

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

II CURSO DE MESTRADO EM MUSEOLOGIA

***UM PARTICULAR OLHAR NO POLÍPTICO DA VIDA DA VIRGEM
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***

Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena Taquenho

Orientador: Professor Doutor José Alberto Gomes Machado

Co-orientador: Dr. Joaquim Oliveira Caetano

Évora, Maio de 2007

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

II CURSO DE MESTRADO EM MUSEOLOGIA

***UM PARTICULAR OLHAR NO POLÍPTICO DA VIDA DA VIRGEM
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

Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena Taquenho



168 214

Orientador: Professor Doutor José Alberto Gomes Machado

Co-orientador: Dr. Joaquim Oliveira Caetano

Évora, Maio de 2007

Resumo

UM PARTICULAR OLHAR NO POLIPTICO DA VIDA DA VIRGEM DA SÉ DE EVORA

Estudo técnico e material, com maior foco nas pinturas:

Casamento da Virgem; Adoração dos Reis Magos; Morte da Virgem

Durante dois anos (2005/06) foi levado a cabo, pelo Instituto Português dos Museus e pelo Instituto Português de Conservação e Restauro, uma intervenção de conservação de treze tábuas da Vida da Virgem, provenientes do antigo Retábulo da Sé de Évora e que, actualmente, pertencem ao acervo do Museu de Évora. Estas pinturas, cronologicamente situadas no final do século XV, são de origem flamenga, produto de encomenda, bem ao gosto português, caracterizado pela monumentalidade e necessidade de ornamentar Catedrais, dedicadas ao culto da Virgem. Esta intervenção possibilitou estudos interdisciplinares, ainda a decorrerem, de uma vasta equipa, alargada a investigadores internacionais. A proximidade das pinturas e os diversos exames, do visível e do invisível, permitiram fazer comparações não só dentro do conjunto, como também com outras pinturas coevas; os estudos comparativos foram essenciais, tanto para o redimensionamento das pinturas, como para a sua aproximação à oficina de Hans Memling.

Abstract

A PARTICULAR LOOK AT THE POLYPTYCH OF THE LIFE OF THE VIRGIN OF THE SÉ OF EVORA

Technical and material study, with the major focus on the paintings:

Marriage of the Virgin; Adoration of the Magi's; Death of the Virgin

During two years (2005/06), conservation works were carried out by the Portuguese Institute of Museums and the Portuguese Institute of Conservation and Restoration on the thirteen boards of the Life of the Virgin, whose provenance comes from the old Retable of the Cathedral (Sé) of Évora and which currently belong to the collection of the Museum of Évora. These paintings, dedicated to the cult of the Virgin and dated towards the end of 15th century, are of Flemish origin and were painted by commission to reflect the Portuguese taste of the period. The retable is characterized by its monumental size and objective of decorating the interior of Cathedrals. The conservation works made possible several interdisciplinary studies, still ongoing of a vast team which includes international researchers. The close examination of the paintings side by side, of the visible and the unseen, allowed us to make comparisons amongst the boards and with other paintings of the same genre; the comparative studies have been essential to estimate the original dimensions of paintings as well as their possible attribution to the workshop of Hans Memling.

*Sob o peso do silêncio
Em busca da memória,
Quase a medo
Se levanta o véu,
E num repente
Desvenda-se o segredo*

Sebastião de Lorena, Maio de 2007

Aos
Nascidos a 06 de Fevereiro

Índice de Texto

	Pág.
Introdução	1
1 – Breve localização das pinturas no tempo e no espaço	
1.1 – Contexto Artístico; A pintura flamenga e a sua influência na Península Ibérica	5
1.2 – O Retábulo da Sé de Évora e o seu percurso	19
2 – As Pinturas: Questões suscitadas de carácter relacional; a importância dos exames de área	
2.1 – A cor e a forma	25
2.2 – As actuais dimensões das pinturas	30
2.3 – Relações entre as dimensões actuais, possível disposição e o ciclo narrativo	33
2.4 – A construção dos suportes	37
2.5 – Estudo comparativo das taleiras	40
2.6 – Sugestão das dimensões originais das pinturas	43
3 – Estudo técnico e Material: Questões suscitadas de carácter relacional do invisível; a relevância dos exames de ponto	
3.1 - Camada cromática	51
3.2 – Brancos	55
3.3 – Azuis	68
3.4 – Carmins e vermelhos	69
3.5 – Verdes	73
3.6 – Carnações	76
4 – Restauro	78
4.1 – Diagnóstico de anteriores intervenções e os seus efeitos	82
4.2 – O Restauro e a importância da equipa na organização do trabalho: <i>Casamento da Virgem; Adoração dos Reis Magos; Morte da Virgem</i>	84
5 – Proposta de atribuição	94
Conclusão	107
	114

Índice de Anexos

	Pág.
Anexo 1 (primeiro capítulo)	
Esquema 1 – Pintura de: Jean van Eyck; Hans Memling; Gérard David	117
2 - Retábulo da Sé Velha de Coimbra	118
3 – Fachada da Sé de Évora	119
4 – Retábulo da Sé do Funchal	120
Anexo 2 (segundo capítulo)	
Esquema 1 – Azuis / Carmins / Verdes	121
2 – Azuis	122
3 – Carmins	123
4 – Verdes	124
5 – Escala de figuras de pé em primeiro plano	125
6 – Escala de figuras ajoelhadas em primeiro plano	126
7 – Escala de figuras sentadas em primeiro plano	127
8 – Medidas actuais das pinturas	128
9 – Conjunto das 13 pinturas com as actuais dimensões	129
10 – Conjunto das 12 pinturas com as actuais dimensões (1)	130
11 – Conjunto das 12 pinturas com as actuais dimensões (2)	131
12 – Marcações nos bordos	132
13 – Divisão das pinturas por níveis de taleiras em 3 grupos	133
14 – Proposta de redimensionamento do primeiro grupo (5 temas)	134
15 – Proposta de redimensionamento do segundo grupo (6 temas)	135
16 – Proposta de redimensionamento da <i>Morte da Virgem</i>	136
17 – Proposta de posicionamento das pinturas (1)	137
18 - Proposta de posicionamento das pinturas (2)	138
19 – Proposta de posicionamento das pinturas (3)	139
Anexo 3 (terceiro capítulo)	
Esquema 1 – Tabela de espessura (μm) da imprimatura de branco de chumbo	140
2 – Pormenores de marcas de imprimatura	141
3 – Pormenores de incisões	142
4 – IRR, Pormenores do <i>Casamento da Virgem</i>	143
5 – IRR, Pormenores da <i>Morte da Virgem</i>	144

	6 – IR, Pormenores da <i>Adoração dos Reis Magos</i>	145
	7 – Figura de São Nicolau	146
	8 – Localização do desenho subjacente	147
	9 – Amostragem de azuis	148
	10 – Amostragem de carmins / vermelhos	149
	11 – Amostragem de verdes	150
	12 – Amostragem de carnações	151
Anexo 4	(quarto capítulo)	
Esquema	1 – Intervenções do século XX – Relatórios do IPCR	152
	2 – Degradação dos suportes do conjunto, vista por raios-x	153
	3 – Proposta de posicionamento das pinturas com as actuais dimensões	154
	4 - Intervenção de conservação e restauro	155
	5 – Inscrição na pintura do Casamento e marca na pintura dos Magos	156
Anexo 5	(quinto capítulo)	
Esquema	1 – Comparação da marca na pintura da <i>Adoração dos Reis Magos</i>	157
	2 – Comparação de moeda na pintura da <i>Adoração dos Reis Magos</i>	158
	3 – Um tipo de sapatos na pintura	159
	4 – Marcações de luzes na <i>Adoração dos Reis Magos</i>	160
	5 – Marcações de luzes no <i>Casamento da Virgem</i>	161
	6 – Marcações de luzes na <i>Morte da Virgem</i>	162
Anexo 6	Bibliografia	

Introdução

Esta dissertação, em Museologia, tem como principal objectivo o estudo, teórico / prático, de três pinturas do políptico da Sé de Évora e que hoje, descontextualizadas, pertencem ao acervo da colecção do Museu, desta mesma cidade. Trata-se das pinturas: *Casamento da Virgem*, *Adoração dos Reis Magos* e *Morte da Virgem*, que fazem parte integrante do conjunto retabular, composto por doze tábuas, representando cenas da Vida da Virgem. Esta obra, que faz parte de um complexo conjunto ornamental cronologicamente situado no final do século XV, é de origem flamenga e, provavelmente, produto de importação. O desenvolvimento deste trabalho possibilitou a realização de estudos técnicos complementares e comparativos, sobretudo, entre as referidas pinturas e outras do conjunto e ainda, pontualmente, entre algumas obras coevas de referência. Neste momento, desconhece-se, ainda, tanto o autor como o encomendador deste património artístico, de referência nacional.

A escolha deste tema prendeu-se, essencialmente, pela oportunidade, única e excepcional, de se estar inserido numa equipa de trabalho, interdisciplinar, formada por historiadores de arte, conservadores-restauradores, cientistas, fotógrafos e outros técnicos qualificados, responsáveis pelo estudo e intervenção de restauro do políptico. De salientar que, se tratou de um projecto promovido pelo IPM - Instituto Português dos Museus, em colaboração com o IPCR - Instituto Português de Conservação e Restauro, sob a coordenação do Director do Museu de Évora - Dr. Joaquim Oliveira Caetano. Decorreu durante os anos de 2005/06 e está concluído, neste momento, a primeira fase do trabalho; ou seja, a equivalente à parte prática, tanto a da intervenção de conservação e restauro, como a da análise material. Assim, propõe-se, aqui e agora, fazer um estudo teórico das pinturas supra mencionadas, por serem aquelas em que se esteve mais envolvido, o que permitiu, não só, uma observação directa e pormenorizada das peças, como também, o estudo comparativo de resultados obtidos, com o restante conjunto,

seja por exame de área, seja por exame de ponto. Este estudo permitirá, ainda, fazer hipotéticas conjecturas, de possíveis leituras históricas e estéticas, de diferentes momentos de vida do retábulo, nomeadamente o de origem, e, ainda, o de uma possível atribuição que surgiu, já no decorrer desta investigação. Para levar a bom termo tal investigação, o presente caso terá, sempre, que ser o resultado de uma análise crítica, que favoreça as investigações interdisciplinares, seja de interpretação de resultados laboratoriais e de documentação fotográfica, seja de opções tomadas durante a intervenção de conservação e restauro.

Actualmente, o conceito museológico difere daquele que vigorou durante o séc. XIX, princípio do século XX. Os museus de arte nasceram de uma ideia de tesouro guardado e resumiam-se a uma acumulação de obras existindo uma individualização da peça, quase num sentido referencial, que, ao ser colocada num museu é propositadamente, descontextualizada. De facto, durante anos o museu de arte funcionou apenas como repositor de memória, não passava para além da história de arte, ou seja, era uma visão que considerava, apenas, a não funcionalidade da arte. As obras viviam por si, sem uma característica específica, com alguma dificuldade na absorção da contemporaneidade. Esta realidade, contudo, já não se ajusta aos dias de hoje, onde, também, a arte foi feita, dentro de um contexto, seja ele propagandista (política, económica, religiosa, etc.) seja para informação ou educação, ou seja, ainda, apenas como prazer e/ou carácter expressivo da imagem artística, como símbolo de perpetuidade. Posto isto, actualmente os Museus tentam adaptar-se, o que nem sempre é fácil, a este conceito de enquadramento histórico e/ou artístico, pois, como foi referido a obra de arte deixou de ser considerada como uma definição de categoria de objecto, para passar a ser considerada, como uma realidade própria, carregada de vários tipos de valores. Estes estão definitivamente ligados a técnicas, executadas pelo homem, cujo resultado final é sempre uma relação mental e operacional, inserida dentro de um determinado contexto. O valor artístico de uma obra de arte é, contudo, aquele que sobressai na sua configuração visível, ou seja, na sua forma mais

elementar. Assim o Museu de arte têm evoluído bastante nos últimos anos, sobretudo, no processo de comunicação, fazendo face às existências de uma sociedade cada vez mais exigente e que traduz, hoje, história de arte, que não é tanto a história das coisas, mas a história de juízo de valores

Em conformidade com o referido anteriormente propõe-se, assim, dividir e desenvolver este trabalho em cinco grandes temas: o primeiro correspondente a um breve contexto artístico das pinturas dentro da pintura flamenga e a sua influência na Península Ibérica e, ainda, qual o seu percurso até hoje; o segundo corresponde ao estudo, comparativo, das actuais dimensões das pinturas, com uma possível proposta, talvez próxima do original, tanto para o redimensionamento individual, como para o programa de localização no primitivo espaço; o terceiro corresponde ao estudo técnico e material; o quarto é dedicado à intervenção de conservação e restauro; por último, antes da conclusão, o quinto, que corresponde a um pequeno capítulo, onde se refere uma, possível, proposta de atribuição, surgida no término desta investigação. Toda a documentação utilizada e trabalhada nos esquemas em anexos são de autoria e pertença do IPM, do IPCR e da autora deste estudo.

É importante salientar que esta dissertação só foi possível devido ao crédito, incentivo e confiança, da parte do Orientador, Professor Doutor José Alberto Gomes Machado, a quem se agradece verdadeiramente, e se reconhece, que sem o seu fundamental e experiente apoio, este trabalho teria, sem dúvida, ficado aquém do que se gostaria.

Um sincero obrigado ao Dr. Joaquim Oliveira Caetano, Co-orientador, pela ajuda e suporte que demonstrou e, ainda, por todas as informações trocadas ao longo destes dois anos, essenciais para a compreensão de determinados assuntos, ligados ao Retábulo da Sé Évora.

Um agradecimento, muito especial, a toda a equipa de trabalho, de todas as áreas, tanto do IPCR como do IPM, inclusive Maryan W. Ainsworth e Catherine A. Metzger e ainda um particular obrigada e, reconhecimento pelo trabalho desenvolvido em conjunto, aos colegas do grupo de conservação e restauro - Dulce Delgado, Teresa Homem de Mello, Sónia Pires, José Mendes, Miguel Garcia e Pedro Correia.

Agradece-se, ainda, a todo o Corpo Docente do II curso de Pós Graduação e Mestrado de Museologia, 2001/03, pelo ensinamento de conhecimentos adquiridos no âmbito da Museologia.

Por último, agradece-se a amigos e familiares que, de algum modo, contribuíram para a elaboração deste trabalho, nomeadamente, Sebastião de Lorena e Sebastião Taquenho.

1 – Breve localização das pinturas no tempo e no espaço

1.1 - Contexto Artístico: A pintura flamenga e a sua influência na Península Ibérica

Quando se sugere fazer um estudo sobre pintura, mais precisamente, sobre o políptico que compunha o antigo retábulo da Sé de Évora, há antes de mais que, o contextualizar no tempo e no espaço. Para tal, faz-se aqui, um curto e breve apontamento, baseado em referências, para tentar conhecer e compreender, qual o contexto artístico, que, imperava no final do século XV principio do XVI, nomeadamente no Norte da Europa. O facto de não haver informação disponível, que permita saber ao certo, qual a autoria, a data de feitura e a origem do políptico, torna este estudo, difícil e assente em suposições. Assim, as comparações, com outras pinturas conhecidas da época são essenciais e permitiram, dentro do possível, identificar e caracterizar o retábulo, com provável origem flamenga de importação, que originaram com isso, grande influência no universo artístico, particularmente em Portugal e Espanha.

Para se identificarem quais as repercussões da pintura flamenga na Península Ibérica é necessário e fundamental caracterizar primeiro, o tipo de pintura flamenga, como apareceu e, como se desenvolveu. Os grandes 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. A primeira fase 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. Era o principal pintor de Tournai, cuja carreira se conhece desde 1406 até à sua morte em 1444. Alguns autores atribuem-lhe as primeiras experiências da 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 cerca de 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 um pintor de corte, protegido por diferentes mecenas, nomeadamente por Filipe, o Bom, Duque de Borgonha.

O Duque de Borgonha, por sua vez, casou em 1430, em terceiras núpcias, com D. Isabel, filha de D. João I e D. Filipa de Lencastre. Tornando-se, Duquesa de Borgonha e Condessa de Flandres, desenvolveu relações estreitas com a Flandres, o que deu, sem dúvida, um importante incentivo, às relações comerciais e diplomáticas, entre os dois países. Esta Princesa viveu em Bruges e morreu em Dijon em 1471. Teve, entre outros interesses, uma grande acção de mecenato, que foi determinante, no definir de estilos artísticos, na região, durante o séc. XV¹.

A corte de Borgonha tinha tudo o que era preciso para o florescimento da arte: gosto, cultura, encomendas e capital necessário para tal actividade. Filipe, o Bom, era um apaixonado por tudo o que era belo. Proporcionou entre outras coisas, o desenvolvimento de uma verdadeira indústria artística, que muito enalteceu a sua governação. Protegeu entre outros, Jan Van Eyck e Hugo Van Der Goes e a arte do retrato. De salientar, inclusivamente, que mandou Van Eyck a Portugal para pintar o retrato da sua futura esposa, D. Isabel. Também, no campo da escultura, foi dado um impulso e grande relevância, nomeadamente àquela, que estava ligada à cidade de Malines, mais conhecida por escultura de Malines. Esta escultura, de pequenas dimensões, não só foi importante pela quantidade da produção desenvolvida, mas, sobretudo e essencialmente, pelo papel que teve, na divulgação da arte. Foi importada aos milhares, tanto para Portugal, como para as Ilhas e Ultramar. Estas imagens constituíram, certamente, um

¹ Maria João Grilo, “A Acção Mecenática de D. Isabel de Portugal, Duquesa de Borgonha (1397 – 1471) uma princesa entre Portugal, A Flandres e a Itália”, in *Ao Modo da Flandres, Disponibilidade, Inovação e Mercado de Arte na Época dos Descobrimentos (1415 – 1580)*, Actas do Congresso Internacional, Celebrado na Reitoria da Universidade de Lisboa, 2005, pp 75 a 90

veículo decisivo para a disseminação do gosto flamengo, entre os encomendadores e compradores portugueses.

Durante o séc. XV existiam, na Europa, dois grandes pólos na arte de pintar: a dos Países-Baixos e a da Itália. Na península Ibérica, contudo, predominou durante essa época, mais o gosto pela pintura flamenga do que pela italiana, sobretudo pela importação de peças e de artistas emigrados. Todavia, esses artistas, originários da Flandres, muitas vezes, antes de se instalarem como responsáveis “de obra”, passaram por Itália. Essa passagem por oficinas de grandes mestres italianos, permitiu-lhes uma segunda aprendizagem, complementar à que já tinham, ou seja, entre outras coisas, aprendiam as regras da perspectiva e da anatomia, conceitos bem dominados, pelos pintores italianos da época. Assim, quando estes novos artistas, pintores e escultores, chegavam a Portugal e Espanha, vinham repletos de uma nova e dupla cultura, misturada, tanto pelas suas tradições, como por aquelas, que tinham acabado de assimilar.² Este facto demonstra bem, não só a dimensão do intercâmbio cultural e artístico, existente na época, como também explica, de algum modo, a influência destes dois países, encontrada na pintura Peninsular do século XVI e seguintes, com tendência, no entanto, para diminuir, mais tarde, por predomínio da pintura italiana.

Na segunda metade do século XV, Bruges era uma sofisticada e agitada cidade, existindo muitos ateliers de pintura de grandes mestres, que, ora trabalhavam isolados, ora se juntavam em parcerias, quando necessitavam de dar respostas a grandes encomendas. Muita dessa arte era dedicada, ao culto da Virgem, com absoluta fidelidade a um modelo idealizado. Este tipo de pintura apaixonou e influenciou inúmeras variantes, através de uma única fonte; com análoga

² Nicole Dacos, “Séville 1537:Hernando de Esturmio et Pedro de Campaña”, in *Ao Modo da Flandres, Disponibilidade, Inovação e Mercado de Arte na Época dos Descobrimentos (1415 – 1580)*, in *Actas do Congresso Internacional Celebrado na Reitoria da Universidade de Lisboa, 2005*, pp 211 a 220

estrutura compositiva, simetria e mistura rítmica, combinando fundos com detalhes ornamentais.

Salienta-se, entre outras, a escola de Hans Memling, que, devido a uma recente exposição (2005)³ permite ter, hoje, uma panorâmica mais abrangente deste artista, que se distinguiu tanto pela inovação criativa, como pela aproximação e simbiose de pintura, tecnicamente flamenga, com introdução de elementos, esteticamente italianos. Depois de ter trabalhado sob influência de Van der Weyden em Bruxelas, Memling mudou-se para Bruges, pois sabia, que esta cidade era, na época, um grande centro artístico e cultural, onde proliferavam encomendas, sobretudo de estrangeiros oriundos de Itália, Inglaterra, Espanha e Portugal. Este pintor não teve um papel preponderante na sociedade Burguense, talvez por não ter estado directamente envolvido com a corte, como estariam por exemplo Petrus Christus, Gerard David ou Jean Provost; trabalhava sobretudo para entidades privadas e famílias importantes, tornando-se com isso bastante independente.

A primeira notícia que se tem de Memling data de 1465, quando este aparece registado como cidadão de Bruges. Aí dedicou-se a pintar para uma clientela da classe burguesa, dedicada ao comércio e à banca e que, em muitos casos se tornavam, nos seus próprios modelos. A produção temática de Memling foi sobretudo religiosa e a sua pintura de retrato caracterizou-se pela introdução de paisagens nos fundos; estas serviam para realçar as figuras representadas e aumentar a espacialidade dos modelos. Pintou ainda grandes retábulos, dos quais se destacam dois⁴: *O Juízo final*, (c. 1469), encomendado por um banqueiro italiano, que geria o banco da família Medicis, em Bruges; *A Crucificação*, (1491), encomendado pela família Greverade, para uma capela da catedral de Lubeck. Ao que se sabe, a sua actividade mais intensa foi entre os

³ Till –Holger Borchert e Tomás Llorens, (Com.) *Memling and the art of portraiture*, Catálogo da Exposição, Thames & Hudson, London, 2005.

⁴ Idem p. 69

anos 1475 e 1480 e as suas obras mais recentes caracterizam-se, por um modelado liso, com alguma frialdade, mas, com grande espontaneidade de desenho, de técnica solta, precisa nos detalhes dos trajas e nas paisagens. Memling morreu em Bruges, no ano de 1494.

Em relação ainda a Bruges, Catherine A. Metzger e Barbara H. Berrie referem que o pintor Gerard David (1460-1520) se encontrava inscrito na “guilda” daquela cidade, em Janeiro de 1484. Referem ainda, que, operava em parcerias oficiais e, que inclusivamente, existiram disputas entre este artista e Ambroise Benson, na autoria de desenhos⁵. Gerard David era dotado na técnica, na composição dos coloridos, reflectindo, inclusivamente, uma arte tradicional flamenga, com algumas inovações do renascimento italiano. É considerado, a par de Hans Memling, um dos grandes seguidores dos excelentes mestres, da primeira metade do século XV, nomeadamente, dos Irmãos Van Eyck.⁶ Ambicionava ser o seguidor de Jan Van Eyck e de Hans Memling. Muitos dos desenhos de David são, inquestionavelmente, inspirados em modelos de Memling, com algumas adaptações e variações. São, contudo, desenhos mais elaborados e mais realistas, com alguma diferença estética, ou seja, talvez, menos idealizados, demonstrando algum procedimento rotineiro.

A partir de determinada época, Gerard David apresenta, em algumas obras, algum retrocesso a referências de Van Eyck. Em 1490 apropria-se dos clientes abandonados por Memling e, quando este morre, estabelece-se por conta própria abrindo, inclusivamente, o seu atelier, na

⁵ Catherine A. Metzger e Barbara H. Berrie, *Gerard David's St. Anne Altarpiece: Evidence for Workshop Participation*. Curatorial Colloquy III of the Center for Advanced Study in the Visual Arts, 20 – 24 May 1991.

⁶ Catherine A. Metzger e Barbara H. Berrie, *Gerard David's St. Anne Altarpiece: Evidence for Workshop Participation*. Curatorial Colloquy III of the Center for Advanced Study in the Visual Arts, 20 – 24 May 1991.

mesma rua onde Memling tinha o seu o seu negócio, ou seja, do outro lado de “Flemingbridge”.⁷ (a.1, esq.1. p. 117)

Havia uma conjuntura favorável para a presença de Portugal em Bruges e mais tarde em Antuérpia, na mudança do séc XV para o XVI. Cabe à cidade de Antuérpia a comercialização dos produtos portugueses, nomeadamente especiarias e açúcar. A riqueza económica do país proporcionou, a importação de pinturas, encomendadas pelos reis, nobres ou clero. Este fluxo e preponderância de pinturas motivaram uma adopção de estilo e gosto nacionais, graças ao acesso e proliferação, tanto de obras, como de pintores flamengos, sobretudo vindos das cidades de Bruges, Gand 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. De referir que a vinda de pintores nórdicos para Portugal imprimiu, também, uma grande influencia iconográfica, sobretudo pela entrada, no mercado nacional, de livros com estampas e gravuras avulso e outras fontes de inspiração, tanto para o artista português como para o seu cliente.

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 português, 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 ao nível da produção nacional como ao nível das importações, o*

⁷ Maryan W. Ainsworth, “Art for Export: Commissioned Paintings for a Foreign Clientele”, capítulo IV in Gerard David, Purity of Vision in Age of Transition, pp. 163-165

*mecenato parece desenvolver-se em torno de dois pólos 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.*⁸

Destas importações, salientam-se algumas das obras mais emblemáticas, além das pinturas do retábulo da Sé de Évora: um tríptico do pintor Quentin Metsys (1466 – 1530?), dos quais apenas existem os volantes – *Flagelação e Ecce Homo*, para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; do mesmo autor, (1510-1512) um retábulo - *sete Dores da Virgem*, para o Mosteiro da Madre de Deus; de Albrecht Dürer, (cerca de 1520), uma pintura (oferta) - *São Jerónimo*, exposta no Museu Nacional de Arte Antiga; um conjunto de pinturas de origem flamenga, de autor desconhecido, (1515-1520), para o Mosteiro de Celas; destaque ainda, para a ilha da Madeira, com um significativo conjunto de pinturas provenientes de Bruges, Gand, e Antuérpia, pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra do Funchal⁹.

O retábulo, nomeadamente o de importação, constituiu uma parte importante do mobiliário litúrgico, não só pela sua função, mas também como produto material ligado directamente 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, o resultado da colaboração de diferentes saberes artísticos, como sejam: pintores, entalhadores, douradores, arquitectos, 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,

⁸ Cf Dalila Rodrigues, “A pintura no período manuelino”, in *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Vol.II, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa 1995, pp 200 e 201

⁹ Pedro Dias e Vítor Serrão – “A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do séc. XVI”, in *História de Arte em Portugal*, vol. V, Publicações Alfa, Lisboa 1996. p. 142

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.¹⁰

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 século XV, em Bruxelas e eram compostos, fundamentalmente por três partes: a caixa que determinava a forma; os volantes pintados e móveis; a perdela, pintada ou esculpida, também móvel e, onde repousava o retábulo. Os grandes retábulos, nomeadamente, em Portugal eram feitos por encomenda e/ou feitos no local e preenchiam grandes paredes de Igrejas ou Catedrais, como se pode ainda observar, por exemplo, no grande retábulo da Sé Velha de Coimbra (a.1,esq.2, p.118).

Em relação a este grande retábulo, de autoria de Olivier de Gand e Jean d'Ypres, com cerca de 15 m de altura, pode considerar -se que é a mais importante e antiga obra completa, esculpida em Portugal e, que, ainda hoje, se encontra, como originalmente foi pensada. De salientar ainda, que está inserido no conceituado núcleo artístico da época, na cidade de Coimbra e que, de facto, é um exemplar único, muito importante e denunciativo do sentido da arte naquela época. Este núcleo foi ainda determinante e significativo na atracção, de grandes entalhadores e pintores flamengos a esta cidade e, por sua vez, ao resto do país. Olivier de Gand foi encarado como o primeiro escultor flamengo a chegar a Portugal e que, a mando de D. Manuel I, influenciou toda a obra que se desenvolvia na época, nomeadamente em outras cidades, como Évora, Tomar e Funchal. Caracterizando o processo de execução deste retábulo, iniciado no

¹⁰ Marjan Buyle, *Retables Flamands et Brabançons, Dans les Monuments Belges*, M & L, Cahier 4, Bruxelles, 2000.

ano de 1499, Fernando Grilo refere o seguinte: - *O artista tinha de se informar acerca das características do local para onde a obra seria realizada, do tipo e iconografia a utilizar, da localização e da heráldica a incluir. Seria então elaborado um desenho que deveria chegar às mãos do mecenas, e somente depois da aprovação deste, tanto da forma como do preço se poderia proceder ao lavrar do contrato formal entre o artista e o mecenas.*¹¹

Os retábulos, na viragem do século XV para o XVI, infelizmente não se mantiveram, em Portugal, como originalmente foram pensados e, para onde foram construídos. É por isso complicado contextualiza-los, sem que se seja confrontado por muitas e diferentes dúvidas. A documentação é escassa, assim como os exemplos conservados no local, uma vez que, tal como ocorreu com o retábulo de Évora, praticamente todos foram apeados no séc. XVIII, durante o reinado de D. João V. Esse facto deveu-se sobretudo à mudança do gosto artístico, que implicou a transformação e renovação total, das Igrejas portuguesas, para a implementação do estilo Barroco. Como foi referido são excepções o retábulo da Sé do Funchal e o da Sé velha de Coimbra. Até à data, já foram pensadas e estudadas, por diferentes investigadores, diversas hipóteses de conjecturas retabulares, sem, no entanto, alcançarem grandes certezas.

A arquitectura portuguesa, do último quartel do séc. XV, é um campo de experiências, ainda com heranças de construção do estilo gótico, que avançam pelo século seguinte, com as novidades importadas de vários centros artísticos europeus. Durante o reinado de D. Manuel I (1495 – 1521), tanto a pintura como a escultura estavam muito ligadas à arquitectura inspirando-se também, em fontes góticas e/ou renascença. Novas formulas artísticas foram adoptadas e absorvidas por artistas portugueses, abertos a inovações, que levaram, sobretudo no campo da escultura, ao estilo manuelino português. Nessa época foram feitas muitas obras, em

¹¹ Cf Fernando Grilo, "A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal, Artistas e Obras", in catálogo da exposição *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal*, Lisboa, 1007 pp. 93 e 94

parceria com espanhóis, flamengos, franceses e alemães, de norte a sul do país, fazendo grandes empreitadas, ou apenas uma ou outra imagem. Tal como nas outras áreas, Portugal teve na arquitectura, uma enorme importância, no surto de artistas nórdicos, sobretudo flamengos e alemães, que aqui trabalharam, contribuindo para a divulgação do gosto flamengo.

Para Pedro Dias¹², foi no sul do país, com a Sé de Évora, que se reconstruiu o edifício mais importante. É pela diversidade de adaptação do edifício românico às formas góticas, que verdadeiramente surge a marca de toda a arte, naquela vasta região. De grandes dimensões, o monumento começou ainda a ser construído, durante o período românico, por volta de 1186. A grande Igreja de estilo gótico só foi começada, segundo este autor, entre 1267 e 1283. - *Duas fortes torres marcam a fachada, ligadas entre si, a um terço da altura, um átrio coberto que precede o portal ogival, dotado de um conjunto de esculturas, representando os Apóstolos. Obra datável dos anos 30 do séc. XIV. Por cima do átrio coberto por um grande arco apontado e, por cima e recuado, vê-se a verdadeira fachada, com um enorme janelão, preenchido por elementos radiais. Exteriormente, a igreja da catedral atinge os 80 m e, no interior, aproximadamente 19 m de largura, por 19 m de altura. O corpo é de três naves e sete tramos, o transepto é saliente. A cabeceira primitiva foi substituída no tempo de D. João V, quando o arquitecto régio Ludovice fez a capela, que, hoje, se pode ver. No interior, as naves têm alturas desiguais, sendo a central muito mais alta que as colaterais* (a.1, esq.3, p.119).

Retomando a caracterização da pintura em Portugal, na viragem do século, refere-se que de um modo geral se difundiu a técnica da pintura a óleo em substituição da técnica a têmpera. Em suma, tal facto prendeu-se, sobretudo, como já foi referido, pelo contacto de pintores nacionais com pintores flamengos, seja pela ida destes à Flandres, seja pela vinda de pintores flamengos

¹² Cf Pedro Dias, História de Arte em Portugal, vol IV, p. 30

para Portugal. É também no último quartel do séc. XV, que começa o hábito de decorar igrejas, com grandes retábulos, conjugando pintura e escultura, ligada à arte de entalhar da Flandres, Alemanha e Norte de França. Depois, durante o século XVI estes temas, começaram a determinar o novo gosto que acompanha a divulgação dos receituários iconográficos e, os coloridos da pintura modelada, à maneira flamenga, espalhando-se rapidamente por todo o território, então com grande poder económico, para decorar os edifícios religiosos.

Não é fácil caracterizar a pintura, da época de D. Manuel e, quais as fontes específicas que a influenciaram. Portugal encontrava-se debaixo da influência de uma série de correntes artísticas e estéticas. Isto é, se por um lado, ainda estava sob o impacto da influência da escola de Bruges, por outro lado já se voltava para outras tantas influências, como sejam; as escolas espanholas, alemãs, e italianas. É, sobretudo, devido a este factor, que se torna complexa, sem dúvida, a caracterização desse período, ou seja, o período alto da pintura portuguesa. Surgem assim várias oficinas de pintura, em grandes cidades cosmopolitas, como Lisboa, ou em centros, como Coimbra, Viseu e Évora. D. Manuel foi um Rei bastante religioso, que investiu muito na construção de igrejas e mosteiros, bem como, na evangelização das novas colónias. Posto isto, é comum em Portugal e Espanha detectar na construção, sobretudo de retábulos, o trabalho de parceria na obra, isto é, o trabalho era elaborado por equipas, onde o pintor trabalhava, lado a lado, com o entalhador, o marceneiro, o dourador, etc. Tal facto encontra-se também na pintura, onde se observa um desenvolvimento intenso de estilos, dentro das mesmas séries de conjunto, ou mesmo dentro de uma única peça. Este facto ultrapassava a individualidade do mestre, muitas vezes limitado aos esboços ou modelos, com que concebia o debuxo geral da empreitada e em sintonia com o gosto de quem encomendava. – *As figuras representadas apresentam uma elegância delicada nos atributos e trajés, no requinte de*

*acessórios de arquitectura e ourivesaria, nos fundos e paisagens e ainda nos retratos dos doadores – muitas vezes associados às figuras de santos em retábulos de intenção religiosa.*¹³

Esta pintura, do princípio do séc. XVI, reflecte o trabalho oficial, seguindo fielmente a estrutura medieval, o que torna difícil o estudo em termos individuais de personalidades artísticas. Isto quer dizer, que não podem ser estudadas numa perspectiva, de particularização de personalidades, como de certa maneira acontece com a pintura do Renascimento e posteriormente do Maneirismo. Como exemplo destas oficinas, Pedro Dias e Vítor Serrão, consideram o seguinte: - *Produto colectivo são as obras Lisboetas do “mestre de 1515” presumivelmente da responsabilidade direccional da responsabilidade 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 coimbrã “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 desponha, e merecerão, por isso, tratamento complementar.*¹⁴

Segue-se em seguida a caracterização de alguns pólos mais representativos desta pintura. Assim, uma das obras portuguesas mais emblemáticas é o conjunto de pinturas, que compunha os retábulos que ornamentavam, antigamente, a Igreja do Mosteiro de S. Francisco de Évora e, que, hoje, se encontram dispersas em diferentes Museus. O retábulo da Capela-mor, do princípio do séc. XVI, feito por Francisco Henriques, com marcenaria de Olivier de Gand, foi apeado tal como o retábulo da Sé de Évora, o de Viseu e o de Lamego, durante o século XVIII,

¹³ Cf Pedro Dias e Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal*, vol V, p. 118

¹⁴ *Idem* Pedro Dias e Vítor Serrão pp.118

existindo no entanto, quinze das suas dezasseis tábuas originais; onze depositadas no Museu Nacional de Arte Antiga e quatro, no Museu José Relvas em Alpiarça. 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, André Gonçalves, Garcia Fernandes, Gregório Lopes e Cristóvão de Figueiredo.¹⁵

Nesta perspectiva, e mais ou menos documentado como trabalho de parceria, é o conjunto de obras de referência do pintor Vasco Fernandes ou “Grão Vasco”. É considerado, porventura o mais rico pintor quinhentista, com influencia 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 actualmente 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 tábuas¹⁶.

O processo de descontextualização e recontextualização de que são objecto as pinturas, devido às adversidades do tempo e percurso histórico, levou a estudos por parte de alguns

¹⁵ Cf Pedro Dias e Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal*, vol V p. 128

¹⁶ Cf Pedro Dias e Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal*, vol V, pp. 139 e 140

Historiadores de Arte, sendo o mais recente de Dalila Rodrigues. Tendo em conta a noção do contexto visual, narrativo e simbólico a que a pintura de Grão Vasco foi sujeita, estas suposições baseiam-se numa visão, tanto quanto possível, aproximada nas relações de conjunto, na distância e nos ângulos, adjacente àquela, que o espectador teve na origem, pelo reagrupamento dos catorze painéis, do antigo retábulo, em três fiadas. O antigo retábulo da capela-mor da Catedral de Viseu, ou os catorze painéis que sobrevivem à sua desmontagem e que agora se expõem reagrupados no museu do Grão Vasco em Viseu, 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 directamente inspirados na produção flamenga – activando o diálogo efectivamente com o espectador.*¹⁷

Por último, para terminar este percurso de influências flamengas, em Portugal, caracteriza-se agora, o Grande retábulo da Sé do Funchal. Este retábulo, de grandes dimensões, único com a forma mais próxima do original é, possivelmente, aquele que mais informação poderá transmitir daquilo que se fazia na época.

O conjunto retabular da Sé do Funchal, preenche toda a parede fundeira da igreja, por detrás da antiga banqueta 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*

¹⁷ Cf Dalila Rodrigues, *Grão Vasco*, Roteiro, p. 111 a 151

Ceia, Missa de São Gregório e Apanha do Maná. Na fila central quatro cenas relacionadas com a Vida da Virgem; *Amunciação, 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. A construção deste retábulo, 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 “lusó-flamengo”*¹⁸ (a.1, esq.4, p.120).

1.2 - O Retábulo da Sé de Évora e o seu percurso

Descrevendo o políptico da Sé de Évora, tal como se encontrava exposto no Museu de Évora, olhando para as pinturas, como peças soltas e, vistas aos olhos dos dias de hoje, descontextualizadas, apenas se pode dissertar, numa primeira abordagem, o ciclo sequencial narrativo, que é: *Encontro de Santa Ana e São Joaquim; Nascimento da Virgem; Apresentação da Virgem no Templo; Casamento da Virgem; Amunciação; Natividade; Adoração dos Reis Magos; Circuncisão; Fuga para o Egipto; Apresentação do Menino no Templo; Menino entre os Doutores; Morte da Virgem*. Por saber fica a eterna dúvida: considerar ou não, a grande pintura da *Virgem da Glória* como parte integrante do retábulo inicial.

¹⁸ Cf Rafael Moreira, “Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516)”, in revista *Monumentos*, Setembro de 2003 p. 65

Contudo, a coerência deste conjunto permite atribuí-lo, segundo Elisabeth Agius, d'Ivoire, a um mestre ou atelier designado pelo nome de "Mestre do Retábulo de Évora". Refere esta autora a inexistência de documentação que atestem, em que circunstâncias foi o retábulo executado: não se lhe conhecem assinaturas ou contrato de encomenda¹⁹. A feitura destas pinturas, segundo alguns autores, sem data precisa, é colocada no final do século XV, talvez na mudança do reinado de D. João II para o de D. Manuel I (1495). Para outros contudo é já uma obra do início do séc. XVI, muito perto no entanto de 1500. Ainda, para a maioria dos historiadores, segundo fontes de arquivo, a encomenda do retábulo está ligada ao Episcopado de Dom Afonso de Portugal, Bispo de Évora entre os anos de 1485 – 1522.

Numa perspectiva breve e sucinta tentar-se-á de seguida fazer o percurso das doze pinturas da morte e vida da Virgem, que constituem o antigo retábulo da Sé de Évora. Este estudo é feito com base essencialmente na tese de Mestrado de Elisabeth Agius dedicada ao tema, "Le Retable de La Vie de La Virge de La Cathédrale d'Évora"²⁰

A encomenda do retábulo terá sido feita mais ou menos dois séculos após a reconstrução da capela da Sé por D. Durando Paes (1267 – 1283). Segundo Elisabeth Agius, o retábulo deveria satisfazer três tipos de exigências: - as inerentes à configuração da capela-mor medieval para a qual foi feita a encomenda; a vontade do encomendador preocupado em decorar a Sé; as imposições ligadas aos rituais litúrgicos da época. Por ordem de D. João I (1385 – 1433) é ordenado que todas as Catedrais de Portugal sejam consagradas à Virgem da Assunção como paga de promessas referentes a batalhas ganhas.

¹⁹ Cf Elisabeth Agius, d'Ivoire, *Grão Vasco e a pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da exposição na Galeria do Rei D. Luís, 17 de Março a 10 de Junho, Lisboa 1992, p. 296

²⁰ Elisabeth Agius, *Le Retable de La Vie de La Virge de La Cathédrale d'Évora*, Universidade de Paris – IV, U.E.R. d'Arte et Archéologie, Mémoire de Matrise, sous la Direction de M. le Professeur Antoine Schnapper, Junho de 1987.

Esta autora faz ainda referencia a um documento descoberto e publicado por Túlio Espanca em 1944, que, descreve uma visita pastoral em 1537 - *esta capela era dedicada à Virgem da Assunção e mencionada com a presença de um retábulo grande e belo e bem pintado e dourado. Feito como deve ser, porque faz pouco tempo o limpamos e com isso descortinou-se e foi redescoberto* - e que, pode de algum modo dar indicações de que de facto, o retábulo poderia ter, um projecto diferente, daquele que depois foi adaptado às exigências espaciais. Outros documentos fazem alusão a que o retábulo, por ordem do Arcebispo D. João de Melo foi recuado, para o fundo da abside, para ganhar espaço na capela-mor. Sendo inclusivamente adaptado às janelas ou aberturas, que, existiriam na referida abside.

Joaquim Oliveira Caetano refere num artigo recente que – *Para além das intervenções que documentalmente se sabe terem acontecido no retábulo, a primeira ainda antes de 1537, outra cerca de 1565, duas outras no século XVII e finalmente uma última na passagem para o século XIX, as pinturas tiveram, já dentro de uma perspectiva de conservação museológica várias intervenções no século XX, primeiro de Luciano Freire, depois de Mardel e finalmente já dentro da oficina de restauro do Instituto José de Figueiredo*²¹.

Como foi referido anteriormente, a capela-mor da Sé foi demolida no século no séc. XVIII, mais propriamente em 1718, tendo sido apeados os referidos painéis. Foram então, arrumados - *em diversas arrecadações do Paço Arquiepiscopal e caindo num esquecimento de que os arrancou Cenáculo, que os mandou restaurar por Matias José de Castro, instalando-os depois na sala do trono, no Paço, diante da sua capela privativa, com a Virgem da Glória em posição*

²¹ Cf. Joaquim Oliveira Caetano, “O Retábulo Flamengo da Sé de Évora, Algumas reflexões sobre um processo de investigação em curso” in *Museologia.pt*, nº 1 Lisboa, 2007, p.29

*de relevo*²² D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas (1724 - 1814) encontra os painéis e manda restaurá-los por volta de 1804. Encontrava-se ainda, desde 1805 até finais do séc. XX., a pintura do *Menino entre os Doutores* no topo da sala de leitura da Biblioteca de Évora.

Com a fundação do Museu de Évora em 1915, as treze pinturas passaram a integrar a colecção do dito Museu. No ano seguinte, quatro dessas pinturas – *Apresentação da Virgem no Templo, Casamento da Virgem, Apresentação do Menino no Templo e Morte da Virgem* - foram levadas para o Museu Nacional de Arte Antiga, afim de serem restauradas, por Luciano Freire e onde ficaram até cerca de 1962. Depois disso, as peças mantiveram-se sempre juntas no Museu de Évora, tendo sido apenas, apresentadas em exposições pontuais, algumas pinturas, desgarradas do grupo e do seu contexto.

Até aos dias de hoje, são conhecidas duas propostas conjecturais de recolocar o retábulo como seria no original, ou seja, como se ordenariam espacialmente as pinturas, umas em relação às outras. Túlio Espanca promoveu uma proposta do retábulo horizontal, em dois panos desdobrados de ambos os lados do quadro central da Virgem da Glória, cada um dos panos dispostos sobre um ou dois registos.

Ainda citando Elisabeth Agius d'Ivoire, que prefere reexaminar o problema sobre outro ângulo: - *O da coacção arquitectónica, tal como foi recentemente repensado por Virgolino Ferreira Jorge e o do programa iconográfico. Segundo este autor, a capela-mor estender-se-ia por dois tramos cobertos por abóbadas de aresta estreita de vão duplo (ver Jorge, 1984, pp.101-15, e Dias, 1986, IV, p.36). A sua largura corresponderia aproximadamente à da nave (c. 6,40m) e o seu comprimento, calculado com a ajuda de um traçado regulador, seria de cerca de 11,40m. O*

²² Cf José Alberto Gomes Machado, *Um coleccionador português do séc. das luzes: D Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*, Publicações Ciência e Vida, Évora 1987, p. 31

autor, a quem agradeço, comunicara-me pessoalmente uma estimativa aproximada da altura total das paredes e da abóbada (c. 10,30 m). A configuração da capela-mor tal como Virgolino Jorge a vê, leva a imaginar um retábulo desdobrando-se mais no sentido da altura do que na largura.²³

Posto isto, e seguindo o programa iconográfico, esta autora reagrupa, com bastante segurança as cenas em três sequências coerentes: as quatro primeiras cenas relativas à infância da Virgem, *Encontro de Santa Ana e São Joaquim, Nascimento da Virgem, Apresentação da Virgem no Templo e Casamento da Virgem*; as quatro cenas seguintes relativas ao ciclo da natividade de Cristo, *Anunciação, Natividade, Circuncisão e Adoração dos Reis Magos*; e uma terceira série de pinturas constituída por episódios da infância de Cristo de carácter doloroso para a Virgem, *Apresentação do Menino no Templo, Fuga para o Egipto, Menino entre os Doutores* e terminando com a *Morte da Virgem*. Um espaço vertical na parte de cima ao centro do retábulo seria ocupado pelo painel *Virgem da Glória, encimado por uma figura, sem dúvida esculpida, da Assunção.*²⁴

É, contudo, possível neste momento pensar em diferentes hipóteses de reagrupamento das pinturas, nomeadamente, uma versão com características mais próximas dos retábulos flamengos, do final do século XV. Esta versão será desenvolvida ao longo dos capítulos seguintes, deste trabalho, onde se demonstrará que as pinturas podem ser agrupadas em três níveis: um primeiro com as primeiras cinco temáticas; um segundo com as cinco temáticas seguintes, relacionadas com a Virgem e o Menino; e um terceiro com as duas últimas temáticas relacionadas com as despedidas da Virgem.

²³ Idem Elisabeth Agius, d'Ivoire *Grão Vasco e a pintura Europeia do Renascimento*, p. 297

²⁴ Idem Elisabeth Agius, d'Ivoire p. 297

Virgolino Ferreira Jorge, num artigo recente²⁵, faz uma reconstituição da primitiva capela-mor e da fachada da Sé de Évora, com dimensões e proporções, baseadas em antigas medidas e que poderão, de algum modo, ser vantajosas para uma melhor compreensão da colocação do retábulo originalmente.

Como conclusão deste capítulo, resta apenas salientar, que, de facto até agora são mais as dúvidas do que as certezas apreendidas. A maior parte dos Historiadores da Arte atribuem, o retábulo de Évora, a um ou mais pintores de origem flamenga, mais precisamente a um trabalho de parceria, feito em Portugal ou ainda, muito possivelmente, vindo da própria Flandres e feito por encomenda, para decorar a Sé de Évora. Fica pelo menos uma certeza, estas pinturas estão de facto impregnadas de fontes flamengas, tanto nos modelos iconográficos como no colorido das grandes manchas, mas, pontualmente nos pormenores, já com alguns apontamentos de influência italiana. É uma obra de grande importância e segundo Joaquim Oliveira Caetano - *A sua importância decorre de vários factores – desde logo da grande qualidade da pintura, identificável com as oficinas de Bruges, de cerca de 1500, próximas da obra de Gerard David, embora se reconheçam influências de outros mestres brugenses, sobretudo de Hugo van der Goes; mas também nas enormes dimensões do conjunto, e da sua provável integridade em relação ao primitivo retábulo, o que torna particularmente interessante o seu estudo, não só como exemplo de uma grande empreitada flamenga de exportação para o Sul da Europa, como pela influência que pode ter exercido sobre a pintura portuguesa de início de Quinhentos, nomeadamente sobre o modelo de grandes retábulos historiados que são comuns no reinado de D. Manuel*²⁶.

²⁵ Virgolino Ferreira Jorge, “Arquitectura, medida e número na Catedral de Évora”, in *Monumentos*, 2007, pp.28 a 37

²⁶ Cf. Joaquim Oliveira Caetano, “O Retábulo Flamengo da Sé de Évora, Algumas reflexões sobre um processo de investigação em curso”, in *Museologia.pt*, nº 1 Lisboa, 2007, p.27

2 - As pinturas

Questões suscitadas de carácter relacional; a importância dos exames de área

2.1 - A cor e a forma

A arte, excepto nas suas formas mais triviais, é uma manifestação de impulsos e de valores. Quando se olha pela primeira vez para o conjunto das pinturas deste retábulo, a primeira percepção que se tem e sensibiliza é o riquíssimo contraste de cores que o compõem. Sobressaem os azuis, os verdes e os carmins, distribuídos à primeira vista igualmente pelas doze pinturas.

Esta sensação, segundo Kandinsky, é explicada devido ao facto de que quando se olha para um conjunto de cores, se produz um duplo efeito.²⁷ No primeiro, sob o ponto de vista físico, o olho sente a cor, aprecia as suas propriedades e a sua beleza, trata-se de um efeito superficial. É um efeito rápido, substituído por um segundo mais emotivo, provocando uma vibração psíquica. Desconhece-se se o seu efeito é uma reacção directa ou obtido por associação de ideias pré adquiridas.

O valor de uma certa cor é acrescido por uma dada forma e atenuado por outra. A forma e a cor não podem entrar em dissonância, pelo contrário deverão estar em harmonia. O número de cores e de formas é infinito, assim como as combinações e efeitos.

Se a concentração assentar em cores isoladas, estas podem ser divididas em dois grandes grupos: O de calor ou frio da cor; a da claridade ou obscuridade dessa mesma cor. A cor quente tende a aproximar-se do espectador enquanto a cor fria o afasta. Por exemplo quando se tenta

²⁷ Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p.57



arrefecer o amarelo, cor muito quente, este resulta num tom esverdeado e perde os dois movimentos que lhe são intrínsecos. O azul tem um movimento oposto e tempera o amarelo. Se ainda se acrescentar mais azul, os dois movimentos antagónicos, anulam-se e atingem a imobilidade, o verdadeiro repouso; surge o verde.²⁸

Num novo exercício, de compreensão do ritmo e equilíbrio das cores do políptico, isolaram-se as cores que, de um determinado prisma, causaram mais impacto e contraste no observador isto é, a cor ligada a grandes manchas centrais de primeiro plano.

Assim, colocando o verde, aquecido com grande quantidade de amarelo misturado, em oposição ao azul, verificou-se que o verde ainda é uma cor mais quente e excêntrica e o azul mais frio e concêntrico. Talvez seja por essa razão, que quando se olha para o conjunto, tem-se a ilusão de que a percentagem de verde é relativamente idêntica ao azul, causado pelo poder da adição do amarelo, que irradia força e se aproxima do espectador.

Depois de feito o mapa de desfragmentação das cores (a.2, esq.1,2,3,4, p.121/2/3/4), conclui-se que quantidade de cor azul é mais do dobro da cor verde, inclusivamente apenas algumas das pinturas têm o verde como grande mancha central, como é o caso do *Nascimento da Virgem*, *da Adoração dos Reis Magos*, *do Menino entre os Doutores* e *da Morte da Virgem*. O verde é sem dúvida o ponto de equilíbrio que transmite tranquilidade, não possui qualquer movimento.

A terceira cor que se isolou neste estudo, foi o carmim, ou seja o vermelho. Esta cor intensa contém uma força intrínseca, que, por vezes, em contacto com o azul é arrefecida e ainda se lhe adicionar branco na sua composição, pode tornar-se mais fria, alterando-lhe o seu carácter. Esta foi a intenção do pintor, como se adiantará mais à frente neste estudo, no capítulo do

²⁸ Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, pg. 78-80

estudo material, onde se identificou que o autor para fazer o carmim, juntou vermelhão ou corante vermelho com branco de chumbo e/ou muito pontualmente carvão vegetal.

De referir que as pinturas *Nascimento da Virgem* e *Anunciação* não têm nenhuma mancha de carmim em primeiro plano, assim como na *Morte da Virgem* é uma grande mancha de vermelho vivo, no traje de um Apostolo, que imediatamente salta à vista, Tal facto torna esta pintura numa excepção cromática.

Resumindo, o azul associado à Virgem, protagonista deste retábulo, é a cor predominante. Como cor fria que é, foi equilibrada pelo verde e pelo vermelho que lhe deram o ritmo e equilíbrio de conjunto.

A luz está ligada intrinsecamente à cor, sem luz não existe cor. Tratados antigos demonstram a importância da luz e como esta foi, ao longo dos anos, interpretada e aplicada à construção, não só da arquitectura mas também da pintura. Cennino Cennini,²⁹ refere no “Libro del Arte”, *A luz do sol dá as sombras à luz do teu olho dada pela tua mão, convêm que a luz seja suave e o sol te ilumine pela esquerda.*

O relevo e sombras segundo a luz projectada nos objectos, que dá o claro escuro nas figuras, permite compreender os volumes. Extrapolando este conceito, mais uma vez para estas pinturas, conclui-se que foi seguido rigorosamente este princípio. Fazendo a marcação das sombras, de facto a fonte de luz encontra-se sempre do lado esquerdo; pode-se no entanto dividir este conjunto em dois grupos, consoante a luz se encontra mais acima ou mais abaixo:

²⁹ CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, p.38

Grupo de pinturas com luz à esquerda inferior: *Nascimento da Virgem; Encontro de Santana e São Joaquim; Apresentação da Virgem no Templo; Natividade; Reis Magos; Fuga para o Egipto; Apresentação do Menino no Templo; Circuncisão;*

Grupo de pintura com luz à esquerda superior: *Casamento da Virgem; Anunciação; Menino entre os Doutores; Morte da Virgem*

De um modo geral, a fonte de luz é externa à composição, com excepção das quatro pinturas onde o foco de luz se encontra posicionado no lado esquerdo superior. Constatou-se que são aquelas que, na sua composição, apresentam janelas no canto superior esquerdo. De referir mais uma vez que, apesar deste pormenor, a iluminação de todos os painéis está colocada no lado esquerdo, como ditam as boas regras do Renascimento.

Assim, tal como na música, poderemos considerar que existe ritmo nas cores e na forma de execução da pintura individual ou inserida num conjunto. O ritmo não é algo estático e regular, aproxima-se da simetria dinâmica, ou seja espaço temporal.³⁰ O ritmo é reconhecido como uma das constantes principais, em igualdade com a proporção e o equilíbrio, a que estão sujeitas todas as artes como uma necessidade estética. Tal facto, como se demonstrará mais adiante, foi também possível encontrar neste retábulo.

Um outro aspecto a salientar neste estudo, prende-se com a perspectiva como lançamento do desenho. A perspectiva renascentista é o produto de uma convenção, ou seja, é o oposto da realidade naturalista, pois fundamenta-se numa convenção óptico-técnica que, baseado em antigos tratados de arquitectura, atingiu o auge naquela época³¹

³⁰ Gillo Dorfles *O Devir das Artes*, p. 69

³¹ *Idem*, p.98

Examinando mais uma vez o conjunto retabular e tentando imaginá-lo, na sua imensa dimensão, num espaço único para o qual foi pensado, com uma função lógica e ideal, torna-se difícil conjecturar qual a sua posição e localização. A sua homogeneidade não é mais do que a sua identidade e o espaço homogéneo, nunca é o espaço dado mas sim o espaço construído. Segundo Panofsky³², *As quantidades e as distâncias têm concordâncias diferentes. Provavelmente é por algo e não por casualidade que mais tarde no renascimento, quando parafraseava Euclides – Dimensões iguais postas a distancias desiguais não podem ser vistas com diferentes proporcionalidades.*

Assim, observando atentamente as pinturas, pode-se considerar que existem pelo menos duas a três escalas diferentes, ao nível das personagens de primeiro plano. As de maior escala são aquelas que representam as cenas da vida da Virgem antes do Nascimento do Menino Jesus ou seja as primeiras cinco temáticas, sendo no entanto ligeiramente mais pequenas no *Nascimento da Virgem* e na *Anunciação*³³. Depois, numa escala intermédia com cerca de 10 cm de diferença, encontram-se as cinco pinturas cujo tema se relaciona directamente com o nascimento do Menino, sendo também aqui nas pinturas da *Circuncisão* e da *Apresentação do Menino no Templo* as figuras ligeiramente mais pequenas. Por fim, com uma escala figurativa mais pequena, os últimos dois temas. Subsiste ainda a dúvida, saber se houve intenção de enfatizar ou compensar as distâncias no observador. (a.2, esq.5,6,7, pp.125/6/7)

Em teoria, as regras fundamentam as condições psicológicas da impressão visual. Assim a perspectiva pode ser elaborada com êxito, para trabalhar as distâncias. Sempre se questionou se o quadro se devia reger pela posição efectiva do observador e pela simetria da frontalidade. Uma das características da pintura flamenga é que o ponto de vista é quase sempre ao centro.

³² Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 18 e 19

³³ Tratam-se das mesmas pinturas que como foi referido também não têm mancha carmim em primeiro plano.

Assim sendo, considera-se que as pinturas com as figuras de maior escala estão mais próximas do observador. A perspectiva procura a distancia entre os homens e as coisas: primeiro é o olho que vê; segundo o objecto visto; terceiro a distância intermédia, disse Durer corroborando Piero della Francesca ³⁴

2.2 - As actuais dimensões das pinturas

Quando se iniciou o estudo para a intervenção de conservação e restauro, verificou-se que as pinturas tinham diferentes dimensões por terem sido cortadas. Assim este tomo baseia-se em dois momentos diferentes da vida do políptico: o primeiro prende-se com a observação e relação das pinturas tal como se encontram; o segundo com as prováveis dimensões originais, que lhe dão um diferente panorama.

De facto, neste conjunto retabular as doze pinturas sobre madeira, são estruturalmente idênticas, mas não iguais. Como foi referido, as pinturas apresentam cortes, algumas apenas na altura, outras, tanto na altura, como na largura. Tal acontecimento alterou-lhes definitivamente as dimensões originais, deixando-as com tamanhos diferentes. É possível que a compreensão desses cortes possa contribuir para a percepção de qual seria a sua disposição, senão originalmente, pelo menos após essa redução de dimensões.

Desde logo se considerou que provavelmente todas teriam dimensões iguais na época da sua realização, ou seja, teriam sido pensadas como um conjunto homogéneo baseado na narrativa da vida da Virgem, com um principio (*Encontro na Porta Dourada*), um meio, (*Nascimento do Menino*) e um fim, (*Morte da Virgem*). Como metodologia deste exercício, em Setembro de 2005, durante a intervenção de restauro foram mais uma vez confirmadas as dimensões actuais

³⁴ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 49

das pinturas. De referir a importância do método utilizado nestas medições, que seguiu certas regras para todos os painéis.

Assim, foram registadas pelas mesmas pessoas (duas) e utilizada a mesma fita métrica a fim de diminuir os erros de paralaxe. As medidas obtidas são uma média aritmética entre três registos: um na zona média e dois nos extremos dos topos. Foi ainda aplicado o mesmo critério de arredondamento em todos os valores achados, ou seja a média aritmética em número inteiro. Estes, por facilidade de agrupamento, foram registados em cm e não em mm. Por fim, elaborou-se uma tabela com os valores apurados e em que foram dadas cores aos registos com valores aproximados, não excedendo os 2 cm de diferença.

Nome	Altura	Largura	Tipologia (relação altura/largura)
<i>1 – Encontro Santana e S. Joaquim</i>	191	102	A
<i>2 – Nascimento da Virgem</i>	191	102	A
<i>3 – Ap. Virgem no Templo</i>	192	111	B
<i>4 – Casamento da Virgem</i>	193	111	B
<i>5 – Anunciação</i>	191	98	C
<i>6 – Natividade</i>	191	98	C
<i>7 – Adoração dos Reis Magos</i>	188	97	C'
<i>8 – Circuncisão</i>	188	97	C'
<i>9 – Fuga para o Egipto</i>	188	101	A'
<i>10 – Ap. do Menino no Templo</i>	188	101	A'
<i>11 – Menino entre os Doutores</i>	188	111	B'
<i>12 – Morte da Virgem</i>	188	110	B'

Observando os dados recolhidos podem-se fazer várias relações, que poderão sugerir uma ou mais hipóteses de organização dos painéis.

Assim, quanto à sua altura, conclui-se que as pinturas se dividem em dois grupos distintos:

- O vermelho, a que correspondem as seis pinturas mais altas, com uma média de 191 cm, e onde estão incluídos os primeiros seis temas da narração;
- O amarelo, a que correspondem as 6 pinturas mais baixas, com cerca de 188 cm, e onde estão incluídos os últimos seis temas da narração;

Quanto à largura, pode-se agrupar as pinturas em três conjuntos:

- O azul, que compreende as quatro pinturas centrais dentro da temática representada, *medem* cerca de 97 cm, ou seja, são das mais estreitas do conjunto;
- O verde, a que correspondem igualmente quatro pinturas, mais precisamente as duas primeiras do primeiro grupo de quatro, e as duas primeiras do último grupo de quatro, medem cerca de 101 cm;
- Por último a cinzento, o grupo das mais largas, com cerca de 111 cm. Este, tal como os anteriores inclui quatro pinturas, que correspondem às duas últimas do primeiro grupo e às duas últimas do último grupo.

Verifica-se então que:

- A diferença de altura entre o primeiro e o segundo grupo ronda os 4 cm;
- A diferença de largura entre as mais largas e as mais estreitas é de 14 cm, sendo essa diferença de 4 cm entre as mais estreitas e as intermédias, e de 10 cm entre as intermédias e as mais largas;
- As pinturas mais estreitas correspondem ao grupo central. Porém em altura, duas delas possuem mais 2 cm que as outras duas;

- As larguras do primeiro e do terceiro grupo variam em cada duas pinturas cerca de 10 cm, ou seja, as duas primeiras de cada grupo são mais estreitas e as duas últimas mais largas;

Observando estes valores, facilmente agrupáveis, a cada pintura associou-se uma letra, consoante a relação existente entre a altura e a largura do painel. Assim, por exemplo A e A' indicam painéis em que apenas uma das dimensões é diferente. Analisando a tabela acima percebe-se que existe uma relação entre os painéis tal como estão actualmente, e, como tal, que os cortes efectuados terão sido elaborados intencionalmente e não aleatoriamente.

Na verdade, esses cortes coincidem, em certa medida, com a sequência narrativa e têm uma certa coerência no conjunto. De uma forma simplista, pode-se dizer que no primeiro grupo predominam pinturas com alturas semelhantes (A e B), que no segundo grupo predominam pinturas com larguras semelhantes (C), e que no terceiro grupo voltam a predominar pinturas com alturas semelhantes (A e B).

2.3 - Relações entre as dimensões actuais, possível disposição, e o ciclo narrativo

Numa tentativa de reconstrução do retábulo através das dimensões actuais, diversas suposições podem ser feitas. Assim, procedeu-se a vários ensaios culminando com a hipótese destas 12 pinturas se encontrarem a circundar uma outra, por exemplo a da *Virgem da Glória*. (a.2 esq. 8, p. 128)

Na realidade, não é difícil supor que estes cortes foram realizados com o fim de adaptar as pinturas a um espaço diferente do original, ou a um espaço onde, a partir de certo momento, um outro elemento pictórico fosse introduzido. Ou seja, a necessidade de todos coexistirem poderá ter levado a cortes, adaptações e/ou movimentações.

O facto de as quatro pinturas do grupo central, apresentarem reduções mais evidentes na largura (C), pode levar a pensar que isso tenha acontecido devido à introdução de um novo elemento nessa área de referência, que poderia ser eventualmente a pintura *Virgem da Glória*, tal como já se referiu acima.

Partindo desta suposição, mais do que uma possibilidade de organização podem ser sugeridas.

Uma delas seria a colocação das pinturas em 4 níveis:

- Um nível inferior, com as quatro primeiras cenas (com alturas que rondam os 191 cm);
- Um nível superior com as quatro últimas cenas (com alturas que rondam os 188 cm);
- E dois na zona média, com as quatro cenas centrais. Cada nível teria duas pinturas ladeando a central de maiores dimensões.

Elementos escultóricos ou em talha poderiam ainda completar o enquadramento em redor dessa pintura central, a *Virgem da Glória*.

Partindo desta disposição, em quatro níveis e da orientação dada à sequência narrativa, a colocação das pinturas teria várias hipóteses, mas partindo do pressuposto das regras de perspectiva, impostas no Renascimento e já anteriormente referidas, a disposição mais correcta seria: a orientação ser em função do painel central, onde o ciclo mariano teria o seu início em baixo. Na zona central, à esquerda para o observador, desenvolvendo-se depois de uma forma alternada entre a esquerda e a direita, ao longo dos diferentes níveis. (a.2, esq.9, p.129)

Este posicionamento, permitiria uma simetria dos painéis relativamente aos cortes efectuados.

Ou seja:

- as pinturas 1 e 2 (A) ocupariam a zona central do nível inferior, e a 8 e 10 (A'), a mesma posição mas no nível superior. Todas têm larguras que rondam os 101 cm;
- as pinturas 3 e 4 (B) ocupariam os cantos do nível inferior, enquanto que a 11 e a 12 (B') ocupariam os do nível superior. São as mais largas, com valores que rondam os 111 cm;
- as pinturas 5, 6, 7 e 9 (C e C') ocupariam os dois níveis centrais. A sua largura também é semelhante, com cerca de 97 cm.

Na realidade, esta disposição, torna possível relacionar e compreender as pinturas após os cortes nelas efectuados, ou seja, com as suas dimensões actuais. Esta hipótese consegue justificar algumas simetrias nas dimensões, as quais terão, sem dúvida, uma justificação de existir.

Mas uma interrogação se mantém relativamente a esta suposição: porque é que as seis pinturas dos dois níveis superiores são ligeiramente mais pequenas (entre 2 e 4 cm) que as seis dos dois níveis inferiores?

Outras possíveis disposições poderiam ser adoptadas. Tendo ainda em conta que as molduras mais antigas disponibilizadas pelo Museu de Évora (provavelmente adaptadas após os cortes) possuem cerca de 8,5 cm de vista, pode-se concluir que o retábulo com esta configuração teria no mínimo 8,20 m de altura por 4,90 m de largura.

Continuando este jogo de suposições, também se poderia sugerir uma disposição das pinturas em três níveis e não em quatro. A sequência narrativa seria a mesma, mas as quatro pinturas mais estreitas estariam todas num nível central, na mesma linha da *Virgem da Glória*.

Neste caso porém, os cortes efectuados nas pinturas do 1º e 3º níveis, não teriam grande justificação, já que teoricamente haveria largura mais que suficiente para ficarem nas suas dimensões originais. A não ser que tenham sido introduzidos simultaneamente elementos escultóricos ou colunas que levassem à necessidade desses cortes.

A dimensão que o conjunto retabular teria com esta disposição seria no mínimo 7 m de altura por 6,30 m de largura (contando com uma moldura para a pintura central com uma vista mínima de 10 cm). Curiosamente, esta disposição em três níveis, ou seja, com quatro pinturas em cada nível, poderia ser a disposição mais próxima do original do conjunto. De referir, que esta suposição exclui a pintura *Virgem da Glória* como elemento constituinte do retábulo inicial. As justificações que se encontram para esta sugestão são as seguintes:

A grandiosidade da pintura de maiores dimensões (269 x 157 cm) perde-se totalmente quando rodeada ou inserida entre as outras pinturas. É principalmente na escala das figuras que isso é evidente, já que tem pouco sentido que as personagens do painel central fossem iguais ou menores que as personagens dos restantes painéis. A não ser que ele estivesse colocado num nível superior relativamente ao restante retábulo;

Afastando a pintura central e fazendo novos raciocínios, é possível agrupar as pinturas em três níveis bastante equilibrados. (a.2, esq.10, p.130)

Inferiormente, as primeiras quatro cenas relacionadas com a infância e vida da Virgem: *Encontro de Santana e São Joaquim, Nascimento da Virgem, Apresentação da Virgem no Templo e Casamento da Virgem*. De um modo geral são as figuras que apresentam maior escala;

Num nível central, as cenas relacionadas com o nascimento de Jesus: *Anunciação, Natividade, Adoração dos Reis Magos e Fuga para o Egipto*,³⁵ predominando neste conjunto cenas de exterior, com chão de terra e uma faixa superior de céu azul sempre presente com excepção da *Anunciação*; (a.2, esq.11, p.131)

E superiormente, as quatro últimas cenas do ciclo, que simbolizam um pouco o processo de separação do Menino relativamente a sua mãe, culminando com a morte desta: *Circuncisão, Apresentação do Menino no Templo, Menino entre os Doutores e Morte da Virgem*. De notar que estas cenas se desenvolvem todas em interior e que em todas o chão apresenta ladrilhos. Quanto à escala das figuras, no geral são as que apresentam menores dimensões.

Como conclusão e após estas análises e suposições, apenas uma certeza fica no ar: existindo uma relação entre os cortes executados e a sequência narrativa, eles foram realizados com um objectivo e para uma colocação pré-definida num determinado espaço. Não foram reduções aleatórias, na medida em que há semelhanças de dimensões entre os grupos, para além do facto de nesses cortes ter havido o “cuidado” de amputar as pinturas nos lados ou topos que menos interferissem com a representação.

2.4 - A construção dos suportes

Quando se fala de pintura sobre madeira, factor de caracterização de um determinado tipo de pintura, começa-se por estudar essa mesma madeira. Nas pinturas flamengas do séc. XV a madeira utilizada era o Carvalho do Báltico. Tudo começava no Outono quando a árvore era cortada, segundo conhecimentos que remontam à antiguidade.³⁶ Partiam o tronco ao meio,

³⁵Trocou-se o tema da *Circuncisão* com a *Fuga para o Egipto* por ficar mais equilibrado esteticamente

³⁶ - *Recomenda-se que seja cortada, de modo a chegar ao centro da medula, e assim deixada ficar, a fim de que seque escorrendo a seiva . Deste modo, esta, que se encontra inutilmente na árvore, sendo destilada através do alburno, não se transformará em matéria purulenta nem corromperá a qualidade da madeira. Então, pois, quando estiver seca e sem humidade, a arvore a arvore será deitada abaixo e estará em óptimas condições de uso.*- VITRUVIO, *Tratado de Architectura*, II livro, p. 91

depois em quartos e de seguida em sextos. As tábuas mediam em media três metros de altura por trinta centímetros de largura. As tábuas eram cortadas em secções triangulares radiais, para depois serem aplainadas com instrumentos próprios (tipo machados), deixando por vezes marcas desses objectos.

Por vezes é fácil encontrar marcas em tábuas flamengas, sendo possível caracterizar e identificar o construtor. Este tipo de assinatura ajuda ainda a identificar o grupo que trabalhou a madeira. Era uma madeira sem nós, regular e cortada pelo veio, para terem mais resistência. A cidade de Gand caracterizou-se na época pelo embarque e transporte deste tipo de madeira, feito por mar. Muitos navios flamengos partiram de Antuérpia para a Europa exportando e entregando nos ateliers, blocos de madeira marcados pelos fabricantes, em Bruges ou Antuérpia.

Para pintar, o marceneiro construía primeiro os painéis, juntando as pranchas de madeira com taleiras e/ou cavilhas. Cada vila e cada artesão tinha as suas medidas, ao que se sabe não era um trabalho feito ao acaso, existiam proporções e padrões que eram seguidos, estudo desenvolvido mais adiante.

Contudo nem todos os painéis eram marcados. Também o responsável pelo atelier de pintura punha por vezes, depois de terminado o trabalho, a sua marca. É por essa razão que se pode encontrar mais do que uma marca no suporte, sendo até utilizadas marcas a quente. Acontece que algumas dessas marcas desapareceram, sobretudo devido a acções de restauro, onde se praticaram por vezes em excesso, aplanares de suporte a fim de travar o ataque de insecto xilófago³⁷. Estas madeiras encontram-se em toda a Europa.

³⁷ Neste conjunto, apenas na *Morte da Virgem* se encontra uma marca possível de pertencer a um atelier de pintura, as restantes tiveram posteriores desbastes do suporte, eliminando assim possíveis marcas.

Também as tábuas portuguesas vinham de barco, como troncos de várias espessuras, para serem trabalhadas por marceneiros portugueses. Quando se identifica o Carvalho do Báltico por dendrocronologia, 90% de todos os anéis dos madeiras têm entre 10 a 19 mm de largura. Para cada tipo de madeira existem gráficos de comparação, e cada cidade da Europa tem a sua cronologia típica.

No conjunto das doze pinturas do retábulo de Évora constatou-se que a maioria dos suportes é composto por quatro tábuas com excepção de três painéis que possuem cinco: *Casamento da Virgem*; *Amunicação*; *Menino entre os Doutores*.

A espessura média das tábuas varia de painel para painel. As mais espessas são as pinturas *Fuga para o Egipto* e *Natividade* com cerca de 39 mm, (provavelmente ainda com partes no original) e a *Amunicação* com aproximadamente 37 mm. Quanto às restantes pinturas é difícil calcular a sua espessura original pois todas elas já sofreram desbastes, parcial ou total, em anteriores intervenções. De referir no entanto, que provavelmente todas teriam espessuras originais muito próximas e pouco comuns. Isto explica-se sobretudo pela grandiosidade do conjunto retabular.

Segundo a técnica de construção de suportes da pintura flamenga, era comum a existência de chanfro na periferia do verso para encaixe das molduras, preparadas em simultâneo com as pinturas³⁸. Neste conjunto foi detectado em algumas pinturas vestígios de chanfro no verso, como por exemplo na *Morte da Virgem*, *Fuga para o Egipto*, *Circuncisão* e *Casamento da Virgem* (?). Nas restantes pinturas, esse chanfre não é visível, pois numa posterior intervenção foi feito, em todas as pinturas, um rebaixo periférico, efectuado para adaptação numa outra

³⁸ A moldura fazia parte da pintura. Preparava-se em simultaneamente, moldura e pintura, com o mesmo preparo aplicando por vezes mais camadas na moldura para tapar imperfeições do moldado afim de a dourar.

moldura, da qual se falará mais adiante. Foi contudo possível verificar, em determinadas pinturas, vestígios nos bordos, dos possíveis encaixes originais das primitivas molduras. (a. 2 esq.12, p.132)

Segue-se o estudo pormenorizado dos suportes das doze pinturas, que apesar de uma provável uniformidade inicial de dimensões, apresentam algumas diferenças como se irá demonstrar. A largura de cada uma das tábuas verticais constituintes de cada pintura é variável. Todos os painéis são compostos por 4 ou 5 elementos, unidos entre si por taleiras e pontualmente, apenas no *Casamento da Virgem*, por tarugos. O espaçamento destes meios de ligação varia, podendo ser agrupadas conforme os intervalos.

De referir que este tipo de estudo só foi possível, devido à análise de documentação por raios-x efectuada pelo Departamento de Documentação e Fotografia coordenado por José Pessoa, que radiografou na totalidade cada pintura. Teve ainda a preocupação de digitalizar todas as imagens à mesma escala, e ainda de as dispor em placares à escala natural.

2.5 - Estudo Comparação das taleiras

Este estudo é de grande importância, pois vai permitir, em conjugação com o seguinte, chegar às prováveis dimensões originais das pinturas em análise.

Como já foi referido, sendo o sistema de união original de colagem por junta viva e reforçado por taleiras, travadas por cavilhas de secção circular, calculou-se que estas tinham uma dimensão que varia entre os 10/12 cm de largura e os 6/7 cm de altura. Pretende-se agora perceber as semelhanças e diferenças existentes, entre esse tipo de construção, nos diversos painéis.

Assim, começou-se por registar e agrupar as pinturas, que têm actualmente o mesmo nível de taleiras, ou seja as que têm de 3 e as que têm 4 níveis.

- Pinturas com três níveis de taleiras
*Casamento da Virgem*³⁹
Nascimento da Virgem
Morte da Virgem
- Pinturas com quatro níveis de taleiras
Encontro de Santana e São Joaquim
Apresentação da Virgem no Templo
Anunciação
Natividade
*Adoração dos Reis Magos*⁴⁰
Fuga para o Egipto
Circuncisão
Apresentação do Menino no Templo
Menino entre os Doutores

Numa segunda fase, agruparam-se novamente as pinturas, agora pelo distanciamento entre os diferentes níveis. Foi possível dividi-las em três grupos, que a seguir se descrevem.

- 1º grupo
Encontro de Santana e São Joaquim
Nascimento da Virgem
Apresentação da Virgem no Templo
Anunciação

Neste grupo, os níveis de taleiras distam cerca de 40 cm entre si. A excepção mais evidente é a distância existente entre os dois níveis inferiores da pintura *Apresentação da Virgem no Templo*, em que essa medida é ligeiramente maior (47 cm).

- 2º grupo
Natividade
Adoração dos Reis Magos
Fuga para o Egipto
Circuncisão
Apresentação do Menino no Templo
Menino entre os Doutores

³⁹ A pintura *Casamento da Virgem*, apesar de apresentar apenas dois níveis de taleiras visíveis, foi incluída no grupo com três, por se observar vestígios evidentes no bordo superior de um outro nível que terá existido antes de ter sido cortada. Mostra ainda dois níveis de tarugos, um perto do bordo superior e outro do bordo inferior. É provável que estes tenham sido aplicados aquando dos cortes efectuados, para dar alguma estabilidade aos topos do painel, já que os dois níveis de taleiras são bastante centrais.

⁴⁰ Com alguma dificuldade (por ter sido muito desbastado) foi possível localizar vestígios onde estariam originalmente algumas taleiras.

Verifica-se que neste grupo, os níveis de taleiras distam entre si aproximadamente 50 cm, sendo grande a predominância de distâncias maiores em níveis de taleiras superiores, e de valores mais baixos em níveis de taleiras inferiores.

- 3º grupo

Casamento da Virgem
Morte da Virgem

Neste último grupo, apesar da distância entre a localização dos níveis das taleiras principais (ou seus vestígios) apresentar alguma semelhança 62/65 cm, verifica-se não só uma grande discrepância na localização desses níveis, mas também uma diferença de valores nas hipotéticas distâncias ao bordo inferior. Na pintura *Casamento da Virgem*, essa medida ronda os 20 cm (semelhanças com o 1º grupo) e na *Morte da Virgem* os 40 cm. Ou seja, este grupo apresenta realmente diferenças de construção não só entre si, mas também relativamente aos restantes grupos.

Mais alguns dados podem ainda ser retirados, comparando as diferentes estruturas de construção: O 1º grupo coincide com as primeiras cinco pinturas com sequência narrativa, exceptuando a do *Casamento da Virgem*, cuja construção como já se especificou, é diferente de todas as outras do mesmo grupo; O 2º grupo coincide com as últimas seis com sequência narrativa imediatamente anteriores à *Morte da Virgem*. As pinturas *Casamento da Virgem* e *Morte da Virgem* ao apresentarem características algo individualizadas, tornam difícil a sua relação com qualquer dos tipos de construção/ sequência narrativa. (a 2, esq.13, p.133)

2.6 - Sugestão das dimensões originais das pinturas

De tudo o que já foi referido chegou-se a uma encruzilhada de dados. Nesta parte final de capítulo, procurou-se objectivar aquilo que é o segundo momento da investigação, mas que em boa verdade, é o primeiro momento da vida do políptico ou seja a sua dimensão original.

Observando mais uma vez a documentação por raios-x, verificou-se que as pinturas apresentavam diferenças de densidade nos cantos superiores, indicando que o limite original da camada cromática termina em forma de arco. Assim, confirmou-se o que já se suspeitava, pela indicação dos cantos dourados das pinturas *Apresentação da Virgem no Templo* e do *Casamento da Virgem*, ambas com cantos falsos, repintados de dourado. Tal facto deriva de numa intervenção anterior para imitação do efeito da moldura original e vem de encontro ao anteriormente referido, de as pinturas serem pintadas simultaneamente com as respectivas molduras originais, entretanto desaparecidas.

Sobrepondo as radiografias⁴¹ das pinturas, em função das curvaturas existentes nos cantos superiores, verificou-se que estas coincidem perfeitamente pois têm a mesma abertura. Este dado permitiu a inserção de duas circunferências tangentes à margem esquerda e direita de um rectângulo limite encontrado pela justaposição das pinturas, umas em relação às outras, de acordo com o que terão perdido das suas dimensões originais.

Ao marcar esse rectângulo, que circunscrevia o limite máximo dessas sobreposições, verificou-se que a largura deste era idêntica à das pinturas que tinham rebarbas laterais, levantando a hipótese desta estar muito próxima da original 111 cm – trata-se das pinturas *Apresentação da Virgem no Templo*, *Casamento da Virgem*, *Menino entre os Doutores* e *Morte da Virgem*.

⁴¹ Impressas em acetato com as linhas dos cantos previamente marcados, em escala adaptada de 1:10.

Quanto à altura achada (199cm), teve-se como referência as pinturas da *Amunção* (topo superior) e o *Nascimento da Virgem* (topo inferior).

O rectângulo limite permitiu para além da aproximação às larguras originais das pinturas, estabelecer as medidas de possíveis áreas em falta nas margens de cada uma delas. Assim, após este estudo, onde se demonstrou a grande probabilidade das pinturas possuírem inicialmente dimensões iguais, pré-estabelecidas e possivelmente destinadas à inserção num conjunto retabular, seguiu-se um outro mais conjectural, onde predominaram ensaios a partir dessas dimensões mínimas originais, com o intuito de perceber os contornos pictóricas das áreas em falta, que completariam as cenas de cada pintura.

Completando o desenho em falta, conclui-se que, de facto, o espaço representado nestas pinturas, não é um espaço fechado, ou seja, não começa no limite do quadro. A superfície do mesmo encontra-se colocada no meio do espaço, de modo a que este pareça evoluir para a frente, abreviando a distância que parece incluir o espectador, situado defronte do quadro. É uma realidade onde o espaço imaginado se estende de fora para dentro em todas as direcções para lá daquela que é representada, pondo em evidência a infinidade e continuidade espacial.

Este estudo foi de grande proveito, pois permitiu efectuar outros ensaios comparativos com maior rigor, como por exemplo, a marcação de linhas horizontais e verticais de marcação de desenho ou da continuação do estudo comparativo da construção dos suportes.

Nestas pinturas, individualmente ou inseridas no conjunto, pode-se considerar a existência de um único ponto de vista central, dentro do plano, em que o ponto de fuga não converge num único ponto, dentro ou fora do espaço. Dividindo o espaço de cada pintura dentro de uma

quadricula, verifica-se que a mesma quadricula marca as linhas principais do lançamento das formas.

Apesar de sensorial, ainda não foi possível definir onde está localizado nem o ponto de vista central, nem por onde passam as linhas da quadricula, sobretudo por falta da possível altura original das pinturas. Foi por isso necessário olhar novamente para o estudo comparativo das taleiras para tentar conseguir mais informações.

Curiosamente, fazendo a simulação das taleiras incompletas ou em falta, no topo inferior e superior de algumas pinturas, concluiu-se surpreendentemente que este poderia ser o dado que faltava para finalizar esta demonstração.

Como resultado, começando pelo primeiro grupo das pinturas de maior escala, ou seja, os primeiros cinco temas, (exceptuando o *Casamento da Virgem*) verificou-se uma a uma que:

- todas as pinturas teriam originalmente 4 níveis de taleiras;
- as pinturas do *Encontro de Santana e São Joaquim*, *Nascimento da Virgem e Anunciação* são rigorosamente iguais na construção dos suportes, os espaçamentos das taleiras é de 40 cm;
- distam de ambos os topos 10 cm, coincidindo tangencialmente com o final das circunferências, utilizadas para marcar os arcos no topo superior;
- existe uma ligeira diferença de distancia no topo superior da pintura da *Apresentação da Virgem no Templo*;

- simulando novamente a inserção das pinturas num novo rectângulo, apuraram-se novas medidas - 222 cm x 111cm ou seja a altura é o dobro da largura⁴², rectângulo do duplo quadrado;
- dividindo este rectângulo em partes iguais 6 x 3 encontram-se dezoito quadrados de 37 cm cada;
- 37 cm é também o raio da circunferência que marca os arcos dos topos.
- As taleiras centrais estão exactamente no meio das pinturas, excepto na *Apresentação da Virgem no Templo*;

Extrapolando esta ideia para as restantes pinturas, obteve-se os seguintes resultados para o segundo grupo:

- A distância entre as taleiras é em média 50 cm;
- A última taleira dista do topo inferior aproximadamente 30 cm;
- A última taleira dista do topo superior aproximadamente cerca de 15 cm

Por último, restam as pinturas *Casamento da Virgem e Morte da Virgem* que como anteriormente foi referido, são diferentes das outras na construção dos suportes. O *Casamento da Virgem* tem as medidas entre as taleiras aproximadamente 60 cm distando as últimas com 10 cm dos topos. A *Morte da Virgem* por seu lado é a única pintura que tem apenas três níveis de taleiras com intervalos de 60 cm entre elas e distam 40 cm dos topos, aproximadamente. (a. 2, esq.14,15,16, pp. 134/5/6)

Resumindo, este novo dado proporciona não só uma nova arrumação das pinturas no espaço mas sobretudo uma diferente maneira de as olhar. Para uma melhor compreensão repetiu-se,

⁴² Uma medida proporcional que permite o equilíbrio tão conceituado e antigo – Livro VI do Tratado de Arquitectura de Vitruvius

como anteriormente, a simulação do desenho em falta, mas agora para o que seriam as verdadeiras faltas originais, das primeiras dimensões das pinturas. Assim, concluiu-se que era possível reagrupar de novo as pinturas, do seguinte modo:

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">• 1º grupo
mais perto do observador | <i>Encontro de Santa Ana e São Joaquim</i>
<i>Nascimento da Virgem</i>
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>
<i>Anunciação</i>
<i>Casamento da Virgem</i> |
| <ul style="list-style-type: none">• 2º grupo
mais longe do observador | <i>Natividade</i>
<i>Adoração dos Reis Magos</i>
<i>Circuncisão</i>
<i>Fuga para o Egito</i>
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>
<i>Menino entre os Doutores</i> |
| <ul style="list-style-type: none">• Sem grupo | <i>Morte da Virgem</i> |

Como conclusão pode-se então conjecturar o seguinte:

Primeiro grupo:

- Corresponde aos cinco primeiros temas da Virgem antes do nascimento de Jesus e estariam colocadas num nível inferior, mais próximo do observador
- São as que têm as figuras com maior escala tendo o seu início mais perto do bordo inferior, ou seja a cerca de 20 cm;
- A pintura do *Casamento da Virgem*, sendo aquela que apresenta na sua composição uma simetria rigorosa, considera-se que teria um posicionamento central na composição do conjunto ladeada pela *Apresentação da Virgem no Templo* e pelo *Encontro entre Santana e São Joaquim*, respectivamente à esquerda e à direita;

- As Pinturas *Nascimento da Virgem e Anunciação* por terem uma escala ligeiramente inferior, seriam colocadas no lado esquerdo e direito respectivamente, num nível ligeiramente superior, provocando, assim, com as pinturas imediatamente anteriores, um primeiro e o segundo momento do ciclo narrativo;

Segundo grupo:

- Condiz com os cinco temas seguintes (*excluindo o Menino entre os Doutores*) relacionados com a Virgem e o menino, e estariam colocadas num nível acima do primeiro grupo;
- São as que têm as figuras de menor escala, tendo o seu início mais longe do bordo inferior, ou seja a cerca de 30 cm;
- A pintura da *Adoração dos Reis Magos*, por concomitância de ideias com o primeiro grupo, teria um posicionamento central na composição do conjunto, por cima do *Casamento da Virgem* e ladeada pela *Natividade e Fuga para o Egipto*, respectivamente;
- As Pinturas *Circuncisão e Apresentação do Menino no Templo* por terem uma escala ligeiramente inferior, seriam colocadas no lado esquerdo e direito respectivamente num nível ligeiramente superior provocando como no primeiro grupo também um primeiro e segundo momento narrativo;

Por último, a pintura do *Menino entre os Doutores*, por ter a escala das figuras ligeiramente inferiores, por ser um tema em que o Menino já não é de colo e por isso afasta-se de sua Mãe, passaria para um nível superior conjuntamente com a *Morte da Virgem*. De referir que estas estariam laterais por cima das pinturas *Circuncisão e Apresentação do Menino no Templo* respectivamente.

Observando assim o políptico nesta diferente concepção, depara-se uma grande harmonia e estabilidade do conjunto em que todas as Virgens estão de rosto virado para o centro.

Lateralmente, estão as pinturas de interior, enquanto as de exterior se posicionam ao centro. O ritmo das cores rosa/azul, em proporções idênticas, é sequencial de compasso binário no primeiro grupo, ternário⁴³ no segundo grupo e quaternário no terceiro grupo. O verde é a pausa nas mudanças de ritmo. (a. 2, esq.17, p. 137)

Um outro dado bastante relevante fixa-se com o facto de ficar agora mais clara e óbvia a localização e escala das personagens de primeiro plano. Quer-se com isto dizer que; a escala das figuras está directamente relacionada com a distância onde estão colocadas na representação, ou seja as figuras maiores têm o seu início mais perto do bordo inferior e vice-versa para as figuras menores.

De tudo isto fica uma nova/velha questão: seria a pintura da *Virgem da Glória* a encimar o retábulo, ladeada pelas pinturas do *Menino entre os Doutores* e a *Morte da Virgem* ou, por contrário, haveria um outro elemento como por exemplo, uma grande janela? (a.2 esq.18,19, pp. 138/9)

Com esta disposição o retábulo teria no mínimo, sem molduras, pelo menos $222 \text{ cm} \times 3 + 47 \text{ cm}$ (1/3 da altura) = **888 cm de altura** por $111 \text{ cm} \times 5 =$ **555 cm de largura**

Depois de todas estas reflexões, que culminaram num possível redimensionamento do retábulo, talvez mais próximo do original, volta-se agora ao ponto de partida, ou seja, qual o critério adoptado no corte de todas as pinturas? E ainda, se esses grupos de construção, após realizadas as pinturas, se enquadram de certa forma dentro de uma lógica narrativa, terá havido pelo menos duas oficinas diferentes encarregues da construção dos suportes? Apenas da construção dos suportes, ou também da realização das pinturas? Ou seja, uma oficina construiu e pintou

⁴³ De referir que este compasso corresponde também ao número da Sagrada família.

uns painéis e outra oficina construiu e pintou outros? E os que não se enquadram em nenhum grupo de construção? - Ou terão sido simplesmente marceneiros com técnicas diferentes dentro de uma mesma oficina, a mesma que depois se encarregou da realização das pinturas?

3 - Estudo técnico e material

Questões suscitadas de carácter relacional do invisível; a relevância dos exames de ponto

Para o estudo de uma pintura é essencial conhecer-se o tipo de material que a compõe, desde o suporte, o qual já foi desenvolvido no capítulo anterior, até à última camada, o verniz, usado como protecção da pintura propriamente dita. Assim desenvolver-se-á de seguida uma análise comparativa teórica ou prática, técnica e material, explorando semelhanças e diferenças, encontradas particularmente nas pinturas do *Casamento da Virgem*, da *Adoração dos Reis Magos* e da *Morte da Virgem*. Sempre que se justifique e para um melhor entendimento das pinturas, dentro do conjunto retabular, serão feitas extrapolações comparativas, para as restantes pinturas, com a finalidade de saber se de facto pertencem ou não a vários artistas ou ateliers, como tudo indica.

Não é fácil caracterizar a técnica da pintura flamenga, pois contrariamente ao que se passa com a pintura italiana do renascimento, onde existem fontes documentais, ou tratados técnicos de pintura, como por exemplo o de Cennino Cennini, para a pintura do norte da Europa são escassos, não só os tratados mas também os contratos divulgados. De referir no entanto que de há uns anos para cá, diferentes grupos de estudiosos têm-se debruçado sobre este tipo de pintura. Esses estudos incidem essencialmente na análise directa das obras e nos exames que a tecnologia de hoje permite. É fundamental que qualquer estudo seja divulgado, afim de se poderem comparar resultados, pois poucas são as pinturas que estão assinadas ou atribuídas, tornando-se assim difícil identificar a sua autoria. A interpretação de dados obtidos deve ser rigorosa, o que torna, por vezes problemático tirarem-se conclusões, pois muitas vezes as diferenças são subtis e insuficientes.

Num artigo de Hélène Verougstraete e Roger Van Schoute⁴⁴ refere-se que, L. Campbell e J.P. Sosson, encontraram em arquivos razões para crer que, na época dos primitivos flamengos os artistas organizavam-se e produziam pintura em ateliers, apelando ainda à colaboração e à subcontratação de serviços. Referem ainda os autores daquele artigo, que os conjuntos de modelos constituíam um bem precioso e ainda que Ambroise Benson, depois de disputar a propriedade de um caso de padrões de desenhos de Gerard David, propôs-se trabalhar para este artista, três dias por semana, como pagamento de uma dívida que tinha contraído. Assim se pode depreender e supor que muitas pinturas do séc. XV/XVI são, de facto fruto de colaboração e têm uma génese complexa.

Nem sempre é fácil, a partir de exames em obras de arte, provar a realidade que nos dizem os textos. Este retábulo, pela sua dimensão, é uma fonte inesgotável de informação, o que impeliu à necessidade de se desenvolverem estudos complementares, pois só é possível compreender a estrutura e os métodos de execução de uma pintura, através de exames de área e de ponto, pela análise de resultados e pelo cruzamento de dados. Assim foram feitos no Departamento de Estudos de Materiais do IPCR, exames e análises materiais, que tiveram como principal objectivo, além do importante apoio dado aos conservadores restauradores, na identificação de problemas pontuais, relacionados com a degradação dos materiais, a identificação e caracterização da técnica utilizada no políptico.

Tal como para o estudo dos suportes, também este só foi viável, devido à dedicação e empenho, de uma equipa de profissionais qualificados com a coordenação de Isabel Ribeiro, que levaram a bom termo, numa primeira fase, a análise de um significativo número de

⁴⁴Cf Hélène, Verougstraete, Roger, Van Schoute, *Les petites Pietás du groupe Van der Weyden: mécanismes d'une production en série*, *Techne*, nº 5, 1997, pp. 21 a 27.

amostras. No final foi entregue um relatório dos resultados apurados, elaborado por José Carlos Frade.

Foram utilizadas neste laboratório, diversas técnicas analíticas, cuja complementaridade dos resultados permitiu a identificação das diferentes matérias que compõem as pinturas, como por exemplo:

- espectrometria de fluorescência de raios-X (XRF) – método não destrutivo que permite a identificação dos elementos químicos;
- microespectroscopia de infravermelho transformada de Fourier (FTIR- μ s) – identificação de materiais orgânicos, ou seja vernizes e aglutinantes usados na execução das pinturas e ainda alguns materiais usados em anteriores intervenções de restauro;
- microscopia óptica – montagem de cortes estratigráficos de 323 amostras de todo o políptico (doze painéis da Vida da Virgem e painel da Virgem da Glória), cobrindo as seguintes cores; azul, verde, vermelho, carnações, branco, amarelo, cinzento, preto e castanho. Estes cortes dão uma panorâmica das camadas de tinta e suas espessuras além de informações sobre os grãos dos pigmentos utilizados.
- análise microquímica de pigmentos – identificação de pigmentos
- difracção de raios-X (XRD)
- hidrólise e metilação termicamente assistida seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa (THM-GC/MS) – identificação de aglutinantes oleosos;
- cromatografia líquida de alta eficiência (HPLC) – identificação de aglutinantes de origem proteica
- cromatografia líquida de alta eficiência acoplada à espectrometria de massa (LC/MS) – identificação de corantes

- colorimetria – medições de parâmetro de cor através de um espectrofotómetro portátil que permite fazer a análise colométrica usando a luz visível;
- dendrocronologia – este estudo de datação das madeiras baseia-se na medição dos anéis de crescimento das árvores seguido da comparação com tabelas dendrocronológicas já existentes. Actualmente só é possível para madeira de carvalho do báltico.

Numa segunda fase, ainda a decorrer, analisaram-se e interpretaram-se os resultados dos exames laboratoriais. Assim iniciando-se pelo suporte, com o exame dendrocronológico, foi possível confirmar que se trata de madeira de Carvalho do Báltico. As datas mais prováveis de execução das pinturas, segundo Lilia Esteves, apontam para o ano de 1466 até ao ano de 1492. Observando a tabela de resultados do estudo dendrocronológico, conclui-se que é a pintura da *Morte da Virgem* a mais antiga, 1466, menos 26 anos do que a mais recente, *Menino entre os Doutores* datada para 1492. Todas as outras pinturas enquadram-se dentro dos valores coevos.

Identificação	Data provável de execução
<i>Encontro de Sta. Ana e São Joaquim</i>	1487
<i>Nascimento da Virgem</i>	1490
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	1476
<i>Casamento da Virgem</i>	1484
<i>Amunicação</i>	1486
<i>Natividade</i>	1474
<i>Adoração dos Reis Magos</i>	1487 (1494?)
<i>Fuga para o Egipto</i>	1483
<i>Circuncisão</i>	1472
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	1483
<i>O Menino entre os Doutores</i>	1492
<i>Morte da Virgem</i>	1466
<i>Virgem da Glória</i>	1471

⁴⁵ Segundo Lilia Esteves, bióloga do Laboratório do IPCR, estes valores já têm incluído 15 anos de Borne e mais dez de secagem da madeira. Um total de mais 25 anos sobre a datação do anel mais recente.

3.1 - Camada Cromática

Pelos cortes estratigráficos das amostras e pela sua observação ao microscópio óptico, observou-se, com excepção da pintura da Virgem da Glória⁴⁶ a seguinte estratigrafia:

1. preparação
2. desenho subjacente (algumas amostras)
3. Imprimitura
4. desenho subjacente (algumas amostras)
5. camadas de tinta
6. camada de verniz (nas amostras antes da intervenção)

Numa primeira abordagem, de análise de resultados, sugere-se a igualdade de todas as pinturas. Este facto é válido quando se pensa estritamente ao nível das ciências exactas da química e da física, pois naturalmente ao grau da sua constituição material e técnica, elas de facto são idênticas. É contudo nas diferenças pontuais de construção técnica entre as pinturas que se detectam algumas diversidades.

Assim a primeira camada imediatamente sobre o suporte é a preparação. Na análise por DRX apenas se conseguiu detectar cré e somente por recurso ao FTIR- μ s é que foi possível comprovar os resultados da análise microquímica como sendo cré com vestígios de gesso.⁴⁷ Esta caracteriza-se por ter uma cor clara – branca amarelada, mas não foi possível saber ao certo qual a espessura da camada de preparação, pois para tal era necessário que as amostras retiradas, abrangessem a preparação na sua totalidade, ou seja desde o suporte até ao negro do

⁴⁶ Por opção não se irá proceder ao estudo técnico desta pintura por não se enquadrar neste estudo em concreto.

⁴⁷ Será por isso que até agora apenas se identificava cré nas preparações das pinturas, desprezando os vestígios de gesso acoplado? Ou será que era costume as preparações nesta época serem impuras?

desenho. Tal não aconteceu, por se tratar de um método altamente destrutível, sendo a espessura máxima encontrada de cerca de 300 µm.

Diferente era a receita de preparação, mistura de gesso e cola animal, utilizada para as pinturas do sul da Europa para cobrir em simultâneo o painel a pintar e a respectiva moldura. Este método, não é actual, pois já os bizantinos, segundo Francisco Pacheco, recorriam ao mesmo princípio⁴⁸. A preparação é a base de uma cuidada elaboração artesanal, ela exerce também, no domínio da pintura antiga, uma função estética fundamental. A luminosidade das cores explica-se muitas vezes através do poder de reflexão da camada de preparação subjacente.

No norte da Europa, Flandres, as preparações são de um modo geral em carbonato de cálcio. Estas preparações eram aglutinadas com cola animal e tinham como característica, serem muito porosas. Tal facto obrigava que fossem impermeabilizadas com matérias oleosas, muitas vezes de difícil identificação em laboratório. Salienta-se que é possível detectar nos bordos de quatro pinturas deste políptico, *Apresentação da Virgem no Templo, Casamento da Virgem, Menino entre os Doutores e Morte da Virgem*, as rebarbas originais e marcações dos encaixes das molduras, que confirmam o que anteriormente foi dito na pág. 40 e onde é possível ver a acumulação da preparação.

Os cortes estratigráficos permitem compreender qual a estrutura da pintura. Numa amostra podem-se observar e delinear muitos aspectos da técnica empregue, como por exemplo, verificar para uma determinada cor se existe ou não interacção entre as camadas, ou seja, concluir-se que houve total secagem das camadas de cores entre si, saber por quantas camadas de tinta é composta cada cor, saber a espessura de cada camada etc. É pela análise destas

⁴⁸ Francisco, Pacheco, *Arte de La Pintura Sua Antiguidade e Grandeza*, p.p.49-57.

estruturas que se verificam as diferenças e/ou semelhanças que possam de alguma maneira caracterizar o modo do artista pintar ou quais as influencias que gerou.

Continuando a caracterização da pintura, verifica-se que imediatamente depois da preparação, duas situações podem advir: ou presenciar uma fina camada negra, que corresponde ao desenho subjacente e sobre este a aplicação de uma camada branca, a imprimitura; ou a referida imprimitura encontrar-se directamente sobre a preparação sem vestígios de desenho.

Esta camada de imprimitura 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, esta camada têm uma dupla função: por vezes serve para tapar o desenho subjacente efectuado sobre a preparação; por vezes serve de suporte para o mesmo desenho e para tornar luminosas as cores que a sobrepõem. Muitas vezes torna-se numa característica própria de um determinado autor a forma como encobre ou apaga o desenho subjacente.

Na camada de impressão da imprimitura, nas doze pinturas, foi identificado o pigmento branco de chumbo, por vezes com grão de carvão vegetal misturado. Esta, cobre na totalidade toda a preparação e tem uma espessura média, variável entre as mais finas de 10 μ m *Nascimento da Virgem* e *Morte da Virgem* com 14 μ m e uma máxima de 30 μ m na *Amunciação* muito próxima de todas as outras (anexo 3 esquema 1). Esta camada foi provavelmente aplicada à trincha, deixando marcas perceptíveis a olho nu nas zonas mais gastas da pintura (a.3, esq.2, p. 140). Este é um facto mais comum do que se pensava em pinturas flamengas, sobretudo quando se trata de camadas finas de branco de chumbo, com pouco poder de cobertura⁴⁹. A distribuição desta camada branca, dentro da composição do

⁴⁹ CF C. Perier D'Ietenen, , *Technique Picturale des Peintres Flamands du XV^e au Début du XVI^e Siècle*, p. 19

quadro foi variando ao longo do sév. XV; no início podia ser encontrada apenas em partes da pintura, ou seja por baixo de determinadas cores, no final do século, passou a ser mais comum encontrá-la praticamente em toda a superfície a ser pintada, com tendência a tornar-se mais espessa.

Um outro aspecto a salientar na técnica de construção da pintura, prende-se com o facto de se encontrarem incisões para marcação do desenho preparatório. De um modo geral, este tipo de marcações era utilizado como lançamento de linhas preparatórias, sobretudo em elementos geométricos. Assim devem ser procurados em linhas arquitectónicas 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 marcação de vidros de janelas.

Trata-se de linhas, por vezes difíceis de encontrar, mas que foram detectadas praticamente em todas as pinturas. Referem-se de seguida alguns exemplos, apenas como prova de que existem e não como levantamento total de todas as incisões possíveis de encontrar: (a.3, esq.3, p.141)

Encontro de Sta. Ana e São Joaquim – Marcações nas vestes de São Joaquim (difícil observação)

Nascimento da Virgem – Marcação do prato colocado ao fundo sobre o móvel aparador, (fácil observação)

Apresentação da Virgem no Templo – Marcação de toda a escadaria. (fácil observação)

Anunciação – Marcação dos ladrilhos do chão e da janela redonda. (fácil observação)

Casamento da Virgem – Marcação dos ladrilhos do chão por baixo da figurinha sentado no topo do lado esquerdo da pintura. (difícil observação)

Natividade – Marcação de alvenarias na zona inferior da pintura (difícil observação).

Adoração dos Reis Magos – Pontualmente na marcação do motivo têxtil do cortinado. (difícil observação)

Circuncisão – Marcação dos arcos arquitectónicos, janelas e ladrilhos do chão (fácil observação)

Fuga para o Egipto – Coluna ? (difícil identificação).

Apresentação do Menino no Templo - Marcação dos arcos arquitectónicos, janelas e ladrilhos do chão (fácil observação)

Menino entre os Doutores - Marcação dos arcos arquitectónicos, janelas, ladrilhos do chão e mobiliário. (fácil observação)

Morte da Virgem – Arco da janela (difícil observação)

Estas incisões são possíveis de terem sido utilizadas, em outras partes do desenho das pinturas. Contudo este não é de fácil observação uma vez que não é detectado a olho nu, e com lupa apenas é observado quando o traço que limita ou contorna as formas, não coincide na totalidade o riscado incisivo. Coloca-se assim uma dúvida: saber em que camada é efectuado o desenho por incisão; será 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, ocorre apenas no séc. XV e sucede mais na pintura alemã⁵⁰.

Também a maioria dos autores, coloca o desenho incisivo feito na preparação. Porém, como se explica o negro das linhas observadas na documentação de raios-x correspondente ao traçado? O negro, provocado por ausência de imprimitura, será por falta de preenchimento do espaço quando aplicado o branco de chumbo da imprimitura, ou será por remoção da imprimitura quando são feitas as incisões? Para todos os efeitos, apesar de, o mais natural ser

⁵⁰ J.R.J. Van Asperen de Bóer, *The Technique of Northern Renaissance Painting 1400 – 1600*,

as incisões feitas sobre a preparação, assim como o desenho subjacente, nestas pinturas em concreto, pensa-se que foram adoptados diferentes modalidades de marcação do desenho incisivo. Refere-se, inclusivamente, a hipótese de a marcação do padrão do cortinado na pintura dos Magos, ter sido feita sobre a camada cromática subjacente. Segue-se de seguida o processo do lançamento do projecto artístico, ou seja o desenho propriamente dito.

O desenho subjacente é na verdade a primeira camada de composição, que pode ser feita sobre a preparação ou sobre a imprimatura, ou ainda sobre as duas camadas consoante as necessidades do artista. No processo de elaboração de um quadro, o desenho subjacente corresponde ao projecto 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 manufactura de tapeçarias. Eram projectos para mostrar ao cliente. Por exemplo, Jan Van Eyck fazia desenhos preliminares dos rostos e figuras antes de as pintar⁵¹.

O responsável pelo projecto indicava aos seus assistentes e/ou aprendizes, o que fazer, passando-lhes assim a informação dos conhecimentos. A aprendizagem era contínua e começava-se por pintar o que o Mestre projectava. Era ainda comum, como já foi referido, 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 projecto ⁵²

⁵¹ Cf David Bomford, (ed.), *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings*, p.38

⁵² Cf *idem* p.46

Assim, cada artista tem o seu método de trabalho e estilo particular, que quando identificado, pode definir um estilo e/ou uma oficina. É contudo sempre difícil de caracterizar o desenho subjacente, isto é caracterizar o desenho em que o artista estava inspirado e que cria protótipos, que depois são passados para o suporte a ser pintado pelos seus assistentes; ou ainda caracterizar aqueles mesmos desenhos, que foram também criados pelo artista, mas que mais tarde foram usados e repetidos, mais ou menos fielmente, por outros artistas⁵³. Não se deve confundir nem ficar preso a esta ideia de protótipo, pois as práticas de atelier podem conduzir a uma autoria menos linear entre as obras, quando não enquadradas com estudos complementares.

Neste estudo apenas será abordado o desenho subjacente sob o ponto de vista estritamente técnico.⁵⁴ É frequente a criação de um artista partir de um desenho subjacente a uma ideia preconcebida. Descrevendo de um modo geral esse desenho, pode-se dividi-lo em dois tipos diferentes: o primeiro, correspondente ao inicial debuxo sobre a preparação, observado apenas através do IRR (reflectografia de infravermelho); o segundo apenas pontual para rectificação ou marcação de zonas, podendo por vezes também ser observado em IR, ou ainda pontualmente em zonas mais transparentes da pintura com pigmentos mais claros ou gastos, como por exemplo carnações.

São conhecidos alguns métodos de transposição do desenho projectado para o painel a pintar quando este não é desenhado directamente na superfície. Os mais utilizados são a quadrícula, o pontilhado e o decalque. Estes três métodos eram feitos com carvão seco e depois passados a pincel ocultando assim o desenho. Alguns artistas de grande nível utilizaram estes meios de reprodução em maior ou menor escala relacionando-os com outros que os inspiraram. O

⁵³ Cf Verougstraete, Hélène, Van Schoute, Roger, *Les petites Pietás du groupe Van der Weyden: mécanismes d'une production en série*, pp. 21 a 27

⁵⁴ Estudos estão a ser elaborados por diferentes Historiadores de Arte, nomeadamente Maryan W. Ainsworth, convidada para participar neste projecto

método da quadricula foi muito utilizado em pintura mural para grandes obras⁵⁵. Também em pintura de cavalete se utilizou este sistema para transportar um desenho de tamanho diferente daquele que se iria pintar. Podia-se aplicar este método, apenas a uma parte ou então à totalidade da composição. Sobre o primeiro desenho, era aplicada a camada fina de imprimatura, de cor clara esbranquiçada, mais ou menos translúcida que, como foi referido, tinha também como função prevenir o efeito sombrio do carvão, ou seja ocultar o desenho subjacente.

Para Roger Van Schoute⁵⁶, o desenho da obra é dividido em desenho intermediário da construção da pintura e desenho da ilustração ou esboço da obra. Divide ainda o desenho subjacente em desenho preparatório, desenho do pintor e desenho a seco. Existe ainda o desenho anterior, de base, que antecede as cores, feito por incisão mas que também faz parte do desenho. É um desenho estritamente técnico, diferente do desenho criativo. São linhas brancas vistas ao RX e normalmente é feita na preparação que corresponde a uma marcação e é feita antes de qualquer desenho subjacente. O desenho não deve ser confundido com a cor negra que pode ser a seco, a pincel, ou a pena. Normalmente, o desenho mecânico de pequenos pontilhados sugere que, apesar de ser um desenho de grande qualidade, foi uma repetição total ou partes de uma pintura, da qual se reproduz a composição. Não quer dizer que seja uma cópia; é no entanto uma pintura feita fora do atelier original. Os desenhos eram facilmente transportados. O desenho de invenção tem menos detalhe dando apenas as linhas gerais e por vezes as sombras. É possível numa mesma obra encontrarem-se diferentes tipos de desenho, desenho independente, desenho de invenção do artista criativo. O conceito de originalidade do séc. XV é relativo.

⁵⁵ Cf Carmem Garrido *El traço oculto. Dibujos subyacentes en Las Tablas del Museu Del Prado*, p. 16 a 51

⁵⁶ Cf Roger Van Schoute, *Colloque "Le Dessin Sous-jacent et la Technologie Dans La Peinture"*

Segundo Maryan W. Ainsworth⁵⁷, podem ser utilizadas diferentes técnicas de passar um desenho numa determinada pintura como por exemplo na pintura de Adrian Isenbrant, *Reposo na Fuga para o Egipto*, *Museum Voor Schone Kunsten, Ghent*, mostrando pontilhismo na figura da Virgem. *Tal facto é indicativo de um método utilizado na oficina, o que não implica automaticamente que o trabalho possa ser caracterizado como uma cópia. Este tipo de trabalho explica a rotina e caracteriza os sucessos no campo social e económicos privilegiados de oportunidades do momento. A colaboração parece ser um aspecto normativo dos séculos XV e XVI na pintura flamenga.*

Retomando novamente o caso concreto do retábulo de Évora, constata-se que possivelmente o pontilhado foi utilizado pontualmente para o transporte de desenho com as mesmas dimensões daquelas que se iria pintar. Podem-se encontrar contudo dentro da mesma pintura os diferentes tipos de transporte do desenho que o mestre poderia corrigir ou reforçar numa segunda etapa, talvez já por cima da imprimitura, o desenho ao seu agrado. Vários exemplos deste facto podem ser diagnosticados como por exemplo no *Casamento da Virgem* ser bem visível a olho nu o riscado da carnação da figura à esquerda da composição.

Outros exemplos, estes apenas observáveis pela documentação de IRR, podem ser referidos para compreensão do que se está a expor e que podem ser indicadores de que se trata de uma obra de atelier: no *Casamento da Virgem*⁵⁸ há muitas marcações circulares dos olhos e correcção de narizes e bocas em quase todas as figuras além de marcações de sombras sobretudo nas carnações; na *Adoração dos Reis Magos*, apesar de ainda não ter o IRR, pode-se observar pela documentação de IR que o plissado e as sombras do manto de São José têm marcações, com pontilhado passado por cima a pincel; na *Morte da Virgem*, a mão do Apóstolo que agarra um lenço, demonstra que foram feitas provavelmente a pincel, correcções

⁵⁷ Cf Ainsworth, Maryan W., *Early Netherlandish Painting at the crossroads A critical look at Current Methodologies*, pp 97 e 98

⁵⁸ Até ao momento apenas existe documentação de IRR da metade superior da pintura

e reforços de desenho; na mesma pintura foram detectadas muitas zonas de pontilhismo, nomeadamente na marcação de figuras, carnações e em vários panejamentos na Virgem, ainda nesta pintura foram detectadas marcações de cores por meio de letras; existem também marcações para indicações de cores, na pintura do *Nascimento da Virgem e Encontro entre Santa Ana e São Joaquim*, mas nestes casos são palavras completas e não apenas letras.

Este tipo de inscrições subjacentes não é raro em pintura do séc. XV e XVI tendo sido já publicados alguns exemplos relativamente a pintura dos Países Baixos, da Alemanha ou da Suíça⁵⁹. Não se tem a certeza se essas marcações correspondem a cor final ou a uma intermédia de preparação. No caso das letras detectadas na *Morte da Virgem*, um (p) por baixo da Virgem em Assunção, no canto superior direito, e um (b) por baixo da Virgem morta correspondem, provavelmente à cor púrpura “purpur” e azul “blau” respectivamente. Neste caso correspondem ambas a cores visíveis apesar de na púrpura se encontrar por baixo da Virgem em Assunção o que quer dizer que foi pintada por cima da cor de fundo. De tudo isto conclui-se apenas que, o desenho subjacente nestas três pinturas, é de algum modo diferente, nomeadamente, pela marcação das carnações no Casamento e Morte da Virgem. Fica por saber se apresentam semelhanças com as restantes pinturas. (a. 3, esq.4,5,6, pp.143/4/5)

Ainda sobre o desenho, no *Casamento da Virgem*, encontraram-se semelhanças do rosto da Figura do Bispo, com o desenho subjacente de São Nicolau no retábulo do Altar de Santa Ana⁶⁰ (a.3, esq.7, p.146). Maryan Ainsworth concluiu para este altar que, contrariamente ao que se pensava, os painéis laterais, *São Nicolau* e *Santo António*, são de autoria do mestre, Gerard David, enquanto o painel central é um trabalho meramente rotineiro e oficial. Tal facto, prende-se, sobretudo, pelo tipo de desenho subjacente encontrado nas figuras laterais, ambas com um desenho mais espontâneo, onde o esboço corresponde, talvez, a uma devoção

⁵⁹ Cf Patrick Le Chanu, *Les Tableaux et les mots: inscriptions de noms de couleurs dans la peinture dès XVe et XVIe siècles. À propos d'un exemple remarquable dans les collections du Louvre*, T pp. 33/39.

⁶⁰ Gerard David and Workshop, *Saint Anne Altarpiece*, ca. 1500-1506, National Gallery of Art, Washington

mais aproximada com a intenção do cliente, ao contrário do painel central que corresponde a um tema mais corriqueiro.

No caso do retrato de *São Nicolau* de Gerard David e o do pintor do *Casamento da Virgem*, do retábulo de Évora, tiveram, muito provavelmente, a mesma inspiração, num modelo de Jan van Eyck, *Virgem com o Menino, Santos e Cânon van der Paele*, (1434-36), Groeningemuseum, Bruges. Analisando e comparando as duas imagens, apronta-se que, apesar de se tratarem da mesma figura, a de David apresenta um acabamento mais realista e perfeccionista ao contrário, da do mestre de Évora, mais idealista. De salientar, que pelo desenho subjacente, também se podem ver algumas diferenças; o desenho da pintura de Évora parece, bastante, mais espontâneo, numa procura grande pela forma, com grande número de correcções de desenho, característico de quem busca, no momento, a realidade do que vai pintar, ou seja, faz parte integrante do processo criativo. Nesse aspecto, pode-se considerar que a pintura do *Casamento da Virgem* é, de facto, um produto de criatividade, uma vez que, pelo desenho subjacente observado, as correcções são muitas e a espontaneidade é grande ⁶¹ (a.3, esq.7, p.146).

Foi ainda feito um levantamento das amostras recolhidas, onde se identificou o desenho subjacente (carvão vegetal) e qual a sua localização. Como se pode observar no quadro seguinte,⁶² detectou -se desenho tanto por baixo como por cima da imprimitura. Em algumas amostras foi possível encontrar também grãos de carvão misturados no branco de chumbo. Tal facto deve-se provavelmente ao arrastamento do pó, do desenho subjacente feito por baixo.

⁶¹ Até ao momento não foi detectado pontilhismo na metade superior desta pintura

⁶² As letras que antecedem o número, correspondem à numeração atribuída a cada pintura, no Laboratório do IPCR. O número corresponde ao número da amostra.

TABELA RESUMO DE LOCALIZAÇÃO DO DESENHO SUBJACENTE			
Identificação	Por baixo da imprimitura	Grão misturada na imprimitura	Por cima da imprimitura
<i>Encontro de Sta. Ana e São Joaquim</i>	B ₃	B ₂₀	B ₁₀ , B ₁₆ , B ₁₇ ;
<i>Nascimento da Virgem</i>	C ₁₁ ; C ₁₇ ; C ₂₀ ; C ₂₁ ;	C ₇ ; C ₈ ; C ₂₂ ;	C ₁₂
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	D ₁₂ ;	D ₄ ;	
<i>Casamento da Virgem</i>	E ₁₀ ; E ₂₂ ; E ₂₄ ; E ₂₇ ;	E ₆ ; E ₇ ; E ₈ ;	
<i>Anunciação</i>		G ₅ ;	
<i>Natividade</i>	F ₁₈ ;	F ₁₃ ;	
<i>Adoração dos Reis Magos</i>			J ₂ ; J ₄ ?
<i>Fuga para o Egito</i>	M ₁₀ ?		
<i>Circuncisão</i>			H ₂ ; H ₈ ; H ₁₀ ; H ₁₁ ; H ₁₄ ;
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>			L ₁₁ ;
<i>Menino entre os Doutores</i>	N ₂₂		
<i>Morte da Virgem</i>	I ₁₅ ;		

* Esta tabela permite a localização exacta nas amostras onde foi detectado o desenho subjacente, é pouco conclusiva mas tudo indica que de facto é possível que todas as pinturas tenham desenho por baixo e por cima da imprimitura (a. 3, esq.8, p.147).

Segue-se agora um sub capítulo, 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".

Por análise de FTIR- μ s de uma série das amostras, determinou-se que o aglutinante utilizado na mistura dos pigmentos e imprimitura, de todas as pinturas, é um óleo de linho. Pontualmente foi detectada a presença de proteínas, que se pensa estar ligada a anteriores fixações da camada cromática, onde foi utilizada por exemplo coleta ou cola de peixe.

Quanto aos pigmentos originais, foram identificados os que constituem a habitual paleta de pintura flamenga da época e variam na sobreposição de camadas, com influência e gosto

renascentista, ou seja essencialmente um conjunto de treze pigmentos; amarelo de estanho e chumbo; azurite, azul ultramarino, branco de chumbo, carvão vegetal, corante vermelho, esmalte, ocre amarelo, ocre castanho, ocre vermelho, resinato de cobre, verdigri e vermelhão. Muito pontualmente, podendo ser desprezáveis, foram também identificadas malaquite e siena. Para além destes, foram ainda identificados amarelo de crómio, azul de cobalto, azul da Prússia, terra verde, viridian, carvão animal e branco de zinco em zonas que correspondem a posteriores intervenções.

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 imprimitura, foi evoluindo ao longo do século XV/XVI. Na primeira metade do século era comum 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 Gerard David continuava ainda, com camadas mais ou menos espessas⁶³. 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 glacis, que por ter pouco poder de cobertura, era usado com

⁶³Cf J.R.J. Van Asperen de Boer, *The Technique or Northern Renaissance Painting 1400 - 1600*

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 animal⁶⁴.

Neste estudo em concreto, 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, sobretudo nos três painéis onde recai este estudo. Para tal foram consultados diferentes autores dos quais se destacam, GETENS, Rutherfordj e STOUT, George L⁶⁵, CRUZ António João⁶⁶, D'IETENEN C. Perier,⁶⁷

3.2 - Brancos

O branco de chumbo aparece constantemente ligado aos outros pigmentos para construção das cores, com excepção dos glaciis, que são feitos geralmente com corantes para os vermelhos e resinato de cobre para os verdes. É considerado o mais importante de todos os pigmentos (carbonato à base de chumbo) conhecidos há muito. Apesar de muito moído, é um composto cristalino. Sabe-se que a parte da molécula que o compõe é capaz de ligar com óleo de linhaça e formar um sabão de chumbo. Este é um dos factores que explica o seu aspecto tão homogéneo, durável, duro e não poroso. Películas de branco de chumbo são notavelmente fortes em todos os médios, o que explica também o aumento aparente na transparência de camadas antigas. De facto as zonas pintadas com este pigmento mostram poucos problemas de

⁶⁴ Cf C. Perier D'Ietenen, , *Technique Picturale des Peintres Flamands du XV^e au Début du XVI^e Siècle*, p. 20

⁶⁵ GETENS, Rutherfordj e STOUT, George L., *Painting Materials – A short encyclopaedia*, Dover Publications, Inc. New york, 1966

⁶⁶ CRUZ, António João, *As cores dos Artistas História e Ciência dos Pigmentos utilizados em Pintura*, Colecção OmniCiências, 5, © Apenas Livros Lda. Lisboa, Outubro 2004

⁶⁷ D'IETENEN, C. Perier, *Technique Picturale des Peintres Flamands du XV^e au Début du XVI^e Siècle*, edicions Le Febure et Gillet D'art, capítulo II, s/data

alteração, que geralmente têm origem no aglutinante. É de estranhar, por isso, o porquê do manto branco do Apóstolo da *Morte da Virgem* deste retábulo, se encontrar especialmente degradado. Tal facto será desenvolvido no capítulo seguinte. O branco de chumbo tem ainda uma acção 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.

3.3 - 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, sem dúvida, 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 de tingimento. 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. Nestas pinturas podemos encontrar, sobretudo em zonas de sombra, este aspecto grosseiro, mas que não deve ser confundido com retoques ou repintes e sim como sendo alteração natural do pigmento aglutinado com óleo, como foi identificado. Foi utilizado neste conjunto, sob a forma de grãos grandes ou com moagem mais fina quando misturado com branco de chumbo e/ou corante vermelho.

O segundo pigmento identificado foi o azul ultramarino, obtido do lápis-lazúli. É um pigmento bastante usado, não obstante o seu elevadíssimo preço, comparável com o do ouro, resultante de uma origem longínqua (actual Afeganistão, como na antiguidade) e de 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 com origem mais longínqua do que o Norte da Europa, nomeadamente na Flandres, onde os pintores que o usavam, mais do que quaisquer outros, tentaram minimizar as quantidades gastas e, portanto, 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 identificado nesta pinturas mas não em todas foi 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.

A construção do azul nestas pinturas de Évora não é fácil de caracterizar, sobretudo devido ao facto de muitos dos mantos das Virgens de onde foram retiradas as amostras, terem sido sujeitas a grandes intervenções de restauro. Tentar-se-á contudo analisar os azuis dos mantos, afim de se poder chegar a algumas considerações. São construídos de uma forma geral por uma ou duas camadas de tinta.

Assim, os azuis são compostos 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 o autor quis dar uma tonalidade mais ou menos luz/sombra. Por vezes surge ainda azul ultramarino, como camada superior independente, ou misturado sobretudo nas zonas de sombra, designadamente nos mantos, mas conforme foi referido, se este existia originalmente, provavelmente foi removido em anteriores limpezas. Segue-se uma

análise pormenorizada e caracterização da amostragem dos azuis de mantos, em zonas de sombra com e sem alteração, nas referidas pinturas (a.3 esq.9, p.148).

No *Casamento da Virgem* nas amostras, **E2**, **E3**, **E5** e **E8**, que correspondem respectivamente a azuis sombra, do manto da Virgem, manga de São José e capa de homem da esquerda, podem-se ver duas camadas de azul com espessura média das duas camadas 90 μm . Apenas na primeira, imediatamente junto à imprimitura, se detecta grão de corante vermelho. Será que estas amostras também têm o azul ultramarino misturado? Nas duas camadas ou apenas na última camada, provavelmente apenas na superior. Na amostra **E4**, capuz de São José com espessura mais fina 54 μ , não tem corante vermelho apresentando apenas azurite e branco de chumbo, o que justifica o azul apresentar uma tonalidade mais fria. Quanto ao azul do céu, amostra **E14**, esta apresenta apenas uma camada composta sobretudo por branco de chumbo com alguns grão de azurite.

Na *Adoração dos Reis Magos* as amostras azuis **J2** e **J3** correspondentes ao manto da Virgem, são feitos por uma camada, com espessura de 181 μm e 181 μm respectivamente, composta por azurite, branco de chumbo, azul ultramarino, esmalte, corante vermelho, carvão vegetal e siena. A amostra **J3** tem ainda uma camada de pigmento azul aglutinada com verniz que corresponde a um repinte. O corante vermelho encontra-se em maior percentagem na camada mais próxima da imprimitura podendo pensar-se que poderia tratar-se de duas camadas de cor mas com pouca secagem entre as camadas. A amostra **J16** azul do céu é apenas uma camada composta por branco de chumbo, calcite e azurite.

Na *Morte da Virgem*, as amostras azuis **I2** e **I3** correspondentes ao manto da Virgem são compostos por uma ou duas camadas iguais, com espessura média das duas de 70 μ e 107 μ respectivamente, compostas por azurite, branco de chumbo, corante vermelho e carvão

vegetal. O corante vermelho está distribuído igualmente por toda a camada seja ela uma ou duas. De salientar ainda que não foi identificado o azul ultramarino, pondo-se a hipótese de este ter existido numa camada superior, mas que terá desaparecido devido a sucessivas limpezas da camada cromática. A amostra I16 azul é apenas uma camada composta sobretudo por branco de chumbo com alguns grão de azurite.

Em resumo, por observação das amostras das três pinturas, observa-se que o corante vermelho aparece em maior percentagem na camada inferior, junto à imprimitura, com excepção da *Morte da Virgem*, podendo por isso tratar-se de duas camadas e não uma, mas de difícil definição. Para fazer o céu foi apenas utilizado azurite e branco de chumbo para as três pinturas. Considera-se contudo que existem algumas semelhanças entre o *Casamento da Virgem* e a *Adoração dos Reis Magos*, apresentando no entanto esta última, em média uma espessura maior nas camadas azuis. Na pintura da *Morte da Virgem* não foi identificado em nenhuma mistura de cor azul, o pigmento azul ultramarino, pois provavelmente já terá desaparecido a velatura superior.

Como conclusão, pode-se considerar que os azuis foram construídos de forma semelhante isto é, o mais provável é que estes fossem construídos por uma ou duas camadas. No caso de ser apenas uma camada, esta é constituída por azul ultramarino misturado; no caso de serem duas, estas apenas têm o azul ultramarino identificado na camada superior nomeadamente nas zonas de sombra; por último apenas uma camada, com o corante vermelho distribuído de igual modo por toda a camada. Uma vez que não foi possível delinear quais as pinturas com uma ou duas camadas, apenas se pode concluir que as espessuras das camadas azuis não são de facto iguais. Isto é, a pintura da *Adoração dos Reis Magos* tem uma espessura com uma média de 181 μm enquanto na do *Casamento da Virgem* é aproximadamente de 90 μm e a *Morte da Virgem* varia entre 70 de 107 μm .

3.4 - Carmins e vermelhos

Na caracterização dos vermelhos, pode-se dizer que foram identificados o vermelhão e o corante vermelho. Estes por sua vez encontram-se sistematicamente misturados com branco de chumbo e/ou carvão vegetal com excepção do corante vermelho, quando identificado na camada superior, como um glaci.

O vermelhão, sulfato de mercúrio, é um minério pulverizado e moído, que serviu como pigmento durante séculos. Aprendeu-se muito cedo a recombina os elementos de mercúrio e enxofre para formar cinábrio artificial ou vermelhão. É um pigmento bastante estável, observado em muitos murais romanos sem ter sofrido grande mudança de cor. Foi identificado em muitas pinturas flamengas mantendo a sua força original, perdendo no entanto algumas das suas características, como por exemplo o seu escurecimento, quando exposto directamente à luz solar directa, 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.

Como já foi referido, o corante vermelho é frequentemente misturado nos azuis destas pinturas para puxar pelo tom da cor. De referir no entanto que ainda não foi identificado qual o tipo de corante utilizado nestas pinturas.

Tal como para os azuis, é possível que muitos vermelhos deste conjunto já não se encontrem na sua forma original, sobretudo os glaci, devido a interiores limpezas. No entanto, foi possível verificar que na sua construção apresentam algumas diferenças entre as diversas pinturas Os pigmentos encontrados são essencialmente brancos de chumbo, vermelhão,

corante vermelho e em alguns casos carvão vegetais. Segue-se a caracterização individual para as três pinturas (a.3, esq.10, p. 149).

No *Casamento da Virgem*, os carmins e vermelhos são construído por duas ou três camadas de cor bem separadas entre si a amostra E12, capa de São José, tem por cima da imprimatura uma camada rosa (15 μ m), uma fina camada branca (6 μ m), e uma camada vermelha de glaci (12 μ m). A amostra E23, faixa da mitra, apresenta uma camada cinzenta entre a imprimatura e a última e única camada vermelha (27 μ m), o que significa que foi pintada sobre o cinzento da cor de fundo da mitra. Na amostra E24, veste de figura feminina, pode-se ver uma camada vermelha escura (31 μ m) sobre a imprimatura e uma outra camada vermelho claro (49 μ m) com mais quantidade de branco de chumbo. Esta amostra não tem camada de glaci, provavelmente por ter sido retirada numa zona onde não apanhou o glaci, por estar gasto. Pode-se ainda ver por baixo da imprimatura, o desenho subjacente⁶⁸ A amostra E31, corresponde ao vermelho vivo do chapéu da figura da esquerda. É uma amostra, que por ser uma cor vermelha forte, inexistente na maioria das pinturas, mostra que a sua composição é praticamente de vermelhão com pouca adição de corante vermelho.

Na *Adoração dos Reis Magos*, encontram-se semelhanças com o *Casamento da Virgem*, na construção dos vermelhos nomeadamente nos carmins da capa de São José. Isto é, são construídos por duas ou três camadas de cor bem separadas entre si. A amostra J10, capa de São José, tem por cima da imprimatura uma camada rosa (51 μ m), uma camada branca (45 μ m), e uma camada vermelha de glaci (15 μ m), de referir que as camadas são no entanto mais espessas. A amostra, J4, decoração do cinturão do rei, é composta por duas camadas, uma vermelha e uma de glaci.

⁶⁸ Esta amostra é muito interessante pois confirma, dentro de certa medida, que quando se detecta grão de carvão misturado na imprimatura é provavelmente por arrastamento do pó do desenho, que se encontra sob e não sobre a imprimatura.

Na *Morte da Virgem*, a estrutura dos vermelhos parece mais simples, compostos apenas por duas camadas. Na amostra J10, capa de figura da esquerda, a cor carmim correspondente aos carmins das capas de São José das restantes pinturas, apresenta por cima da imprimitura apenas uma camada (44 μ m) rosa composta por branco de chumbo, corante vermelho, calcite e vermelhão e, por cima desta, um glaci (18 μ m), composto apenas por corante vermelho. Não foi detectada a camada branca entre as duas camadas.

Em síntese, sobre a construção dos vermelhos das pinturas apenas se pode concluir que, a pintura do *Casamento da Virgem*, é semelhante à pintura da *Adoração dos Reis Magos* apesar de esta ter as camadas mais espessas. Estas são essencialmente constituídas para zona de luz, por três camadas de tinta sobre a imprimitura; uma vermelha, uma branca e um glaci. Para zona de sombra, apenas duas camadas; uma vermelha mais clara sob uma vermelha mais escuro. Relacionando os vermelhos destas duas pinturas, com as restantes do conjunto retabular, podem-se reconhecer algumas semelhanças entre os vermelhos nas seguintes pinturas: *Natividade*, *Circuncisão*, *Fuga para o Egipto*, *Apresentação do Menino no templo*, *Menino entre os Doutores*.

A pintura da *Morte da Virgem* pode ser considerada diferente, pois apenas tem para a zona de luz duas camadas de tinta sobre a imprimitura; uma vermelha e um glaci. Não foi retirada amostra de sombra nesta cor.

Nos vermelhos das restantes pinturas, *Encontro de Santana e São Joaquim*, *Nascimento da Virgem*, *Apresentação da Virgem* e *Anunciação* parecem ser diferentes, sobretudo por não apresentarem a camada de cor clara intermédia, nas zonas de luz. Será mesmo assim, ou será por as amostras não estarem completas?

3.5 – Verdes

O verde é sem dúvida, uma cor de grande relevância para o entendimento deste retábulo. Qualificando a cor verde, sabe-se que a terra verde era o pigmento mais utilizado em pintura mural e que veio a ser substituído em pintura de cavalete pelo verdigri, ou verdete, e em menor extensão pelo resinato de cobre de composição variável. Este era preparado por reacção do verdigri com uma resina.

No *Casamento da Virgem*, os verdes com uma espessura total, aproximada de 120 μm , são compostos essencialmente por uma ou duas camadas de verdigri amarelo de estanho e chumbo e uma segunda camada de resinato de cobre sob forma de glaci resinoso transparente (a. 3, esq. 11, p.150)

A amostra E7 (117 μm) e E10 (110 μm), manga de senhora da direita e manga da dalmática do Bispo respectivamente, são idênticas e ambas apresentam duas camadas de verde por baixo de uma de glaci. A amostra E21 (113 μm), veste de figura de segundo plano, apresenta igualmente duas camadas de verde mas não tem a última camada de glaci, provavelmente removida numa limpeza de restauro. A amostra E22 (92 μm), franja do manípulo, é composta por uma camada de verde e por uma de glaci. Estas foram aplicadas sobre uma outra vermelha, o que significa que a franja foi pintada por cima da veste de São José e é ainda possível ver-se o desenho subjacente por baixo da imprimitura. Em suma, os verdes nesta pintura são compostos sistematicamente por duas camadas de verde verdigri e uma de glaci de resinato de cobre, quando a cor se encontra sobre a imprimitura; por uma camada verde verdigri e uma de glaci resinato, quando a cor foi pintada sobre outra, a cor de fundo da

composição. Salienta-se que nesta pintura, do *Casamento da Virgem*, o glaci se encontra apenas e sempre, na camada superficial.

Na pintura da *Adoração dos Reis Magos*, os verdes são compostos essencialmente por dois tipos diferentes: uns por quatro camadas de verde; duas de verdigri, amarelo de estanho e chumbo e duas de resinato de cobre sob forma de glaci resinoso transparente; outros por apenas duas camadas de verde: uma de verdigri, amarelo de estanho e chumbo e uma segunda camada de resinato de cobre sob forma de glaci resinoso transparente.

As amostras J5 (115 μ m) e J9 (241 μ m), manto sombra do Rei Negro e bolsa do Rei ajoelhado respectivamente, apresentam ambos sobre a imprimitura; uma camada verde, uma camada de glaci, uma camada de verde e por fim outra camada de glaci. A amostra J7 (77 μ m) e J8 (69 μ m), ambas do pano decorativo de fundo, apresentam sobre a camada de fundo de arquitectura, apenas uma camada de verde e uma de glaci, diferindo a J8 no facto de ter mais uma camada verde do que a J7, por ter sido retirada numa zona de sombra. Em suma, os verdes nesta pintura são compostos ou por quatro camadas, quando a cor se encontra sobre a imprimitura ou por duas camadas quando se encontra por cima de fundos de composição. Tal facto sucede independentemente do tamanho da superfície a ser pintada.

Na pintura da *Morte da Virgem*, os verdes têm uma espessura média de 212 μ m nas zonas de sombra e 86 μ m nas zonas de luz. São compostos essencialmente nas sombras, por seis sucessivas camadas verdes, feitas de verdigri, amarelo de estanho e chumbo e branco de chumbo e uma camada de glaci de resinato de cobre. Nas zonas de luz, são compostos por uma camada amarela e uma verde feitas de verdigri, amarelo de estanho e chumbo e uma segunda camada de resinato de cobre sob forma de glaci resinoso transparente.

A amostra I 5 (214 μ m) e I 7 (210 μ m), correspondentes a verdes sombra do manto de um Apóstolo e manga de outro, respectivamente, são constituídos por seis camadas; verde, glaci, verde, glaci, verde, glaci. A camada I 6 (86 μ m) corresponde a verde luz do fato do Apóstolo e apresenta uma constituição diferente da camada de sombra, isto é apresenta uma camada de amarelo de estanho e branco de chumbo com uma outra de verdigri e amarelo de estanho e branco de chumbo e por fim uma verde de resinato de cobre. Por último a amostra I 9 (12 μ m), verde de uma árvore, apresenta uma única camada de glaci de verde resinato de cobre sobre uma de branco de chumbo e imprimatura. Em suma, os verdes nesta pintura, quando aplicados sobre a imprimatura, são compostos ou por seis camadas de cor para as zonas de sombra ou por três camadas para as zonas de luz.

Em síntese, sobre a construção dos verdes destas três pinturas tudo indica que são diferentes umas das outras, tanto quanto ao número de camadas, como pela própria construção e espessura das mesmas. Assim pode-se concluir que a pintura do *Casamento* é aquela que tem menos camadas, apenas três com o glaci apenas na camada superior; a pintura dos *Reis Magos* com quatro camadas duas verdes e duas glaci intercaladas; a pintura da *Morte* com seis camadas três verdes e três glaci intercaladas.

Relacionando os verdes destas pinturas com as restantes do retábulo considera-se que o *Casamento* é idêntico aos quatro primeiros temas do conjunto e os *Reis Magos* aos cinco temas seguintes. A *Morte* é mais uma vez uma exceção.

3.6 - 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 varia

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 aplicadas por finas velaturas sobre os outros tons, e sobre estas, com velaturas ainda mais finas e minuciosas, a boca, os olhos, sobrancelhas, pestanas, lágrimas, unhas, etc. Tal técnica é utilizada sobretudo para figuras do primeiro plano. (a. 3 esq. 12, p.151)

No *Casamento da Virgem* a amostra E25 (93 μ m), rosto de figura masculina, apresenta por cima da imprimitura uma camada acastanhada constituída por branco de chumbo, vermelhão, e uma pequena quantidade de corante vermelho, azurite e carvão vegetal. Sobre esta, encontra-se a última camada composta por branco de chumbo com alguns grãos de carvão vegetal correspondendo provavelmente ao desenho subjacente que se vê a olho nu.

A amostra E26 (54 μ m), carnação da Virgem, zona de sombra, apresenta duas camadas rosadas com a mais clara sobre a mais escura. A amostra E27 (45 μ m), carnação da Virgem, zona de luz, apresenta sobre a imprimitura uma camada clara composta por branco de chumbo, vermelhão, corante vermelho e carvão vegetal.

Na *Adoração dos Reis Magos*, as amostras J12 (89 μ m) e J13 (13 μ m), carnação da Virgem luz e sombra respectivamente, apresentam uma carnação diferente das outras carnações do políptico, uma vez que não existe imprimitura. Assim, sobre a preparação, encontra-se uma camada rosada constituída por branco de chumbo, calcite, vermelhão e corante vermelho. A diferença que se encontra entre a zona de luz e a zona de sombra deve-se à quantidade de pigmento vermelho utilizada na zona de sombra.

Na pintura da *Morte da Virgem*, curiosamente, tal como na pintura da *Adoração dos Reis Magos* as carnações são diferentes das do resto do políptico, Contudo para esta pintura apenas

se retiraram amostras da zona de luz I12 (35 μ m) e zona de sombra I13 (44 μ m) na carnação da Virgem morta. A carnação, está directamente por cima da preparação; uma vez que não foi identificada imprimitura, é apenas constituída por uma camada de branco de chumbo e corante vermelho (pouco). A carnação da zona de sombra difere apenas pela junção de carvão vegetal. Assim, considera-se que provavelmente esta pintura apresenta carnações diferentes do resto das pinturas, não só por terem uma estratigrafia mais simples mas também por não apresentarem vermelhão na sua composição. Será por ser uma carnação morta?

O facto de apenas duas pinturas terem nas carnações uma camada de cor apenas sobre a preparação sem imprimitura será coincidência ou será voluntária?

Como conclusão deste capítulo, reporta-se que, todas as pinturas acusam a técnica da pintura flamenga. Sobre a preparação, foi aplicada à trincha, a imprimitura branca, deixando marcas mais ou menos visíveis a olho nu sobre a camada cromática, salientando que essas marcas são bem mais visíveis no *Casamento da Virgem* e bastante menos na *Morte da Virgem*. São as camadas de cor sobrepostas umas sobre as outras, que determinam a imagem na superfície e os efeitos cromáticos. As primeiras camadas 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 glaciais, 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, varia consoante a cor, sendo neste conjunto a cor verde que mais camadas tem e com isso maior espessura, com excepção do *Casamento da Virgem*. As carnações são as mais simples só com uma camada translúcida e com menor espessura. Os pigmentos identificados são os utilizados na pintura flamenga. Quanto ao verniz de protecção, que deveria ser uma resina natural, como se imagina já não existe, em nenhuma pintura, sequer vestígios do original.

Conclui-se ainda que as três pinturas apresentam diferenças técnicas entre elas, sendo a *Morte da Virgem* aquela que mais se distancia das outras duas, aparentemente também diferente das do resto do conjunto, sobretudo pelo rigor da construção, existindo de um modo geral mais subtileza e suavidade entre o claro/escuro. A pintura da *Adoração dos Reis* é diferente tecnicamente da pintura do *Casamento da Virgem*, sobretudo nos verdes e na espessura das camadas em diversas cores, sendo as da última mais finas do que na primeira. De salientar ainda a diferença das únicas carnações, pintadas directamente sobre a preparação, nas pinturas dos Reis Magos e da Morte, o que pressupõe a eventualidade de estas terem sido pintadas por último e talvez pelo Mestre.

Extrapolando estas ideias para as restantes pinturas, encontram-se semelhanças da pintura dos *Reis Magos* com o grupo das pinturas da Virgem com o Menino, ou seja, as mesmas que no capítulo anterior correspondiam ao segundo grupo com excepção das carnações. Quanto ao *Casamento*, algumas semelhanças podem ser encontradas com as primeiras quatro temáticas, sobretudo com o *Nascimento da Virgem* e a *Anunciação*, nomeadamente nos verdes. Não se pode contudo afirmar que sejam totalmente idênticas, pois subsistem algumas dúvidas quanto à construção e espessuras das cores, em algumas pinturas. Considera-se então 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.

4 - Restauro

Depois do anterior estudo sobre os aspectos técnico / material, segue-se agora uma sequência lógica e defensora da estabilidade e integridade das doze pinturas, como elementos de um conjunto, ou seja, a intervenção de conservação e restauro. Neste grupo foi também intervencionada a *Virgem da Glória* e decorrem actualmente o estudo e intervenção das seis pinturas do Esporão. Tal como sucedeu nos anteriores capítulos, também este recai essencialmente nas pinturas *Casamento da Virgem, Adoração dos Reis Magos e Morte da Virgem* e apenas pontualmente nas restantes.

Assim, em Setembro de 2004 deu-se início no Instituto Português de Conservação e Restauro, a intervenção de conservação e restauro, levada a cabo por sete Conservadores-Restauradores, cinco da área de pintura e dois da área de suportes de madeira. Para a elaboração do diagnóstico de estado de conservação das pinturas e para a distribuição do trabalho pela equipa, procedeu-se anteriormente a alguns estudos preliminares, baseados em documentação existente no arquivo da biblioteca do referido Instituto. Este estudo serviu sobretudo, para definir critérios e metodologias de intervenção, pensando sempre que o resultado final teria de ser idêntico para todas as pinturas.

A complexidade das dúvidas intrínsecas ao conservador restaurador, nomeadamente quando intervém em peças de grande qualidade como estas, obriga-o a um trabalho sistemático e de partilha de opiniões. No final a decisão é o resultado da análise crítica, baseada sobretudo na experiência e na sensibilidade do técnico que vai intervir. Esta verdade favorece as investigações multidisciplinares. O equipamento técnico é indispensável ao exame da obra e ao estudo das suas características mas, mais importante que o estudo laboratorial é antes de tudo o resto, essa

sensibilidade e bom senso, adquirida no decurso da prática, sem medo de explicar as resoluções tomadas, mesmo quando estas não vão de encontro às diferentes sensibilidades dos “dono da obra”.

A limpeza da camada cromática é sem dúvida a mais problemática e difícil etapa, na conservação e restauro de pintura, ou seja é aquela que mais cuidados requerem, sobretudo quando as obras já tiveram vastas intervenções, como é o caso das pinturas de Évora. Nem sempre é fácil demonstrar a diferença entre um glaci e um verniz colocado posteriormente, mesmo com o apoio de exames; nem sempre é fácil fazer entender que determinada cor já não é original e sim um repinte posterior; também não é fácil, por outro lado, explicar que determinada cor é original mas, tem graves problemas de alteração do pigmento ou do aglutinante. É sobretudo difícil, não ceder a pressões exteriores e actuar segundo os critérios correctos de preservação da obra.

Esses critérios foram desenvolvidos e defendidos por vários autores, como por exemplo Cesare Brandi em *Teoria do Restauro*⁶⁹ que, sem dúvida, trouxeram uma mais valia e uma nova abordagem à disciplina da conservação e restauro, que apenas nas últimas décadas é tomada em consideração, partindo de uma análise crítica e científica, respeitando os materiais e a integridade estética e artística da obra de arte. Desde sempre o homem restaura os objectos utilitários e artísticos, existindo testemunhos de intervenções em pinturas e esculturas do séc. XVI, que mostram bem, como se praticavam em excesso retoques e repintes, com o intuito de restituir a qualidade ao objecto. Os restauradores muitas vezes a pedido dos proprietários, não hesitavam em refazer, como entendiam, os traços danificados, chegando mesmo a assinar, no caso de uma pintura, quando nela intervinham.

⁶⁹ Cesare Brandi, *Teoria do Restauro*, Edição Orion (edição Portuguesa), Lisboa, Abril de 2006

Durante muito tempo confundiu-se quadro repintado com quadro restaurado e conservado. Por vezes uma pintura era totalmente repintada, pois ou estava degradada ou simplesmente o que representava passava de moda, deixando de agradar como estilo, ou ainda porque os suportes eram escassos e caros sendo por isso reutilizados. Não havia o respeito pela obra de arte como testemunho original para o futuro, tal como se entende hoje. Só assim é possível também o estudo das técnicas originais. É já no século XIX, em Londres, que surgem os primeiros princípios fundamentais da conservação: estudo da história da tecnologia; exame das práticas de restauro e materiais empregue; métodos preventivos e de preservação.

Por fim, é a partir de 1920, que muda a opinião em relação à integração de lacunas: começa-se então a questionar a legitimidade da intervenção por parte do restaurador, na obra de um artista. Surge o dilema de dois extremos: intervir na obra ou não intervir. Esta decisão depende de numerosos factores e determinados princípios que agradam mais a uns do que a outros, mas é sobretudo no cumprimento das normas contidas no Código de Ética⁷⁰, que o Conservador-Restaurador deve actuar. A divulgação dos resultados obtidos durante a intervenção de conservação e restauro de obras de arte é obrigatória e é entendida mais como um dever cívico, do que por uma exigência de auto-promoção.

4.1 - Diagnóstico de anteriores intervenções e os seus efeitos

Quando se recorre à intervenção directa numa obra de arte é porque esta é necessária à sua preservação física e química, e é neste aspecto que os métodos científicos e analíticos são essenciais. Quando as pinturas deram entrada no IPCR, para serem restauradas, foi feito um primeiro diagnóstico do estado de conservação do conjunto. Foi através da análise de exame de

⁷⁰ Código de Ética da Comissão do Profissional Conservador, ICOM, 1986
Código de Ética Profissional do Conservador-Restaurador, ECCO, 1993

área, tanto por observação directa do objecto, como por análise fotográfica da documentação do IPM e ainda pelo exame efectuado à lupa binocular, que se concluiu que as peças apresentavam diferentes graus de degradação e sobretudo diferenças na sujidade acumulada. Tal facto teve como principal factor responsável, além das diferenças ambientais a que as peças foram sujeitas, as diferentes intervenções a que foram submetidas, nomeadamente ao longo do séc. XX. De salientar, como referem fontes bibliográficas e já referido na página 21 deste trabalho, que as peças sofreram outras intervenções de restauro, nomeadamente poucos anos depois da sua execução.

Analisando os processos das anteriores intervenções, para a qual foi imprescindível a colaboração de Nazaré Escobar, responsável pela biblioteca do IPCR, foi possível constatar que as pinturas tiveram durante o último século intervenções diferentes umas das outras, o que talvez justifique o diferente grau do estado de conservação de cada uma (a. 4, esq. 1, p.152). Pelos dados disponíveis no IJF/IPCR conhece-se uma primeira intervenção dos anos 1920/30 de Luciano Freire, com registo em cinco peças do conjunto; *Apresentação da Virgem no Templo, Casamento da Virgem, Apresentação do Menino no Templo, Morte da Virgem e Virgem da Gloria*, onde basicamente foram feitas desinfestações e impregnações ao nível do suporte. Na camada cromática em alguns casos estão descritos levantamentos de repintes.

Luciano Freire descreve no seu relatório, a intervenção que efectuou na pintura do *Casamento da Virgem* no ano de 1921 e que se passa a citar - *Realizei ainda durante este ano o tratamento de um dos quatro quadros da colecção de Évora, depositados no Museu de Arte Antiga e que representa o Casamento da Virgem. Estava repintado em muitos pontos e completamente no manto da Virgem, com uma tinta muito espessa que deveria ter sido de um azul vivo, - pois só assim se explica a repintadela, - mas que perdera a cor com o andar dos anos. Deixei para o certificar uma pequena amostra dessa tinta, cujo levantamento se tornou difícil devido à resistência que oferecia,*

*e da qual resultariam graves prejuízos sem os processos que adopto nessas operações. Apresenta-se agora o quadro com um aspecto que não pode diferir muito do primitivo embora se reconheça que algumas tintas perderam o vigor inicial.*⁷¹

Em data posterior nos anos 1950/60 todas as pinturas, com excepção do *Casamento da Virgem*, foram intervencionadas por Fernando Mardel de uma forma mais profunda sobretudo nos suportes. Esta intervenção constou da colagem de elementos, substituição ou colocação de malhetes novos e desinfestação. Na camada cromática, refere apenas breves comentários à fixação e limpeza. De referir ainda que todas as pinturas tiveram integração pontual ao longo das diversas intervenções.

Está ainda descrito em relatórios, que algumas pinturas apresentavam repintes como no caso da pintura *Apresentação da Virgem no Templo* e que se cita em seguida - *Todo o manto da Virgem coberto de tinta cinzenta, muito opaca. Verificou-se que a carnação da Virgem tinha sido modificada um pouco para o vermelho e julgou-se preferível não se levantar essa cor por ser muito antiga e por estar muito integrada na primitiva pintura. O manto da Virgem apareceu na sua cor primitiva (azul pálido) Descobriu-se a emenda que o artista fez na posição da cabeça do galgo. O céu, que estava muito repintado, foi limpo e repostado tanto quanto possível no seu primitivo aspecto.*⁷²

Na pintura da *Amunicação* foi possível encontrar registos em dois relatórios, que explicam que a peça foi exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, durante uma intervenção de restauro - *Esta*

⁷¹ Cf Relatório de Luciano Feire p.p.. 69/70

⁷² Cf Fernando Mardel, Relatório de conservação e restauro do IJF – restauro nº 886.

*pintura depois de um primeiro restauro, esteve exposta no Museu de Arte Antiga de onde veio em Dezembro de 1961 para se terminar e completar o restauro.*⁷³

Ainda em relatórios do Fernando Mardel ou Abel de Moura é referido que: na *Circuncisão*, foi levantado um repinte total no manto da Virgem; a *Morte da Virgem*⁷⁴ estava bastante repintada, especialmente os mantos mas, foi feita apenas uma ligeira limpeza; na *Adoração dos Reis Magos*⁷⁵, o quadro estava bastante repintado, especialmente os mantos da Virgem e do Rei Negro, não faz referencia à limpeza; na *Apresentação do Menino no Templo*⁷⁶, estava bastante repintado especialmente nos mantos e cortinas, não faz referencia a limpeza; na *Fuga para o Egipto*⁷⁷, o manto da Virgem estava totalmente repintado, não faz referencia a limpeza; no *Menino entre os Doutores*⁷⁸, alguns mantos estavam totalmente repintados, faz menção à remoção total do manto verde do personagem, que estava todo repintado.

Estes breves comentários, descritos nestes relatórios, demonstram que o panorama na altura já era bastante complexo e que, de facto, as pinturas já foram bastante intervencionadas em épocas anteriores. Fica contudo por saber, em que data e por quem, teriam sido repintados, sobretudo os mantos azuis das diversas Virgens, provocando com isso a possível remoção da velatura de azul ultramarino, que provavelmente existiria e seria o presumível glaci final, referido no capítulo anterior. Tudo isto demonstra de facto, o quão difícil e complicado pode ser uma limpeza da camada cromática nos dias de hoje, onde existe uma consciência colectiva e não só a do Conservador Restaurador, no risco de intervenções mal ajuizadas, muitas vezes sujeitas a pressões exteriores, provocando precipitações pouco criteriosas. Mais uma vez se reforça aqui, a necessidade do trabalho de equipa, despojada de vaidade individual, para seguir em frente na

⁷³ Relatório com o nº 2109 e nº- 2112

⁷⁴ Relatório com o nº de restauro 2115 ano de 1962

⁷⁵ Relatório com o nº de restauro 2021 A ano de 1962

⁷⁶ Relatório com o nº de restauro 2114 ano de 1962

⁷⁷ Relatório com o nº de restauro 2020 ano de 1959

⁷⁸ Relatório com o nº de restauro 1047 ano de 1959

defesa do bem comum que é o património de um país. Assim deverão ser discutidas as diferentes opiniões e ponderadas as melhores opções antes de, seguir com a intervenção, para que o resultado final seja aquele, que se espera para um retábulo com estas características, ou seja um verdadeiro retábulo Flamengo.

Continuando com as referencias das anteriores intervenções acrescenta-se ainda que, em 1990 três pinturas foram tratadas a fim de serem expostas na exposição de Europália 91; *Morte da Virgem*, *Encontro de Santa Ana e São Joaquim* e *Virgem da Glória*. Ainda em 1991 todas as pinturas com excepção da *Virgem em Glória* foram intervencionadas em Évora, superficialmente para remoção de poeiras e tonalização de pequenos retoques alterados. Por último a pintura do *Nascimento da Virgem* teve uma ligeira intervenção em 1994 para figurar na exposição “A Paz e a Guerra na época do Tratado de Tordesilhas” – Burgos. Considera-se importante frisar que, de facto não se deve intervencionar constantemente nas peças, apenas para as tornar “bonitas” quando vão para exposições temporárias e deixadas com isso, diferentes do resto do conjunto onde se enquadram.

É nos suportes que, as referidas intervenções, sobretudo as de Fernando Mardel, mais dados comunicam. Essas intervenções passaram sobretudo pela colocação de dupla cauda de andorinha, para reforço do suporte e preenchimento com massa avermelhada, nas juntas das pranchas e em redor dessas mesmas caudas de andorinha. Tal ocorrência levou a uma certa uniformização dos suportes, com excepção da pintura *Casamento da Virgem* que, como foi referido apresenta alguma diferenciação, pois não foi intervencionada por Mardel. Isto é, não só não apresentava a referida massa avermelhada, como também a disposição heterogénea dos malhetes é diferente das restantes pinturas.

Todas as pinturas tiveram problemas de ataque do insecto xilófago, umas bastante mais do que outras, provocando em alguns casos grande fragilidade em determinados suportes. Essa fragilidade levou a intervenções drásticas, como por exemplo:

- *Apresentação do Menino no Templo*, parcialmente desbastado em toda a superfície e reforçado por uma parquetagem com quatro travessas móveis;
- *Adoração dos Reis Magos* parcialmente desbastado em toda a superfície e reforçado pela aplicação de um suporte total de madeira;
- *Nascimento da Virgem*, o elemento IV parcialmente desbastado e reforçado pela aplicação de uma nova prancha de madeira.
- *Casamento da Virgem*, o suporte parcialmente desbastado com colocação de embutidos pontuais, nomeadamente na tábua central, a mais fragilizada. Encontra-se bastante ressequido e fragilizado, sobretudo devido ao ataque do insecto xilófago que provocou problemas de consistência na madeira. É visível sobretudo através do exame radiográfico, um grande número de galerias e orifícios e ainda fissuras que atravessam o suporte na totalidade, abrangendo inclusivamente a camada cromática.

As pinturas que apresentam os suportes em melhor estado de conservação, ou seja, aquelas que por alguma razão não estão tão atacadas pelo insecto xilófago, levando a pensar que de facto não estiveram tão sujeitas a variações de humidade e temperatura são: *Encontro de Santa Ana e São Joaquim*; *Apresentação da Virgem no Templo*; *Fuga para o Egipto*; *Natividade*; *Morte da Virgem*. Esta última pintura estranhamente, apesar de ter o suporte em muito bom estado de conservação, apresenta algumas manchas pretas, periféricas como se tivesse sido queimada. De referir ainda que duas pinturas *Natividade* e *Menino entre os Doutores* apresentavam o verso totalmente coberto por tinta negra, que provavelmente teria uma função isoladora.

Fazendo a análise global do estado de conservação dos suportes, chegou agora o momento de tentar entender e relacionar a sua deterioração com a disposição e agrupamento do conjunto retabular, proposto no capítulo nº 3 desta dissertação. Assim por tudo o que já foi dito e pensando no retábulo disposto segundo o esquema nº 17 no anexo 2, considera-se que muito provavelmente existiriam, de facto, a partir de determinado momento, uma janela ou janelas por cima das pinturas. Mais provável, ainda, é sem dúvida, a entrada de água por essas janelas que, ao escorrerem pelas paredes favoreceram o desenvolvimento de fungos e de ataque de insecto xilófago, danificando com isso as madeiras. Sendo, ainda, a pintura da *Adoração dos Reis Magos* aquela que mais danos apresenta no suporte, é de considerar que seria a que mais contacto teve com acção da humidade, ou seja, a que estaria mais perto ou imediatamente por baixo da referida janela e, com isso, mais sujeita a variações ambientais. Também não é de todo impossível pensar que, essas mesmas escorrências fossem ainda atingir a pintura imediatamente por baixo, ou seja, a pintura do *Casamento da Virgem*. Este facto justificaria a fragilidade, diagnosticada no suporte desta pintura (a. 4, esq. 2, p.153).

Resumindo, é perfeitamente possível justificar e relacionar o estado de degradação dos suportes com a possível localização das pinturas no espaço considerando que, aqueles que estão em boas condições e mais estáveis, estariam protegidos em zonas mais secas da parede e que, aqueles que estão mais deteriorados estariam sujeitos a grandes variações ambientais, ou seja, directamente em contacto com grande teor de humidade na parede ou mesmo contacto com água. Por último as duas pinturas que se encontram no nível superior, *Menino entre os Doutores e Morte da Virgem* têm problemas diferentes de alteração do suporte, que indiciam outro tipo de factores de degradação. No caso da Morte como já se referiu, apesar de o suporte estar bem consistente, tem vestígios de queimaduras. Tudo indica, segundo informação dada por Joaquim Oliveira Caetano, coordenador do projecto, que este facto se deve à queda de um raio, durante uma tempestade em

1586⁷⁹ e que partiu uma vidraça, possa de algum modo ter causado queimaduras no suporte da *Morte da Virgem*. Pode-se ainda supor que ela estaria, não por baixo da janela mas ao lado e mais, seria do lado direito pois como se demonstrará mais adiante, o pigmento branco da veste do Apóstolo colocado no lado esquerdo da pintura sofreu bastantes danos, o que só se compreende, por ter sido sujeito a uma grande fonte de calor. Será também devido a essa facto que, a pintura da *Apresentação do Menino no Templo*, debaixo da Morte, tem o suporte tão danificado, impulsionando mais tarde um desbaste total e colocação de travessas? Terá sido esta a pintura que verdadeiramente sofreu com a queda do raio? Terá sido ainda, a falta de substituição da vidraça partida, que provocou durante anos, a entrada de água provocando com isso a degradação das pinturas dos Reis e do Casamento?

Quanto à pintura do *Menino entre os Doutores* a degradação do suporte, desta pintura, apresenta uma alteração totalmente diferente das do resto do conjunto, ou seja, podridão cúbica. Entende-se esse facto, não pelos anos em que esteve exposta com o conjunto retabular, mas sim com o diferente percurso posterior a que esteve sujeita, de que se falou no primeiro capítulo deste trabalho. Quer-se com isto dizer que, provavelmente esta pintura esteve em ambientes muito húmidos sim, mas com muito pouco arejamento, isto quer dizer que, a pintura, possivelmente, esteve durante alguns anos, num ambiente fechado e húmido, o que favoreceu o desenvolvimento de micro organismos, fungos, e por sua vez o aparecimento de ataque xilófago e sobretudo podridão cúbica.

Posto isto e, considerando que as pinturas mantiveram a mesma disposição anteriormente apresentada (a.2, esq.17, p.137), considera-se que, provavelmente as pinturas foram cortadas

⁷⁹ Segundo Joaquim Oliveira Caetano, há uma noticia que em 1586, durante uma tempestade, caiu um raio na Torre do cruzeiro da Sé e provocou muitos danos entre os quais a queda de algumas pedras partindo uma vidraça e atingiu uma Nossa Senhora que estava sobre o retábulo da Capela Mor e derrubou um Anjo da Capela do Santíssimo. Seria a *Morte da Virgem*? Seria a *Apresentação do Menino no Templo*? Seriam as duas? Se assim for, isso poderá dar indícios de que de facto as pinturas se encontravam junto de uma janela.

para serem adaptadas a um novo espaço, talvez, à parede fundeira da capela-mor. O retábulo, com as actuais dimensões das pinturas e, considerando as antigas molduras com 8,5 cm de vista, teria com esta disposição, um total de 620 cm de altura por 609 cm de largura (a.4, esq. 3, p. 154).

Depois de feito o diagnóstico do conjunto efectuou-se o diagnóstico individual e específico de cada pintura e foram ponderadas várias hipóteses de intervenção, sempre discutidas pelo grupo de trabalho. Por fim, tudo o que ficou decidido foi sempre pensado nas pinturas como parte de um conjunto, tendo ainda sido registadas em relatórios periódicos todas as opções tomadas, que poderão ser consultados no IPCR.

Posto isto, apesar de a maior parte dos suportes terem sido profundamente intervencionados nos anos cinquenta, ou seja há cerca de 45/50 anos, ainda hoje se apresentam bastante estáveis e sem problemas suficientemente graves que levassem à necessidade de optar por intervenções profundas ou soluções drásticas. Nessa perspectiva, uma actuação mínima pareceu ao grupo de trabalho, o mais conveniente na maioria dos casos, propondo-se por isso acções pouco intrusivas e levadas a cabo com o intuito de prevenir futuras alterações, a um equilíbrio supostamente já adquirido. Assim depois de todas as pinturas terem sido desinfectadas por anóxia⁸⁰, fixa pontualmente a camada cromática, nas peças que apresentavam falta de aderência, iniciou-se o tratamento do suporte⁸¹, começando pela pintura que apresentava mais fragilidade ou seja o *Casamento da Virgem*.

A intervenção no suporte da pintura do *Casamento da Virgem*, incidiu sobretudo na união de juntas e fendas abertas, com cola de PVA misturada com Massa Veraline. Dinamização das

⁸⁰ Tratamento efectuado por Lília Esteves (relatório pormenorizado no IPCR)

⁸¹ Tratamento efectuado por Pedro Correia técnico da Oficina Especializada de marcenaria – IPCR e Miguel Garcia técnico independente convidado para colaborar neste projecto

caudas de andorinha, apenas as de maior dimensão e as que se encontram nas junta. Efectuaram-se dois tipos de cortes: um na linha da junta, e outro exactamente transversal ao centro da cauda de andorinha. Se esta tender a dilatar, dilata para o espaço a meio aberto com a serra. Cortando-as com uma serra estreita (com 1 mm de espessura) adaptada no berbequim de precisão, conseguindo-se um corte com espessura igual ao afastamento da junta vista do verso. Com este corte verificou-se que estas caudas de andorinha estão embutidas no suporte, em 15 mm de profundidade, ou seja, aproximadamente metade da espessura das pranchas. Em posterior fase, foram removidos os quatro embutidos em carvalho, localizados ao longo da prancha III, e substituídos por pequenos *parquets* - constituídos por vários fragmentos paralelepípedicos de madeira de castanho – cumprindo a orientação do fio disposto na vertical também nivelados à superfície da prancha. A remoção daqueles embutidos possibilitou observar que, os mesmos foram encaixados em ganzepe transversalmente à prancha III concluindo que, de facto, o painel fora desmantelado em intervenção anterior, pois, só assim seria possível tal encaixe. Por fim foi feita a desifestação, por impregnação com Cuprinol anti-caruncho e Panacide a 0,1%;

Na pintura *Adoração dos Reis Magos* seguiu-se o mesmo princípio na decisão de não retirar as pranchas aplicadas no verso da pintura. Considerou-se que tal facto seria de grande imprudência, pois iria mexer com a estabilidade que estas já adquiriram durante longos anos. Seria sobretudo uma operação demasiado agressiva, entendendo-se que as repercussões obtidas, sobre a obra, poderiam ser mais nefastas, do que benéficas. Salienta-se, ainda, que apesar de o suporte original apresentar algumas deformações, provavelmente, estas já estão firmadas e não prejudicam, em nada, a camada pictórica estabilizada. Assim, optou-se apenas por efectuar pequenas sangrias nas pranchas de madeira da parquetagem, com a intenção de a tornar mais branda e não interferir com a madeira original.

Finalmente na pintura da *Morte da Virgem*, por se encontrar em bom estado de conservação, foi a última a ser intervencionada e apenas se efectuou a dinamização ou substituição dos malhetes, que se encontravam com o fio da madeira diferente da madeira original. Foi ainda limpo o suporte e aplicada uma cera de protecção, como aliás, foi feito para todas as pinturas.

4.2 - O restauro e a importância da equipa na organização do trabalho

Casamento da Virgem, Adoração dos Reis Magos, Morte da Virgem

Segue-se, agora, um pequeno texto sobre o que foram estes dois anos de trabalho prático, por parte da equipa dos cinco Conservadores-Restauradores de pintura⁸², que levaram a bom termo com profissionalismo e competência a intervenção das treze peças, explicando de modo sucinto como se desenrolou e se desenvolveu toda essa intervenção de conservação e restauro. Antes de mais que fique registado, que muito do trabalho desenvolvido se deve sobretudo a um bom entendimento de toda a equipa, que abdicou muitas vezes de preferências pessoais em benefício da homogeneidade final do conjunto retabular. Assim numa primeira abordagem ao retábulo, estritamente sobre o ponto de vista da conservação e restauro, uma primeira dúvida se colocou ao grupo: como distribuir o trabalho? Quem faz o quê? Posto isto e só depois de feito o diagnóstico do estado de conservação de todas as pinturas, geral e individual, foi possível a organização do grupo. Era essencial que o trabalho fosse distribuído de igual modo por todos os técnicos. Dividiram-se então as pinturas consoante o seu grau de degradação, isto é, as que estavam em relativo bom estado, as intermédias e as que se encontravam em pior estado de conservação, ou seja, as prioritárias.

⁸² Equipa de Conservadores- Restauradores: Dulce Delgado, Teresa Homem de Mello e Mercês Lorena (técnicos do IPCR), Sónia Pires e José Mendes (técnicos independentes convidados)

Feito isto, concluiu-se o seguinte: em bom estado estavam, aquelas pinturas que tinham sido intervencionadas há menos tempo ou seja para figurarem nas diferentes exposições, *Encontro de Santana e São Joaquim, Menino entre os Doutores e Morte da Virgem*; em estado intermédio estavam *Nascimento da Virgem, Adoração dos Reis Magos, Apresentação do Menino no Templo, Fuga para o Egipto*; em mau estado de conservação e com mais necessidade de intervenção estavam a *Apresentação da Virgem no Templo, Casamento da Virgem, Natividade, Anunciação e Circuncisão*.

Assim e partindo da grande vontade por parte de Dulce Delgado para intervencionar a grande pintura da *Virgem da Glória*, pois já a tinha intervencionado para a Exposição da Europália em 1991, ficou combinado que cada um escolheria uma pintura do seu agrado, desde que cada um ficasse com uma em mau estado de conservação, uma em estado intermédio e outra em bom estado. A Dulce apenas ficaria com mais uma, das pequenas, por já ter uma tão grande. As restantes seriam tiradas à sorte. Segue-se a tabela das pinturas e dos técnicos responsáveis por cada pintura:

IDENTIFICAÇÃO	1 – BOM	2 – MÉDIO	3 - MAU
<i>Encontro da Santa Ana e São Joaquim</i>	José Mendes		
<i>Nascimento da Virgem</i>		Sónia Pires	
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>			Teresa H. Mello
<i>Casamento da Virgem</i>			Mercês Lorena
<i>Anunciação</i>			Dulce Delgado
<i>Natividade</i>			José Mendes
<i>Adoração dos Reis Magos</i>		Mercês Lorena	
<i>Circuncisão</i>			Sónia Pires
<i>Fuga para o Egipto</i>		Teresa H. Mello	
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>		José Mendes	
<i>Menino entre os Doutores</i>	Teresa H. Mello		
<i>Morte da Virgem</i>	Mercês Lorena		
<i>Virgem com o Menino em Glória</i>		Dulce Delgado	

Estava assim dividido o trabalho e iniciou-se a limpeza da camada cromática, não esquecer que já tinham sido fixas com adesivo natural de cola de peixe⁸³, pelas pinturas em mau estado, pois era importante que fossem essas a dar o “tom” para as restantes, uma vez que era essencial e necessário que todas ficassem com o mesmo grau de limpeza. De referir que, se a limpeza se iniciasse pelas pinturas que estavam em melhor estado de conservação, corria-se o risco de, depois, não se poder avançar de igual modo nas pinturas que estavam piores, e o conjunto não ficar homogéneo. Passa-se então a descrever, mais pormenorizadamente, a intervenção efectuada nas três pinturas deste estudo considerando que foram aplicados sempre os mesmos princípios.

A pintura do *Casamento da Virgem*, assim como a da *Apresentação da Virgem no Templo*, tinham os cantos superiores pintados de dourado, tornando-as diferentes do resto do conjunto. Sem qualquer dúvida eram acrescentos pintados posteriormente, provavelmente para imitação da moldura original. De facto todas as pinturas apresentavam os cantos pintados, mas não de dourado, eventualmente poderiam ter sido também pintados de dourado, mas removidos numa outra intervenção. Foram pedidas ao laboratório, análises químicas dos cantos, para confirmação do que já se suspeitava. O resultado confirmou que, de facto, se tratava de acrescentos, pois além de pigmentos não originais, a preparação é de gesso e não de cré, como na restante pintura. Ficou decidido, em reunião, que seriam levantados os cantos dourados das duas pinturas, para ficarem idênticas às demais. Ainda se pôs a hipótese de levantar todos os cantos e deixar a madeira à vista mas, devido ao facto de as pinturas estarem cortadas e os cantos serem todos desiguais, isso poderia levar, a um grande desequilíbrio estético do conjunto, além de, apagar os vestígios históricos, de soluções adoptadas em diferentes épocas.

⁸³ De um modo geral todas as pinturas apresentavam grandes problemas de má adesão pontual ao suporte, sobretudo bolhas de pequena dimensão que coincidiam muitas vezes com zonas de retoques. Isto quer dizer que anteriormente já eram zonas com problemas de aderência ao suporte.

A cobertura radiográfica permitiu ter uma ideia das áreas lacunares da pintura. Verifica-se que possui bastantes lacunas, preenchidas com massas de densidades completamente diferentes, sendo possível localizar e nomear as zonas em que a camada cromática se encontra mais deteriorada. Pela documentação UV e IR disponível⁸⁴ podem-se confirmar a clara presença de repintes e, sobretudo, retoques em muitos locais da pintura, além daqueles, que já foram referidos. Podem-se também observar muitos retoques pontuais, em toda a superfície da camada cromática, com graus de tonalidades diferentes, de difícil datação, referindo, no entanto, que os de tonalidade mais escura são retoque mais recentes. De um modo geral esses retoques encontravam-se escurecidos e alterados mas, aqueles que durante a fase de limpeza puderam ser aproveitados ou tonalizados, por se apresentarem em bom estado e sem escurecimento evidente, não foram removidos. Tal facto evita o excesso, é desnecessário e fomenta, apenas, o essencial obrigatório.

Tanto a olho nu como pela análise da documentação de UV constatou-se que a camada de verniz, geral sobre toda a superfície, encontrava-se muito alterada e amarelecida. Provavelmente seriam vernizes naturais muito antigos, mas não os originais, que não foram removidos recentemente, ou seja, talvez tenham de facto sido aplicados, na última, intervenção de Luciano Freire em 1929. Por outro lado, em intervenções pontuais de embelezamento, foram, com certeza, aplicados vernizes mais recentes, que por osmose oxidaram fortemente e micro fissuraram.

Já na fase da actual limpeza da camada cromática, removeram-se primeiro os vernizes alterados e amarelecidos com Isopropanol gel. Em seguida e de acordo com o resto do conjunto procedeu-se ao levantamento dos repintes e retoques alterados, nomeadamente, dos cantos dourados e da zona do céu, com uma mistura de solventes orgânicos. Foram recolhidas amostras, nas zonas de repinte, com o objectivo de identificação material orgânico existente à superfície. Por Ftir- μ S,

⁸⁴ Documentação de José Pessoa (IPM)

chegou-se à conclusão que a tinta branca, nessa zona da pintura, tinha como aglutinante o poli (acetato de vinilo) - PVA⁸⁵

Essa amostra, E14 (anexo 3 esquema 9), zona da torre, tem uma estratigrafia complexa, sugerindo repinte. Tratava-se de uma camada diferente das outras identificadas na pintura. Assim, como camadas identificam-se imediatamente a seguir à imprimitura - com vestígios de grão de carvão vegetal, provavelmente, pertencentes ao desenho subjacente - uma camada azul, com a mesma composição da camada azul do céu. Sobre esta camada existe uma outra, branca, constituída por gesso, branco de chumbo e alguns grãos de carvão vegetal, sobre a qual se encontra, outra camada azul, feita à base de azurite, esmalte, branco de chumbo, corante vermelho, carvão vegetal e ocre castanho. Assim confirma-se que estas duas últimas camadas eram, na verdade, um repinte antigo.⁸⁶

De um modo geral, a limpeza da camada cromática correu sem incidentes existindo no entanto algumas dúvidas em relação aos verdes e aos azuis. Foi importante definir o grau de limpeza nestas duas cores, sem prejudicar o original. É sabido que são dois pigmentos sensíveis e que têm características de deterioração muito particulares. Por vezes torna-se difícil, distinguir a olho nu, onde acaba a sujidade e o verniz alterado da pintura original e a do pigmento alterado. A amostra recolhida no verde da manga do Bispo, E10 (anexo 3 esquema 9), antes da intervenção, mostra que a fronteira entre a camada de verniz alterada e a última camada verde, de resinato de cobre, é muito delicada. Assim, após a remoção do verniz mais superficial pediram-se novos exames, por raspagem, com o objectivo de se perceber se, a degradação observada na camada superficial era resinato de cobre ou verniz. Verificou-se, efectivamente, através da análise por Ftir- μ S, que a

⁸⁵ Ver relatório de resultados efectuado no DEM por José Carlos Frade

⁸⁶ Repinte difícil de remover tendo sido identificado como um PVA + branco de chumbo + caulino, que é um alumínio silicato muitas vezes associado aos pigmentos ocres

camada superficial é resinato de cobre⁸⁷. Tal facto obrigou que, apesar de o aspecto poder ser por vezes pouco aprazível, com aspecto sujo, não se insistisse mais na sua limpeza. Quando há dúvidas, dizem as boas práticas de conservação e restauro, o melhor é deixar. Sendo a limpeza da camada cromática a fase de intervenção mais complexa, não devem ser tomadas decisões irreversíveis, pois, uma vez retirado um pigmento original já nada se pode fazer, é por isso que devem ser tomadas todas as prudências.

Tal como foi referido, anteriormente, no estudo dos materiais, também os azuis apresentaram algumas dúvidas quanto à sua degradação, sobretudo, devido ao ligante que os compõem. Conclui-se que, talvez por já terem sido sujeitas a grandes intervenções, como por exemplo o levantamento de repintes no manto da Virgem, obrigou a que fossem ajustados uma série de critérios de natureza da conservação, a fim de se encontrar a melhor solução, para repor o equilíbrio da tonalidade, sem pôr em risco a cor original. A amostra, E15 (anexo 3 esquema 9), zona inferior do manto da Virgem, apesar da pouca qualidade da amostra, apresenta uma estratigrafia diferente dos outros azuis. Não tem imprimitura, e a camada azul imediatamente sobre a preparação é constituída por; azurite e branco de chumbo, e, ainda, por cima desta, uma fina camada azul constituída por azul da Prússia, barite e gesso. Isto significa que, pontualmente esta zona foi bastante adulterada e que, se pensa, corresponder à zona referida por Luciano Freire, que reflecte bem a sua preocupação e acuidade, bastante proeminente na época: *Deixei para o certificar uma pequena amostra dessa tinta, cujo levantamento se tornou difícil devido à resistência que oferecia, e da qual resultariam graves prejuízos sem os processos que adopto nessas operações..* (pág. 85, 86 deste capítulo).

⁸⁷ Relatório de resultados efectuado no DEM por José Carlos Frade, Amostras E16 e E17, em que diz: *Os espectros de IV destas amostras apresentam bandas que tanto pode se atribuída ao resinato de cobre, como ao verdigri ou a um verniz óleo resinoso bastante envelhecido. Embora não seja muito claro, é mais provável que se trate de resinato de cobre.*

Ainda durante a limpeza da camada cromática foram debatidas com Catherine A. Metzger⁸⁸ Conservadora Restauradora da National Gallery em Washington D.C., algumas dúvidas sobre a degradação e técnica dos materiais, nomeadamente dos verdes e azuis. Catherine Metzger levantou a hipótese de os verdes, sobretudo as grandes manchas, serem um repinte total, devido ao aspecto que apresentam na documentação de raios-x, ou seja zonas com grande densidade. Assim, como foi sugerido, efectuou-se o levantamento de amostragens em dois tons (zona sombra/ zona luz) de todos os verdes em todos os painéis, de modo a tornar possível o estudo comparativo e esclarecedor da técnica. Para Catherine Metzger era possível que todos os verdes-claro tivessem sofrido um restauro profundo onde foram repintados integralmente – propôs, inclusivamente, a hipótese de originalmente estas zonas poderem ter apresentado outra cor que não verde. Depois de analisadas as amostras é pouco provável que não sejam originais (ver o capítulo anterior do estudo e técnica dos materiais). Após a análise dos cortes estratigráficos é possível, agora, explicar, que o efeito de grande densidade que se observa no RX é resultante da construção da cor verde, ou seja pela grande quantidade de adição de amarelo de estanho e chumbo.

Quanto aos azuis, também, Catherine Metzger referiu que é comum encontrar este tipo de alteração, pois também já a encontrou em pintura por ela intervencionada, nomeadamente no painel central do *St. Anne Altar*⁸⁹. Evidenciou exactamente este mesmo tipo de degradação, na mistura de uma laca vermelha com o pigmento azurite, nas zonas de sombra, explicando que essa alteração se devia provavelmente à falta de branco de chumbo, que actua como agente secativo tornando mais lenta a secagem e com isso a contracção e alteração do pigmento azul. Esta justificação compreende-se apenas por esse facto não acontecer na mesma cor, nas zonas claras, onde era adicionado branco de chumbo. Pensa-se, contudo, que no caso em concreto destas

⁸⁸ Catherine A. Metzger Conservadora Restauradora na National Gallery, Washington D.C., e que, também, participa neste projecto. Esteve com o grupo de trabalho por duas vezes.

⁸⁹ Catherine Metzger referiu que o aspecto dos cortes desta cor era muito semelhante ao que ela encontrou em cortes efectuados no painel central do *St. Anne Altar* de Gerard David

pinturas de Évora, a degradação do azul nas zonas de sombra, prende-se, efectivamente, mais com a degradação do aglutinante, uma vez que, em praticamente todas as amostras de azul foi identificada, a mistura de branco de chumbo, inclusivamente nas zonas de sombra degradadas.

Continuando com a limpeza da pintura do *Casamento da Virgem* constatou-se que, em grande parte da superfície, se podia observar uma rede de estalados, finos e longitudinais, similares à textura do suporte. É um tipo de estalado compatível com uma pintura sobre madeira, resultando essencialmente dos movimentos de dilatação/contractão intrínsecos a esse tipo de suporte. Algumas zonas apresentavam um estalado um pouco diferente, nomeadamente as zonas de carnações e de sombra do manto da Virgem, em que é visível um aspecto mais reticulado, irregular e largo. Um outro tipo de estalados encontra-se, provavelmente, apenas ao nível do verniz, como é o caso do vermelho da veste de figura da direita.

As imagens adquiridas por moritex permitem, identificar qual o tipo de craquelé e a que nível se situa, ou seja, a que profundidade; se é apenas ao nível do verniz ou se atravessa os pigmentos e camada de preparação. Permite ainda verificar que, muita da alteração e amarelecimento que parecem ser problema dos pigmentos é na realidade, apenas superficial e sobretudo ao nível do verniz de protecção. Comparando imagens do moritex, antes e depois da intervenção, pode-se perceber aquilo que se está a expor, ou seja, depois da remoção do verniz em muitas zonas o craquelé desapareceu, ou não correspondia com o observado na camada de cor.

No caso concreto dos azuis concluiu-se, que o estalado do verniz, apesar de reticulado, é bastante mais largo na zona de alteração, indicando maior degradação, eventualmente apenas ao nível do verniz. Para confirmação do referido, pode-se ver nos cortes estratigráficos, que a composição e espessura das camadas azuis não é completamente igual. Enquanto na amostra E2 (a.3, esq.9, p 148), azul mais alterado, apenas se identificou azurite e corante vermelho, a amostra E3 (a.3,

esq.9, p 148) apresenta uma mistura de pigmentos; azurite + branco de chumbo+ e corante vermelho e, uma segunda camada, correspondente a um repinte, constituída por azul ultramarino+verniz. Enfim, muitas outras comparações poderiam ser enumeradas mas, para exemplificar basta esta menção, ficando em anexo todo o registo de moritex destas três pinturas

O ter-se iniciado a intervenção, como referido, na pintura do Casamento, que apresentava grande diversidade de problemas de conservação e restauro, permitiu a compreensão não só da matéria, como da técnica envolvida no conjunto das pinturas. Para a pintura da *Adoração dos Reis Magos* e, sobretudo, na *Morte da Virgem* o processo e as dúvidas foram de facto bastante menores, uma vez que a quantidade de sujidade acumulada era bastante menor devido, sobretudo, à acção de limpezas da camada cromática em anteriores intervenções. Assim, foi feita apenas a limpeza de retoques alterados e remoção do verniz, sem duvida não tão degradado, como nas pinturas em pior estado de conservação. Apesar de não ser urgente uma nova intervenção nestas pinturas, nomeadamente, na Morte, a remoção total do verniz foi, sem dúvida, um mal menor, que se tornou necessário para que, quando se aplicasse o verniz final de protecção, as pinturas ficassem todas com o mesmo brilho e a mesma saturação das cores. De referir que foi possível aproveitar grande parte dos retoques anteriores pois considerou-se que estavam estáveis e que apenas seria necessário tonaliza-los. Na Morte, porém, como já foi referido, a zona mais degradada é o manto branco, com grandes lacunas, facto pouco usual no pigmento branco de chumbo normalmente de grande estabilidade. Considera-se por isso, como foi dito, que terá sido sujeito a um factor externo de calor fora do comum, que nada tem a ver com a deterioração e envelhecimento natural da própria matéria. De resto pouco mais há a salientar, a não ser, ainda, que as zonas mais degradadas em todas as pinturas são as zonas junto às uniões das tábuas, o que também não é de estranhar, pois trata-se de zonas mais sujeitas e sensíveis aos movimentos dos suportes e que, mais sofrem quando se intervém nesses mesmos suportes.

O passo seguinte, depois da limpeza da camada cromática, foi a aplicação e nivelamento de massa nas lacunas que, neste caso, se utilizou massa de caulino, feita por Teresa Homem de Mello. Foi possível, no entanto, aproveitar grande parte das massas antigas, pois estavam bem aplicadas e estáveis. Seguiu-se a primeira fase de integração, as chamadas bases. Trata-se, essencialmente, da coloração das massas brancas num tom aproximado do final, mas mais claro, e que neste caso foram feitas a têmpera. Por último, antes da integração, propriamente dita, foi aplicado o verniz de protecção da camada cromática.

Na escolha do verniz foram consideradas diferentes hipóteses, dentro das resinas naturais e artificiais. Catherine A. Metzger referiu já ter tido problemas de saturação de cor e homogeneização do brilho com diferentes vernizes indicando que tinha obtido resultados bastante satisfatórios, com a resina Damar diluída em essência da terebintina rectificada. Esta resina natural é, sem dúvida, bastante compatível com este tipo de pintura, pois além de ser o verniz usado, originalmente, dá às pinturas um brilho muito homogéneo e tem grande poder de saturação das cores. Como grande propriedade salienta-se ainda que é um verniz totalmente reversível, mesmo depois de muitos anos. Todavia, este verniz apresenta, ou apresentava, um grande senão para a sua utilização, ou seja, amarelece rapidamente à luz, sobretudo à luz solar. A tecnologia permitiu no entanto ultrapassar esse problema, pela possibilidade de adição de Tinuvin 292⁹⁰. Assim o verniz, de fabrico próprio, foi aplicado, numa primeira fase sobre as bases, duas de mão com trincha: uma primeira a 20% e uma segunda a 15%. Depois da

⁹⁰ Tinuvin 292 é uma amina estabilizadora que quando adicionada ao verniz lhe retarda o amarelecimento. Tem ainda poder estabilizador quanto a acção fotoquímica iniciada por auto oxidação, causada pelos raios ultra violetas. Não devem ser nunca adicionadas mais de 3% de tinuvin do peso da resina. A percentagem deve ser calculada com base no peso da resina sem a inclusão do solvente.

As recomendações para a adição do tinuvin são de 2% para resinas sintéticas e de 3% para a resina damar. Depois da junção do tinuvin com o verniz a mistura não deve ser guardada por mais de 3 semanas pois degrada-se ao fim desse tempo.

A junção de tinuvin é válida seja para aplicação com trincha seja por aplicação por pulverização que neste caso é obrigatório usar mascara.

<http://palimpsest.stanford.edu>

integração final foi aplicada uma última camada, por pulverização com compressor e aerógrafo a 20% com mais ou menos a 40% de pressão (a. 4, esq. 4, p. 155).

A integração da camada cromática é a última etapa efectuada numa intervenção. É também aquela que mais reflexões provocam no espectador, exactamente por ser a parte que é mais visível, mesmo sendo aquela que menos participa e que menos interfere com o estado de conservação de uma peça. De facto, há vários tipos de integração, ou mais precisamente, de retoque. Palavra que caiu em desuso na linguagem da conservação e restauro, sobretudo por se querer cortar com o passado, que muitas vezes conotou e confundiu a palavra retoque com repinte. O retoque é no fundo a integração cromática, sem invenção, de zonas em falta. É um compromisso de honestidade histórica mas de exigência estética, que dentro do possível deve deixar perceptíveis, algumas das suas alterações, apenas atenuando-as. É sem dúvida considerada a etapa, de todo o processo de intervenção de uma pintura, a mais abstracta, ou seja, a menos objectiva, a mais difícil de balizar nos critérios e na procura de encontrar a verdade, que não prejudique a essência da produção original. Por outro lado é na realidade, a fase menos significativa, particularmente nos dias de hoje, onde a reversibilidade dos materiais utilizados é incondicional na preservação do objecto em si próprio.

Não é fácil decidir, qual o tipo de integração mais apropriada, a que menos compromete a reposição dos valores artísticos tal como foram concebidos, ou na interpretação desses mesmos valores, sem interferir no âmago da questão. É por essa razão, que é tão problemática e complexa a integração de faltas, sobretudo se forem de grande dimensão, existindo diferentes correntes de opinião, suscitando debates, por vezes elevados e antagónicos, por parte de diferentes pessoas, responsáveis ou donos de obras de arte, na defesa de: não intervir; intervir sim, mas pouco; intervir até repor tal qual era, no original.

Nos últimos anos assistiu-se a várias viragens de opinião, na procura do melhor método de integração, que satisfizesse, por um lado a verdade original e por outro lado a dignificação da obra exposta, sobretudo em espaços públicos, museológicos ou não, que têm como missão a divulgação e comunicação de obras de arte, enquanto obras de arte que são e não apenas como fragmentos de objectos. Assim, tal como para todo o resto, também a integração deve ser ponderada, debatida e analisada nas várias hipóteses, de maneira a que seja encontrado o equilíbrio necessário, não só para leitura das peças mas também, com o respeito necessário para não comprometer o original.

Nas pinturas do retábulo de Évora cujas lacunas eram, de um modo geral, de pequenas dimensões foi feita uma integração total das faltas, com pigmento e verniz damar. Nas zonas mais gasta foram apenas cortados, muito pontualmente, alguns craquelés verticais que, de algum modo, eram inestéticos. Como exemplo refere-se os diferentes tipos de integração utilizados na pintura do *Casamento da Virgem* onde foram adoptadas várias soluções, consoante a necessidade; integração total dos cantos superiores, zona acrescentada onde faltava desenho, uma vez que depois do levantamento do dourado ficaram com bastantes lacunas; Integração e tonalização de pequenas faltas e gastos dentro do tom próximo do original; por último, integração minimalista, na zona de inscrição, no bordo inferior direito da pintura, ou seja sem integração, mesmo com pequenas faltas, para que este ficasse com uma leitura verdadeira do original, afim de poder ser estudada com o rigor que lhe é devido (anexo 4 esquema 5).

O mesmo princípio, de integração mínima, foi adoptado para uma pequena marca, existente na pintura da *Adoração dos Reis Magos*, mais precisamente, no sapato do Rei ajoelhado em primeiro plano. Esta marca, se por um lado pode ser confundida com uma eventual fivela, por

outro lado, não é observável qualquer tipo de presilha, colocando-se, assim, a hipótese de ser, de facto, uma marca (a. 4, esq. 5, p.156).

Como conclusão deste capítulo e fazendo o balanço, depois da conclusão da intervenção em todas as pinturas, resta apenas dizer que: dentro da diversidade encontrada, no grupo de técnicos de intervenção, infalivelmente com sensibilidades diferentes, as pinturas estão de facto bastante semelhantes e com o aspecto muito próximo do que seria o conjunto originalmente. Este resultado permite a todos os interessados, uma leitura mais verdadeira, de como seria o retábulo quando da sua feitura, proporcionando uma investigação mais exacta por parte de todos os estudiosos.

5 - Proposta de atribuição

Até agora, neste estudo, não tinha sido possível fazer qualquer tipo de relacionamento, tanto para a inscrição na pintura do *Casamento da Virgem*, como para a pequena marca no sapato preto, em forma de chinelo com interior em pele, do rei ajoelhado, na pintura da *Adoração dos Reis Magos*. Neste momento, contudo, enquanto para a primeira se mantém a ignorância, para a segunda é já possível relacioná-la com uma outra marca, detectada num retrato do pintor Hans Memling. Trata-se de um retrato pintado sobre madeira de carvalho, com 31,9 x 25,8 cm, representando *Homem com seta*, (c.1475-80) e pertencente ao acervo da (coleção) da National Gallery of Art, Washington, D.C., inv. 1937.I.42⁹¹. A referida marca está colocada sobre o barrete, ou chapéu preto da figura e é um pequeno emblema, da Virgem com o Menino sobre o Quarto Crescente, considerado, provavelmente, uma insígnia de uma confraria religiosa⁹² (a. 5, esq. 1, p. 157).

Apesar de, numa primeira aproximação à qualidade técnica, as duas imagens poderem ser um pouco diferentes, as semelhanças da representação não devem ser menosprezadas. Isto é, ambas têm um tom dourado sobre um fundo negro, mas, enquanto a marca, na pintura dos Reis, é uma imagem estilizada, condizente com o tamanho da pintura, a marca do retrato, por sua vez, prima pelo rigor do pormenor. A diferença de dimensões, entre as duas pinturas e a diferente distância, a que ambas estão colocadas do observador, justifica e obriga, a que sejam elaboradas distintas técnicas, na construção dos pormenores. Idêntica suposição pode também ser encontrada, por exemplo, na comparação entre as moedas representadas na pintura dos Magos e um

⁹¹ Till-Holger (cord.) “Crítica e interpretação Memling and the art of portraiture”, Till-Holger (cord.) *Critical and interpretation Memling and the Art of Portraiture*, Thames & Hudson, London, 2005, p. 12

⁹² Idem p. 163

outro retrato de Memling. Neste caso é um retrato de *Homem com moeda do Imperador Nero*, pintado sobre madeira de carvalho, com 31 x 23,2 cm, pertencente ao acervo de Koninklijk Voor Schone Kunsten, de Antuérpia, inv. 5.⁹³ Também aqui se pode verificar, um trabalho minucioso e perfeito, próprio de uma pintura pequena, para ser vista de perto e ao pormenor, ao invés da grande pintura de Évora, inserida num conjunto, para ser visto ao longe, mas, onde o conceito e efeito visual, além de ser conseguido, é muito semelhante ao anterior (a. 5, esq. 2, p. 158)

Antes do conhecimento do que poderia ser a marca no sapato, apenas se punha a hipótese de se tratar de uma fivela, sem, contudo, existir qualquer vestígio de presilha, o que tornava esta hipótese, pouco credível. Nos painéis do políptico, os únicos sapatos iguais a estes são os da figura, em primeiro plano, representada na da pintura do *Menino entre os Doutores* e não têm qualquer tipo de fivela. Todos os outros sapatos, nomeadamente os de exterior, têm de facto fivela com presilha, mas são tamancas abertas, com sola de madeira, muito características da pintura flamenga da época.

Posto isto, e, para fundamentar a ideia, de que este tipo de sapatos, de facto, não tem fivela fez-se uma breve pesquisa em outras pinturas flamengas da época, para encontrar outros sapatos, que pudessem ser comparados. Nessa procura, sobretudo em sites da Internet⁹⁴, que não foi tão exaustiva como se gostaria, apenas se encontram uns chinelos semelhantes ao do Mago, numa pintura também de Memling. Trata-se da pintura que representa *Betsabé no Banho*, datada de 1485, com 191,5 x 84,5 cm, pertencente ao acervo da Staatsgalerie Stuttgart, Alemanha. O tema da história de Batsabé foi muito popular no tempo de Memling; originalmente era representada ao ar livre e mostra

⁹³ Idem p. 124

⁹⁴ WWW. Google, pintura flamenga

como o Rei David espiava a mulher de Urias, com quem acabaria por casar. Memling transfere a acção para um balneário, e, as formas são simplificadas com imagem ideal do nu feminino, que revelam as tendências renascentistas⁹⁵. Salienta-se, que, os chinelos pretos não têm nenhuma marca nem nenhuma fivela (a. 5, esq. 3, p. 159)

Através de estudos técnicos desenvolvidos por Maryan W. Ainsworth⁹⁶ e Dirk de Vos⁹⁷ é possível, neste momento, relacionar a técnica encontrada no políptico, sobretudo nas pinturas do *Casamento da Virgem*, *Adoração dos Reis Magos*, com algumas pinturas de Hans Memling. Este estudo incide, particularmente, na análise de raios-x destas três pinturas, comparando-as com outras estudadas e interpretadas, por Maryan Ainsworth, nomeadamente, em dois similares retratos, que lhe permitiram, de certa maneira, desencadear a diversidade da técnica deste pintor, permitindo com isso, datações mais precisas.

Assim, esta historiadora faz uma análise crítica das observações detectadas, tanto por IRR como por RX, e que lhe possibilitaram caracterizar a técnica das carnações de Memling, em dois retratos; um de *Tommaso Portinari* e outro de *Homem com cravo*⁹⁸. A observação do RX é fundamental, pois permite a exacta localização das pinceladas de branco de chumbo, dadas pelo artista, tanto nos detalhes como, sobretudo, na marcação de luzes, especialmente nas carnações. Faz, ainda, a distinção entre dois tipos de técnica encontrada nos dois retratos acima referidos, concluindo o seguinte: o *Retrato de*

⁹⁵ Christiane Stukenbrouck e Barbara Töpfer, *1000 Obras – Primas da Pintura Europeia do século XIV ao século XIX*, p.626

⁹⁶ Maryan W. Ainsworth, “Minimal Means, Remarkable Results, Memling’s Technique”, in Till-Holger (cord.) *Critical and interpretation Memling and the art of portraiture*, pp. 93 a 111

⁹⁷ Dirk de Vos, *Hans Memling The Complete Works*, Thames and Hudson, Belgium, 1994, pp. 377 a 384

⁹⁷ Idem Maryan W. Ainsworth, p.104

Homem com cravo é posterior, tem menos virtuosismo de técnica, tem a superfície da pintura pouco trabalhada sem, contudo, perder a qualidade de execução; esta pintura tem ainda uma pincelada mais alargada, apesar de, continuar extremamente precisa na definição do desenho, nomeadamente do rosto, mas, onde objectivamente o pintor reduziu, ao mínimo, a quantidade de camadas de tinta; utiliza apenas o essencial para achar a forma do rosto; este rosto é muito fino, ao contrário do encontrado, no retrato de *Portinari*, que tem, por sua vez, um aspecto mais sólido construído por diversas camadas, uma após outra, como se trata-se, de uma escultura. Assim, considera-se que dois tipos de técnica podem ser identificados no trabalho de Memling: uma ligada ao retrato de *Portinari*, com múltiplas e finas camadas, de tons rosa e cinzento, em pinceladas sucessivas; outra bastante diferente, associada ao retrato de *Homem do cravo*, com camada simples e de pincelada fina.

Maryan Ainsworth faz, ainda, a comparação na construção dos olhos e pálpebras, entre os referidos retratos. Conclui que os olhos de *Portinari* são mais trabalhados e delineados, com mais aplicações de cores nos brancos do olho, por adição de pintas azuis, cinzentos e rosa forte, no canto do olho. Em igualdade, para a construção dos olhos do *Homem do cravo*, o pintor apenas trabalhou uma, ou duas cores, cinzento com adição gradual e pontual de branco. Esta simplificação da técnica pode ser observada também na marcação da boca, nariz, sobrancelha, cabelos etc. Em suma, para esta investigadora, o retrato de *Portinari* é feito antes de 1484 e tem, ainda, uma componente técnica, fortemente tradicional, enquanto, o retrato de *Homem com cravo*, datado provavelmente da segunda metade da década de 1480, é sem dúvida posterior e tecnicamente simplificado.

Analisando ainda a pintura de Memling sob o ponto de vista da análise química, Dirk de Vos refere que o cré da preparação no século XV era impuro, podendo ter uma ligeira cor acinzentada⁹⁹. Para este autor, não é claro como era aplicada a preparação nas pinturas de Memling, nem como esta era polida. Contudo as marcas sob a pintura levam a sugerir que esta de facto não era totalmente lisa e afagada¹⁰⁰. Por fim, a estrutura da camada cromática é muito simples: uma primeira de branco de chumbo cobrindo na totalidade a superfície; os azuis são compostos por duas camadas, uma de azurite com branco de chumbo e outra de glaci azul ultramarino; os vermelhos são compostos por três camadas, uma de vermelhão com grão de corante vermelho, outra de branco de chumbo com corante vermelho, e por último uma de glaci de corante vermelho; os verdes são compostos por três camadas, uma de branco de chumbo e verdigri, uma de glaci de resinato de cobre, outra de branco de chumbo e verdigri.

Posto isto e analisando novamente as pinturas de Évora, com tudo o que até agora foi apreendido e descrito, e, em simbiose com estes novos e fundamentais conhecimentos, constata-se de forma muito sucinta que: na pintura da *Adoração dos Reis Magos*, as carnações têm as zonas de luz, tanto nas pálpebras, como nas testas, idênticas àquelas, descritas no retrato do *Homem com cravo*; na *Pintura do Casamento da Virgem* apesar de serem também visíveis em RX, as zonas de luz marcadas nas carnações, não são tão fortes como na anterior, mas, são mais trabalhados e delineados; por último, na *Morte da Virgem* as carnações, observadas em RX, são diferentes, não apresentam marcas de branco de chumbo, ou seja, são totalmente escuras. Ainda por comparação, com os dois retratos, sugere-se que a pintura do Casamento, caso seja da mesma oficina, possa ser

⁹⁹ Este facto é muito interessante e vai de encontro às dúvidas suscitadas na identificação da preparação das pinturas de Évora, onde o cré foi identificado sempre com vestígios de gesso (p.55 do capítulo 3)

¹⁰⁰ O mesmo foi observado nas pinturas de Évora (pp.57 e 58 do capítulo 3)

ligeiramente anterior, uma vez que as carnações, segundo as amostras, são mais complexas e com mais camadas do que nas pinturas da *Adoração dos Reis Magos* e a da *Morte da Virgem* (a. 5 esq. 4,5,6, pp.160/1/2).

Os estudos feitos por Dirk de Vos, sugerem igualmente semelhanças com a técnica encontrada nas pinturas de Évora. O azul e o vermelho são, de facto, muito semelhante àqueles observados em todas as pinturas, com excepção da *Morte da Virgem*; o verde acusa alguma aproximação com os encontrados na *Adoração dos Reis Magos*, ressalvando apenas que, nesta pintura, existe mais uma e última, fina camada de glaci. Nesta altura era necessário comparar mais amostras, de outras pinturas de Memling. As três amostras vistas no catálogo de Dirk de Vos é pouco, para mais conjecturas.

Assim, considera-se nesta fase final do trabalho, a hipótese de atribuição das pinturas do políptico da Sé de Évora, ou pelo menos de algumas delas, à oficina de Hans Memling. Considera-se ainda a hipótese, caso sejam todas da oficina deste pintor, que possam ter sido realizadas, se não em dois momentos distintos, pelo menos numa fase de evolução técnica diferente. Tal facto, explicaria, de certa maneira, a procura e/ou mudança de técnica, referida por Maryan Ainsworth para os dois retratos, e, detectada neste conjunto. Esta ocorrência revela, também, a eventual necessidade de simplificação e rapidez de execução, por parte do pintor e da sua equipa. Posto isto, pode-se então conjecturar que, provavelmente, o primeiro grupo das primeiras cinco temáticas foi pintado, ainda, com algumas técnicas tradicionais, enquanto, o segundo grupo correspondente às seis temáticas seguintes teria já sido pintado, com uma técnica mais simples. Fora deste enquadramento fica, no entanto, a pintura da *Morte da Virgem*, que

se mantém tecnicamente diferente, das restantes, provavelmente ainda de feitura anterior às outras.

Em suma, e porque não há certezas absolutas, resta salientar que, em breve, seja possível complementar este estudo com outros, nomeadamente, com o da análise do desenho subjacente, fundamental para concluir este processo.

Conclusão

Depois de terminado este estudo, sobre as pinturas do antigo retábulo da Sé de Évora, pode-se agora concluir que, de uma maneira geral, foram atingidos, ou mesmo ultrapassados, os objectivos propostos no plano inicial desta dissertação, nomeadamente, na eventual proposta de atribuição levada a cabo no decorrer da investigação. Posto isto, salienta-se que é possível, neste momento, ter um conhecimento mais substanciado do que caracterizam estas pinturas, nomeadamente, o *Casamento da Virgem*, a *Adoração dos Reis Magos* e a *Morte da Virgem*, tanto sob o ponto de vista da estrutura técnica e material, como do ponto de vista contextual artístico.

Assim como fecho de tudo o que foi descrito, pode-se agora aprontar, sucintamente, três grandes conclusões, baseadas sobretudo na interpretação directa da matéria. A primeira prende-se com o facto de estas pinturas acusarem a técnica flamenga, apesar de apresentarem ligeiras diferenças entre elas, sendo a *Morte da Virgem* aquela que mais se distânciava das outras duas, aparentemente, também, diferente das do resto do conjunto. A segunda e terceira prendem-se com o facto destas três pinturas mostrarem diferenças, tanto na construção como nas dimensões dos suportes, proporcionando, com isso, uma diferente maneira de as olhar e de as agrupar.

Os estudos comparativos foram essenciais, para se colocar a hipótese de atribuição das pinturas à oficina de Hans Memling, nomeadamente, pela comparação da marca no sapato do Rei Mago com uma outra marca, ou insígnia, detectada num retrato deste mesmo autor. Os estudos técnicos permitiram encontrar algumas diferenças na elaboração das pinturas de Évora, sobretudo, nos verdes. Comparando esta técnica com outras relacionadas com a oficina de Memling, é possível, agora, considerar-se a hipótese de que todas as pinturas sejam desta mesma oficina. É possível, ainda, considerar que possam ter sido realizadas, se não em dois

momentos diferentes, pelo menos numa fase transitória de evolução técnica, ou mudança de colaboradores, na procura e/ou modificação de técnica, para uma maior rapidez de execução. Posto isto, pode-se então conjecturar que, provavelmente, o *Casamento da Virgem* foi pintada, ainda, com algumas técnicas tradicionais, enquanto a *Adoração dos Reis Magos* terá sido feita com uma técnica mais simples. Fora deste enquadramento fica, no entanto, a pintura da *Morte da Virgem*, que se mantém tecnicamente diferente, das restantes, provavelmente ainda de feitura anterior.

Tal facto permite concluir que, de um modo geral, todas as pinturas são de origem flamenga, provavelmente da última década do século XV, feitas por encomenda, ao gosto português, caracterizado pela monumentalidade e necessidade de ornamentar Catedrais, dedicadas ao culto da Virgem, a partir do reinado de D. João I.

Dentro do campo das suposições, calculou-se o redimensionamento das pinturas que terminou com a sugestão de 222 cm de altura por 111 cm de largura, ou seja, um rectângulo cuja altura é o dobro da largura. Esta medida, talvez próxima da medida original de encomenda, permite dividir este rectângulo em dezoito quadrados, iguais, com 37 cm de lado e que, corresponde, ainda, ao raio da circunferência que marca os cantos, por baixo, da moldura original, entretanto desaparecida. Com estas medidas, e partindo do pressuposto que as molduras teriam cerca de 8,5 cm de vista, o retábulo teria nesta conjectura, a dimensão global de 640 cm de largura. Fica em aberto a medida da altura, por não se conhecer, neste momento, a que distância do chão estaria o retábulo.

Como segunda grande conclusão, conjectura-se a diferente hipótese de agrupar as pinturas, que reflecte, de certa maneira, a imagem da fachada da Sé de Évora, ou seja, um grande corpo

central, encimado por uma janela e com duas torres laterais. O corpo central corresponderia, num nível inferior, às pinturas *Casamento da Virgem* ladeada pelo *Encontro de Santana e São Joaquim* e por *Apresentação da Virgem no Templo*, à esquerda e à direita respectivamente; num nível superior, por cima do Casamento, estaria a *Adoração dos Reis Magos*, ladeada à esquerda e à direita, respectivamente, pela *Natividade* e pela *Fuga para o Egipto*. As torres, com início a um terço do corpo central, funcionariam como volantes, e corresponderiam, por sua vez, às pinturas com as cenas de interior; assim, do lado esquerdo estariam sobrepostas umas às outras, a *Anunciação*, a *Circuncisão* e o *Menino entre os Doutores*; por fim, do lado direito, sobrepostas, ficariam, o *Nascimento da Virgem*, a *Apresentação do Menino no Templo* e a *Morte da Virgem*. Salienta-se que, com esta diferente disposição, as pinturas se dividem em três grupos: o primeiro corresponde às cinco primeiras temáticas, antes do nascimento do Menino Jesus; o segundo está relacionado com o tema da Virgem com o Menino, ainda de colo; e o terceiro e último grupo relacionam-se com as despedidas da Virgem.

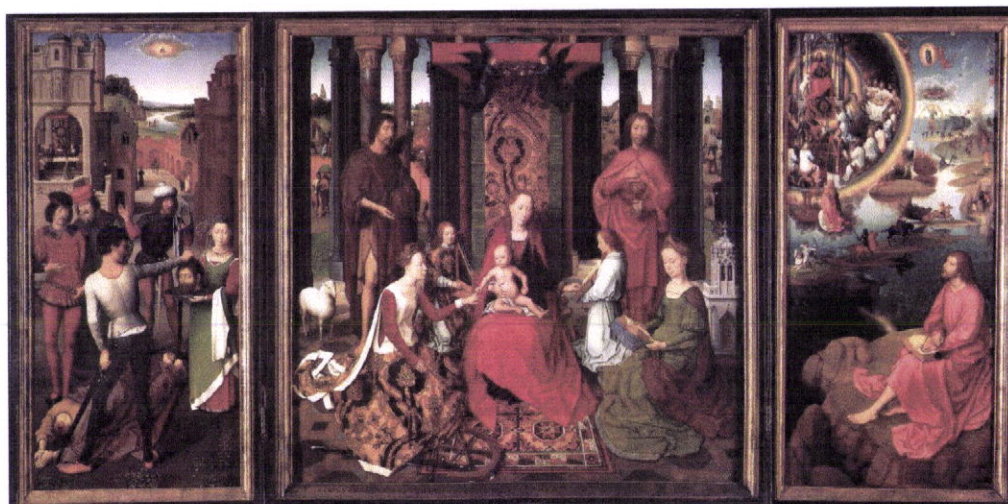
Concluiu-se por fim, por comparação da degradação dos suportes, que as pinturas mantiveram a mesma disposição depois de terem sido cortadas, a mando de D. João de Melo, em 1570, para serem encostadas e adaptadas ao fundo da capela-mor, num espaço mais pequeno, possivelmente, com janelas e limitações arquitectónicas.

Em suma, resta salientar que, num futuro próximo, seja possível complementar estas observações com outras, acrescidas, nomeadamente, do estudo comparativo do desenho subjacente e a análise pormenorizada das restantes pinturas do políptico. Por último, refere-se a necessidade, fundamental e indispensável, de estudos complementares de outras pinturas coevas da cidade de Bruges, sobretudo, das oficinas de Memling e de Gerard David para concluir este processo, que está longe de estar terminado.

ANEXO 1



Jan Van Eyck, *Virgem com o Menino e Canon Van der Paele*,
c. 1434/36, Groeningemuseum, Bruges



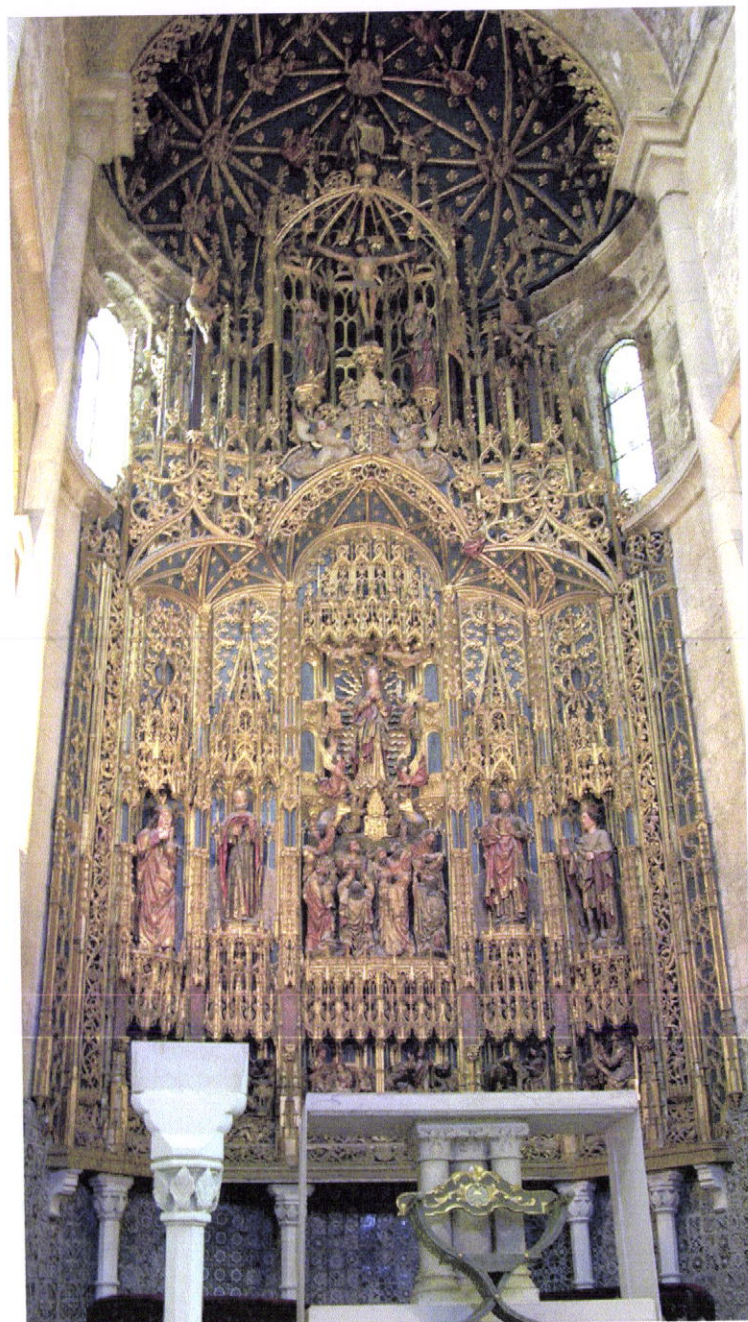
Hans Memling, *Triptico de São João Baptista, e São João Evangelista*
c. 1474/79, Sint-Jeanshospitaal, Memlingmuseum, Bruges



Gerard David, trabalho de oficina, *Retábulo de Santa Ana: São Nicolau e Santo António*
c. 1500/20, National Gallery of Art Washington D.C.

* Imagens da Internet – WWW. Google on-line - Jan Van Eyck, Hans Memling e Gerard David

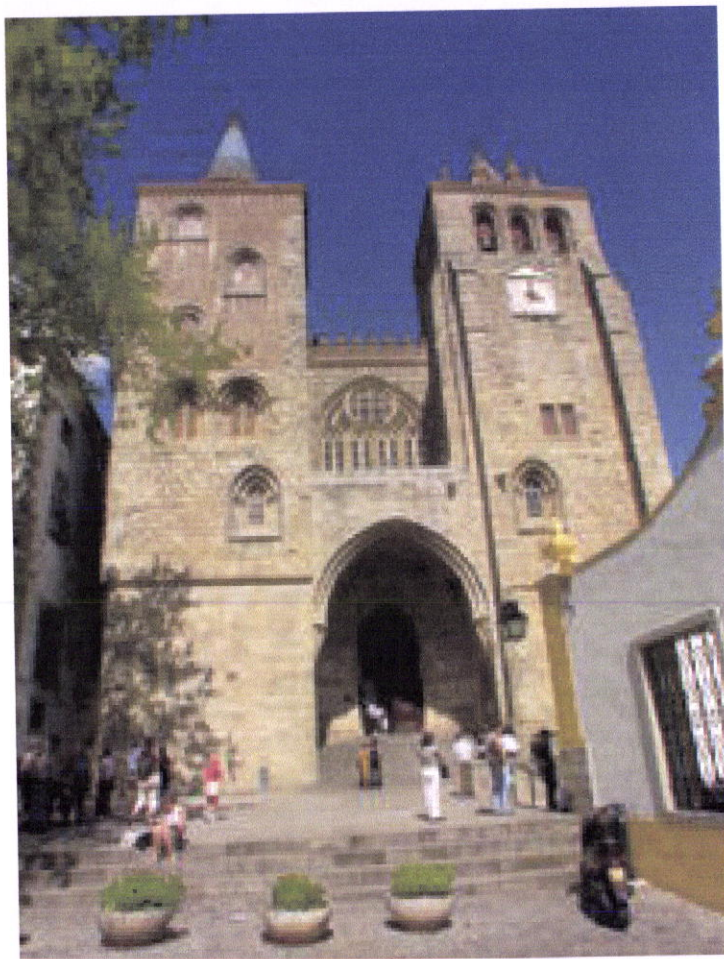
Anexo 1 - Esquema 2*



**Olivier de Gand e Jean d'Ypres, *Ratábulo da Sé Velha de Coimbra*
c. 1498/1502**

* Fotografia de Pedro de Sousa (IPCR), no âmbito do projecto *Igreja Segura*, 2003

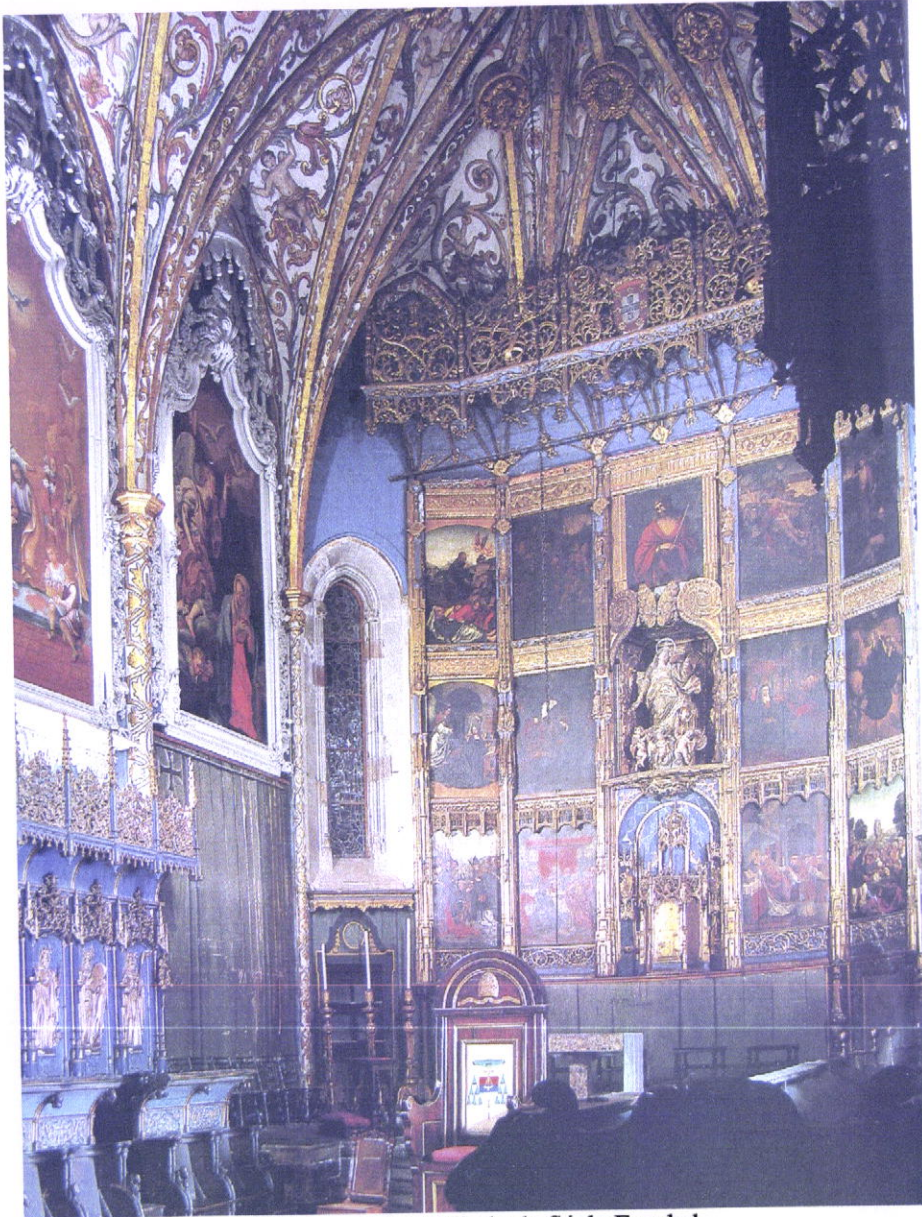
Anexo 1 - Esquema 3*



Fachada da Sé de Évora c. 1267/83

* Imagem da Internet –WWW. Google Sé de Évora

Anexo 1 - Esquema 4*



Vista geral do Retábulo da Sé do Funchal
c. 1514/1516

* Fotografia in revista *Monumentos*, Setembro de 2003 p. 50

ANEXO 2

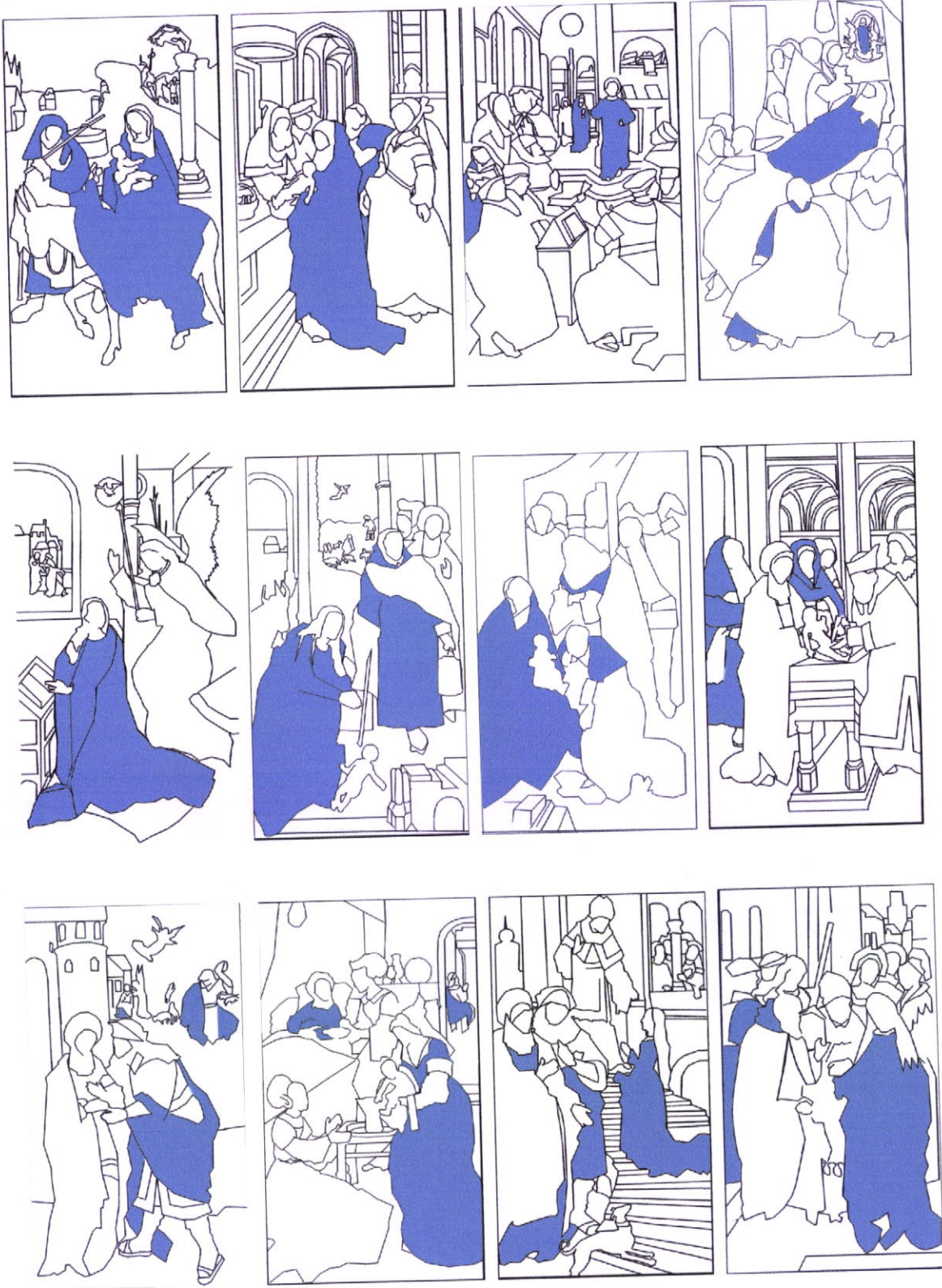
Anexo 2 – Esquema 1

Azuis / Carmins / Verdes



Anexo 2 – Esquema 2

Azuís



Anexo 2 – Esquema 3

Carmins



Anexo 2 – Esquema 4

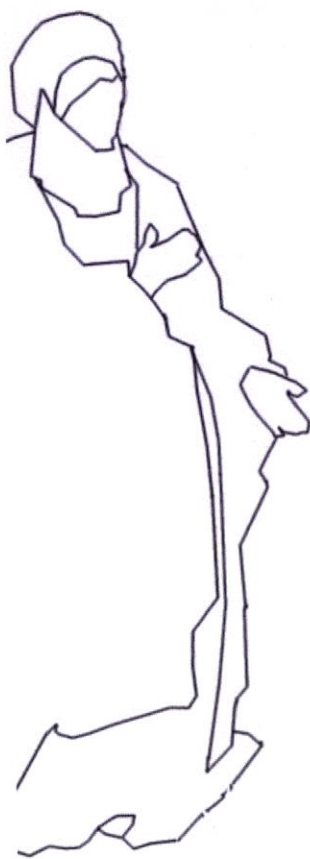
Verdes



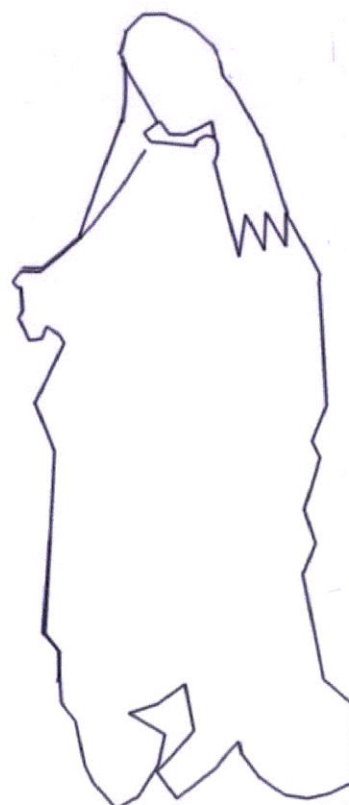
Escala de figuras de pé em primeiro plano



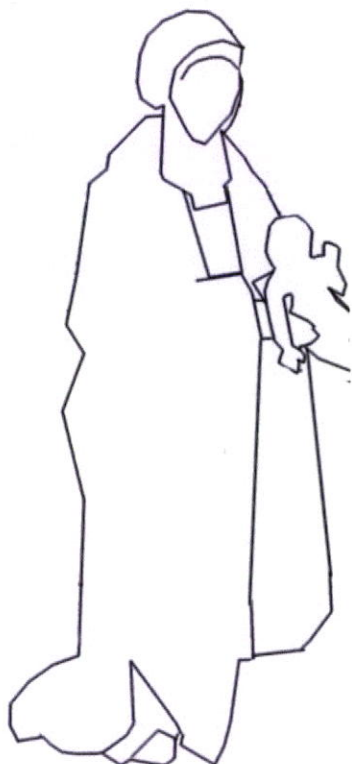
Santa Ana – Porta Dourada
c. 134 cm



Santa Ana - Ap. Virgem no Templo
c. 135 cm



Virgem - Casamento da Virgem
c. 133 cm



Santa Ana – Circuncisão
c. 115 cm

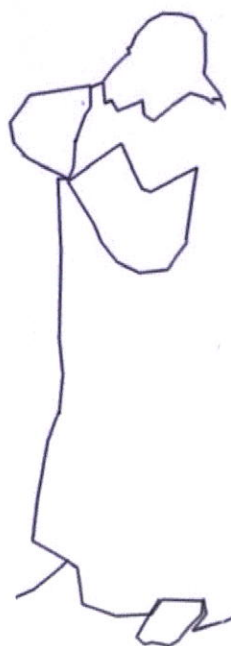


Virgem – Ap. Do Menino no Templo
c. 113 cm

Escala de figuras ajoelhadas em primeiro plano



Virgem – Anunciação
c. 114 cm



Apóstolo – Morte da Virgem
c. 104 cm



Virgem – Natividade
c. 100 cm

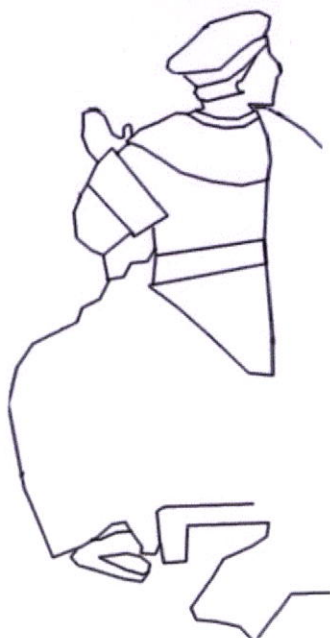


Rei – Adoração dos Reis Magos
c. 100 cm

Escala de figuras sentadas em primeiro plano



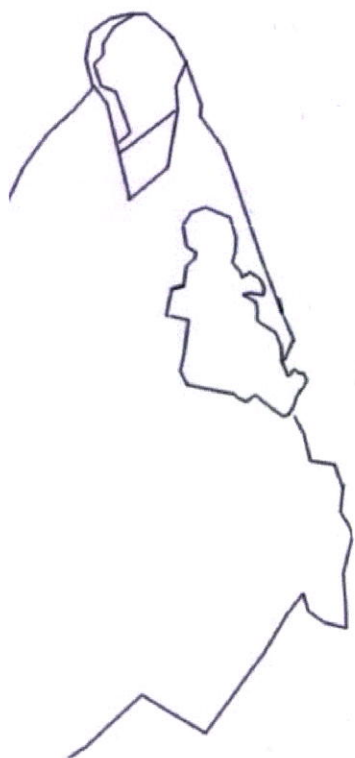
Senhora – *Nascimento da Virgem*
C. 100 cm



Homem – *Menino entre os Doutores*
c. 90 cm



Apostolo – *Morte da Virgem*
c. 89 cm

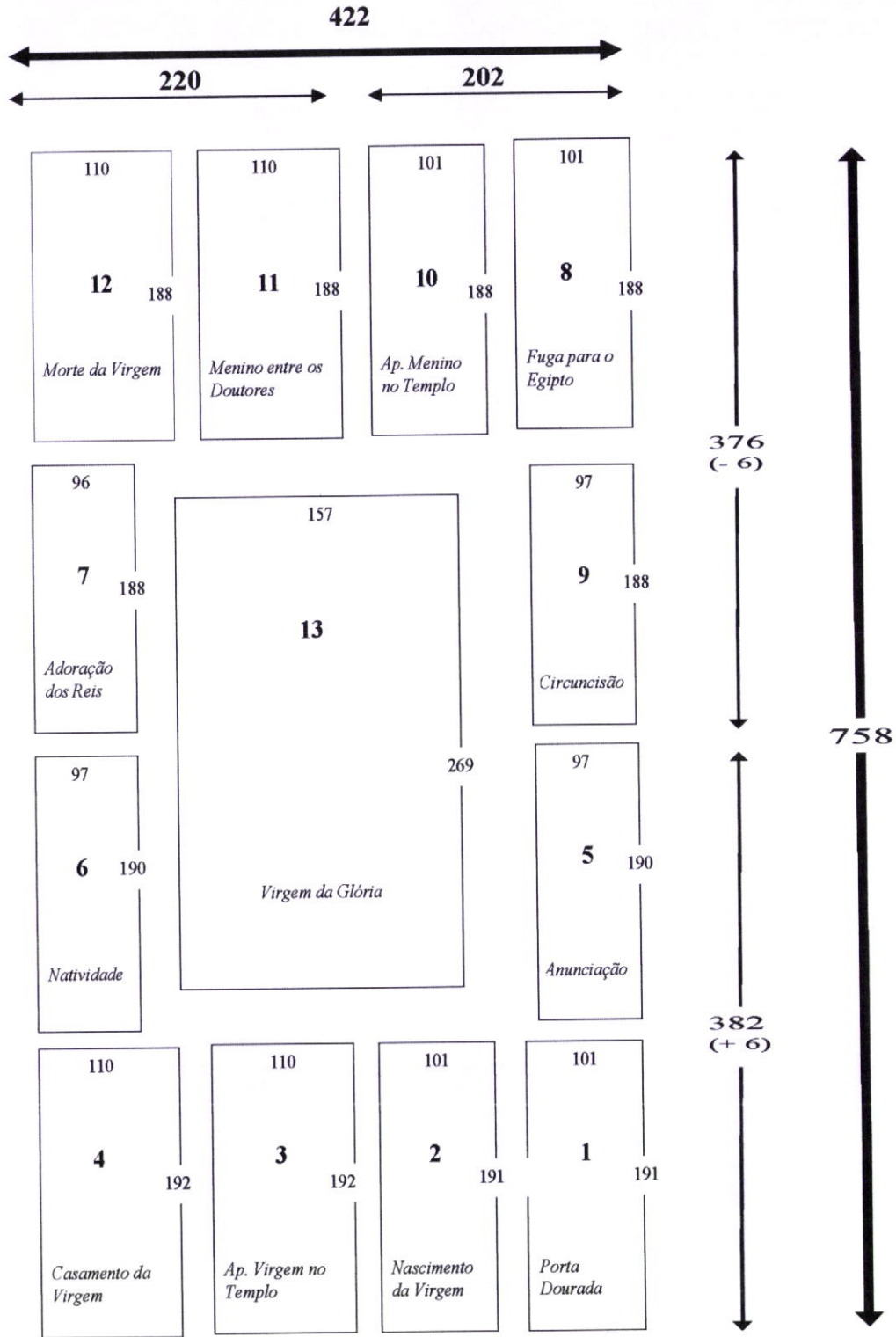


Virgem – *Reis Magos*
c. 105 cm



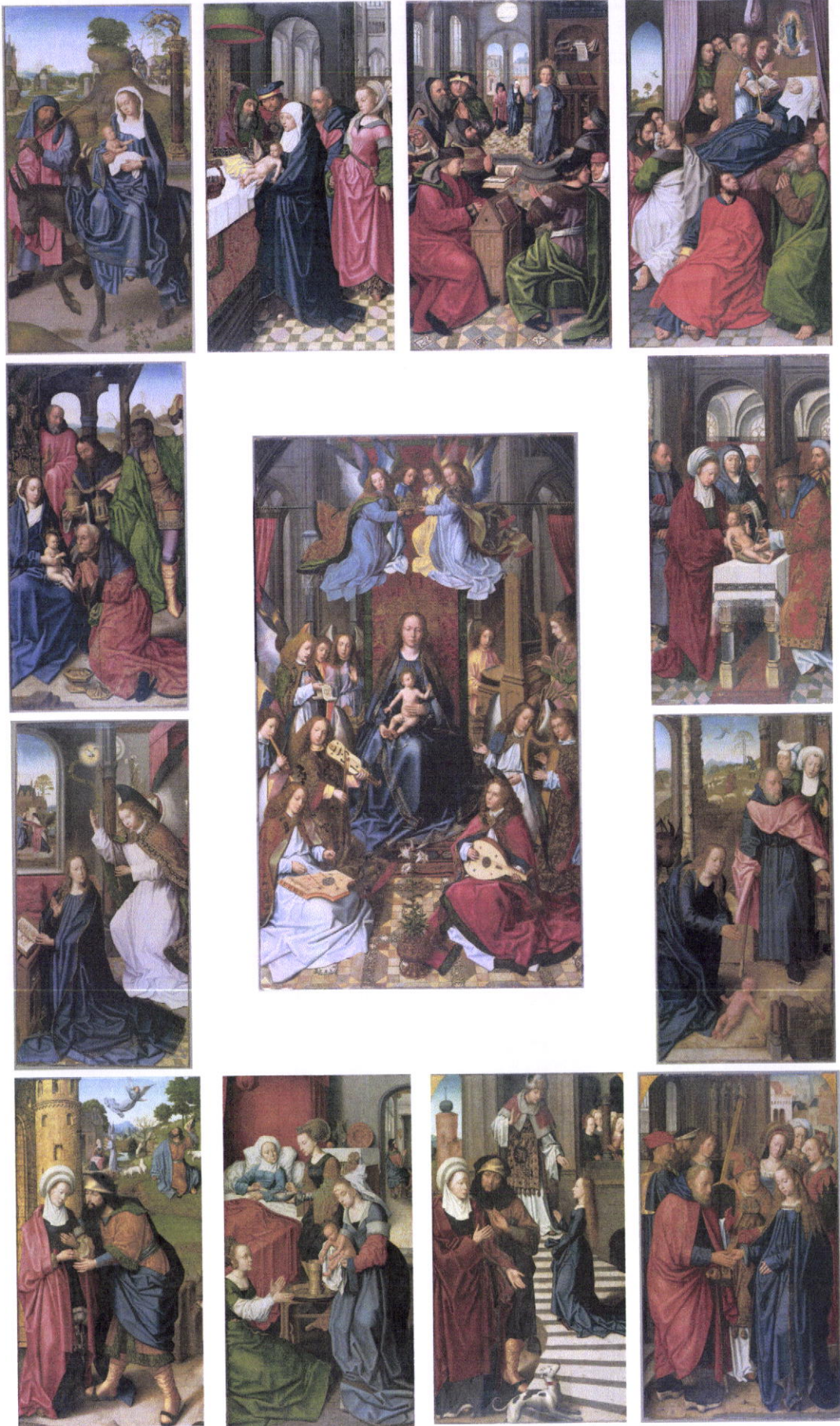
Virgem – *Fuga para o Egipto*
c. 105 cm

Anexo 2 – Esquema 8



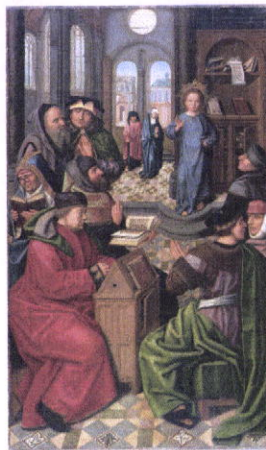
Esquema do conjunto retabular com as pinturas com as actuais dimensões numa tentativa de compreensão por que razão, não foram as pinturas cortadas igualmente.

Tal como está o retábulo teria no mínimo 758 cm de altura por 422 cm de largura mas se lhe juntarmos ainda as molduras antigas (que se encontram no Museu de Évora) mas não as originais, com 8,5 cm de vista, ficaria assim pelo menos com 820 cm de altura por 490 cm de largura



* Fotografias de José Pessoa (IPM)

Grupo das 12 pinturas com as actuais dimensões*



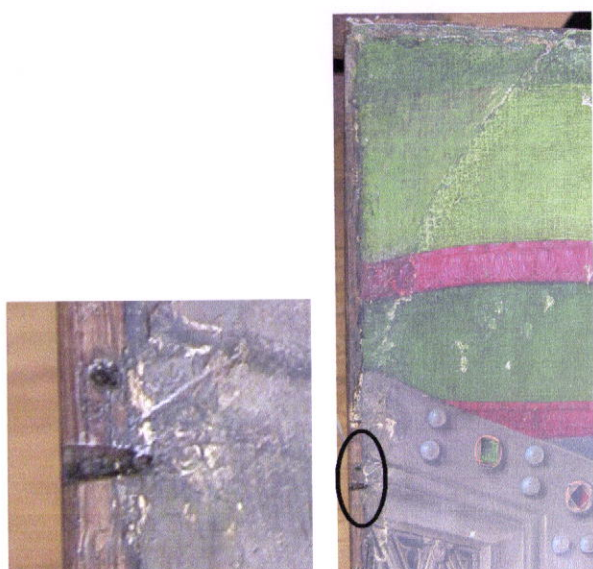
* Fotografias de José Pessoa (IPM)

Grupo das 12 pinturas com as actuais dimensões*

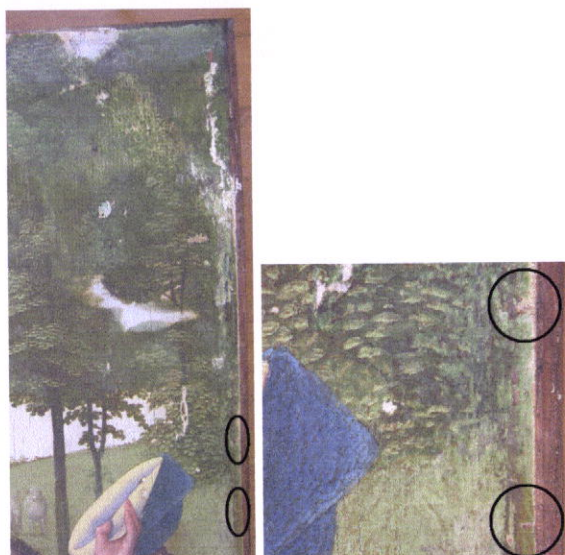


* Fotografias de José Pessoa (IPM)

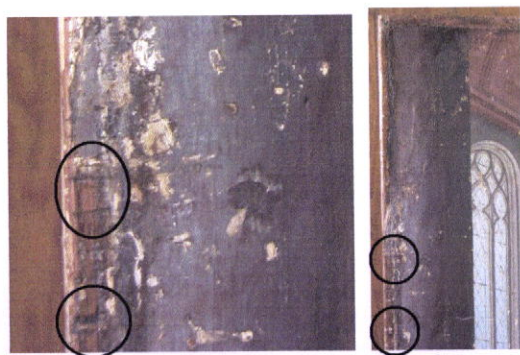
Marcações nos bordos*



Ap. Menino no Templo - pormenores canto esquerdo



Porta Dourada - pormenores canto direito



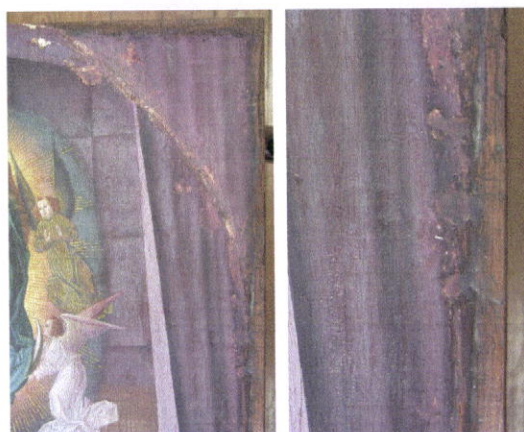
Pormenores do canto esquerdo



Pormenores do canto esquerdo



Pormenores do canto esquerdo



Pormenores do canto esquerdo

* Fotografias durante a fase de limpeza da camada cromática (IPCR)

Divisão das pinturas por níveis de taleiras semelhantes*

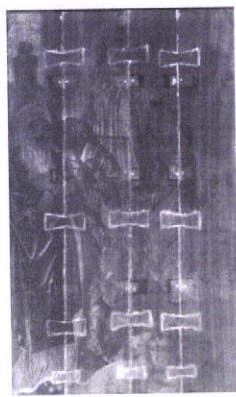
1º grupo



Sta Ana e S. Joaquim



Nascimento da Virgem



Ap. Virgem Templo



Anunciação

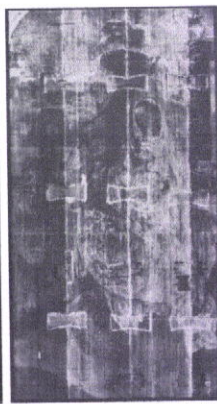
2º Grupo



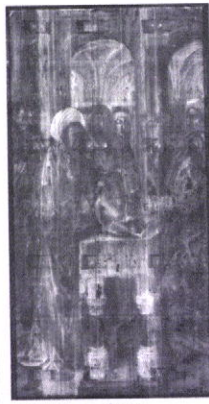
Natividade



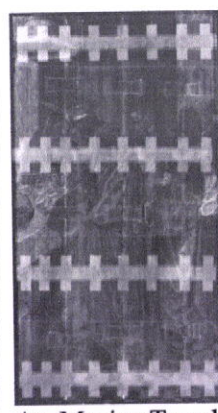
Adoração dos Reis



Fuga para o Egipto



Circuncisão



Ap. Menino Templo



Menino c/ Doutores

3º grupo - individuais



Casamento

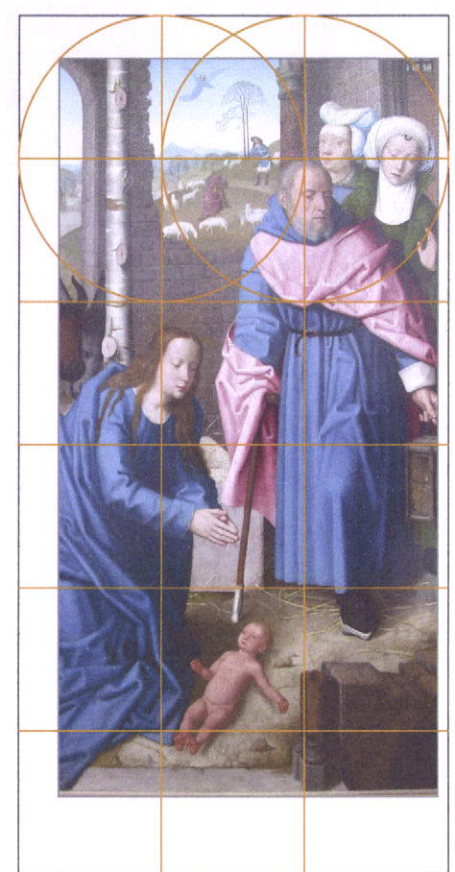


Morte

* Documentação de José Pessoa (IPM)

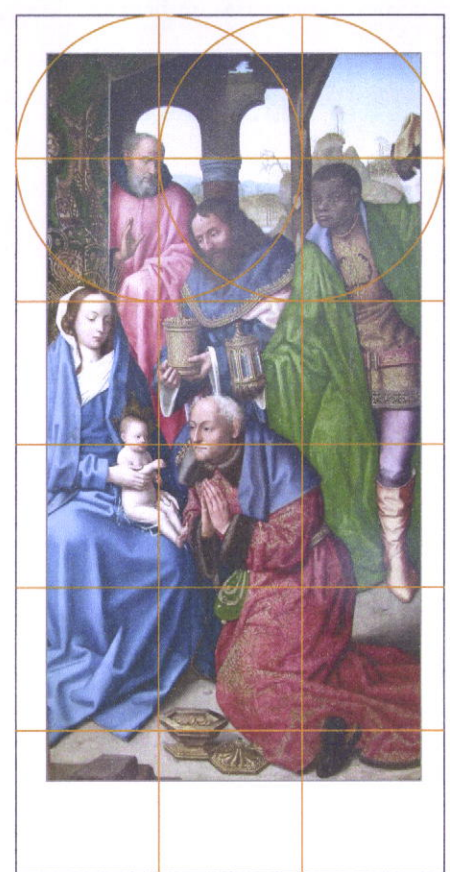
Anexo 2 - Esquema 15
 Proposta de redimensionamento do segundo grupo (6 temas)

0.102 0.980 0.028



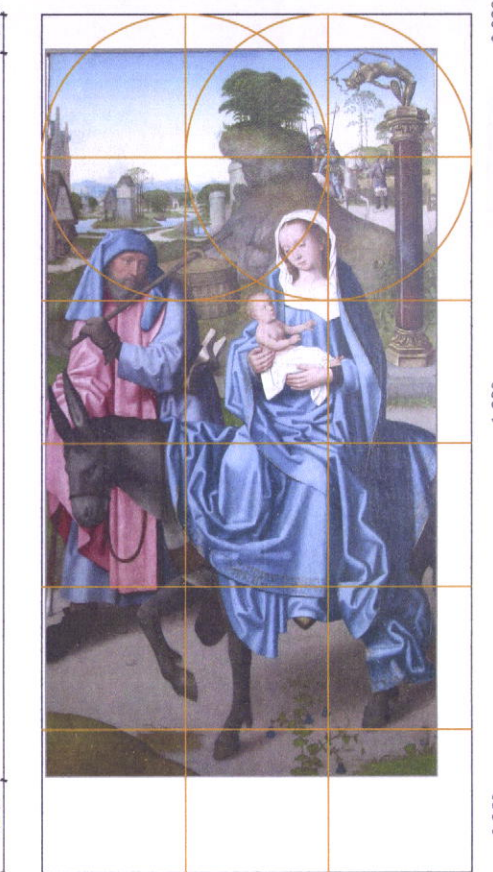
6 - Natividade

0.080 0.970 0.060



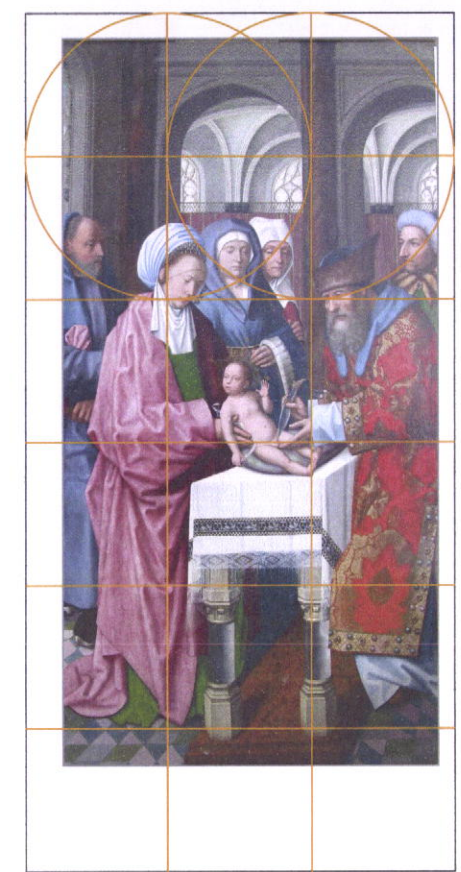
7 - Adoração dos Reis Magos

0.010 1.010 0.090



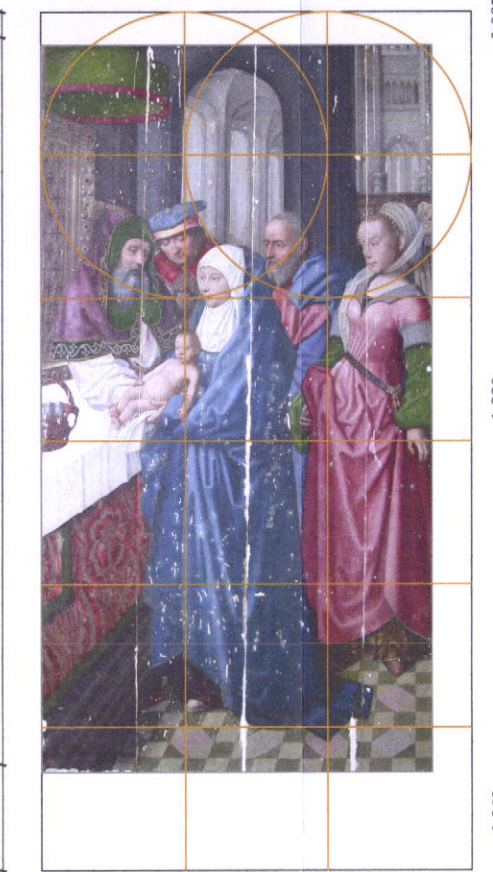
8 - Fuga para o Egito

0.097 0.970 0.043



9 - Circuncisão

1.010 0.100



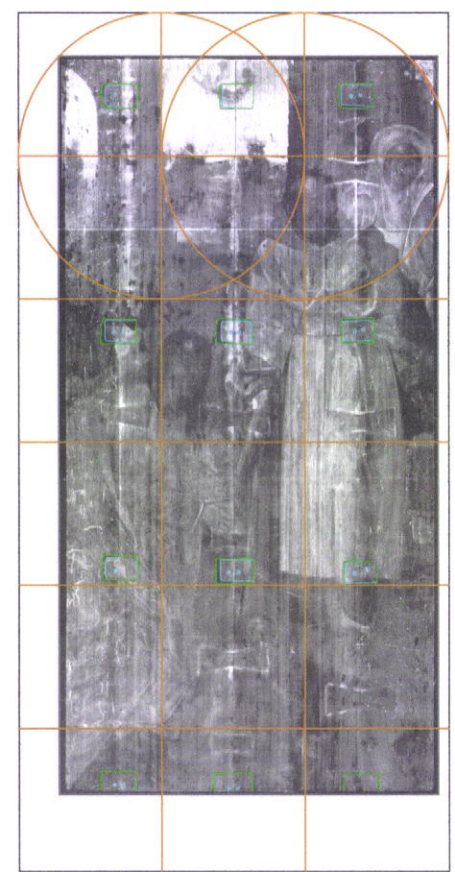
10 - Ap. do Menino no Templo

1.110



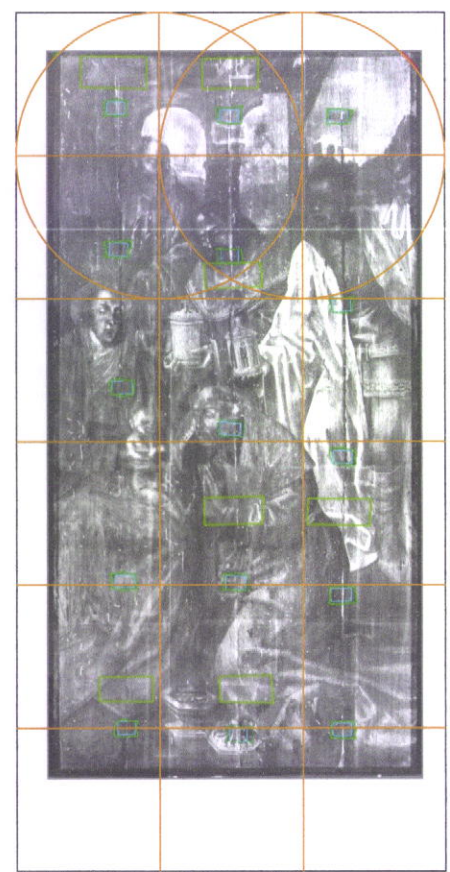
11 - Menino entre os Doutores

0.221 0.089 0.214 0.083 0.229 0.089 0.190



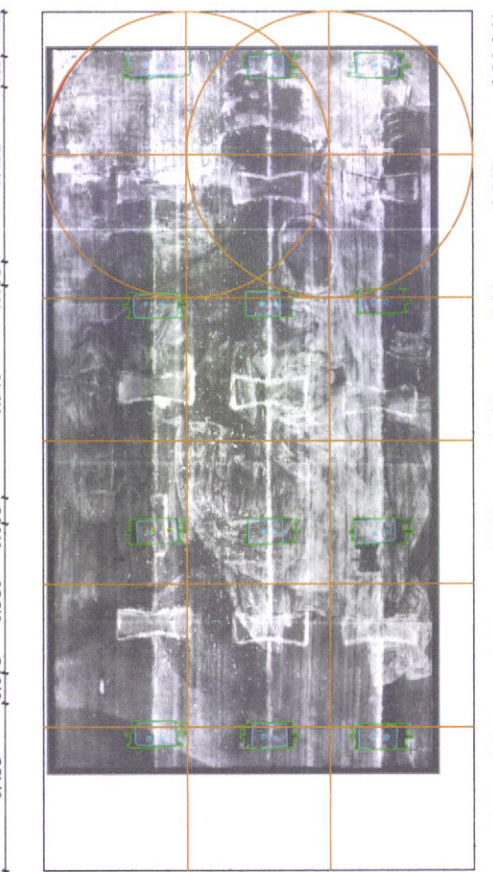
6 - Natividade - R-X

0.164 0.176 0.147 0.136 0.487



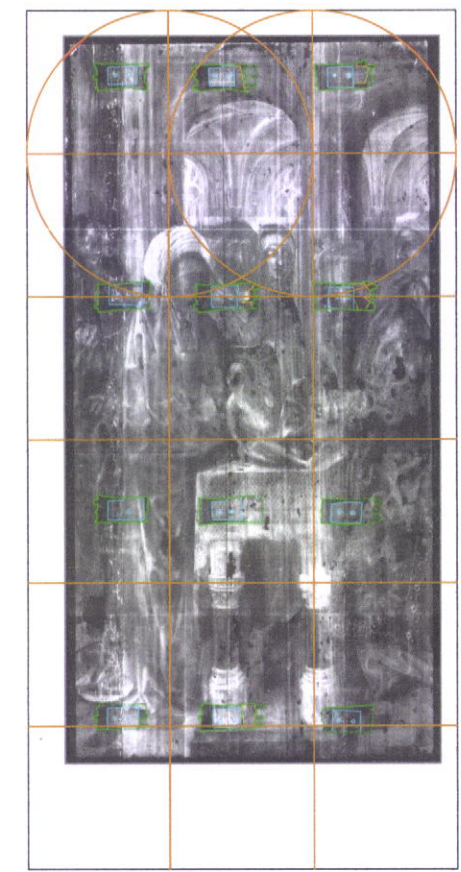
7 - Adoração dos Reis Magos - R-X

0.219 0.161 0.144 0.127 0.153 0.129 0.176



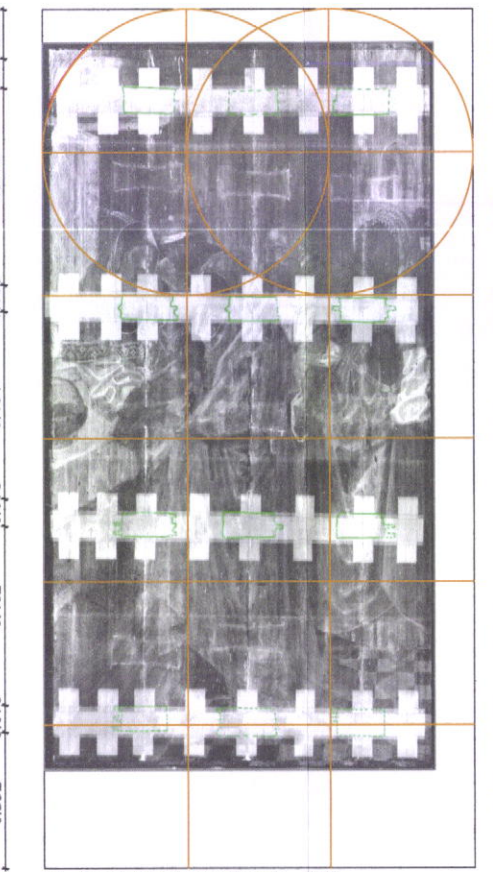
8 - Fuga para o Egito - R-X

0.181 0.135 0.132 0.122 0.169 0.157 0.214



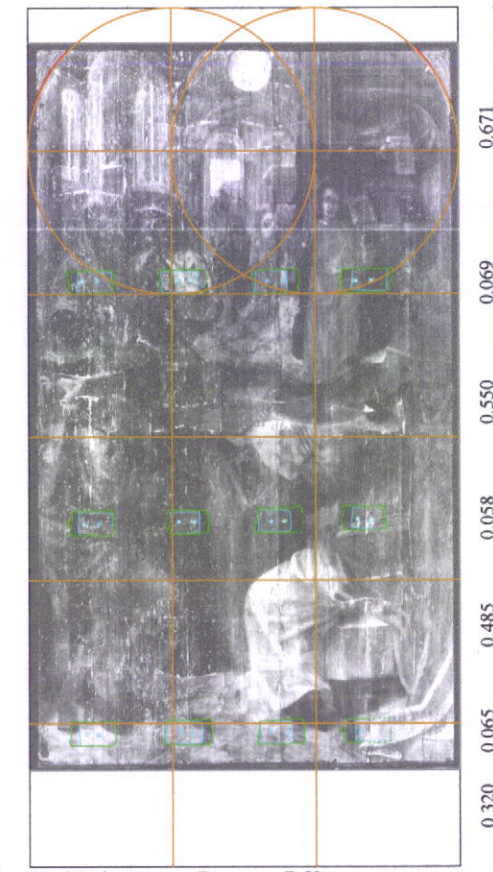
9 - Circuncisão - R-X

0.208 0.132 0.140 0.122 0.155 0.137 0.215



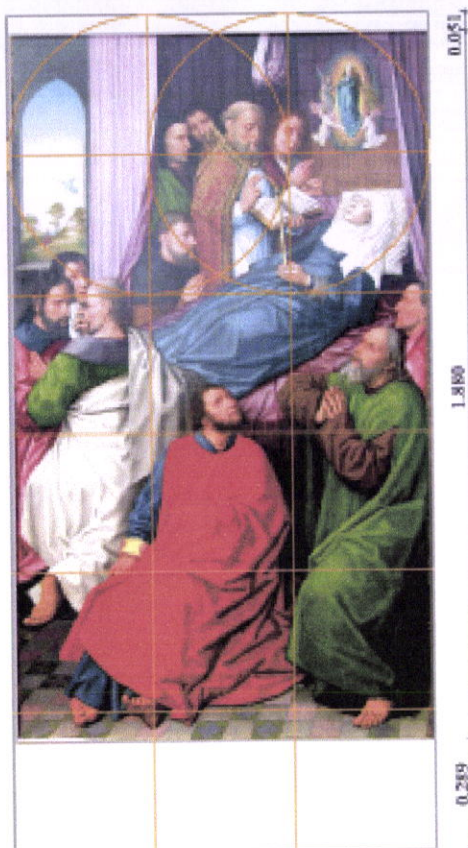
10 - Ap. do Menino no Templo - R-X

0.0980 0.119 0.1290 0.1040 0.125 0.1210 0.1100 0.127 0.176



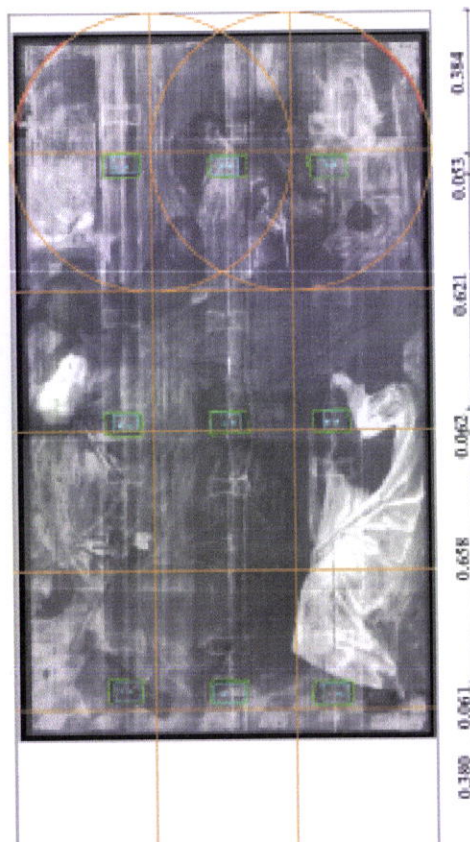
11 - Menino entre os Doutores - R-X

0.008 1.100 0.002



12 - Morte da Virgem

0.008 1.100 0.002



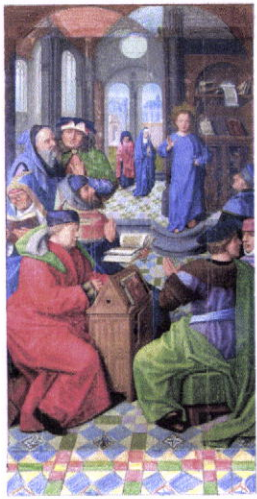
12 - Morte da Virgem - R-X

Anexo 2 - Esquema 17
 Proposta de posicionamento das pinturas (1)



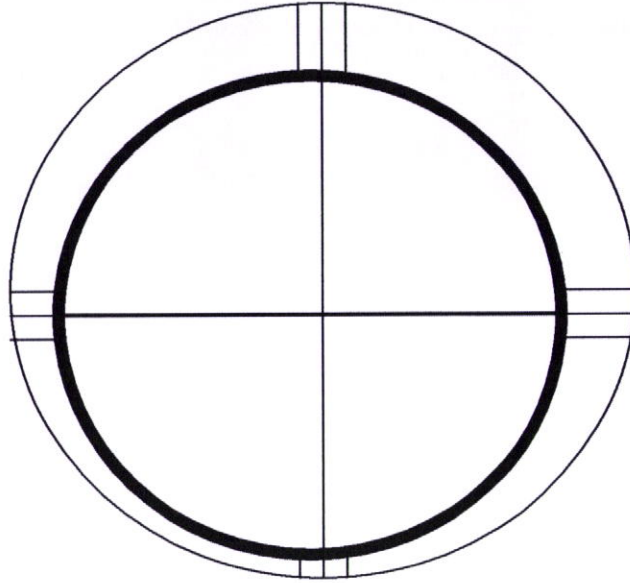
Anexo 2 – Esquema 18

Novo modo de agrupar as pinturas* (versão 1)



* Fotografias depois da intervenção com simulação de pintura em falta (IPCR)

Novo modo de agrupar as pinturas* (versão 2)



* Fotografias depois da intervenção com simulação de pintura em falta (IPCR)

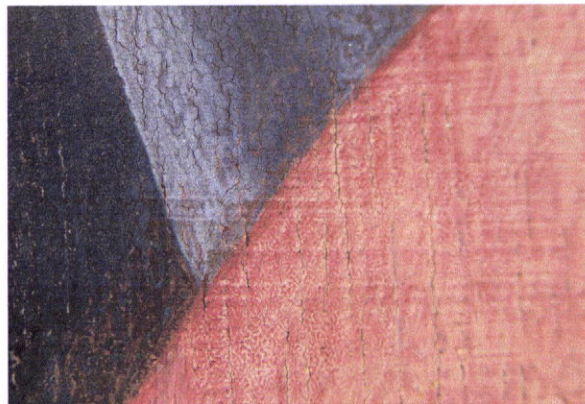
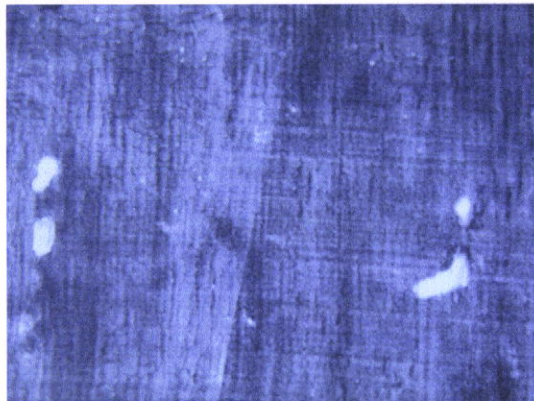
ANEXO 3

Espessura (µm) da imprimitura de branco de chumbo*

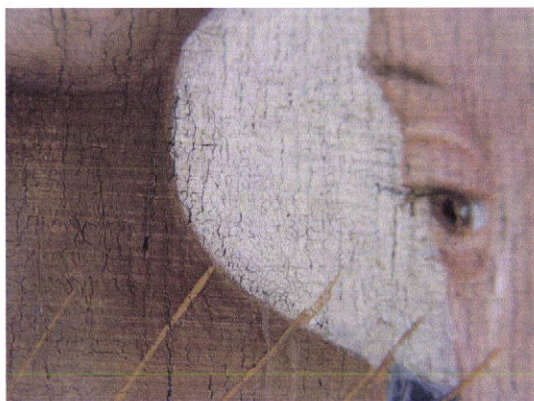
Pintura	Azuis	Verdes Vestes	Carmin	Cinza	Carnação	Castanho Cabelos	Branco	Decoração Vestes	Totais		Várias	Total Média
									<	>		
Encontro de santa Ana e são Joaquim	23;17	17;14			19;15			15	14	23	17	16
Nascimento da Virgem	13;6	7;11;4;7				5	14	5?	5	13	9	10
Apresentação da Virgem no Templo	21;27;35	12;22	21;20	12	12;22	9	87(2)		9	27	19	21
Casamento da Virgem	27;30;47;32;33	40;16;16	28;41	21	45;20	43	54(2)	14	14	45	30	29
Anunciação	27;25	30;12	20;38	12	12	18	60(2)	108	12	108	33	30
Natividade	35;33	15;22;30	21;28;49	25?	25;18	30	59(2)		18	49	28	29
Adoração dos Reis Magos	42	11;5;5	33	12		23	94(2)	106	5	106	30	28
Fuga para o Egito	9;33		32		25;40	25			9	40	27	27
Apresentação do Menino no Templo	10;27	16;20	15	60?	24;69		52	36	10	69	33	27
Circuncisão	25	38;29	17;17	24	20		16	25	16	38	23	23
Menino entre os Doutores	14;57;22;35	28;23;23;29	45	22	18		26		14	57	29	27
Morte da Virgem	10;15	35;11	6			16	44(2)		6	35	16	14

* Resultados do Laboratório do IPCR – a numeração entre parêntesis na cor branca corresponde a duas camadas brandas: uma da possível imprimitura e uma de cor

Pormenores de marcas de imprimitura



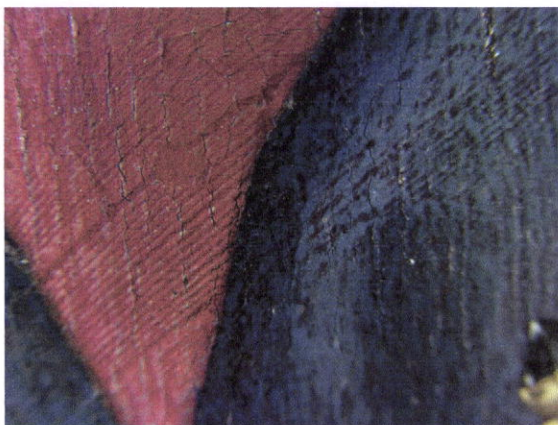
Casamento da Virgem - Pormenor de RX* e camada cromática onde se conclui que o riscado atravessa diferentes cores confirmando que foi na aplicação da camada subjacente que foi impresso esta textura



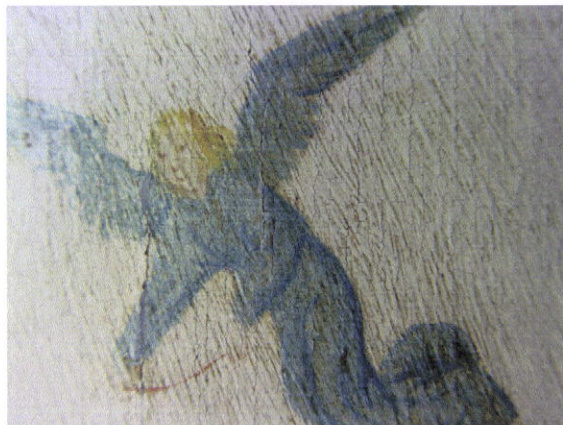
Casamento da Virgem – olho de Senhora em 2º plano



Casamento da Virgem – pormenor da veste de São José



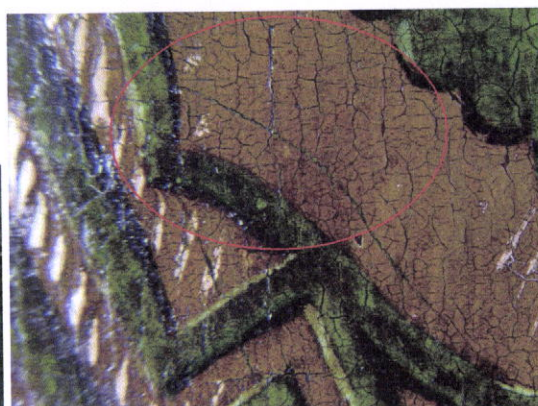
Adoração dos Reis Magos – pormenor da veste de São José



Morte da Virgem – pormenor do Anjo e do céu

* Pormenor de raio-x de José Pessoa (IPM)

Alguns pormenores de incisões



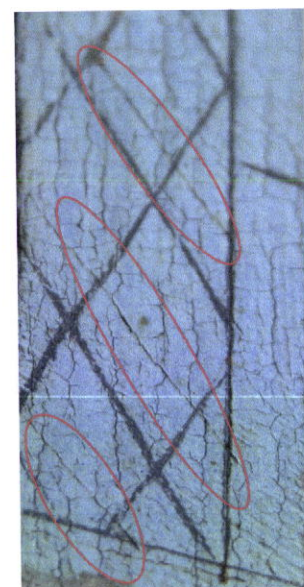
Adoração dos Reis Magos – Padrão do tecido verde



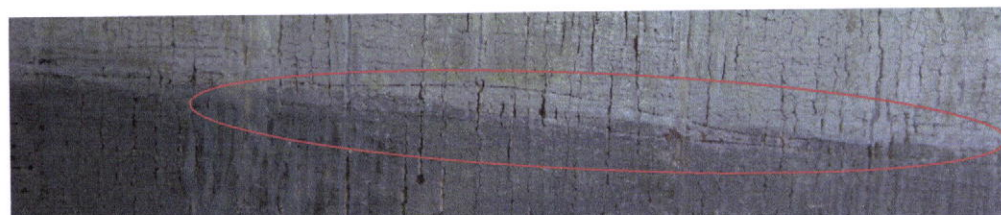
Casamento da Virgem -



Morte da Virgem

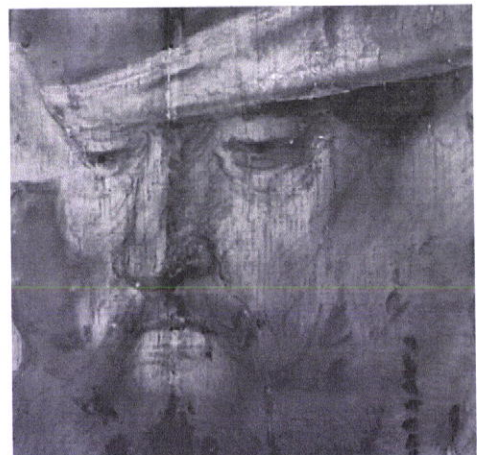


Menino entre os Doutores



Apresentação da Virgem no Templo

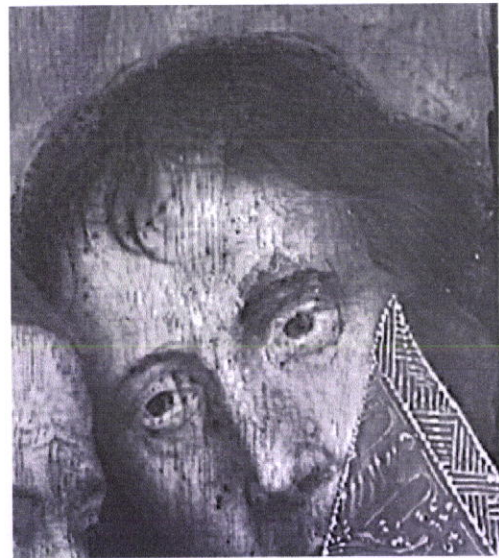
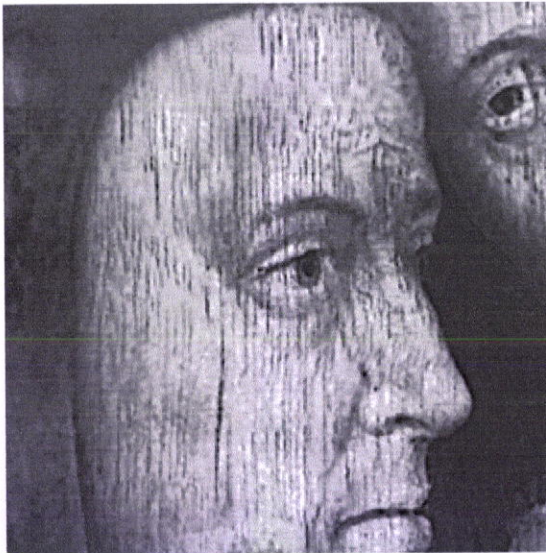
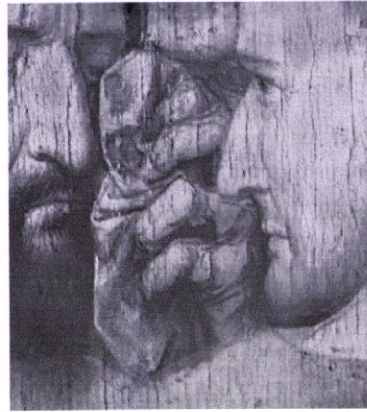
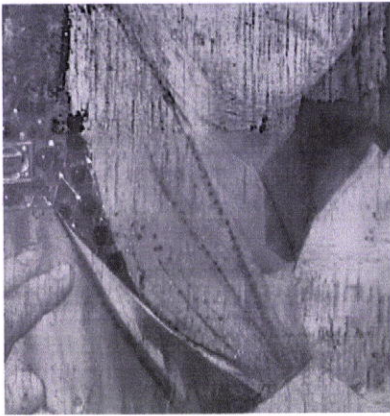
IRR – Pormenores do *Casamento da Virgem**



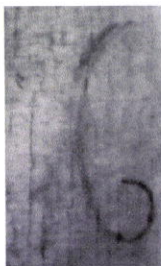
* Documentação de José Pessoa (IPM)

Anexo 3 – Esquema 5

IRR – Pormenores da *Morte da Virgem**



1. “b” Blau de azul 2 – “p” de *Purpur*, Púrpura 3 – “p” de *Purpur*, Púrpura

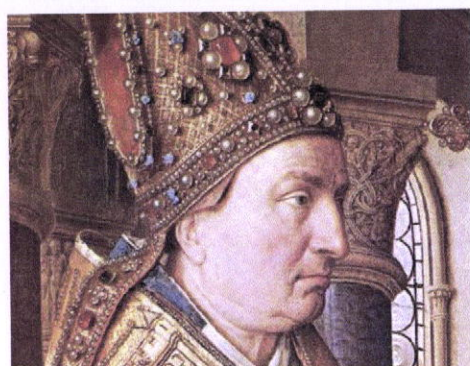
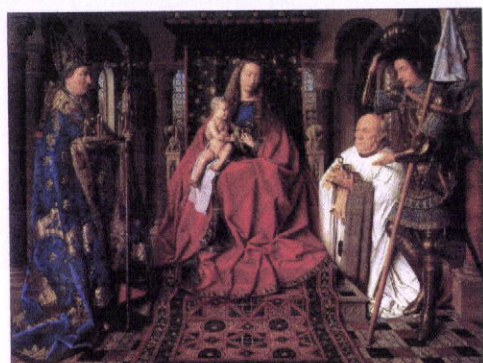


* Documentação de José Pessoa (IPM)

IR - Pormenores da *Adoração dos Reis Magos**



A Figura de São Nicolau



Van Eyck, *Virgin and Child with Saints and Canon Van der Paele*, ca. 1434-36.
Groeningemuseum, Bruges¹



IRR

Gerard David and Workshop *The Saint Anne Altarpiece: Saint Nicholas*, c. 1500/1520, Widener Collection 1942.9.17.a²



IRR³







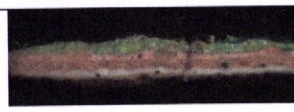
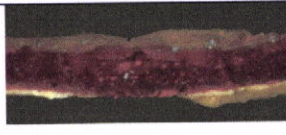


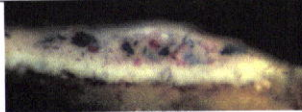




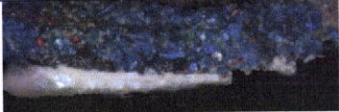
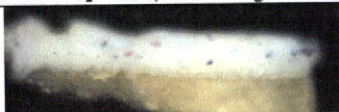


Casamento da Virgem, Museu de Évora

¹ Maryan W. Ainsworth, *Gerard David Purity Vision in an Age of Transition*, p. 163
imagem de [www. Google Jan Van Eyck on-line](http://www.google.com)

² Maryan W. Ainsworth, *Gerard David Purity Vision in an Age of Transition*, p. 168, 172

³ IIR do Casamento da Virgem – José Pessoa (IPM)

Localização do desenho subjacente*

IDENTIFICAÇÃO	Por baixo da imprimitura	Misturada na imprimitura	Por cima da imprimitura
<i>B - Porta Dourada</i>	 B ₃ - Azul Manto de S. Joaquim	 B ₂₀ - Verde montanha	 B ₁₆ - rosto de S. Joaquim
<i>C - Nascimento da Virgem</i>	 C ₁₇ - Azul Manga fig. Fem	 C ₂₂ - Amarelo decor. Toucado	 C ₁₂ - Laranja (fruto)
<i>D - Apresentação da Virgem no Templo</i>	 D ₁₂ - Verde veste Sacerdote	 D ₄ - Vermelho Manto Santana	
<i>E - Casamento da Virgem</i>	 E ₂₂ - Verde veste Sacerdote	 E ₈ - Azul manga de S. José	
<i>F - Natividade</i>	 F ₁₈ - Beije manjedoura	 F ₁₃ - Verde veste Sacerdote	
<i>G - Anunciação</i>		 G ₅ - Azul manto da Virgem	
<i>H - Circuncisão</i>			 H ₂ - Carnação Menino
<i>I - Morte da Virgem</i>	 I ₁₅ - Castanho, cabelo Virgem		
<i>J - Adoração dos Reis Magos</i>			 J ₂ - Azul, manto Virgem
<i>L - Apresentação do Menino no Templo</i>			 L ₁₁ - Branco, lenço Virgem
<i>M - Fuga para o Egipto</i>	 M ₁₀ - Castanho Cabelo da Virgem		
<i>N - Menino entre os Doutores</i>	 N ₂₂ - Azul Veste figura		

* Imagens do Laboratório do IPCR

Casamento – E2(alteração) e E3 manto da Virgem E4 capuz de São José E5 capa de Homem da esquerda E14 céu E6 torre (repinte antigo) E15 manto da Virgem (repinte)

			Verniz Azul Imprimatura Preparação	37 114 27 15	Azurite + corante vermelho (zona degradada) Branco de chumbo + carvão vegetal (desenho) Cré + gesso (pouco)
			Verniz Azul ? Azul Imprimatura Preparação	20 92 30 51	Azul ultramarino + verniz (repinte) ? Azurite + Azul ultramarino + branco de chumbo + corante vermelho + esmalte Branco de chumbo + carvão vegetal (desenho) Cré + gesso (pouco)
			Verniz Azul Imprimatura	70 54 47	Azurite + Azul ultramarino + branco de chumbo + esmalte Branco de chumbo + carvão vegetal (desenho) Cré + gesso (pouco)
			Verniz Azul ? Azul Imprimatura Preparação	40 82 32 30	? Azurite + Azul ultramarino + branco de chumbo + corante vermelho + esmalte Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)?
			Verniz Azul Imprimatura Preparação	108 100	Azurite + branco de chumbo Branco de chumbo + carvão vegetal Cré + gesso (pouco)
			Verniz Azul Azul Imprimatura Preparação	11 101 96 25 163	Azurite + branco de chumbo + corante vermelho + esmalte + carvão vegetal + ocre castanho Azurite + branco de chumbo Branco de chumbo + carvão vegetal Cré + gesso (pouco)
			Azul Azul Preparação		Azul da Prússia + barite + gesso Azurite + branco de chumbo Cré + gesso (pouco)

Reis Magos – J2 Manto da Virgem e F4 Túnica de São José

			Verniz Azul Imprimatura	34 167 42	Azurite + azul ultramarino + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal + ocre Branco de chumbo
			Verniz Azul Impregnação Preparação	47 135 217	Azurite + esmalte + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal + ocre Cré + gesso (pouco)
			Azul Azul Impregnação Preparação	30 18 15 198	Azurite + branco de chumbo + calcite Azurite + branco de chumbo + calcite Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)





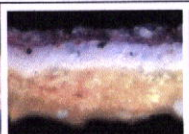







Morte da Virgem – I 2 e I 3 Manto da Virgem I 16 céu


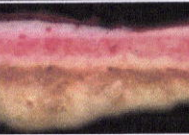




			Azul ? Azul Imprimatura Preparação	71 10 99	Azurite + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Branco de chumbo + carvão vegetal (desenho) Cré + gesso (pouco)
			Verniz Azul ? Azul consolidante Preparação	14 106 307	? Azurite + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Cré + gesso (pouco)
			Azul Imprimatura Preparação	54 11 30	Azurite + branco de chumbo + calcite Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)




* Amostragem do Laboratório do IPCR

Anexo 3 – Esquema 10

Carmins / Vermelhos *

Casamento da Virgem – E12 Capa de São José e E23 Mitra E24 veste de figura feminina E31 Chapéu de figura					
			Verniz Glaci Rosa claro Rosado Imprimitura Preparação	12 12 6 15 28 47	Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)
			Vermelho Cinzento Imprimitura Preparação	27 20 15 67	Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Branco de chumbo + carvão vegetal Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)
			Glaci ? Rosa claro Vermelho Imprimitura Preto Preparação	49 31 41 41 106	Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Branco de chumbo Carvão vegetal (desenho) Cré + gesso (pouco)
			Vermelho Vermelho Imprimitura Preparação	39 53 14 107	Vermelhão (muito) + corante vermelho (pouco)+ branco de chumbo Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)

Adoração dos Reis Magos – J10 capa de São José J4 decoração do cinto de Rei Negro					
			Glaci Vermelho Vermelho Imprimitura Preparação	15 45 51 33 172	Corante vermelho Branco de chumbo + corante vermelho Branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal + vermelhão Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)
			Vermelho Vermelho Imprimitura Preparação	24 18 106 10	Vermelhão (muito) + corante vermelho (pouco)+ branco de chumbo Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)

Morte da Virgem – I10 manto de Apostolo da esquerda					
			Vermelho Vermelho Imprimitura Preparação	18 44 6 110	Corante vermelho Vermelhão + branco de chumbo + corante vermelho + calcite Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)



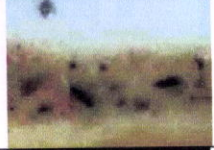






* Amostragem do Laboratório do IPCR





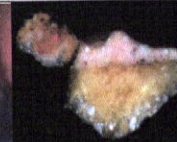

Verdes*







Casamento da Virgem E7 Manga de mulher E10 manga de Bispo E21 veste de homem E22 franja de manipulo		
Verniz	86	Resinato de Cobre
Glaci	46	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Verde	33	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Verde	38	Branco de chumbo
Imprimatura	40	Carvão vegetal (desenho)
Preto	7	Cré + gesso (pouco)
Preparação	150	
Verniz	25	Resinato de Cobre
Glaci	44	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Verde	25	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Verde	41	Branco de chumbo
Imprimatura	16	Cré + gesso (pouco)
Preparação	86	
Glaci ?		Resinato de cobre ?
Verde	86	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci ?	27	Resinato de Cobre ?
Imprimatura	16	Branco de chumbo
Preparação	35	Cré + gesso (pouco)
Glaci	28	Resinato de Cobre
Verde	62	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Vermelho	12	(corresponde a capa de São José)
Imprimatura	33	Branco de chumbo
Preto	14	Carvão vegetal (desenho)
Preparação	214	Cré + gesso (pouco)
Adoração dos Reis Magos – J5 manto do Rei negro, J7 e J8 pano decorativo luz e sombra e J9 bolsa do Rei ajoelhado		
Glaci	6	Resinato de cobre
Verde	24	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci	28	Resinato de cobre
Verde	87	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Imprimatura	5	Branco de chumbo
Preparação	88	Cré + gesso (pouco)
Verde	45	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Castanho	32	(arquitectura)
Castanho	30	(arquitectura)
Imprimatura		Branco de chumbo
Glaci	20	Resinato de cobre
Verde	37	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Castanho	12	(arquitectura)
Castanho	27	(arquitectura)
Imprimatura	11	Branco de chumbo
Preparação	37	Cré + gesso (pouco)
Glaci	71	Resinato de cobre
Verde	107	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci	25	Resinato de cobre
Verde	38	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Imprimatura	5	Branco de chumbo
Preparação	75	Cré + gesso (pouco)
Morte da Virgem – I5 Manto de Apostolo e I7 manga de veste de outro apostolo		
Glaci	19	Resinato de cobre
Verde	30	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Verde	35	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci	40	Resinato de Cobre
Verde	51	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci		Resinato de cobre
Verde	40	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Imprimatura	35	Branco de chumbo
Preparação	91	Cré + gesso (pouco)
Glaci	50	Resinato de cobre
Verde	17	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci	29	Resinato de Cobre
Verde	61	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Glaci	9	Resinato de cobre
Verde	44	Verdigrí + branco de chumbo+ amarelo de estanho e chumbo
Imprimatura		Branco de chumbo

* Amostragem do Laboratório do IPCR

Carnações*

<i>Casamento da Virgem – E25 carnação da homem E26 e E27 carnação luz e sombra da Virgem</i>					
			Branca Castanho	56 35	Branco de chumbo + carvão vegetal (pouco) Branco de chumbo + corante vermelho + vermelhão + carvão vegetal + azurite
			Imprimatura Preparação	20 33	Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)
			Branco Castanho	54? 45	Branco de chumbo + carvão vegetal Branco de chumbo + corante vermelho + vermelhão + carvão vegetal + azurite
			Imprimatura Preparação	64?	Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)
			Branco	45?	Branco de chumbo + carvão vegetal (pouco)
			Imprimatura Preparação	112	Branco de chumbo Cré + gesso (pouco)

<i>Adoração dos Reis Magos – J12 e J13 Carnação luz e sombra da Virgem (amostras confusas)</i>					
			Rosa Preparação		Branco de chumbo + corante vermelho + vermelhão + calcite Cré + gesso (pouco)
			Rosa Rosa Preparação		Rosa Branco de chumbo + corante vermelho + vermelhão + calcite Cré + gesso (pouco)

<i>Morte da Virgem – I12 e I13 Carnação Luz e sombra da Virgem</i>					
			Rosa Preparação	35 95	Branco de chumbo + Corante vermelho Cré + gesso (pouco)
			Rosa Preparação	23 88	Branco de chumbo + Corante vermelho + carvão vegetal (pouco) Cré + gesso (pouco)

* Amostragem do Laboratório do IPCR

ANEXO 4

Intervenções do século XX - Relatórios existentes no IPCR*

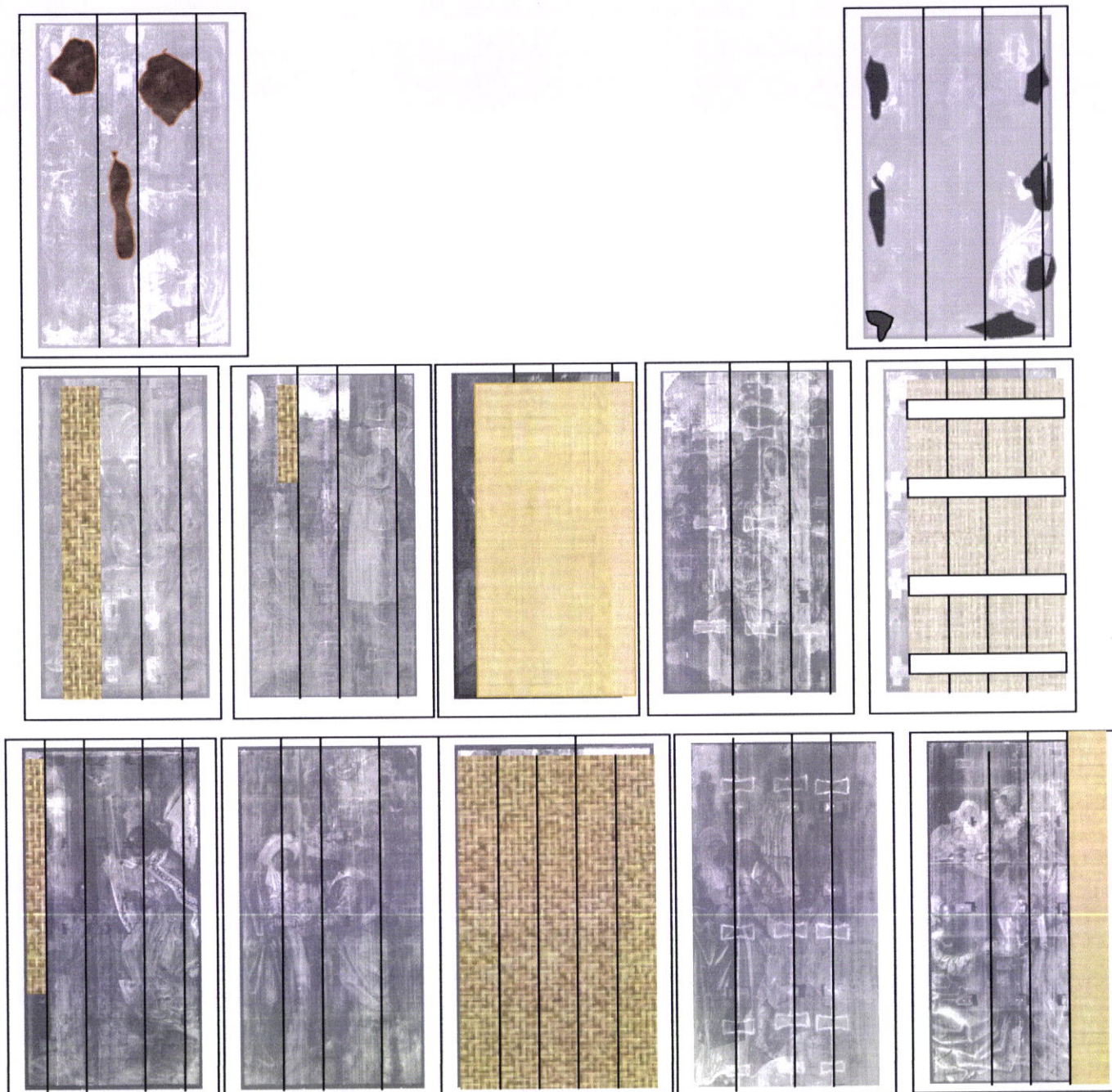
Identificação	IJF	IJF – M. Évora	IJF	F. Mardel	L. Freire
1 Encontro de Sta Ana e S. Joaquim		1991 +	1990 • ♣ ♠	s/data	
2 Nascimento da Virgem	1994 *	1991 +	s/ data	1957/1959 • ♥ ♠	
3 Apr. Virgem no Templo		1991 +		1943 / 44 1947 •	1921 / 1936
4 Casamento da Virgem		1991 +			1921/1936 ♣ ♠ 1937
5 Anunciação		1991 +		1957 / 59 ♦ ♥ 1962	
6 Natividade		1991 +		1957 / 59 •	
7 Adoração dos Reis Magos		1991 +		1962	
8 Fuga para o Egipto		1991 +		1957 / 59 • ♥	
9 Ap. Do Menino no Templo		1991 +		1943 / 44 ♣ 1962	1921 / 1936 ♣
10 Circuncisão		1991 +		1958 ♦ ♥ ♠	
11 Menino entre os Doutores		1991 +		1957 / 59 • ♥ ♠	
12 Morte da Virgem		1991 +	1990 • ♠	1962	1921 / 1936 ♣
13 Virgem com o Menino em Glória			1990 ♥ ♠	1957 / 59 • ♥ ♠	1916/1936 ♦ ♥ ♠

- Colocação/substituição de malhetes em dupla cauda de andorinha
- ♣ Impregnação/desinfestação do suporte
- ♦ Colagem do suporte com grude
- ♥ Fixação da camada cromática
- ♠ Limpeza da camada cromática
- + Limpeza de sujidade superficial e aplicação de verniz na camada cromática
- * Fixação, limpeza e aplicação de verniz na camada cromática

Nota: Todas as pinturas foram alvo de integração cromática ao longo das diversas intervenções

* Esquema efectuado no IPCR antes da intervenção de conservação e restauro (Agosto de 2004)

Esquema de degradação dos suportes do conjunto das pinturas vista pelo RX*



Podridão cúbica



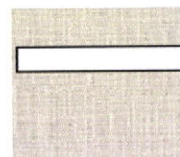
Manchas de queimaduras



Insecto xilófago



Desbaste e parquetagem total



Desbaste total com travessas

* Documentação de raios-x de José Pessoa (IPM)

6.090



6.200

6.180



6.090

Intervenção de conservação e restauro*



Casamento da Virgem - antes e depois da intervenção



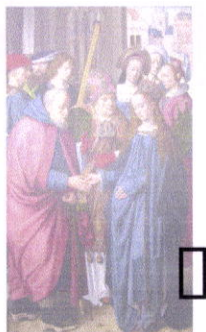
Adoração dos Reis Magos - antes e depois da intervenção



Morte da Virgem - antes e depois da intervenção

* Fotografias antes da intervenção de José Pessoa (IPM)
Fotografias depois da intervenção (IPCR)

Inscrição na pintura do *Casamento da Virgem*



Pormenor sem integração
Fotografia de Jorge Oliveira (IPCR)



Marca na pintura da *Adoração dos Reis Magos*



Pormenor sapato



Pormenor marca sem integração

ANEXO 5

Anexo 5 – Esquema 1

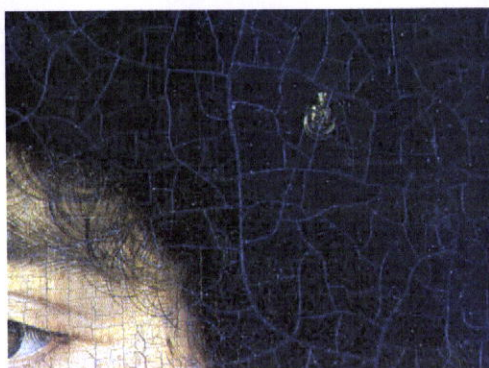
Adoração dos Reis Magos - Marca ou fivela no sapato do Rei ajoelhado



Pormenor de fivela ou “marca” no sapato sem integração



O mesmo pormenor com as zonas lacunares tratadas digitalmente

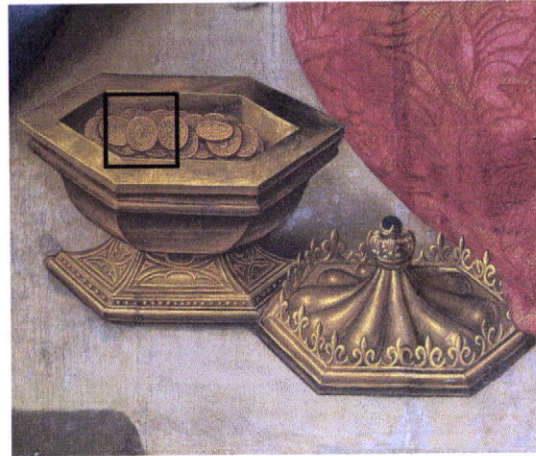


Pormenor no Barrete

Portrait of Man with an Arrow – c. 1475/80 Panel, 31,9 x 25.8 cm
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, inv. 1937.I.42
WWW . Hans Memling Online - [Hans Memling at the National Gallery of Art](http://www.hansmemling.com), Washington D.C

Anexo 5 – Esquema 2

Adoração dos Reis Magos - Moedas



Pormenor do conjunto de moedas



Pormenor da moeda



Geral



Pormenor da mão com a moeda



Pormenor da moeda

Portrait of an Italian with a Roman Coin (Giovannide Candida). 1470.
Oil on panel. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Belgium.

WWW . Hans Memling On-line - [Koninklijk Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Belgium](http://www.koninklijkroyal.be)

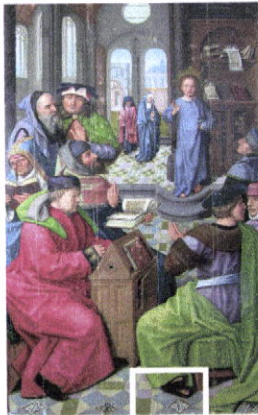
Um tipo de sapatos na pintura



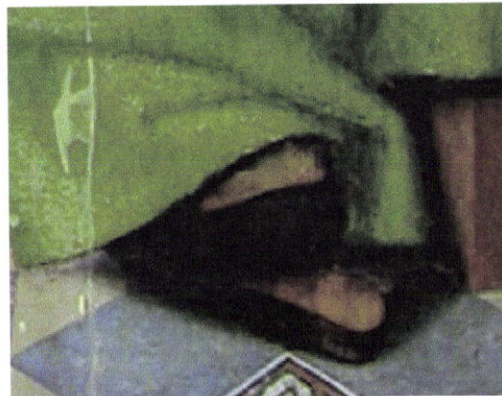
Adoração dos Reis Magos
Políptico da Sé de Évora



pormenor do sapato



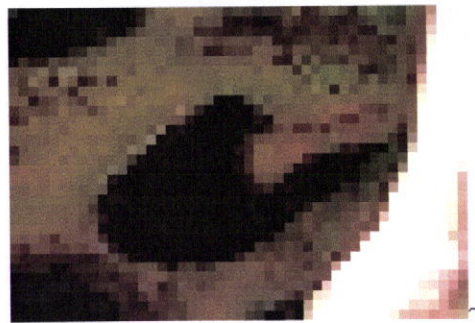
Menino entre os Doutores
Políptico da Sé de Évora



pormenor do sapato



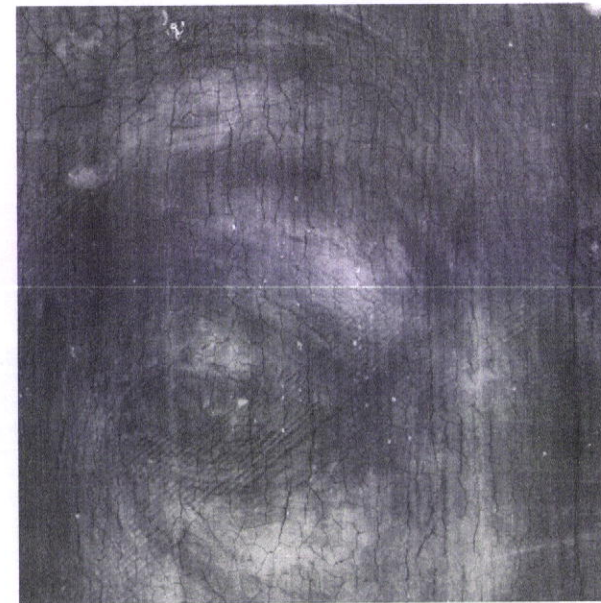
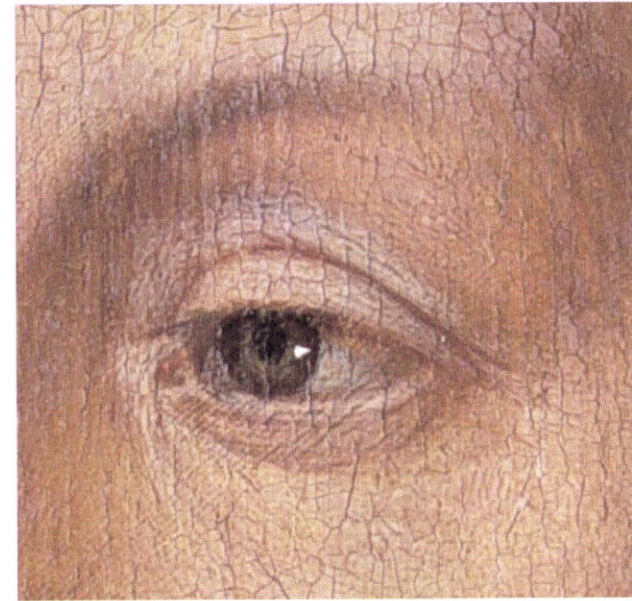
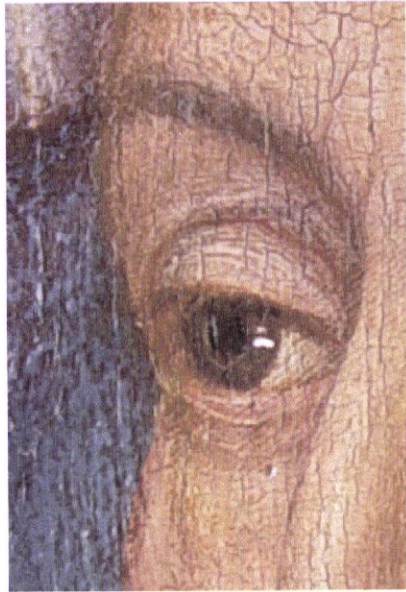
Bathsheba in the Bath *
Hans Memling (1443/1440 - 1494)
Staatsgalerie Stuttgart (in German)



Pormenor do sapato

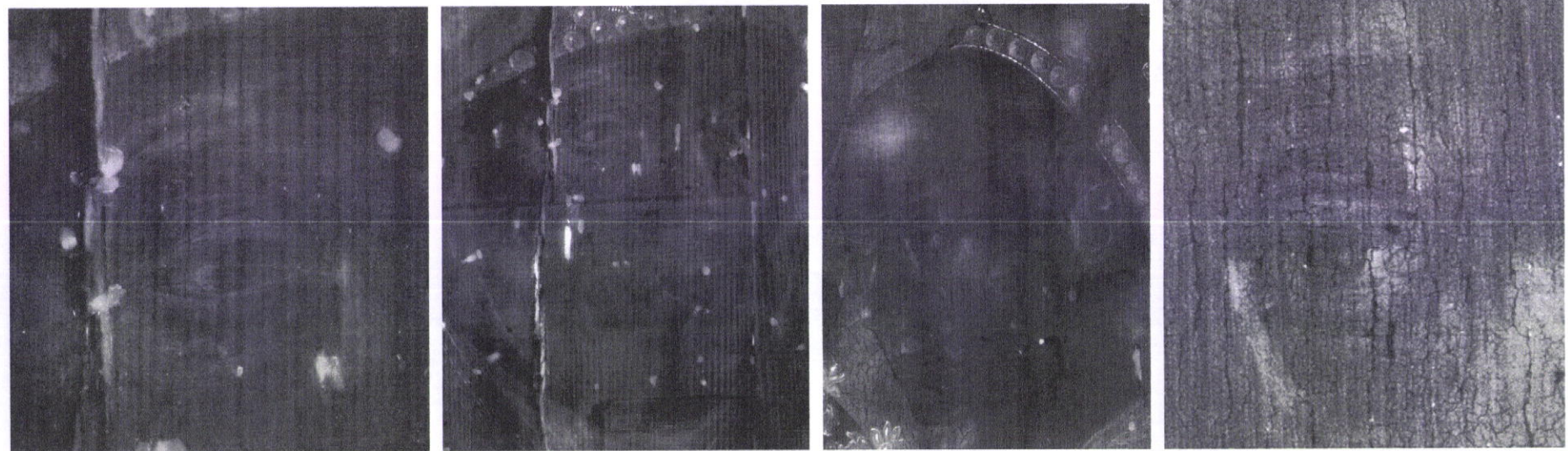
* Imagem da Internet WWW . Google Memling on-line

*Adoração dos Reis Magos - Marcação de luzes nas carnações no Mago ajoelhado**



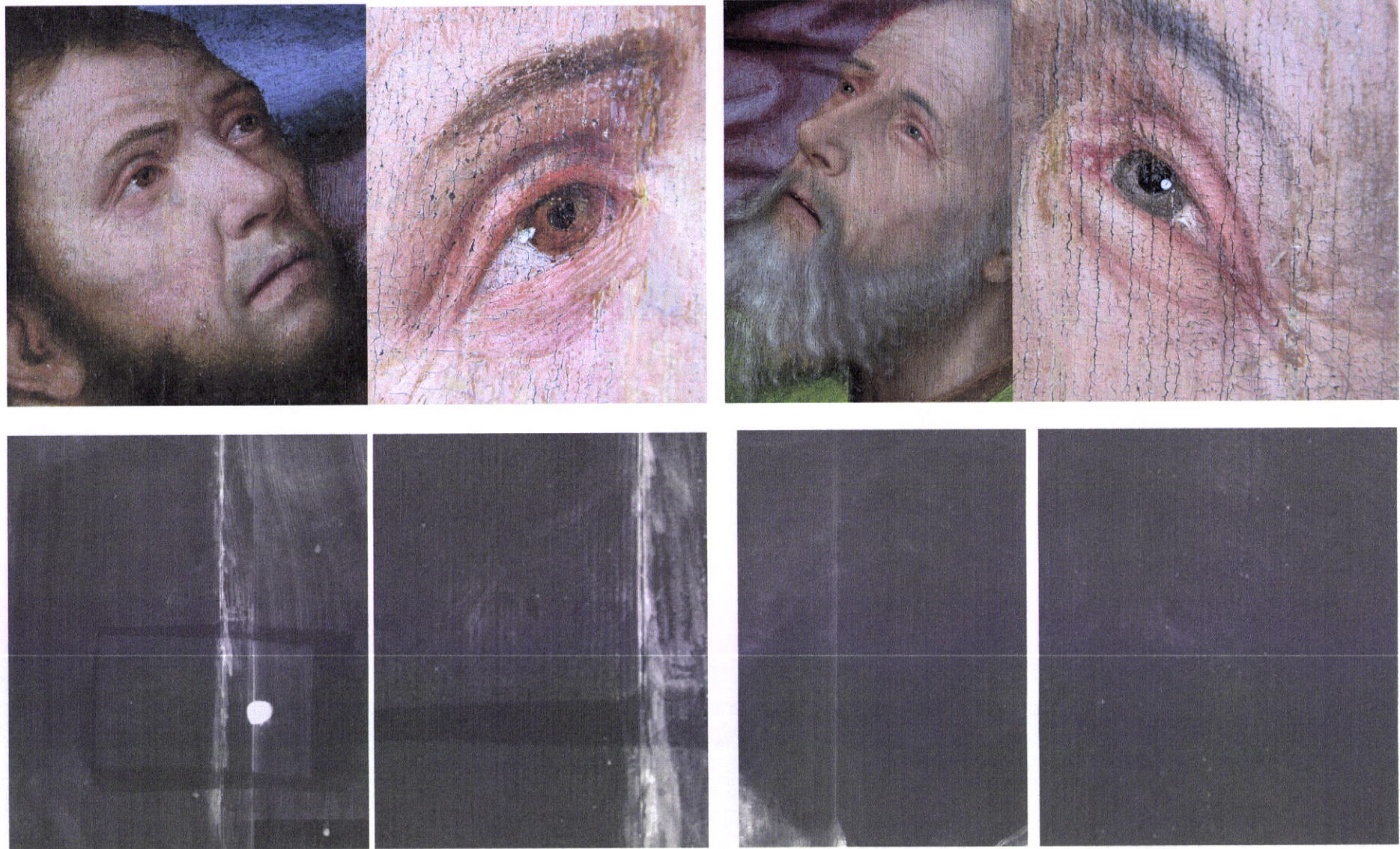
* Fotografias de pormenor depois da intervenção (IPCR); Pormenores do Raios-x de José Pessoa (IPM)

Casamento da Virgem - Marcação de luzes nas carnações no Bispo e na figura feminina à direita*



* Fotografias de pormenor depois da intervenção (IPCR); Pormenores do Raios-x de José Pessoa (IPM)

Morte da Virgem - Marcação de luzes nas carnações de dois Apóstolos em primeiro plano*



* Fotografias de pormenor depois da intervenção (IPCR); Pormenores do Raios-x de José Pessoa (IPM)

ANEXO 6 - BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

AINSWORTH, Maryan W., *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 1998.

AINSWORTH, Maryan W. Gerard David, Purity of Vision in Age of Transition, Metropolitan Museum of Art, New York, 1998

AINSWORTH, Maryan W., *What's in a Name? The Question of Attribution in Early Netherlandish Painting*, Recent Developments in the technical examination of *Early Netherlandish Painting*, Methodology, limitations & Perspectives, Harvard University Art Museums, pp. 135 a 147, (fotocópias s/data).

AINSWORTH, Maryan W., *Minimal Means, Remarkable Results, Mumbling's Technique*, in Till-Holger (cord.) *Critical and interpretation Memling and the Art of Portraiture*, Thames & Hudson, London, 2005 p. 93 a 111

AGIUS, Elisabeth, *Le Retable de La Vie de La Vierge de La Cathédrale d'Évora* Université de Paris-IV U.E.R. d'Art et Archéologie Mémoire de Maîtrise, sous la Direction de le Professeur Antoine, Paris, 1987.

BUYLE, Marjan, VANTHILLO, Chistine, *Retables Flamands et Brabançons, Dans les Monuments Belges*, M & L, Cahier 4, Bruxelles, 2000.

BÓER J.R.J. Van Asperen de, *The Technique of Northern Renaissance Painting 1400 – 1600*, in Techniques and Analysis, Symposium, Maastricht, 9-10 October 1996, Maastricht 1997.

BOMFORD, David (ed.), *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings*, National Gallery, London, 2002.

BRANDI, Cesare, *Teoria do Restauro*, Edição Orion (edição Portuguesa), Lisboa, Abril de 2006

CHANU, Patrick Le *Les Tableaux et les mots: inscriptions de noms de couleurs dans la peinture dès XVe et XVIe siècles, À propos d'un exemple remarquable dans les collections du Louvre*, Techne n° 9-10, 1999.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal Concelho de Évora*, vol. VII A.N.B.A., Lisboa 1966

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O Retábulo Flamengo da Sé de Évora, Algumas reflexões sobre um processo de investigação em curso*, in Revista de Museologia.pt, n° 1, dossiê museus e arquitectura, Edição Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa 2007.

CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Ediciones AKAL, S.A., Madrid, 1988

COUTO, João, *Où ont été Peints les panneaux de la Cathédrale d'Évora dont quatre se trouvent au Musée de Lisbonne*, Lisboa, 1954

COUTO, João, *Restoration of Polyptych of the Chancel of the Cathedral of Évora*, Offprint from *Studies in Conservation* Vol. III No I, 1957.

COMBLEN-SONKES, Micheline, (Avec la collaboration de N. Veronee-Verhaeghen), *Les Primitif Flamands, Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Volumes I e II, Bruxelles, 1986.

CRUZ, António João, *As cores dos Artistas História e Ciência dos Pigmentos utilizados em Pintura*, Coleção OmniCiências, 5, © Apenas Livros Lda. Lisboa, Outubro 2004

DACOS, Nicole, *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)*, in *Actas do Congresso Internacional Celebrado em a Reitoria da Universidade de Lisboa*, 2005, pp 211 a 220

DIAS, Pedro, *História de Arte em Portugal*, Publicações Alfa, Vol 4 e 5, Lisboa, 1986.

DIDEROT & D'ALEMBERT, *L'encyclopédie Recueil de Plancuhes, sur les Sciences, Les Arts Libéroux, et Les Arts Méchaniques, avec leur explication. Dessin et Peinture*. Bibliothèque de l'Image, © Inter-Livres, Paris, 2002.

DOERNER, Max, *Los Materiales de Pintura y su empleo en el Arte*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1946

DORFLES, Gillo, *O Devir das Artes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988

ECO, Humberto, *A Definição da Arte*, Edições 70, Lda., Lisboa 2006.

ESPERT, Alicia Moreno, *Retablos de la Comunidad de Madrid, Siglos XV a XVII*, Comunidad de Madrid, Segunda Edição, 2002.

FRADE, José Carlos, *Relatório de resultados laboratoriais sobre o Políptico da Sé de Évora*, IPCR, Lisboa, Dezembro de 2006.

FREIRE, Luciano, *Relatório anual de trabalhos desenvolvidos de 1911 a 1933. (texto dactilografado)*

GARCIA GARCIA, Bernardo J., GRILO, Fernando (Coordenação de) *Ao Modo da Flandres, Disponibilidade, Inovação, e Mercado de Arte na Época dos Descobrimientos (1415 – 1580)*, *Actas do Congresso Internacional Celebrado em a Reitoria da Universidade de Lisboa*, 11-13 de Abril de 2005), Edición Fernando Villaverde Ediciones S.L. Madrid, 2005.

GARRIDO Carmem *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en Las Tablas del Museu Del Prado*, Madrid, s/data (fotocópias)

GETENS, Rutherfordj e STOUT, George L., *Painting Materials – A short encyclopaedia*, Dover Publications, Inc. New York, 1966

GOUVEIA, António Camões, BRANCO, Manuel, (coordenação da Exposição), *Francisco Henriques, um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Câmara Municipal de Évora, Évora, s/data

GOUVEIA, António Camões, DIAS, Pedro (coord.) *O Brilho do Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal*, IPPAR/IPM, Lisboa Outubro 1997.

GRILO, Fernando *A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal, Artistas e Obras*, in catálogo da exposição “O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal”, Lisboa, 1997.

GRILO, Maria João, *A Acção Mecenática de D. Isabel de Portugal, Duquesa de Borgonha (1397 – 1471) uma princesa entre Portugal, A Flandres e a Itália*, in *Ao Modo da Flandres, Disponibilidade, Inovação e Mercado de Arte na Época dos Descobrimentos (1415 – 1580)*, in Actas do Congresso Internacional Celebrado em a Reitoria da Universidade de Lisboa, 2005, pp 75 a 90

HAND, Jonh Olivier, *St. Anne Altarpiece by Gerard David*, National Gallery of Art, Washington, January 26 – Maio 10, 1992

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga, Introdução e notas de Angel González Garcia*, Colecção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1983.

HOLGER BORCHERT, Till e LLORENS, Tomás, (Com.) *Memling and the art of portraiture*, Catálogo da Exposição, Thames & Hudson, London, 2005

IETENEN, C. Perier d', *Technique Picturale des Peintres Flamands du XV^a au Début du XVI^a Siècle*, Le Febure et Gillet edicions D'art, II, s/data

IVOIRE, Elisabeth Agius, d', *Grão Vasco e a pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da exposição na Galeria do Rei D. Luís, 17 de Março a 10 de Junho, Lisboa 1992.

JORGE, Virgolino, Ferreira, *Arquitectura, medida e número na Catedral de Évora*, in *Revista dos Monumento*, nº 26, Edição Monumentos e Edifícios Nacionais, Lisboa, Abril, 2007

KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1987

KUBLER, George, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objectos*, Editor Assírio Bacelar, 1998

MACIEL, Justino M., *Vitrúvio, Tratado de Arquitectura*, IST Editora Universitária do Instituto Superior Técnico, Lisboa, s/d

MACHADO, Cirilo Wolkmar, *Tratado de Arquitectura e Pintura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

MACHADO, José Alberto Gomes, *Um colecionador Português do século das Luzes: D Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*, Publicações Ciência e Vida, Lda, Évora, 1987.

MARDEL, Fernando, Relatórios de intervenção de restauro com o nº de restauro: 886, 2109, 2112, 2115 ano de 1962, 2021 A ano de 1962, 2114 ano de 1962, 2020 ano de 1959, 1047 ano de 1959 (textos manuscritos)

MARKL, Dagoberto, *o Renascimento, História de Arte em Portugal*, Publicações Alfa, Volume 6, Lisboa, 1986.

MARTENS, Didier, *La Vierge en Majesté, de l'Ancien Retable de La Sé D'Évora: Une Ouvre Brugeoise dès Années 1500*, Gazette Dès Beaux-Artes, Paris, Décembre 1995.

MARTENS, Maximiliaan P., *Bruges et la Renaissance, de Memling à Pourbus*, Memlingmuseum – Oud-Sint-Janshospitaal, 15 août – 6 décembre, 1998

MEYER, *Manual de Ornamentação*, Editorial Gustavo Gili, SA., Quinta edição ampliada, Barcelona 2004.

METZGER, Catherine, *Restoration and Reconstruction of Gerard David's St. Anne Altarpiece*, in IIC Postprint Papers presented at the twentieth annual meeting of the American Institute for conservation of Historic and Artistic works, Buffalo, New York, 1992. pp. 59 a 62

METZGER, Catherine A. e BERRIE, Barbara H., *Gerard David's St. Anne Altarpiece: Evidence for Workshop Participation*. Curatorial Colloquy III of the Center for Advanced Study in the Visual Arts, 20 – 24 May 1991.

MOREIRA, Rafael, *Os autores do retábulo e cadeiral, (1514 – 1516)* in Monumentos, nº 19, dossier Sé do Funchal, Lisboa, Setembro de 2003.

MUMFORD, Luwis, *Arte e Técnica*, Edições 70, Lda., Lisboa, 1952.

NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, © Copyright de la edición española, Barcelona, 1999.

NUNES, Philippe, *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*, Fac-simile da Edição de 1615 com estudo introdutório de Leontina Ventura, Editorial Paisagem, Porto, 1982.

PACHECO, Francisco, *Arte de La Pintura Sua Antiguidade e Grandeza*, publicação na revista Studies In Conservation 27, Londres, 1982.

PANOFSKY, Erwin, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Fabula Tusquets Editores, Barcelona, Espanha, 2003.

PORTAL, Frédéric, *El Simbolismo de los Colores, En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, José J. de Olafita Editor, Barcelona, 2005.

REIS SANTOS, Luís, *Obras Primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa, 1953.

RIBEIRO, Mário de Sampayo, *A Virgem da Glória Suposto painel central do políptico da antiga Capela-mór da sè de Évora, não está como saiu das mãos do autor?*, Évora, 1945,

RODRIGUES, Dalila (cord.) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 17 de Março a 10 de Junho, 1992,

RODRIGUES, Dalila, *Roteiro do Museu Grão Vasco*, Edição ASA, Maio de 2004

RODRIGUES, Dalila, *A pintura no período manuelino*, in *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Vol.II, Circulo de Leitores e Autores, Lisboa 1995, pp 200 e 201

STUKENBROUCK, Christiane e TÖPPER, Barbara, *1000 Obras – Primas da Pintura Europeia do século XIV ao século XIX*, Portuguese edition Taschen Verlag GmbH, 2006

TEIXEIRA, Luís M., *O retábulo-mor da Igreja Grande do Funchal*, in *Revista Semestral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 19, dossier Sé do Funchal, Lisboa, Setembro de 2003.

VAN SHOUTE, Roger, VEROUGSTRAETE, Hélène, *La Peinture et le Laboratoire, Procédés. Méthodologie. Applications*, Colloque XIII, Bruges, 15,16,17 Septembre 1999, Uitgeverij Peeters, Leuven – Paris – Sterling, Virginia, 2001.

VAN SCHOUTE, Roger, *Colloque “Le Dessin Sous-jacent et la Technologie Dans La Peinture” 13, Bruges, 1999*

VERGARA, Alejandro, *Vermeer y el Interior Holandés*, Museu Nacional Del Prado, Madrid, 2003.

VEROUGSTRAETE, Hélène, VAN SCHOUTE, Roger, *Les petites Pietás du groupe Van der Weyden: mécanismes d’une production en série*, *Techne*, nº 5, 1997.

VOS, Dirk de, *Hans Memling The Complete Works*, Thames and Hudson, Belgium, 1994

WWW. Google, pintura flamenga on-line