,b,c,d e



d/e *Cristo no Horto* (painel direito) a corte estratigráfico da carneção da mão de Cristo, zona de luz.
b Mapa de MEV com identificação da preparação com duas camadas, 1 gesso grosso e 2 gesso sottile

5.3 Pinturas da Charola de Tomar

Os painéis monumentais da Charola do Convento de Cristo em Tomar são, provavelmente, os maiores do século XVI, produzidos no tempo de D. Manuel I (c. 1510). Os painéis (doze) preenchem os doze nichos do deambulatório e são atribuídos, com algumas reservas, ao pintor Jorge Afonso. Atualmente apenas restam cinco obras completas e três fragmentos. No início do ano 2000 algumas dessas peças foram intervencionadas no então IPCR - *Ressurreição de Lázaro*, *Entrada de Cristo em Jerusalém*, *Batismo de Cristo*, por Frederico Henriques, Sónia Pires, Ana Bailão e Miguel Garcia. Essa intervenção deu origem a estudos complementares, já publicados,

sobre quais os materiais empregues na sua construção. Assim, segundo estes intervenientes, vários métodos de exame e análise foram utilizados para determinar quais os materiais da camada de pintura - «A análise permitiu a identificação dos seguintes pigmentos e corantes originais: azurite, azul esmalte, amarelo de estanho e chumbo, branco de chumbo, carvão animal, carvão mineral, ocre castanho e amarelo, verdigri, vermelhão, garança e cochonilha.../...As análises de laboratório também concluíram a presença de gesso (sulfato de cálcio hidratado), misturado com cola animal e aplicado em uma única camada, como a camada de preparação da pintura» [HENRIQUES,BAILÃO, GARCIA, 2010, pp. 55-59]. Como se pode concluir a paleta de cores pouco difere da que se usava na pintura flamenga, ou seja, os pigmentos são os mesmos, provavelmente diferem no modo como eram moídos ou aplicados mas isso não está descrito neste artigo. Sobressai, no entanto, o gesso misturado com cola animal da preparação, bem diferente do cré usado pelos flamengos; a referência de apenas uma camada de preparação justifica-se pela impossibilidade do equipamento analítico da época, não permitir verificar por quantas camadas era composta. Quanto aos aglutinantes destas pinturas foram identificados por μ -FTIR e segundo os resultados publicados são constituídos por - «lípidos e proteínas, e que portanto, a pintura fora realizada segundo uma técnica mista» [SERUYA,PEREIRA, 2004 p.45] (Figs. 5.5 a,b,c,d).

Figs. 5.5 a,b,c,d Pinturas da Charola de Tomar atribuídas a Jorge Afonso e/ou Gregório Lopes
(c. 1510)



a Ressurreição de Lázaro



b Entrada de Cristo em Jerusalém



c Batismo de Cristo

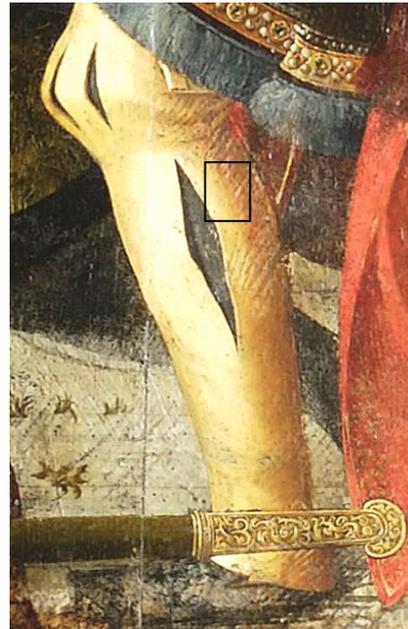


d Entrada de Cristo em Jerusalém
Corte estratigráfico azul do manto de Cristo mostrando a elevada granulometria da azurite

5.4 Pintura de Gregório Lopes, *Adoração dos Reis Magos*, MNAA, Lisboa

Segue-se uma outra pintura intervencionada por Ana Fryxel e Mercês Lorena, no ano de 2010, no Laboratório José de Figueiredo do DGPC, cujo estudo ainda não está terminado mas, já tem alguns resultados que podem ser representativos da técnica desta pintura. Trata-se de uma *Adoração dos Reis Magos*, peça que esteve exposta na última exposição sobre os Primitivos Portugueses, no Museu Nacional de Arte Antiga, (2011). Atribuída a Gregório Lopes (c. 1490 - 1550) discípulo e genro de Jorge Afonso. É um pintor que, definitivamente, deixou de lado a influência flamenga para se inspirar, sobretudo, na pintura italiana. É considerado como um dos principais artistas, responsável pela viragem da primeira para a segunda geração. Pelos estudos que foram efetuados até ao momento, sabe-se que os pigmentos identificados nesta obra foram os mesmos usados por Jorge Afonso, já anteriormente enumerados, inclusive o gesso com cola animal para a composição da preparação. Neste caso o aglutinante ainda não foi identificado. É possível, contudo, fazer algumas leituras técnicas de como foram construídas as camadas de cor. Salienta-se que é uma técnica diferente do que se tem observado até ao momento. Tem uma imprimatura branca, por baixo de todas as cores mas, que o artista faz variar na sua espessura, consoante quer que a cor que a sobrepõe, seja mais clara ou mais escura. Este jogo de cor é igualmente feito por uma outra camada negra, por baixo da imprimatura e imediatamente sobre a preparação, que não pode ser considerada apenas como sendo desenho subjacente. Esta camada negra transmite à pintura final um aspeto diferente no acabamento, talvez mais carregado e compacto, que se distancia definitivamente das transparências de cor da pintura flamenga. O desenho é intenso e rigoroso, sobre a preparação; parece ser feito a carvão seco, de origem animal (presença de fósforo em FRX) e encontra-se, sobretudo, nas zonas da arquitetura, inclusivamente com marcações de compasso [SERRANO, 1999, p. 216]² (Figs. 5.6 a,b,c,d,e,f/5.7 a,b,c,d,e/5.8 a,b).

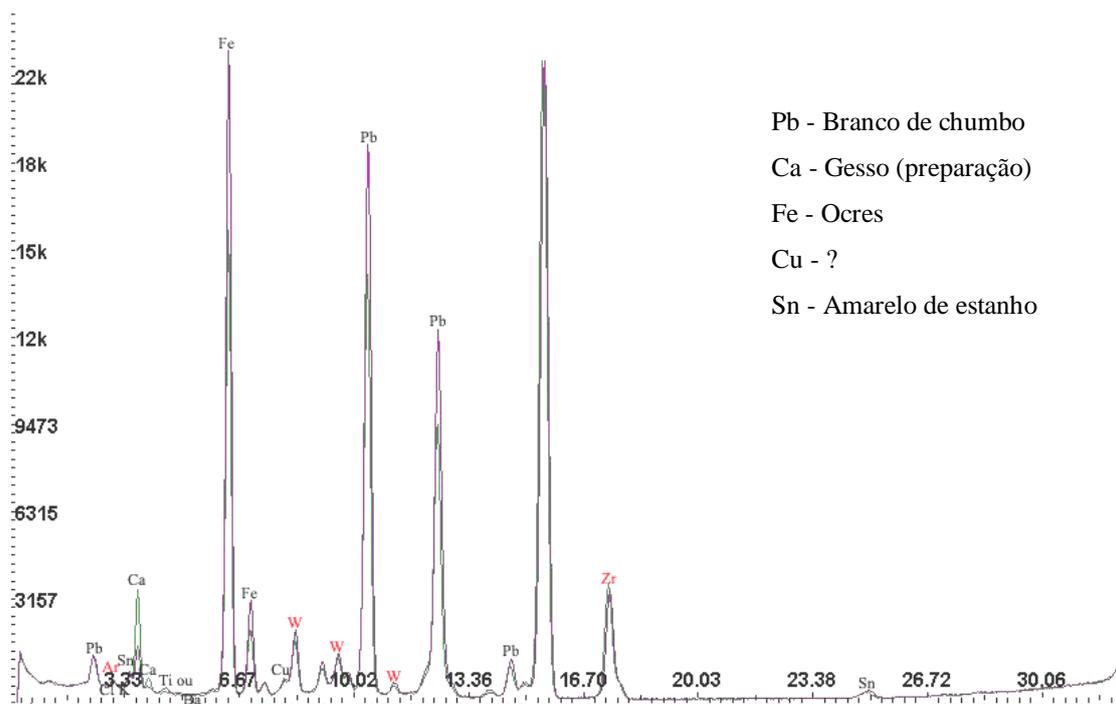
² No ano de 1999, teve lugar no Museu de Arte Antiga em Lisboa, um Seminário internacional subordinado ao tema “Estudos de Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes” organizado pelo Instituto José de Figueiredo, onde foram divulgados estudos técnicos e materiais de várias obras atribuídas a este artista e que agora poderão servir de base comparativa a esta obra, ainda por estudar. Salienta-se no entanto algumas semelhanças que podem já ser apontadas: o caso do desenho subjacente ser efetuado em carvão animal; a importância da imprimatura no especto do acabamento final da pintura e ainda a identificação do aglutinante a óleo com exceção da camada verde à base de resinato de cobre (que se encontra aglutinada com resina) e ainda as camadas de preparação aglutinadas por uma emulsão de óleo com cola.



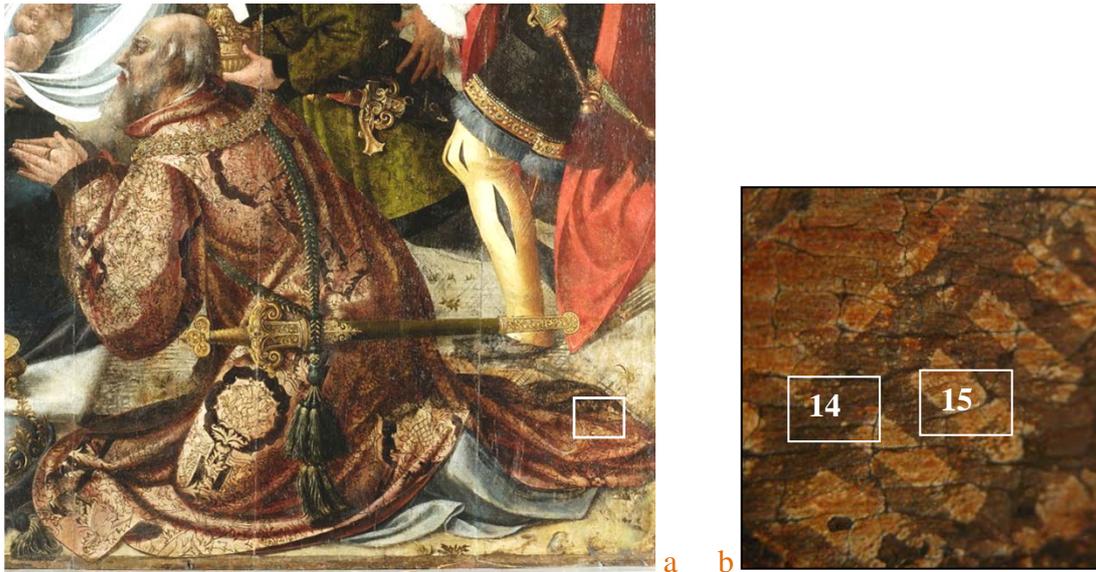
Figs. 5.6 a,b,c,d,e,f a Gregório Lopes, *Adoração dos Reis Magos*, MNAA, Lisboa.
b Pormenor da perna do rei Baltazar com localização da área onde foram retiradas as amostras



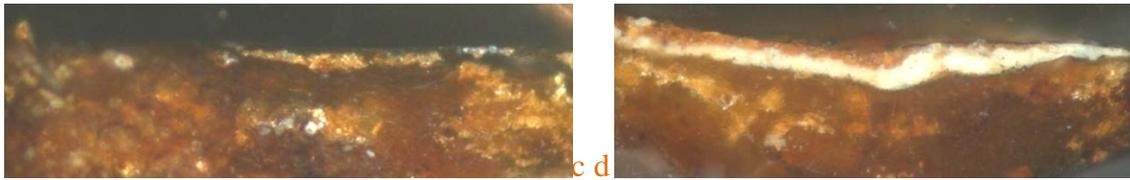
c Localização dos pontos para amostragem na perna rei Baltazar identificada em (b)
d Corte estratigráfico da amostra 16, amarelo sobre camada escura
e Corte estratigráfico da amostra amarelo sobre camada branca



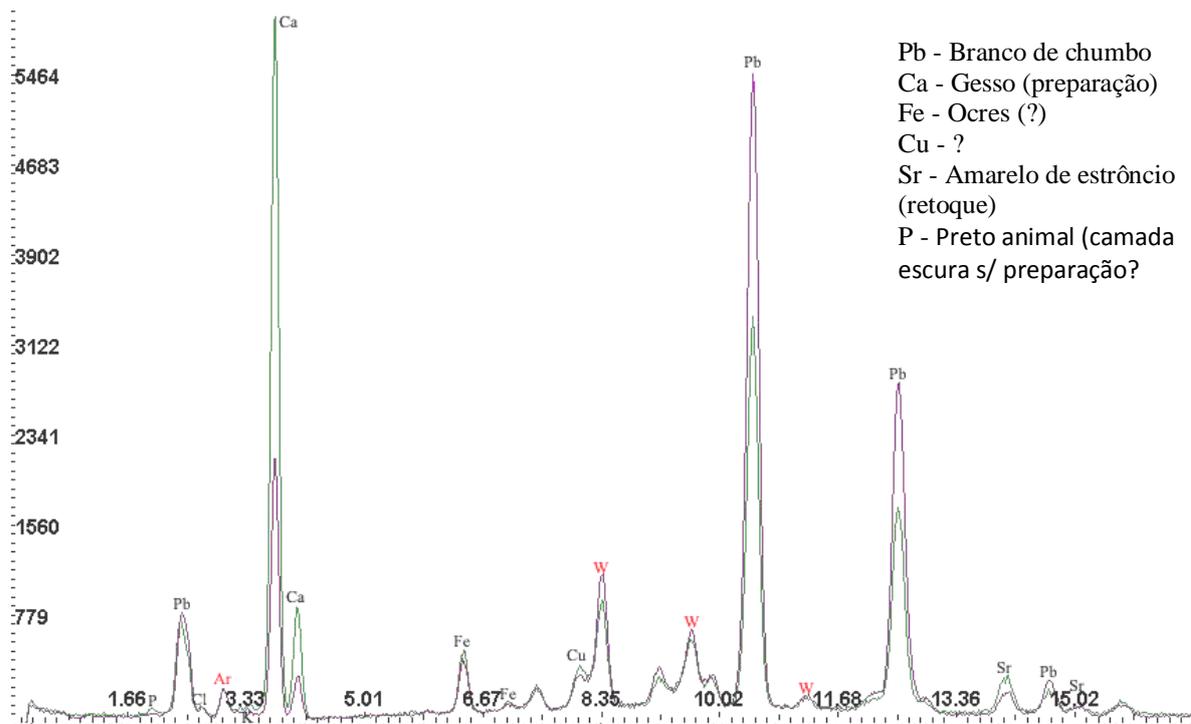
f Espectro de FRX com elementos que podem identificar a composição dos pigmentos nos pontos 16 e 17 identificados na figura (c)



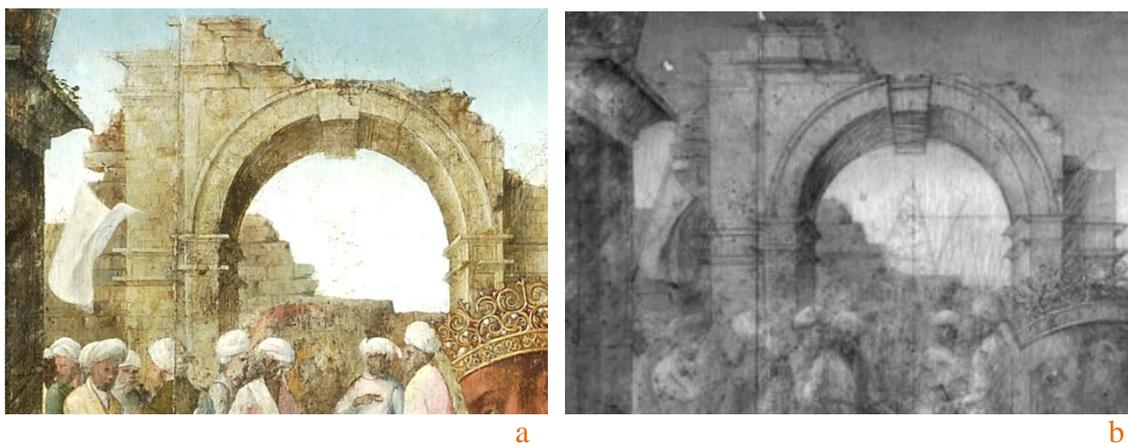
Figs. 5.7 a,b,c,d,e, a Gregório Lopes, *Adoração dos Reis Magos*, Rei Mago ajoelhado MNAA, Lisboa.
b Pormenor com a localização da área onde foram retiradas as amostras 14 e 15 nos motivos decorativos do manto.



c/d Cortes estratigráficos 14 e 15, cor de laranja sombra e luz do manto do rei Mago ajoelhado. Na cor escura (sombra) a *imprimitura* é praticamente inexistente e no laranja claro (luz) a camada escura por baixo da cor muito menos evidente.



e Espectro de FRX com elementos que podem identificar a composição dos pigmentos nas áreas 15 e 16 identificados na figura (b)



Figs. 5.8 a,b Gregório Lopes, *Adoração dos Reis Magos*, MNAA, Lisboa a pormenor da arquitetura, luz visível b Pormenor do desenho subjacente para marcar a arquitetura, reflectografia de infravermelho.

5.5 Retábulo da Sé do Funchal

Recorda-se que este é um retábulo de grandes dimensões, em que todas as pinturas têm aproximadamente o mesmo tamanho, e que até ao momento não foi encontrado nenhum documento que identificasse ou datasse esta obra. Como já foi referido, têm sido feitas algumas atribuições; questiona-se se esta será uma obra de conjunto elaborada por uma única oficina de pintura ou será uma obra de parceria. Neste momento através de um estudo prévio, efetuado no âmbito do projeto "estudo e intervenção de conservação e restauro" foi possível verificar algumas situações que se consideram importantes pois, aproximam o retábulo a uma única oficina. Desconhece-se ainda se é portuguesa ou flamenga (Figs. 5.9 a,b,c).

Posto isto e, observando o retábulo de perto, o que primeiro se assinala é a diferença do estado de conservação entre as diversas pinturas. Este facto tem relação direta com a intervenção de conservação e restauro levada a cabo por Fernando Mardel nos anos 40, para a grande exposição de Lisboa, sobre *os primitivos portugueses*. Nesta Época foram retiradas do retábulo e intervencionadas, no então Instituto José de Figueiredo, quatro pinturas: *Abraão e Melquisedeque*; *Apanha do Maná*; *Anunciação*; e *Cristo no Horto*. Sobressai o bom estado de conservação destas pinturas comparativamente com as restantes, que apresentam grande acumulação de sujidade, dificultando a sua

visibilidade. Talvez seja esta a razão de se colocar a hipótese de haver várias mãos na feitura do conjunto pictórico. Na procura de semelhanças de representação diferenciou-se as figuras de Cristo e da Virgem, decalcaram-se e sobrepuseram-se os rostos com respetivos resplendores de Cristo, no registo superior (cor verde) (Figs. 5.10 a,b,c,d), da Virgem, no registo central (cor vermelha) (Figs. 5.11 a,b,c,d), de Cristo, no registo inferior (cor azul) e, ainda, as figuras representadas em primeiro plano nas pinturas de *Abraão e Melquisedeque* e *Apanha do Maná* (cor azul) (Figs. 5.12 a,b,c,d), por não terem nem a figura de Cristo nem a figura da Virgem representadas. Posteriormente sobrepuseram-se as imagens decalcadas (Figs. 5.13 a,b,c/5.14 a,b,c/) e conclui-se o seguinte:

- 1 Os resplendores de Cristo são todos iguais, mais trabalhados e aparatosos que os da Virgem, apesar de terem as mesmas dimensões, ou seja, o mesmo diâmetro;
- 2 Os rostos de Cristo coincidem com os rostos da Virgem e de algumas figuras masculinas das pintura *Melquisedeque* e *Apanha do Maná*, concluindo-se que foi utilizado sempre o mesmo molde;
- 3 Todas as pinturas têm as figuras representadas com a mesma escala, independentemente da distância onde estão colocadas;
- 4 Na figura de Cristo na *Ultima Ceia*, no registo inferior, não foi encontrada qualquer semelhança com os restantes rostos de Cristo, talvez por estar representado de frente; o resplendor é mais simples apresentando semelhanças com os resplendores da Virgem; o mesmo se passa com o Cristo na pintura da *Missa de São Gregório* que, neste caso, não tem qualquer resplendor.

Em suma, pode-se agora dizer com alguma certeza que, todas as pinturas pertencem a uma mesma oficina com exceção das pinturas *Ultima Ceia* e *Missa de São Gregório*, que por alguma razão parecem diferentes do resto do conjunto. Pela análise da documentação de fotografia geral, de fotografia de infravermelho, de reflectografia de infravermelho e de radiografia é possível concluir que as duas pinturas acima referidas não se enquadram no resto do conjunto, por estarem total ou parcialmente repintadas. Posto isto, podemos fazer neste momento, com alguma pertinência, alguns reparos que aproximam estas pinturas das restantes:

- 1 O resplendor do Cristo por baixo dos repintes na pintura da *Última Ceia* e do Cristo na pintura *Missa de São Gregório* são iguais aos dos restantes Cristos (Figs. 5.15 a,b/ 5.16 a,b).
- 2 Os atuais panejamentos, seja do baldaquino da *Ultima Ceia*, seja o da mesa de Altar da *Missa de São Gregório*, são repintes, existindo um desenho subjacente com um padrão mais antigo, idêntico àquele que se observa na capa do Anjo da Anunciação (Figs. 5.17 a,b). Infelizmente, no baldaquino não foi possível captar esse desenho com luz infravermelha devido à grande espessura da camada de repinte.
- 3 Na pintura da *Ultima Ceia* são detetados na radiografia, outros pormenores subjacentes como mãos, facas, taças e pratos, etc. diferentes daqueles que se vêem pintados. Devido às más condições no tardo do retábulo, não foi possível radiografar estas pinturas na sua totalidade.

Depois desta primeira observação, em que tudo aponta para uma grande homogeneidade pictórica, considera-se que este retábulo é obra de uma única oficina, inclusive as pinturas *Ultima Ceia* e *Missa de São Gregório*. Fica por saber qual a composição material dos estratos pictóricos, preparação e suporte, que se espera dentro em breve possam ser divulgadas, depois da intervenção de conservação e restauro e do respetivo estudo técnico.



Figs. 5.9 a,b c Retábulo do altar-mor da Sé do Funchal

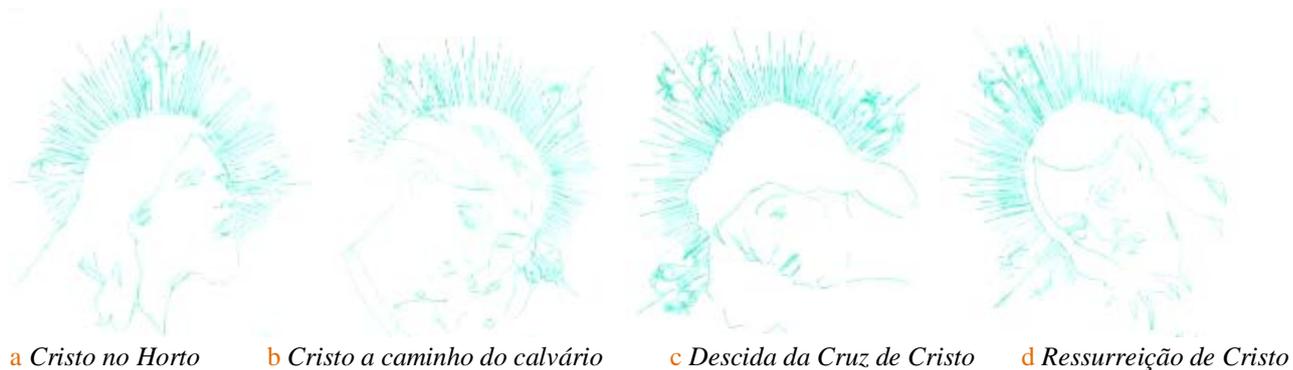


b Cristo no Horto, resplendor



c Virgem da Assunção - resplendor

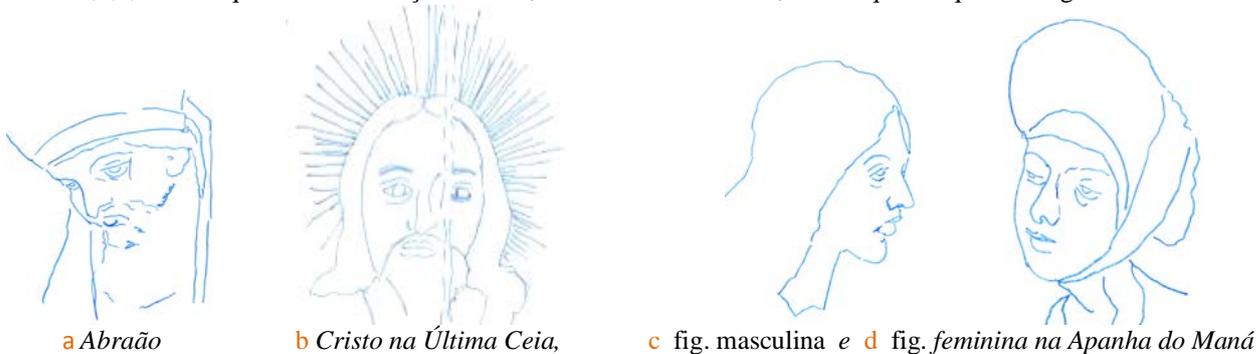
Figs. 5.10 a,b,c,d Decalque real das cabeças de Cristo com respectivos resplendores



Figs. 5.11 a,b,c,d Decalque real das cabeças da Virgem com respectivos resplendores



Figs. 5.12 a,b,c,d Decalque real das cabeças Abraão, de Cristo Última Ceia, de Melquisedeque e de figura feminina



Figs. 5.13 a,b,c Exemplos de cabeças de Cristo e da Virgem sobrepostos mostrando a coincidência do desenho



Figs. 5.14 a,b, c Exemplos de cabeças de Cristo e da Virgem sobrepostos com as figuras de primeiro plano nas pinturas de *Abraão e Melquisedeque* e *Apanha do Maná*, mostrando a coincidência do desenho.



a Cristo a caminho do Calvário igual a Abraão



b Virgem Anunciação igual a fig. feminina na Apanha do Maná



c Cristo no Horto (invertido) igual a fig. masculina na Apanha do maná .



Figs. 5.15 a,b *Última Ceia*, cabeça de Cristo com resplendor, pormenor fotográfico e radiográfico onde se vê a diferença dos resplendores. O que se vê na radiografia por baixo da atual pintura é igual aos dos Cristos das outras pinturas

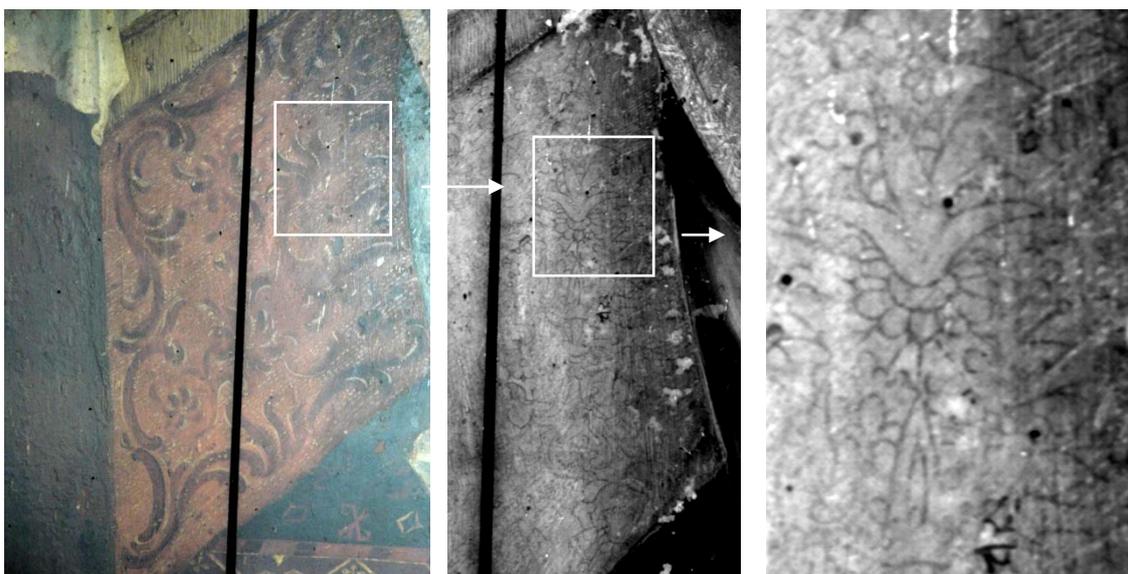


Figs. 5.16 a,b *Missão de São Gregório*, cabeça de Cristo, pormenor fotográfico radiográfico onde se vê a existência de um resplendor na radiografia, por baixo do repinte, igual aos dos Cristos nas restantes pinturas

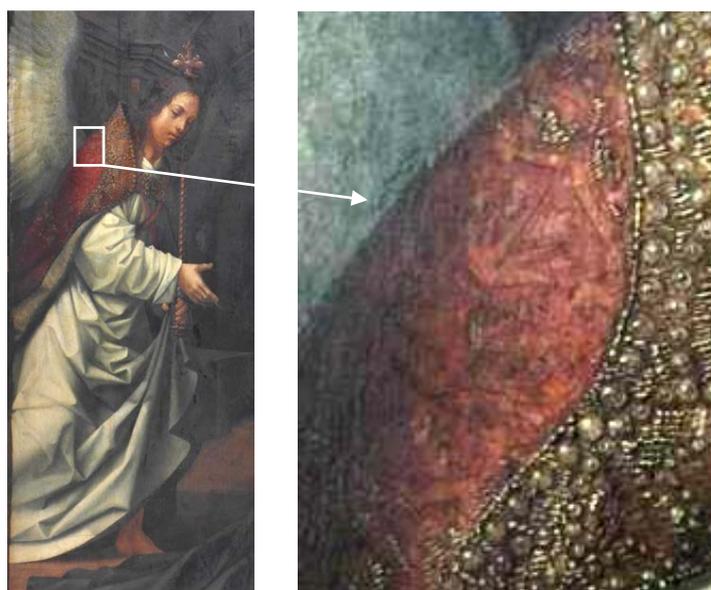


Figs. 5.17 a,b,c,d,e,f

a *Missa de São Gregório*, pormenor com identificação do *frontal de altar*



a Pormenor do desenho repintado da mesa de altar b/c pormenores do desenho subjacente original com um padrão antigo, idêntico àquele que se observa na capa do *Anjo da Anunciação* captado por reflectografia de infravermelhos.



d/e *Anjo da Anunciação*, pormenor do desenho da capa do Anjo

5.6 Epílogo

É de facto muito problemático caracterizar a pintura portuguesa do princípio do séc. XVI, nomeadamente, por falta de estudos completos e por falta de troca de informação. Como se constata, não é pelo tipo de suporte, nem mesmo pelos pigmentos utilizados, que se chega a diferenciar metodologias de trabalho oficinal. Estes eram bastante semelhantes para se tentar agrupar modos de fabrico individual pois, o conhecimento passava de pais para filhos e de mestres para aprendizes. No Ano de 2010/11 foi apresentada ao público, uma grande exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, "Primitivos Portugueses (1450-1550) O Século de Nuno Gonçalves". A ideia desta exposição partiu não só como rememoração da anterior exposição (1940) mas, fundamentalmente, como refere o comissário da exposição José Alberto Seabra de Carvalho - «.../ensaiar novos questionamentos e novas pistas de leitura sobre o território, complexo e nem sempre historiograficamente bem tratado, da pintura retabular desse período.../» [CARVALHO, 2010, p. 15]. Para este autor, este não é um ponto de chegada mas sim de partida, em que os exames técnicos e materiais são fundamentais e complementares para o aprofundamento do conhecimento da pintura portuguesa do séc. XV e XVI. O catálogo desta exposição faz um levantamento global, da grande maioria das pinturas desse tempo, com ensaios críticos dos diferentes núcleos de artistas, apoiados muitas vezes em exames reflectográficos.

Evidentemente ainda muito está por fazer mas, alguns estudos materiais feitos ao longo de vários anos sobre pintura antiga permitem estreitar, de certa maneira, um caminho de como se pintava naquela época em Portugal e, sobretudo, compara-la tecnicamente com o modo de fazer na Flandres. Em relação aos suportes, a madeira mais usada era sem dúvida o carvalho do Báltico, assemblada na maioria das vezes por furo e cavilha e, mais raramente, por taleiras de madeira. Estes dois sistemas são igualmente identificados na pintura flamenga podendo-se, neste momento, sistematizar uma razão plausível para o critério adotado que será apresentada na conclusão deste trabalho. Quanto às camadas de cor, o que se verifica é que, tanto a técnica como a combinação dos materiais das obras portuguesas são diferentes da técnica e dos materiais das obras efetuadas nos países do norte.

Quanto à preparação confirma-se o que se tem dito ao longo dos anos, ou seja, enquanto as preparações portuguesas são constituídas por varias camadas demão de gesso aglutinado a óleo e cola animal, as flamengas são feitas por várias camadas demão mas, constituídas por cré aglutinadas só com óleo; sabe-se agora que, a primeira camada desta preparação flamenga junto ao suporte e chamada de encolagem é diferente das restantes, isto é, tem como aglutinante além do óleo, cola animal e, ainda, pontualmente algum gesso muito vestigial.

Na pintura portuguesa o número de camadas é bem menor, é menos rigorosa na sua aplicação e os pigmentos apresentam menos moagem do que nas obras flamengas. Existe também alguma diferença na sobreposição das camadas de cor, como por exemplo se identificou na pintura de Gregório Lopes, no jogo da aplicação da imprimatura escura ou clara, consoante a finalização da cor pretendida. Este é um aspeto que necessita ser mais desenvolvido, para se perceber se é apenas uma questão de alguns artistas mais tardios, ou, se pode ser alargada a outros autores. Pelo que foi dito e analisado, até ao momento, confirma-se que, mesmo dentro de Portugal, variavam, tecnicamente, o modo de pintar dos diferentes núcleos, todos eles diferentes do modo de pintar flamengo. Enquanto os flamengos usavam apenas o óleo como aglutinante para todos os pigmentos, verifica-se que, tanto a escola de Coimbra, com o tríptico de *Santa Clara*, como a pintura de Gregório Lopes e as pinturas da Charola de Tomar apresentam uma técnica mista de têmpera e óleo, para aglutinar determinados pigmentos, ou apenas aqueles que servem de cor base. Assim, e posto isto, considera-se que, a par com a materialidade das preparações e da imprimatura, podem ser "aqueles fatores" que fazem a diferença entre o modo de fazer português e o modo de fazer flamengo. Fica contudo por saber, por falta de estudos ainda acabados, quais as diferenças entre as obras de artistas considerados *luso-flamengos* como o caso de Vasco Fernandes e, ainda, aqueles cuja origem pode ser flamenga ou, pelo menos, é flamenga a sua aprendizagem e cujos estudos materiais decorrem no centro HERCULES da Universidade de Évora: Mestre da Lourinhã, Frei Carlos, Francisco Henriques.

Por último, fica ainda por saber qual o tipo de preparação e aglutinante das pinturas do retábulo do Funchal. Neste momento, pouco ou nada se pode dizer em relação ao modo como foi pintado. Pode-se, porém, conjeturar sobre o modo como terá sido projetado, uma vez que, parece ser um trabalho oficinal, com predominância de determinados

modelos, repetidos nas várias pinturas. Este é, aliás, também um modelo de execução adotado em tantos outros retábulos, inclusivamente, alguns feitos na Flandres, como os agora estudados trípticos de Ancede e de Morrison, ou mesmo o grande retábulo encomendado para a Sé de Évora, com os temas da *Vida da Virgem*. Esta forma muito própria de trabalhar em conjuntos pictóricos é representativa do que se fazia naquele tempo: o mais importante era a representação do tema encomendado e não, propriamente a criatividade do artista tal como é hoje entendida. Assim, é praticamente certo que o retábulo do Funchal foi encomendado a uma grande oficina de pintura, cujo mestre responsável terá projetado, ou mesmo executado duas ou três pinturas, para, posteriormente, serem reproduzidas nos restantes temas pelos seus colaboradores que, muitas vezes, eram os próprios familiares: por vezes, podiam ainda ser reutilizados modelos já existentes. Em suma, saber se esta é uma obra tecnicamente portuguesa é uma questão que neste momento fica em aberto.



Conclusão

Conclusão

A inexistência de tratados sobre pintura flamenga e o facto de haver escassa informação técnica disponível que permita, no estudo de uma pintura ou conjunto retabular, identificar a "mão" do mestre, dos colaboradores e/ou aprendizes, aproximar autorias e estabelecer grupos, não foi obstáculo para que este estudo revelasse comparações técnicas e materiais e identificações aproximadas.

Pelas pinturas flamengas de exportação aqui analisadas é possível caracterizar e diferenciar diferentes modos de trabalhar na cidade de Antuérpia durante o primeiro trimestre do século XVI, distinguindo trabalho de encomenda daquele que é meramente oficial ou mesmo trabalho de copistas. Este processo não foi alheio aos resultados divulgados da avaliação histórico-artística. Desconhece-se qual a técnica e origem da maioria das obras flamengas remanescentes em Portugal como, por exemplo, dos trípticos de Morrison e de Ancede, excetuando alguma documentação existente sobre a obra de Quentin Metsys, relativamente aos conjuntos do *Políptico da Virgem das Dores* e do *Tríptico da Paixão*, que serviram de base para descrever o modo de fazer flamengo.

Conclui-se através deste estudo que, tal como as obras de Quentin Metsys, os trípticos de Morrison e Ancede têm a sua origem na cidade de Antuérpia. Assim, reporta-se que esta pintura apesar de algumas variações na simplificação técnica, manteve materialmente ao longo dos anos, desde van Eyck até aos artistas de última geração (meados do séc. XVI), os mesmos princípios na base das transparências de cor, continuando a subsistir subtileza e suavidade entre o claro/escuro. Caracterizando essa técnica, recapitula-se que sobre a preparação, era aplicada à trincha, uma *imprimitura* branca, deixando marcas mais ou menos visíveis a olho nu sob a camada cromática. As camadas de cor eram aplicadas respeitando o contorno da forma e forneciam o primeiro tom do que já estava modelado, pela adição do branco de chumbo nas zonas de luz, e de carvão vegetal nas zonas de sombra. Esse tom de base era depois saturado por *glacis*, colocados como última camada translúcida, nomeadamente: azul ultramarino para os azuis, pigmento à base de cobre para os verdes e corante vermelho para os vermelhos. A quantidade e espessura das camadas variavam consoante a cor, sendo a verde a que mais camadas exigia, resultando por isso, em maior espessura. As carnações eram as mais

simples, com uma ou duas camadas translúcidas e com menor espessura. Os pigmentos identificados são os utilizados na pintura flamenga com algumas variantes nos pigmentos verdes: verdigri e resinato de cobre no retábulo da *Virgem das Dores* e no *tríptico de Morrison*; malaquite para o *tríptico de Ancede*. Por impossibilidade de meios técnicos não foram analisados os corantes vermelhos, nomeadamente, por falta de técnicos especializados em trabalho laboratorial nesta área.

Relativamente aos suportes destas pinturas foram identificadas assemblagens tanto por furo e cavilha como por furo e taleira, independentemente da espessura das tábuas e do tamanho dos painéis. Por exemplo, o painel da *Virgem das Dores*, de Quentin Metsys, de grande dimensão mas com uma fina espessura (172 x 151 x 0,5 cm), é assemblado por furo e cavilha, enquanto os volantes de Ancede, mais finos e mais pequenos (155 x 54 x 0,3 cm), são assemblados por furo e taleira; neste momento é difícil estabelecer qual o critério na escolha do método usado. Contudo, e por comparação de espessuras de suportes de algumas obras sem qualquer desbaste, estudadas até ao momento como, por exemplo, o referido painel da *Virgem das Dores* (0,5 cm) e as 19 pinturas do retábulo da *Vida da Virgem e Cenas da Paixão de Cristo* da Sé de Évora (todas com 4 cm de espessura e assembladas por furo e taleira), conjetura-se a forte possibilidade de a pintura flamenga, quando encomendada sob um projeto original, ter uma espessura bem maior do que aquela que se apresentava disponível para compra no mercado livre. Isto é, quando a obra era encomendada sob um projeto definido, o suporte era pensado e construído de modo a resistir a viagens; quando a obra era comprada diretamente no mercado interno flamengo, o suporte regia-se pelas normas de construção internas, ou seja, mais finas e assembladas por furo e cavilha. Estes dados podem ser relevantes na distinção entre pinturas compradas diretamente no mercado interno flamengo e outras que foram anteriormente encomendadas e projetadas para determinado local. Posto isto, considera-se que, muito provavelmente, o político das *Virgem das Dores* era uma obra já existente no ato da compra e não uma obra encomenda, ao gosto português, tal como se sugere para as pinturas do políptico da Sé de Évora e do tríptico de Ancede. Toda esta problemática revela grande preocupação na construção e reforço dos suportes de madeira em obras destinadas a viajar, mesmo aqueles onde era obrigatória uma menor espessura; só assim se compreende, a existência de taleiras nos finíssimos volantes do tríptico de Ancede (c. 0,3 cm), trabalho muitíssimo complexo, e que se relaciona

diretamente com a necessidade dos volantes terem a indispensável leveza para poderem ser abertos em determinadas ocasiões.

Recuando um pouco, aquando do estudo da Sé da Évora as características das preparações do retábulo foram consideradas um possível fator de diferenciação oficial. O presente trabalho permitiu uma evolução de conhecimento; os novos dados conhecidos através da análise destas preparações flamengas dão, de certo modo, resposta consonante a essa anterior investigação. Confirma-se agora que todas as amostras analisadas apresentam vestígios de gesso na primeira camada de preparação, mais ou menos a mesma quantidade, não se considerando, por isso, uma característica autoral ou mesmo oficial. Posto isto, pode-se agora dizer, com alguma certeza, que, muito provavelmente, todas as pinturas flamengas, independentemente de serem feitas para mercado interno ou externo, têm uma primeira camada de preparação, correspondente à encolagem, diferente das restantes. Essa camada é constituída por cré com vestígios muito ténues de gesso, aglutinada a óleo e cola animal. Esses vestígios, quando analisados por μ -FTIR, camada a camada e pelo menos três demãos, vão-se dissipando na contaminação, até que, na última camada imediatamente antes da *imprimitura* e/ou policromia, se identifica apenas cré aglutinada a óleo. Suspeita-se agora que, apesar de ainda não terem sido novamente identificadas, terá sido um problema de amostragem e metodologia analítica que diferenciou os resultados nas preparações das pinturas do retábulo da Sé de Évora: cré com vestígios de gesso para o grupo de pinturas da *Vida da Virgem*; apenas cré para o grupo de pinturas da *Paixão de Cristo*. Isto é, os resultados de identificação da preparação variam consoante o local de amostragem. Considera-se assim, resolvida uma questão metodológica que pode ser útil em futuros estudos.

O desenho subjacente nas pinturas de Quentin Metsys, atualmente visível devido ao desgaste da camada cromática, foi determinante na caracterização das obras deste artista. É possível, por comparação técnica dentro do mesmo conjunto de pinturas, saber o que foi efetuado diretamente pela mão de Metsys ou o que teve a intervenção dos seus colaboradores e/ou aprendizes: verificou-se que o desenho subjacente, que começava por ser marcado a ponta seca sobre a preparação e *imprimitura* é um desenho solto, muito forte no riscado e baseado em linhas e apontamentos para enquadramento do tema e das figuras; posteriormente este desenho era repassado a carvão preto, muito

diluído em meio oleoso e, com a *imprimitura* ainda húmida muito fina e transparente, Metsys pintava primeiro as cores de fundo e depois, já com a pintura quase pronta, dava o acabamento, aproveitando o desenho subjacente, tornando-o parte integrante da pintura final. Por vezes corrigia alguns aspetos menos bem resolvidos com pontos de luz e sombra, que executava com destreza. Este é um modo de pintar rápido, experiente e muito criativo que foi verificado tanto no tríptico da *Paixão* como no políptico da *Virgem das Dores*, com maior incidência nos painéis de menor dimensão. Percebe-se que todas as figuras mais criativas e únicas são da autoria direta de Metsys, deixando para os seus colaboradores partes pontuais de aplicação das camadas de cor ou reprodução de figuras, em que os modelos se repetem como, por exemplo, as figuras mais estilizadas das Virgens. Conclui-se finalmente, que a principal impossibilidade de captação do desenho subjacente por infravermelhos deriva da forma como este é feito, ou seja, a ponta seca e a carvão vegetal muito diluído em aglutinante oleoso.

Para o tríptico da *Paixão de Cristo*, de Coimbra foi possível conjecturar uma proposta de redimensionamento, tanto pela forma do desenho, como pelo tamanho dos volantes, aproximando-o do tríptico de *São João Baptista* da catedral de Antuérpia. Neste estudo, infelizmente, não foi possível confirmar analiticamente a atribuição do fragmento que representa o busto da Virgem, ao painel central deste tríptico; contudo, a proximidade estilística entre este rosto e os representados no retábulo da Madre de Deus permitiram formular hipóteses sobre o tema do painel central, apesar dos temas anteriormente propostos por outros investigadores, nomeadamente, o de um *Calvário* ou o de uma *Lamentação*. Mesmo sendo uma repetição do tema central do tríptico de Antuérpia, o tema da *Lamentação* é o mais aceitável para este painel central relembrando a pintura do Museu do Louvre. Fica igualmente por confirmar, por escassez de dados de análise do fragmento, se este painel revelaria a mão de colaboradores ou do próprio Metsys.

A cooperação em proporções diferentes entre mestres e discípulos, que intervinham nas obras, torna difícil, e por vezes impossível, uma individualização das várias “mãos”. Quando se começou a estudar o tríptico de Morrison, obra com grandes danos de percurso, pouco se conhecia a seu respeito. Sabia-se apenas que estava atribuído a um mestre flamengo cognominado de Morrison por associação a um outro tríptico idêntico, hoje nos E. U. A., outrora pertencente ao colecionador que lhe deu o nome, Morrison. A semelhança entre estes dois trípticos é grande e não existem dúvidas de que ambos são

cópias de uma outra obra de Hans Memling. Neste estudo considera-se que tecnicamente o tríptico de Lisboa, deriva de uma oficina de Antuérpia; considera-se ainda, por comparações técnicas, que quem o pintou conhecia bem o modo de trabalhar de Quentin Metsys. Assim, propõe-se, inclusivamente, que seja considerado como obra de algum discípulo ou colaborador deste importante artista, pois o seu modo de execução é, em tudo, semelhante ao modo de pintar das obras analisadas atribuídas a Metsys, sobretudo o volante direito representando *São João Evangelista*. Tal como no conjunto das pinturas da *Virgem das Dores* da Igreja da Madre de Deus, existem algumas diferenças de construção do painel central em relação aos volantes: o painel central revela uma construção mais rigorosa e metódica, quer na construção do suporte quer na execução da pintura; por sua vez, os volantes, são pintados com maior rapidez, considerando-se a figura de S. João Evangelista a que implicou maior envolvimento por parte do responsável da obra e que serviu de modelo para o S. João Baptista. Este facto confirma o que se tem escrito sobre o modo de trabalhar dos *ateliers* flamengos, em que, muitas vezes, para dar resposta à quantidade de pedidos, nomeadamente estrangeiros, painéis pré-existentes eram combinados e/ou acrescentados com outros painéis, ao gosto do cliente; por vezes, tratava-se de cópias quase fiéis dos temas com mais sucesso. Posto isto, conclui-se que o tríptico de Morrison é estilisticamente uma cópia de Hans Memling mas, tecnicamente executado ao modo de Antuérpia, mais precisamente da escola de Metsys. Não ficou esclarecido neste estudo se os versos dos volantes teriam ou não sido pintados originalmente; pode-se no entanto afirmar, com alguma certeza, que os marmoreados que apresentam é uma pintura recente.

No presente trabalho o estudo realizado sobre o tríptico de Ancede, datado de 1530, permitiu concluir que se trata de uma encomenda portuguesa feita diretamente à cidade de Antuérpia. Representando *São Bartolomeu, Santo André e Santo António* percebe-se que foi uma encomenda feita pelos monges do convento de Santo André de Ancede em conjunto com a Igreja de Campelo, cujo padroeiro era São Bartolomeu. Comparando-a com outras obras coevas, crê-se que, também esta, tal como as pinturas de Metsys, tenha tido grande influência nas paisagens pintadas de Patinir. No entanto, pela análise da documentação radiográfica vê-se que as paisagens de Ancede são pintadas por sobreposição de camadas de pigmentos azuis, misturados com muito branco de chumbo, contrariamente às paisagens da *Virgem das Dores* de Quentin Metsys, com sobreposição de velaturas de azul ultramarino sobre o fundo azul do céu, não detestáveis

na radiografia. Nos volantes de Ancede não foi possível retirar grande informação da documentação radiográfica, por serem pintados nos dois lados e, existir sobreposição de imagens. Por análise de documentação de refletografia de infravermelho verificou-se que nestas pinturas abunda um desenho subjacente muito livre, descontínuo, e feito a carvão em meio seco, por baixo e por cima de uma *imprimitura* fina e composta apenas por branco de chumbo. A simplificação das camadas de cor, resultante da mistura de tons, mais do que pela sucessiva sobreposição de camadas, abona o que se tem dito sobre o modo mais simplista de pintar da última geração de artistas flamengos. Depois de intervencionada e estudada considera-se que esta obra foi construída dentro dos parâmetros da pintura flamenga infirmando qualquer hipótese de se tratar de um tríptico de autoria portuguesa como em tempos foi proposto. As análises e observações agora realizadas permitem corroborar a hipótese formal proposta por Fernando António Baptista Pereira, que adianta ainda Joos van Cleve para autor deste tríptico e que terá, segundo este historiador da arte, pintado também o tríptico de *São Pedro, São Paulo e Santo André*, que se expõe no Museu de Arte Sacra do Funchal.

As grisalhas do tríptico de Ancede pintada a branco e preto pouco diferem tecnicamente das do tríptico da *Paixão* de Metsys pintadas a branco e negro em fundo rosa. São trabalhadas numa técnica mais aproximada à do desenho. Nelas, a primeira camada de pintura visível, o branco singelo, é simplesmente a *imprimitura* em branco de chumbo existente nas pinturas policromas. Enquanto nestas últimas se sobrepõem as várias camadas de cor, nas grisalhas, apenas são pintadas com pinceladas transparentes as sombras e o riscado final do desenho, em cor cinza. Este método de trabalho é comum a todas as grisalhas agora analisadas.

Por tudo o que foi escrito sobre o suporte, a preparação, a *imprimitura* e as camadas de cor, conclui-se que não existe qualquer diferença entre as pinturas flamengas de exportação e as pinturas flamengas direcionadas para o mercado interno. Existe de facto alguma diferença na adaptação dos temas representados, mais sóbria, ao gosto intimamente religioso do povo português, diferente do gosto, mais rico na cor e exuberante nos pormenores, dos povos do norte da Europa. Salienta-se, ainda, a diferença do estado de conservação das obras remanescentes em Portugal, que se encontram mais desgastadas, com um aspeto de menor qualidade, o que por vezes conduz a enganos de avaliação. Assim, além dos aspetos mais técnicos considera-se que

uma das grandes novidades deste estudo é o entendimento (através dos métodos anteriormente enunciados) da maneira como se dividiu o trabalho oficial dentro de uma obra e que obriga a reestruturar o modo como é encarada a relação entre mestre, aprendiz e colaborador. Contrariamente ao que tem sido defendido por vários autores e numa nova perspectiva de interpretação, pode agora considerar-se que, não só as representações de figuras mais estilizadas mas, sobretudo as obras mais bem executadas, como o painel central da *Virgem das Dores*, têm uma maior participação dos colaboradores e aprendizes; é pouco provável que quem estava em fase de colaboração e/ou aprendizagem não desse o seu melhor para ter o aval do mestre, o que não acontecia se não estivesse completamente alheado dos preceitos da arte de pintar flamengos. Em contraponto remetem-se para a autoria e/ou maior envolvimento do mestre as obras mais criativas e mais espontâneas como, por exemplo, os painéis laterais do políptico da *Virgem das Dores* e os volantes do tríptico da *Paixão*, mesmo que não estejam tão perfeitas no acabamento.

Os pintores flamengos exerceram um tal dinamismo e influência com a sua maneira de pintar, que esta se alargou muito para além do Norte da Europa; em Itália foram tão admirados quanto os maiores artistas locais do Renascimento. Considera-se assim que as obras agora analisadas se enquadram na perfeição dentro dos cânones flamengos, com as características próprias do trabalho oficial que imperava naquela época e que, com as devidas adaptações técnicas e materiais, foram transmitidas e aplicadas às oficinas portuguesas. Uma das características comuns ao modo de trabalhar oficial flamengo e que passou para o modo de pintar português, é a construção das obras de conjunto, sejam trípticos ou retábulos. Ou seja, é idêntica a predominância de determinados modelos repetidos nas várias pinturas de um conjunto, para ocupar um determinado espaço, diagnosticadas tanto nas obras flamengas agora estudadas, como nas obras portuguesas já estudadas ou em vias de estudo, como por exemplo o retábulo da Sé do Funchal. Esta forma muito própria de trabalhar em conjuntos pictóricos é representativa do que se fazia naquele tempo: o mais importante era a representação do tema encomendado e não propriamente a criatividade do artista tal, tal como é hoje entendida. Apenas aos mais conceituados era consentida alguma criatividade, ou seja, aos mestres. Quentin Metsys, com o seu modo tão peculiar de pintar, foi um dos grandes artistas flamengos que mais viria a influenciar, sobretudo estilisticamente, o modo de pintar de inúmeros pintores portugueses, caracterizados nos dias de hoje como

pintores luso-flamengos. Muitos dos pintores portugueses daquela época, nomeadamente, Frei Carlos, Francisco Henriques, Mestre da Lourinhã, são considerados de ter origem nórdica ou educados na arte flamenga. Não é de admirar pois, que D. Leonor e D. Manuel tenham tido grande preferência por esse tipo de arte.

É ainda incerto caracterizar a pintura portuguesa daquele tempo, nomeadamente, por escassez de estudos completos e ainda por falta de divulgação dos dados já obtidos. Como se reconhece não é pelo tipo de suporte, nem mesmo pelos pigmentos utilizados, que se diferenciam metodologias de trabalho oficinal. Estas eram demasiado semelhantes para se tentar agrupar modos de fabrico individual pois, o conhecimento passava de pais para filhos e de mestres para aprendizes. Contudo, alguns estudos materiais feitos ao longo de vários anos sobre pintura antiga de origem portuguesa permitem talvez perceber, como se pintava naquela época em Portugal e, sobretudo, compará-la tecnicamente com o modo de fazer na Flandres. Em relação aos suportes, a madeira mais usada era o carvalho do Báltico, assemblada na maioria das vezes por furo e cavilha e, mais raramente, por furo e taleira; como já foi referido estes dois sistemas são igualmente identificados na pintura flamenga. Quanto às camadas de cor, o que se verifica é que, tanto a técnica como a combinação dos materiais das obras portuguesas são diferentes da técnica e dos materiais das obras efetuadas nos países do norte, nomeadamente, o tipo de preparação e o modo como são construídas as camadas de cor.

Quanto à preparação confirma-se o que se tem dito ao longo dos anos, ou seja, enquanto as preparações portuguesas são constituídas por varias camadas demão de gesso aglutinado a óleo e cola animal, as flamengas são feitas por várias camadas demão mas, constituídas por cré e aglutinadas só com óleo, com exceção da primeira camada já anteriormente apresentada. Na pintura portuguesa o número de camadas de cor é bem menor, é menos rigorosa na sua aplicação e os pigmentos apresentam menos moagem. Existe também alguma diferença na sobreposição destas camadas, como por exemplo se identificou na pintura de Gregório Lopes; o jogo do claro/escuro do desenho subjacente em combinação com a *imprimitura* consoante a finalização da cor pretendida será apenas, uma opção de alguns artistas mais tardios, ou, poderá ser alargada a outros autores. Pelo que foi dito e analisado, até ao momento, sugere-se que, mesmo dentro de Portugal, variava tecnicamente o modo de pintar nos diferentes núcleos oficinais, todos eles diferentes do modo de pintar flamengo. Enquanto os flamengos usavam apenas o

óleo como aglutinante para todos os pigmentos, verifica-se que, tanto a escola de Coimbra, com o tríptico de *Santa Clara*, a pintura de Gregório Lopes e as pinturas da Charola de Tomar apresentam uma técnica mista de têmpera e óleo, para aglutinar determinados pigmentos, ou apenas aqueles que servem de cor base. Assim, considera-se que, os aglutinantes a par com materialidade das preparações e da *imprimitura*, podem ser os fatores determinantes da diferença entre o modo de fazer português e o modo de fazer flamengo. Fica contudo por saber, por falta de estudos ainda finalizados, quais as diferenças entre as obras de artistas considerados luso-flamengos como o caso de Vasco Fernandes, Mestre da Lourinhã, Frei Carlos, Francisco Henriques.



Bibliografia

Bibliografia

AINSWORTH, Maryan W., 1998, *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

AINSWORTH, Maryan W., 2005, *Minimal Means, Remarkable Results, Mumbling's Technique*, in Till-Holger (coord.) *Critical and interpretation Memling and the Art of Portraiture*, London, Thames & Hudson.

ARASSE, Daniel, 2006, *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Champs Arts.

BOER, J.R.J. Van Asperen de, 1997 , "The Technique of Northern Renaissance Painting 1400 – 1600", in *Techniques and Analysis*, Symposium, Maastricht, 9-10 October 1996, Maastricht.

BOMFORD, David (ed.), 2002, *Underdrawings in Renaissance Paintings: Art in the Making*, London, National Gallery.

BOMFORD, David, ROY Ashork, SMITH, Alistair, 1986, *The Techniques of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted*, London, The National Gallery, Technical Bulletin, vol. 10, pp. 10-39.

BORCHERT, Till-Holger, 2009, *Jan Van Eyck Grisallas*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Catálogo da exposição 3 de novembro de 2009 a 31 de janeiro de 2010

BORN, Annick, MARTENS, Maximilaan, 2010, "O Políptico de Quentin Metsys para o Convento da Madre de Deus: Notas sobre a técnica", in *Casa Perfeitíssima, 1509-2009, 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, pp. 155-173.

BUYLE, Marjan, VANTHILLO, Chistine, 2000, *Retables Flamands et Brabançons, Dans les Monuments Belges*, Bruxelles, M & L, Cahier 4.

CAMPBELL, Lorne, 1994, "L'organisation de l'atelier", in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, pp. 89-99.

CARVALHO, José Alberto Seabra, 2002, "Pinturas da Madre de Deus do Tempo da Rainha D. Leonor", in *Igreja da Madre de Deus, história, conservação e restauro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 53-62.

CARVALHO, José Alberto Seabra, 2011, "A Invenção de uma Identidade para os Primitivos Portugueses", in MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, *Primitivos portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, MNAA, Athena, pp. 28-41.

CARVALHO, José Alberto Seabra, 2011 "A Exposição. Cem Anos de Primitivos Portugueses", in MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, *Primitivos portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, MNAA, Athena, pp. 14-16.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004, *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550), análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, Tese de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte, volume II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
Disponível em: <http://www.repositorio-aberto.up.pt/.../5656TD02C00007904>
[consultado a 23-04-2012].

CENNINI, Cennino, 1988, *El libro del arte*, Madrid, Ediciones AKAL, S.A.

CHANU, Patrick Le, 1999, "Les Tableaux et les mots: inscriptions de noms de couleurs dans la peinture des XVe et XVIe siècles. À propos d'un exemple remarquable dans les collections du Louvre", *Techne* nº 9-10, pp. 33-39

CLODE, Luisa, *Museu de Arte Sacra do Funchal, Arte Flamenga*, Funchal, Ediarte, [s.d.], nota introdutória

CLODE, Luisa, PEREIRA, Fernando António, s/d "Mestre do tríptico de Morrison", in *Museu de Arte Sacra do Funchal, Arte Flamenga*, Edicarte, pp 34-41.

COMBLEN-SONKES, Micheline, VERONEE-VERHAEGHEN, N., colab., 1986, *Les Primitif Flamands, Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Bruxelles, Centre National de Recherches « Primitifs Flamands », Volumes I e II.

COSTA, Tânia, "Pesquisa sobre sistemas de reforço e assemblagem em suportes de pintura", 2007, in *Cadernos de Conservação e Restauro* nº 5, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 48 a 54.

CRUZ, António João, 2004, *As cores dos Artistas História e Ciência dos Pigmentos utilizados em Pintura*, Lisboa, Apenas Livros.

CRUZ, António João *A oficina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem*.
Disponível em: <http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200601/200601.html>
[consultado a 29-06-2012]

CRUZ, António João, 1994 "Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente", in *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Lisboa, Instituto Português de Museus – Reproscan, pp. 41-45

DIAS, Pedro, 1992, *No Tempo das Feitorias, A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Arte Antiga.

DACOS, Nicole, 2005, "Séville 1537: Hernando de Esturmio et Pedro de Campaña", in *Ao Modo da Flandres, Disponibilidade, Inovação e Mercado de Arte na Época dos*

Descobrimientos (1415 – 1580) Actas do Congresso Internacional, Reitoria da Universidade de Lisboa, pp 211 a 220.

DACOS, Nicole, 1991, "Os Artistas flamengos e a sua influencia em Portugal (sés. XV-XVI)" in EVERAERT, J., (dir.) STOLS, E. (dir.) *Flandres e Portugal na Confluência de duas culturas*, Lisboa, Edições Inapa, pp. 143-175.

DIJKSTRA, Jeltje, 2005, "Technical Examination", in RIDDERBOS, Bernhard, Buren (dir), Anne van (dir), Veen, Henk van (dir), *Early Netherlandish Paintings, rediscovery, reception and research*, Amsterdam, Amsterdam University Press, chapter 5.
Disponível em: <http://www.aup.nl> [consultado a 29-06-2012]

DIAS, Pedro, SERRÃO, Vitor, 1996, "A pintura, a iluminura, e a gravura, dos primeiros tempos do séc. XVI", in *História de Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol. V.

DIAS, Pedro, 1992, *No Tempo das Feitorias, A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimientos*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, Vol. I, (cat. 12)

DUNKERTON, Jill, 2008, «The Technique and Restoration of The Virgen and Child Enthroned, with Four Angels», *Technical Bulletin*, vol.29, pp. 60-65.

ESPADA, Delmira, 2009, "Recensão critica" - *Jan van Eyck Grisallas*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009. *Medievalista* [Em linha]. Nº8, (Julho de 2010). Disponível em:
<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\espada8010.html>.
[consultado a 11-05-2012].

EVERAERT, John, 1991, "Os barões flamengos do açúcar na Madeira (ca. 1480-ca. 1620) ", in *Flandres e Portugal, na Confluência de duas culturas*, Lisboa, Edições Inapa, pp.69-117.

EVERAERT, John, 1992, "As Feitorias Portuguesas na Flandres", in catalogo *No Tempo das Feitorias, A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimientos*, Volume I, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, pp.69-83.

FABRI, Ria, HOUT, Nico Van (dir), 2009, "Les triptyque in situ. Un univers ouvert, ou fermé? " in *De Quentin Metsys à Peter Paul Rubens, Chefs-D`Oeuvre du Musée Royal Réunis dans la Cathédrale d'Anvers*, Antwerpen, O.L.V.-Katedral, pp. 33-43.

FIGUEIREDO, José de, 1931, *Metsys e Portugal*, Bruxelles et Paris (tiré à part des Melanges Hulin de Loo, pp.161-181).

FLOR, Pedro, 2010, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

GARCIA, Bernardo J., GRILO, Fernando (coord.), 2005, *Ao Modo da Flandres, Disponibilidade, Inovação, e Mercado de Arte na Época dos Descobrimientos (1415 – 1580)*. Actas. Universidade de Lisboa e Fundación Carlos Amberes,. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones S.L.

GARRIDO Cármen, [2006], “El trazo oculto. Dibujos subyacentes en Las Tablas del Museo del Prado” in *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

GETTENS, Rutherford, STOUT, George L., 1966, *Painting Materials – A short encyclopaedia*, New York, Dover Publications.

GOULÃO, Ana, 1992, “As Feitorias Portuguesas na Flandres”, in *No Tempo das Feitorias, A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos, Quentin Metsys*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, vol. 1, pp. 69-83.

GOMES, Virgínia, 1997, *Fichas da Matriznet*, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, Disponível em: <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/>. [Consultado a 2011-09-19].

GOMES, Virgínia, LORENA, Mercês, CANDEIAS, António, 2010, " O Tríptico de Santa Clara - antigas e novas questões" in *Cadernos de Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação nº 8, pp. 81 a 92

GOMGERT, Florence (dir), MARTENS, Didier (dir), 2007, *Le Maître au Feuillage brodé, Démarches d’artistes et méthodes d’attribution d’œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle*, actes du colloque organisé par Le Palais des Beaux-Arts de Lille les 23 et 24 Juin 2005, Librairie des Musées.

HAVERKAMP-BEGEMANN, E., *Flemish School, in European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum Text - New York ,Worcester Art Museum, 1974, pp. 153-216,*

HENRIQUES, F., BAILÃO, A., GARCIA, M., 2010, "A Conservação e Restauro das Pinturas da Charola do Convento de Cristo em Tomar", *e de conservação da revista*, nº 14 pp 55-69

Disponível em <http://www.e-consevationline.com/content/view/882>
[consultado a 15-08-2012]

HOLANDA, Francisco de, 1983, *Da Pintura Antiga, Introdução e notas de Angel González Garcia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, coleção arte e artistas.

LIEVENS-DE WAEGH, Marie-Leopoldine, 1991, *Les Primitifs Flamands, Le Musée National d’art ancien et le Musée National des carreaux de faïence de Lisbonne*, Lisboa, Bruxelles, Soporcel.

LORENA, Mercês, 2007, *Um Particular no Políptico da Sé de Évora, Estudo técnico e material do conjunto, com maior foco nas pinturas: Casamento da Virgem; Adoração dos Reis Magos; Morte da Virgem*, [Texto policopiado], Tese de mestrado do curso de Museologia, Universidade de Évora, cota B.A. 32413 V.

LORENA, Mercês, 2008, “O retábulo flamengo da Sé de Évora: análise material da série da vida da Virgem, proposta conjuntural”, *Museologia.pt*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, nº 2, pp. 37-51.

LORENA, Mercês, MENDES, José, PIRES, Sónia, 2008/09, «Caracterização material do Retábulo de Évora – suporte e técnica», *Cadernos de conservação e restauro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, nº 6/7, pp. 35-84.

LORENA, Mercês, 2008/09, «O Retábulo de Évora, a intervenção nos suportes», *Cadernos de conservação e restauro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, nº 6/7, pp. 99-114.

LORENA, Mercês, ANTUNES, Vanessa OLIVEIRA, Maria José, 2010, " O desenho dentro da pintura do tríptico de Coimbra" in *Cadernos de Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação nº 8, pp. 51 a 68

MADURO, Belmira, 2007, *A Origem da Arte Retabular do séc. XV*, [trabalho policopiado], Lisboa, Mestrado em Artes Decorativa, Universidade Católica Portuguesa.

MARLIER, Georges, 1954, *Erasmus et la Peinture Flamande de Son Temps*, Bruxelles, Editions Du Musee Van Maerlant.

MAROTO, Pilar Silva, 2007, “Joaquim Patinir, Paisaje con las tentaciones de San António Abad, ca. 1520-24, Joachim Patinir y Quentin Massys” in *Patinir Estudios y catálogo crítico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 242-255.

MARTENS, Didier, 2010, *Peinture Flamande et Goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles, Le Livre Timperman.

MARTENS, Maximiliaan P.J., 1998, *Bruges et la Renaissance, de Memling à Pourbus*, Bruges : Stichting Kunstboek , Paris: Ludion-Flammarion.

MARTENS, Maximiliaan P. J., 2005, “Patronage”, in RIDDERBOS, Bernhard, (dir), BUREN, Anne van (dir), VEEN, Henk van (dir), *Early Netherlandish Paintings, rediscovery, reception and research*, Amsterdam, Amsterdam University Press, chapter 7

MARTENS, Maximiliaan P.J., 2007, “Joaquim Patinir, «El Buen Pintor de Paisagens», En las Fuentes Escritas”, in *Patinir Estudios y catálogo crítico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 47-60.

MARTENS, Maximiliaan, P. J., 2009, "Retable de la Corporation des menuisiers" , in FABRI, Ria,(dir) HOUT, Nico Van (dir) *De Quentin Metsys à Peter Paul Rubens, Chefs-D`Oeuvre du Musée Royal Réunis dans la Cathédrale d'Anvers*, Antwerpen, O.L.V.-Katedral, pp. 77-81

MOREIRA Rafael, Setembro de 2003 “Os autores do retábulo e cadeiral do Funchal (1514-1516)”, in revista *Monumentos*, nº 19, Lisboa, pp. 57-63.

MUNCK, Bert de, 2009, “De la Dévotion religieuse à l’ambition commerciale? Quelques observations sur la culture matérielle religieuse des corporations anversoises au XVIème siècle”, in FABRI, Ria,(dir) HOUT, Nico Van (dir) *De Quinten Metsijs à*

Peter Paul Rubens, Chefs-D'Oeuvre du Musée Royal Réunis dans la Cathédrale d'Anvers, Antwerpen, O.L.V.-Katedral, pp. 21-31.

MUMFORD, Luwis, 1952, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70.

NICOLAUS, Knut, 1999. *Manual de Restauración de Cuadros*, Barcelona, Köln, Konemann © Copyright de la edición española,.

NUNES, Filipe, 1982, *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*, Fac-simile da Edição de 1615 com estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, Editorial Paisagem.

PACHECO, Francisco, 1982, “*Arte de La Pintura Sua Antiguidade e Grandeza*”, London, *Studies In Conservation*, nº 27.

PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, 2010, “Memórias da Fogueira O Primitivo Mosteiro da Madre de Deus” in *Casa Perfeitíssima, 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, pp 75-83.

PANOFSKY, Erwin, 2003, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, Fabula Tusquets Editores.

PANOFSKY, Erwin, 2010, *Les Primitifs Flamands*, [S.l.], Hazan.

PHILIPPOT, Paul, 1994, 1998, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas XVe-XVIe Siècles*, Paris, Champs Arts.

PATOUL, Brigitte, SCHOUTE, Roger Van, 2008, *Les Primitifs Flamands et Leurs Temps*, Belgica,.Editeur Renaissance do Livre.

PEREIRA, Fernando António Baptista, 1982, "A Virgem com o Menino e Dois Anjos, S João Baptista e S. João Evangelista", in *Grão Vasco e a Pintura do Renascimento* (catálogo da exposição), Lisboa: CNCDP

PEREIRA, Fernando António Baptista, 2001, *Imagens e Histórias de Devoção - Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Sociais e Humanas apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

PERIER D'IETEREN, C., *Technique Picturale des Peintres Flamands du XV^e au début du XVI^e Siècle*, s/data, Bruxelles, Lefebvre et Gillet edicions D'art, II.

RODRIGUES, Dalila, 1995, “A pintura no período manuelino”, in *História de arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores e Autores, vol. II, pp. 200 e 201.

RIBEIRO, Isabel, ESTEVES, Lília, OLIVEIRA, Maria José, FRADE, José Carlos, 2008/09, “Estudo material do retábulo de Évora”, *Cadernos de Conservação e Restauo*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Nº 6/7, pp. 85-98.

- PINTO, Augusto Cardoso, 1939, “Duas pinturas de Quintino Metsys adquiridas pelo Estado” *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Lisboa, Vol. 1, nº 1, pp. 38
- POHL, Hans, 1991, “Os Portugueses em Antuérpia, (1550-1650)”, in *Flandres e Portugal, na Confluência de duas culturas*, Lisboa, Inapa, pp.53-80.
- SANTOS, Luís Reis, 1943, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, [s.n.].
- SANTOS, Luís Reis, 1966, *Eduardo o Português*, Lisboa, Artis.
- SANTOS, Luís Reis, 1953, *Obras-primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa, [s.n.].
- SANTOS GÓMEZ, Sonia, 2005, *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la Escuela Española*, Madrid, Tese de Doutoramento, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura.
- SERRANO, Maria do Carmo Martins, 1999, “Sto. António pregando aos peixes” e “S. Bernardo” estudo técnico-científico, in *Estudos de Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, Actas do Seminário Internacional, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, pp. 211-217
- SERUYA, Ana Isabel, PEREIRA, Mário, (dir) 2004 *A Pintura da Charola, Convento de Cristo, Tomar*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro.
- SERUYA, Ana Isabel, (dir), 1999, *Estudos de Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, Actas do Seminário Internacional, Lisboa, Instituto José de Figueiredo.
- SILVER, Larry, 1984, *The Paintings of Quentin Massys, with Catalogue Raisonné*, Oxford, Phaidon.
- SIMÕES, João Miguel, 2010, “O Modelo Arquitetónico das duas primeiras casas Coletinas Portuguesas; os Mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas” In *Casa Perfeitíssima, 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, pp. 65-74.
- STAINER-HUTCHINS, Kiffy, PLATT, Hugo, 2010, “Christ Blessing with the Virgen in Adoration by Quentin Metsys, c. 1491-1505: a technical investigation”, *Picture Restorer*, autumn, pp. 18-33.
- SERRÃO, Vitor, 1992, "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento português 1510-48", in *Grão Vasco e a pintura Europeia do descobrimento*, Lisboa, publicação Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses, pp. 233-260
- STOLS, Eddy, 1991, “A «nação» flamenga em Lisboa (século XV-XVII)”, in Everaert, J., (dir) Stols, E. (dir) *Flandres e Portugal na Confluência de duas culturas*, Lisboa, Inapa, pp. 119-141

VERGARA, Alexandro, 2007, "Patinir Estudios y catálogo crítico, Joaquim Patinir, "Quién era Patinir? Qué és um Patinir?" in *Patinir Estudios y catálogo crítico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 19-45

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger, 1989, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain.

WINTER, John, WEST FITZHUGH, Elisabeth, 2007, *Pigments Based on Carbon*, Washington DC, National Gallery of Art,

Relatórios

CANDEIAS, António, Relatório de EDS-SEM, 1012, *tríptico da Paixão de Quentin Metsys*, Évora, Laboratório HERCULES.

DIAS, Luís, Relatório de EDS-SEM, 1011-1012, *tríptico da Virgem das Dores de Quentin Metsys, tríptico da Paixão de Quentin Metsys, tríptico do Mestre de Ancede, tríptico do Mestre de Morrison*, Évora, Laboratório HERCULES.

ESTEVES, Lília, Relatório de resultados dendrocronológicos, 2011, *retábulo da Virgem das Dores; tríptico do Mestre de Ancede*, Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Lisboa, Arquivo DGPC

FONSECA, Constança Pinheiro, LOURO, Fernando, Relatório de Intervenção, nº de restauro 21/91, *tríptico da Paixão de Quentin Metsys*, Lisboa, Arquivo DGPC.

FRADE, José Carlos, Relatório de resultados laboratoriais, processo 24-04, 2006, *Retábulo da Sé de Évora*, Instituto dos Museus e da Conservação, Laboratório José de Figueiredo, Lisboa, Arquivo DGPC.

FRADE, José Carlos, Relatório de resultados laboratoriais, 2012, processo 108-11 *tríptico da Paixão de Quentin Metsys*, processo 42-11 *tríptico do Mestre de Ancede*, processo 100-11 *tríptico do Mestre de Morrison*, Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Lisboa, Arquivo DGPC.

FREIRE, Luciano, Relatório de intervenções nos anos de 1911 a 1933, Lisboa, Arquivo DGPC

FREIRE, Luciano, Relatório nº 314, s/ data, *o Menino entre os Doutores* Lisboa, Arquivo DGPC *ores de Quentin Metsys*, Lisboa, Arquivo DGPC

FREIRE, Luciano, Relatório nº 388, nº 389, nº 919, nº 173, nº 174, nº 243, nº 119, s/ data, *Tríptico da Paixão de Quentin Metsys*, Lisboa, Arquivo DGPC.

KLEIN, Peter, Relatório de resultados dendrocronológicos, 2000, *Calvário de Quentin Metsys* Universidade de Hamburgo.

MARDEL, Fernando, Relatório nº 1275, 10-4-1937, - *Mater Dolorosa por Metsys*, Relatório de João COUTO sobre as informações transmitidas pelo restaurador nº 1275, Lisboa, Arquivo DGPC.

MARDEL, Fernando, Relatório de intervenção, 1937, *Cristo a Caminho do Calvário de Quentin Metsys*, Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, Arquivo DGPC.

MARDEL, Fernando, Relatório de intervenção, 1940/41, Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, Arquivo DGPC.

RIBEIRO, Isabel, Relatório de resultados laboratoriais, 2009/10, *Retábulo da Virgem das Dores*, Instituto dos Museus e da Conservação, Laboratório José de Figueiredo, Lisboa, Arquivo DGPC.

VIANA, Fernanda, 1984, Relatório de intervenção do *Tríptico de Morrison*, processo de restauro nº 174, Laboratório José de Figueiredo, Lisboa, Arquivo DGPC.

Lista de sites de artigos e imagens

Geral

<http://www.images.mitrasites.com>

[consultado a 26-5-2012]

<http://www.arteinternacional.blogspot.com>

[consultado a 29-06-2012]

Retábulo da *Virgem das Dores* de Quentin Metsys, MNAA, Lisboa

<http://www.theartnewspaper.com/articles/Virgin-unveiled-after-acid-attack%20/21183>

[consultado a 21-04-2012]

[http://www.wikigallery.org/wiki/painting_380282/\(after\)-Quinten-Massys/The-Seven-Sorrows-Of-The-Virgin-The-Pieta](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_380282/(after)-Quinten-Massys/The-Seven-Sorrows-Of-The-Virgin-The-Pieta)

[consultado a 01-05-2012]

http://www.aquagestpalencia.es/DOC/Guia_Palencia.pdf

[consultado a 01-05-2012]

<http://www.art-wallpaper.com/Wallpapers/Van+Orley+Bernaerd>

[consultado a 01-05-2012]

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/durer/>
[consultado a 01-05-2012]

http://saintsshallarise.blogspot.pt/2011_09_01_archive.html,
[consultado a 01-05-2012]

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=4329>
[Consult. 01-05-2012]

<http://www.casa-italia.com/artpx/flem/flem.htm>,
[consultado a 01-05-2012]

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-4048>
[consultado a 04-05-2012]

Tríptico da *Paixão* de Quentin Metsys, MNMC, Coimbra

[http://www.infopedia.pt/\\$mosteiro-de-santa-clara-a-velha](http://www.infopedia.pt/$mosteiro-de-santa-clara-a-velha)>
[consultado a 01-05-2012]

http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/1_1500/index.html
[consultado a 01-05-2012]

http://www.wga.hu/frames_e.html?/html/d/durer/2/12/1_1500/index.html Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx.
[consultado a 01-05-2012].

<http://elopedelart.canalblog.com/archives/2009/10/23/15535879.html>
[consultado 11-05-2012]

<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=1451>
[consultado 11-05-2012]

<http://www.flickrhivemind.net/Tags/history/pieta/Interesting>
[consultado a 04-05-2012]

Tríptico do *Mestre de Morrison*, MNAA, Lisboa

http://hoocher.com/Hans_Memling/Hans_Memling.htm
[consultado a 21-04-2012]

<http://www.museuartesacrafunchal.org/>
[consultado a 09-06-2012]

Tríptico do Mestre de Ancede Igreja de Ancede, Baião

Mosteiro Santo André de Ancede – Baião, publicado por Publicado por mjfs em Março 27, 2008 <http://mjfs.wordpress.com/2008/03/.../mosteiro-santo-andr-de-ancede-baixo/>, [consultado a 14-03-2012]

Pesquisa de Património -IGESPAR.IP / PATRIMONIO
<http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/.../detail/70329/>
[consultado 24 de Maio de 2012]

Documento simples on-line, com o código de referência PT/TT/CC/1/24/88, corpo Cronológico, parte 1, mç, 22, nº 82, Torre do Tombo, Lisboa.
<http://www.torredotomboon-line>
[consultado a 01-05-2012]; [consultado a 24 -05 2012]

<http://www.mjfs.wordpress.com/.../mosteiro-santo-andre-de-ancede>.
[consultado a 24 -05-2012]

<http://pesquisa.adporto.pt/cravfrontoffice?ID=487868>
[consultado a 24-05- 2012]

http://www.museuartesacrafunchal.org/arteflamenga/ flamenga_pintura_img6.html
[consultado a 25-05-2012]

<http://oceansbridge.com>
[consultado a 26-05-2012]

http://www.franciscanos.org.br/nossaorigem/especiais/stoantonio/a_iconografia.htm,
[consultado a 06-06-2012]

<http://www.suermondt-ludwig-museum.de/>
[consultado a 10-07-2012]