



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**FRANCISCO CORREIA, O MESMO NOME PARA DOIS
PINTORES MANEIRISTAS. ESTUDO ARTÍSTICO E TÉCNICO-
MATERIAL DAS SUAS OBRAS, DOCUMENTADAS E
ATRIBUÍDAS**

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutora em Estudos do Património

Por Sofia Martins dos Santos

Sob orientação do

Professor Doutor José Ferrão Afonso

Co-orientação da

Professora Doutora Ana Calvo

Professor Doutor José Carlos Frade

ESCOLA DAS ARTES

Novembro de 2014

Dedico esta tese à minha família

RESUMO

A presente tese iniciou-se com um objectivo: traçar o percurso biográfico e a caracterização estilística, técnico e material da produção de Francisco Correia, um pintor quinhentista da cidade do Porto.

Todavia, no decorrer da análise documental efectuada, surgiram diversas incongruências que remeteram para a possibilidade de terem existido, na mesma época, dois pintores com o mesmo nome, provenientes da mesma cidade, mas com actividade assinalada em anos diferentes: um activo entre 1568 e cerca de 1580 e o outro a partir da década de noventa. Este facto, aliado às dissemelhanças estilísticas entre as obras, de autoria documentalmente comprovada, associadas ao que se pensava ser um único pintor, reforçou ainda mais esta hipótese. Assim, a actividade documentada, entre 1568 e 1613, daquele que se julgava tradicionalmente ser o único artista quinhentista denominado Francisco Correia, passou a estar dividida em dois períodos, o primeiro referente a Francisco Correia I, autor dos painéis de Santo Estêvão de Valença, entre outras obras atribuídas, e o segundo respeitante a Francisco Correia II, que participou na execução das bandeiras processionais da Misericórdia do Porto, dedicadas ao tema da Paixão de Cristo.

Tendo em conta que a análise estilística das obras evidencia diferenças que sugerem a possibilidade de haver dois artistas envolvidos, pretendeu-se igualmente encontrar algumas expressões dessas diferenças nos materiais e técnicas empregues, com recurso a diferentes registos fotográficos, bem como à análise físico-química dos materiais, realizada através da microscopia óptica (MO), fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF), microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios x dispersiva de energia (SEM-EDS) e espectroscopia de infravermelhos com transformada de Fourier (micro-FTIR), que possibilitou reconhecer algumas características da técnica pictórica de Francisco Correia I, que difere da técnica pictórica das obras atribuídas a Francisco Correia II.

A conjugação de todos os elementos obtidos no decurso desta investigação permitiram uma caracterização da obra de Francisco Correia I, confirmando atribuição de obras que lhe já estavam atribuídas e reconhecendo algumas obras como não sendo da sua autoria. Relativamente ao Francisco Correia II, constatou-se que todas as obras

que lhe estavam atribuídas não são da sua autoria e, da sua produção, apenas foi possível caracterizar técnica e materialmente as bandeiras processionais da Paixão de Cristo, trabalho realizado com mais três artistas, nas quais foram utilizados os mesmos materiais. Visto que não existiu, também, qualquer diferença na forma como esses materiais foram aplicados, não foi possível reconhecer alguma particularidade própria, em relação aos outros artistas que trabalharam nas bandeiras processionais com Francisco Correia II.

Palavras-chave: Francisco Correia, pintura maneirista, painéis de Santo Estêvão de Valença, bandeiras processionais da Paixão de Cristo, EDXRF, micro-FTIR, SEM-EDS.

ABSTRACT

The objective of this thesis was to trace the biographical information and the stylistic, technical and material characterization of Francisco Correia's production, a 16th century painter from Oporto.

However, during the documentary analysis developed, some inconsistencies concerning some biographical aspects arose, which raises the possibility that two painters with the same name have lived at the same time and in the same city, but with activity in different years: one between 1568 and c. 1580 and the other from the 90s on. This fact, together with the stylistic dissimilarities between the work whose authorship is documentally identified has, connected to what previously thought to be a single painter, further strengthened this idea. Thus, the documented activity, between 1568 and 1613, of who traditionally was thought to be the only 16th century painter called Francisco Correia, is now divided into two periods of time, the first refers to Francisco Correia I, author of the panels of Santo Estêvão de Valença, among other pieces of work attributed to him, and the second is concerned with Francisco Correia II, who took part in the production of the processional flags of Misericórdia do Porto, celebrating the passion of Christ.

Bearing in mind that the stylistic analysis of the pieces of work reveals differences which arise the possibility of the existence of two artists involved, we also tried to find some expression of those differences in the material and techniques used, by using different photographic records, as well as the physics and chemical analysis of the materials, through the use of optical microscopy (OM), energy dispersive X-ray fluorescence (EDXRF), scanning electron microscopy - energy dispersive X-ray spectrometry (SEM-EDS) and Fourier transform infrared spectroscopy (micro-FTIR), which allow to recognize some characteristics of the pictorial technique of Francisco Correia I, that differs from the pictorial technique of the work assigned to Francisco Correia II.

The combination of all the elements gathered through this investigation allow the characterization of the work of Francisco Correia I, confirming the attribution of some pieces of work that were already attributed to him and recognizing some pieces

of work as not being from his authorship. Concerning Francisco II, it was found that all the work attributed to him didn't belong to him, and from his production, it was only possible to characterize technically and materially the processional flags of the passion of Christ, work produced together with other three artists, using the same materials, and also there has been no difference in the way those materials were used, so it was not been possible to recognize any own particularity, compared to the other artists who worked in the processional banners with Francisco Correia II.

Key-words: Francisco Correia, mannerist painting, panels of Santo Estêvão de Valença processional flags of the passion of Christ, EDXRF, micro-FTIR, SEM-EDS.

SIGLAS E ABREVIATURAS

A.D.P. – Arquivo Distrital do Porto

A.H.M.P. – Arquivo Histórico da Misericórdia do Porto

A.H.P. – Arquivo Histórico do Porto/Casa do Infante

A.N.T.T. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Apud – A obra original cuja referência é apresentada em primeiro lugar não foi, de facto, consultada, mas que a informação a ela referente foi obtida a partir da segunda obra

B^{co} – Banco

Cf. – Confronte

CITAR – Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes

Cm – Centímetros

Coord. – Coordenação

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Doc. – Documento

EDXRF – Espectrometria de Fluorescência de Raios X Dispersiva de Energia

F., ff. – Fólio, Fólios

Fig./Figs – Figura/Figuras

FTIR – Espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier

Ibidem – O mesmo título da nota anterior

IDEM – O mesmo autor da nota anterior

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

IV – Infravermelho

L.^o – Livro

MO – Microscópio Óptico

MTPNP – Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal

Op. cit. – A obra em causa já foi citada numa nota anterior

P.,pp. – Página, páginas

QREN – Quadro de Referencia Estratégico Nacional

S. – São

SEM-EDS – Microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de energia dispersiva de raio-x

S.d. – *Sine data*

S.l. – *Sine loco*

S.n. – *Sine nomine*

UV – Ultravioleta

V. – Verso

Vd. – *Vide*

Vol. – Volume

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese de doutoramento contou com importantes apoios e incentivos sem os quais não se teria tornado possível e pelos quais estarei eternamente grata. Dada a infinidade de pessoas que me ajudaram, peço desculpa aqueles cujo o nome poderá não constar mas que agradeço a colaboração.

Os meus agradecimentos vão em primeiro lugar para os meus orientadores Doutor Professor José Ferrão Afonso, Doutora Professora Ana Calvo, Doutor Professor José Carlos Frade, pela disponibilidade, pelo saber que transmitiram, pelas opiniões e críticas e pelas palavras de incentivo.

Fica aqui o meu agradecimento às seguintes instituições:

- Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), pela bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/62069/2010, financiada pelo programa POPH/FSE;

- Laboratório HERCULES da Universidade de Évora e Laboratório José Figueiredo da Direção-Geral do Património Cultural por toda a colaboração prestada na realização deste trabalho, onde foram efectuadas todas as análises por SEM-EDS e micro-FTIR, respectivamente;

- Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), por todo o apoio institucional, infraestruturas e equipamento do laboratório de química da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto;

Gostaria também de agradecer ao Dr. João Nuno Reis (CITAR/ Laboratório José Figueiredo), à Eng^a Ana Margarida Cardoso, Dr. Luís Dias e ao Prof. Doutor António Candeias (Laboratório HERCULES) por todo o auxílio na realização das várias análises laboratoriais.

A todos os colegas e docentes que me apoiaram, entre os quais Rita Maltieira, Rita Rodrigues, Bárbara Campos Maia, Sílvia Festa, Sílvia Cópio, Pedro Cardoso, Regina Andrade, Maria Lúcia Afonso, Doutora Jorgelina Carballo Martinez, Doutora Maria Aguiar, Mestre Carolina Barata e Doutor Vítor Teixeira.

À Dr.^a Ana Marlene Tavares, Dr. Pedro Azevedo, Dr. Gaspar João Lopes pelo apoio no trabalho de *design* gráfico; ao Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa do Porto, pelo empréstimo do equipamento fotográfico para fotografia de infravermelho; ao Dr. Abílio Pinto Rodrigues pela leitura do texto, ao Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa pela oportunidade de frequentar este Doutoramento, à Doutora Eduarda Vieira, bem como à Doutora Laura Castro, Directora da Escola das Artes, pela compreensão e colaboração na resolução de problemas que surgiram.

Expresso também a minha gratidão pelo acesso às obras e apoio logístico à igreja de Santo Estêvão de Valença e respectivo pároco José Maria Pereira do Vale; às igrejas matrizes de Azurara e Barcelos, ao pároco desta última, Abílio Cardoso; à capela dos Alfaiates, à Sé do Porto, à Santa Casa da Misericórdia do Porto em particular à Dr.^a Regina Andrade e ao Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, em especial à Doutora Isabel Maria Fernandes. Ao ateliê Porto Restauro, pela cedência de micro-amostras relativas a duas das pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega; à Oficinas Santa Bárbara e ao Laboratório da Signinum – Gestão de Património Cultural, Lda, pela disponibilidade e consulta dos relatórios de intervenção de algumas das obras implicadas na investigação.

Um obrigado muito especial às minhas amigas Carla, Daniela, Elena e Sandra pela partilha de bons momentos, ajuda e palavras de incentivo nas alturas de desânimo.

Por último, dirijo um agradecimento especial aos meus pais e marido, por acreditarem sempre em mim, pelo apoio incondicional, amizade, paciência e por todos os ensinamentos de vida.



SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	7
SIGLAS E ABREVIATURAS	9
AGRADECIMENTOS	11
ÍNDICE DE FIGURAS DO CORPO DO TEXTO	17
ÍNDICE DAS TABELAS DO CORPO DO TEXTO	19
ÍNDICE DE FIGURAS DOS APÊNDICES	20
ÍNDICES DE TABELAS DOS APÊNDICES	34
ÍNDICE DE FIGURAS DOS ANEXOS	35
ÍNDICE DE TABELAS DOS ANEXOS	40
INTRODUÇÃO	40
CAPÍTULO 1. PORTUGAL E A SUA RELAÇÃO COM A EUROPA NO SÉCULO XVI	45
1.1. ASPECTOS GERAIS	45
1.2. DA FLANDRES A ITÁLIA: O DESENVOLVIMENTO DAS RELAÇÕES ARTÍSTICAS COM PORTUGAL	51
CAPÍTULO 2. A PINTURA MANEIRISTA EM PORTUGAL	55
2.1. INTRODUÇÃO AO ESTILO MANEIRISTA	55
2.1.1. O estatuto social dos pintores	57
2.1.2. Pintores restauradores	63
2.2. A PINTURA MANEIRISTA.....	64
2.2.1. Fontes e recursos.....	71
2.2.2. Técnicas e materiais utilizados	74
CAPÍTULO 3. O PORTO QUINHENTISTA E OS SEUS PINTORES	83
3.1. A cidade e a sociedade.....	83
3.2. A pintura maneirista no Porto e seus representantes	95

CAPÍTULO 4. DOIS PINTORES COM O MESMO NOME	107
4.1. PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DADOS BIOGRÁFICOS DE FRANCISCO CORREIA	107
4.2. DOIS PINTORES, QUASE CONTEMPORÂNEOS E NA CIDADE DO PORTO, CHAMADOS FRANCISCO CORREIA	114
4.2.1. Francisco Correia I.....	118
4.2.2. Francisco Correia II	119
CAPÍTULO 5. CARACTERIZAÇÃO DAS OBRAS DE AUTORIA E ATRIBUÍDAS A FRANCISCO CORREIA I	121
5.1. METODOLOGIA ANALÍTICA	122
5.1.1. Procedimentos e condições experimentais	125
5.2. OBRAS DA IGREJA DO MOSTEIRO DA SERRA DO PILAR	129
5.2.1. Enquadramento histórico e artístico	129
5.2.2. Análise documental das obras.....	132
5.3. POLÍPTICO DE SANTO ESTÊVÃO DE VALENÇA.....	135
5.3.1. Enquadramento histórico e artístico	135
5.3.2. Descrição formal e iconográfica	141
5.3.3. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	146
5.3.4. Caracterização técnica e material	148
5.3.5. Considerações finais	159
5.4. PAINÉIS DO RETÁBULO DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS DA IGREJA MATRIZ DE AZURARA.....	161
5.4.1. Enquadramento histórico e artístico	161
5.4.2. Descrição formal e iconográfica	165
5.4.3. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	169
5.4.4. Caracterização técnica e material	170
5.4.5. Considerações finais	177
5.5. PAINÉIS DO RETÁBULO-MOR DA CAPELA DOS ALFAIATES DO PORTO	179
5.5.1. Enquadramento histórico e artístico	179
5.5.2. Descrição formal e iconográfica	185
5.5.3. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	187
5.5.4. Caracterização técnica e material	190
5.5.5. Considerações finais	193

5.6. PAINÉIS DA CAPELA-MOR DA IGREJA MATRIZ DE BARCELOS ...	195
5.6.1. Enquadramento histórico e artístico	195
5.6.2. Descrição formal e iconográfica	199
5.6.3. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	201
5.6.4. Caracterização técnica e material	202
5.6.5. Considerações finais	207
5.7. CONCLUSÕES GERAIS	208
CAPÍTULO 6. CARACTERIZAÇÃO DAS OBRAS ATRIBUÍDAS A FRANCISCO CORREIA II.....	211
6.1. OBRAS DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DO PORTO	213
6.1.1. Enquadramento histórico e artístico	213
6.1.2. Bandeiras processionais da Paixão de Cristo.....	215
6.1.2.1. Descrição formal e iconográfica	222
6.1.2.2. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	226
6.1.2.3. Caracterização técnica e material	227
6.1.2.4. Considerações finais	236
6.2. PAINÉIS DA SACRISTIA DA SÉ DO PORTO	239
6.2.1. Enquadramento histórico e artístico	239
6.2.2. Descrição formal e iconográfica	244
6.2.3. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	247
6.2.4. Caracterização técnica e material	249
6.2.5. Considerações finais	255
6.3. PINTURAS DO NÚCLEO MUSEOLÓGICO DO BAIXO TÂMEGA	257
6.3.1. Enquadramento histórico e artístico	257
6.3.2. Descrição formal e iconográfica	261
6.3.3. Intervenções posteriores e actual estado de conservação	264
6.3.4. Caracterização técnica e material	265
6.3.5. Considerações finais	272
6.4. CONCLUSÕES GERAIS	272
CONCLUSÃO.....	275
FONTES E BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA.....	281
PUBLICAÇÕES E COMUNICAÇÕES APRESENTADAS NO ÂMBITO DA TESE	301

APÊNDICES

APÊNDICE I – REGISTOS FOTOGRÁFICOS	303
APÊNDICE II – DESENHOS TÉCNICOS: DIMENSÕES E CONSTITUIÇÃO DOS SUPORTES	319
APÊNDICE III – AMOSTRAGEM E CORTES ESTRATIGRÁFICOS	325
APÊNDICE IV – MICRO-FTIR	369
APÊNDICE V – SEM-EDS.....	413
APÊNDICE VI – ANÁLISE DOCUMENTAL E CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL DAS ESCULTURAS DOS QUATRO EVANGELISTAS DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DO PORTO	439

ANEXOS

ANEXO DOCUMENTAL	453
ANEXO I – REGISTOS FOTOGRÁFICOS	460
ANEXO II – LOCALIZAÇÃO DOS PONTOS DE AMOSTRAGEM DA ANÁLISE POR EDXRF	481

ÍNDICE DE FIGURAS DO CORPO DO TEXTO

Fig. 2. 1 – Aprendizes a preparar as tintas (a), aprendiz a fazer esboços (b), aprendiz a preparar a paleta para o mestre (c). Extraída CRUZ, António João – A oficina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem. <i>Interações</i> , nº 3, 2006, pp. 91 e 95.....	60
Fig. 2. 2 – Oficina de impressão no século XVI. Extraída http://owni.eu/2012/06/22/the-end-of-the-world-the-state-vs-the-internet/	72
Fig. 3. 1 – Pormenor da gravura de H. Duncalf relativa à cidade do Porto por volta de 1733, onde é possível visualizar a extensão da muralha fernandina e o tecido urbano. Extraída http://portoarc.blogspot.pt/2012/05/vistas-gerais-do-porto-dos-seculos-xvii.html	83
Fig. 3. 2 – Principais ruas onde habitavam os pintores no século XVI e XVII.....	104
Fig. 4. 1 – Excerto da lista dos Irmãos da Misericórdia do Porto de 1598 de onde faz parte o nome de Francisco Correia. © A.H.M.P. – D, B.º 5, n. 7, fl. 70v.....	109
Fig. 4. 2 – Matrimónios e descendentes do pintor Francisco Correia.....	113
Fig. 5. 1 – Actual capela-mor e planta da igreja © Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.....	137
Fig. 5. 2 – Painéis de Santo Estêvão. a) <i>Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho</i> , b) <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> , c) <i>Enterro de Santo Estêvão</i> , d) <i>O Sonho de Luciano</i> , e) <i>O Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> , f) <i>Santo Estêvão em Adoração à Santíssima Trindade</i>	138
Fig. 5. 3 – Reconstituição da distribuição dos painéis no políptico da igreja de Santo Estêvão de Valença.....	140
Fig. 5. 4 – a) Pormenores de um dos rostos do painel <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> , b) Pormenor dos dedos da mão no painel <i>Enterro de Santo Estêvão</i>	141
Fig. 5. 5 – Microfotografia do corte estratigráfico da amostra de cor azul clara da pintura <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> , após tingimento com fucsina ácida © Jorgelina Carballo Martinez.	155
Fig. 5. 6 – Microfotografia do corte estratigráfico da amostra da carnação do painel <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> . © Jorgelina Carballo Martinez.....	157

Fig. 5. 7 – a) Microfotografia do corte estratigráfico da amostra de cor azul clara do painel <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> (ampliação original = 100X). b) Microfoto-grafia do corte estratigráfico da amostra de cor verde do painel <i>Santo Estêvão pre-gando aceitação do Evangelho</i> (ampliação original = 100X). © Jorgelina Carballo Martinez.....	159
Fig. 5. 8 – Retábulo lateral do Sagrado Coração de Jesus. © Luís Ribeiro.....	162
Fig. 5. 9 – Margens sem pintura do painel a <i>Ceia em Emaús</i>	163
Fig. 5. 10 – Pormenores dos painéis a <i>Ceia em Emaús</i> (a), <i>Ascensão de Cristo</i> (b), <i>Noli me tangere</i> (c).....	164
Fig. 5. 11 – Pormenores dos painéis a <i>Descida de Cristo ao Limbo</i> (d), <i>Nossa Senhora do Rosário</i> (e), <i>Ressurreição de Cristo</i> (f).....	165
Fig. 5. 12 – Retábulo-mor da capela dos Alfaiates © Luís Ribeiro.....	181
Fig. 5. 13 – Painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos. a) <i>Anunciação</i> , b) <i>Assunção da Virgem</i> (colocados na parede lateral esquerda), c) <i>Adoração dos Pastores</i> , d) <i>Apóstolos junto ao túmulo</i> (colocados na parede lateral direita).....	196
Fig. 6. 1 – 1) <i>Última ceia</i> ; 2) <i>Lava-pés</i> ; 3) <i>Agonia no Horto</i> ; 4) <i>Traição de Judas</i> ; 5) <i>Cristo perante Caifás</i> ; 6) <i>Negação de Pedro</i> ; 7) <i>Cristo perante Pilatos</i> ; 8) <i>Flagelação</i> ; 9) <i>Coroação de espinhos</i> ; 10) <i>Ecce Homo</i> ; 11) <i>Cristo a caminho do Calvário</i> ; 12) <i>Cristo pregado na Cruz</i>	216
Fig. 6. 2 – Décima terceira bandeira – <i>Pietà</i>	218
Fig. 6. 3 – a) Cartela do frontão da capela-mor da igreja da Misericórdia; b) Cartelas da abóboda da capela-mor da igreja de S. Lourenço.....	223
Fig. 6. 4 – a) Cartela da bandeira <i>Negação de Pedro</i> , b) Cartela da bandeira <i>Traição de Judas</i> , c) Cartela da bandeira <i>Ecce Homo</i>	225
Fig. 6. 5 – Microfotografia de dois cortes estratigráficos do conjunto das bandeiras processionais da Paixão de Cristo. 1 – Camada de preparação com uma coloração castanha escura; 2 – Imprimadura com uma coloração cinzenta; 3 – Camada pictórica	230
Fig. 6. 6 – Planta da Sé do Porto e localização da sacristia.....	239
Fig. 6. 7 – a) <i>Anunciação</i> , b) <i>Visitação</i> , c) <i>Adoração dos pastores</i> , d) <i>Adoração dos Reis Magos</i> , e) <i>Circuncisão</i> , f) <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> , g) <i>O regresso da Sagrada Família do Egipto</i> , h) <i>O Menino Jesus entre os Doutores</i>	241

Fig. 6. 8 – Constituição do suporte do painel <i>O Regresso da Sagrada Família do Egipto</i>	251
Fig. 6. 9 – Pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega atribuídas a Francisco Correia: a) <i>Alegoria à Imaculada Conceição</i> ; b) <i>Anunciação</i> ; c) <i>Adoração dos Pastores</i> ; d) <i>Incredulidade de S. Tomé</i> ; e) <i>Padre Eterno</i>	258
Fig. 6. 10 - <i>Anunciação</i> . Pormenor da micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico da amostra nº 2, onde é possível observar as partículas características do verditer.....	271

ÍNDICE DAS TABELAS DO CORPO DO TEXTO

Tabela 2. 1 – Principais pigmentos utilizados nos séculos XVI e XVII.....	78
Tabela 4. 2 – Assinaturas de Francisco Correia.....	117
Tabela 5. 1 – Constituição das molduras e dos suportes.....	151
Tabela 5. 2 – Microfotografias dos cortes estratigráficos obtidas por MO (ampliação original 100x) © Jorgelina Carballo Martinez.....	154
Tabela 5. 3 – Pormenores semelhantes entre as pinturas da igreja de Santo Estêvão de Valença e a igreja matriz de Azurara.....	166
Tabela 5. 4 – Pormenores semelhantes entre as pinturas da igreja de Santo Estêvão de Valença e a capela dos Alfaiates do Porto.....	183
Tabela 5. 5 – Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas.....	191
Tabela 5. 6 – Pormenores dissemelhantes entre os painéis da igreja de Santo Estêvão de Valença e os da igreja matriz de Barcelos.....	198
Tabela 5. 7 – Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas.....	204
Tabela 5. 8 – Madeiras identificadas nos quatro conjuntos de obras estudadas.....	209
Tabela 5. 9 – Materiais identificados nos três conjuntos de obras estudadas.....	209
Tabela 5. 10 – Pigmentos identificados nos três conjuntos de obras estudadas.....	210
Tabela 6. 1 – Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas.....	250
Tabela 6. 2 – Tipo de suporte utilizado nos três grupos de obras estudados.....	273
Tabela 6. 3 – Materiais identificados nas camadas de preparação nos três grupos de obras estudados.....	274

Tabela 6. 4 – Pigmentos identificados nos três grupos de obras estudados.....	274
---	-----

ÍNDICE DE FIGURAS DOS APÊNDICES

Apêndice I

Fig. I. 1 – Fotografia geral do painel <i>Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho</i> e pormenores técnicos: a) Linhas de desenho a pincel nas arquitecturas; b) Olhar dirigido para o observador; c) Linhas de desenho a pincel no decorativismo têxtil.....	305
Fig. I. 2 – Fotografia geral do painel <i>Apedrejamento a Santo Estêvão</i> e pormenores técnicos: a) Pontos brancos na íris e esclera de forma a conferir brilho aos olhos; b) Pinceladas espessas aplicadas na horizontal; c) Linhas de desenho a pincel com espessura.....	306
Fig. I. 3 – Fotografia geral do painel <i>Enterro de Santo Estêvão</i> e pormenores técnicos: a) Sobreposição do fundo; b) Linhas de desenho a pincel na demarcação das indumentárias; c) Transparências.....	307
Fig. I. 4 – Fotografia geral do painel <i>O Sonho de Luciano</i> e pormenores técnicos: a) Rosto imberbe com manchas azuladas e boca rosada; b) Linhas de desenho a pincel na demarcação da indumentaria e dedos da mão.....	308
Fig. I. 5 – Fotografia geral do painel <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> e pormenores técnicos: a) Pormenores do decorativismo têxtil da mitra do bispo; b) Pormenores do decorativismo têxtil da capa de asperges do bispo; c) Correção da perspectiva do túmulo.....	309
Fig. I. 6 – Algumas das patologias presentes nos painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus. a) Repintes, b) Galerias provocadas por insectos, c) Afastamento das tábuas e presença de lacunas.....	310
Fig. I. 7 – a) Linha de contorno exterior das mãos e indumentárias. b) Trave colocada no reverso.....	310
Fig. I. 8 – Ferros que sustentam a estrutura retabular.....	310
Fig. I. 9 – <i>Anunciação/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i>	311
Fig. I. 10 – <i>Adoração dos Pastores/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i>	311

Fig. I. 11 – <i>Assunção da Virgem Maria/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos..</i>	311
Fig. I. 12 – <i>Apóstolos junto ao túmulo/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos...</i>	311
Fig. I. 13 – Pormenores técnicos dos painéis da capela-mor de Barcelos. a) Empastamento de cor branca para a marcação de pontos de luz/ <i>Adoração dos Pastores</i> ; b) pinceladas largas de tom rosado presentes na testa, nariz, queixo e junto aos olhos/ <i>Adoração dos Pastores</i> ; c) Contorno exterior das mãos/ <i>Apóstolos junto ao túmulo</i>	312
Fig. I. 14 – Actual capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto. Os nichos do lado direito albergam a escultura do Evangelista S. João e S. Lucas e do lado esquerdo S. Mateus e S. Marcos.....	312
Fig. I. 15 – a) Bandeira <i>Negação de Pedro</i> da Misericórdia do Porto; b) Bandeira <i>Negação de Pedro</i> da Misericórdia de Penafiel.....	312
Fig. I. 16 – Fisionomias de Cristo nas treze bandeiras da <i>Paixão de Cristo</i> da Misericórdia do Porto: a) <i>Última Ceia</i> ; b) <i>Lava-pés</i> ; c) <i>Agonia no Horto</i> ; d) <i>Traição de Cristo</i> ; e) <i>Cristo perante Caifás</i> ; f) <i>Negação de Pedro</i> ; g) <i>Cristo perante Pilatos</i> ; h) <i>Flagelação</i> ; i) <i>Coroação de espinhos</i> ; j) <i>Ecce Homo</i> ; k) <i>Cristo a caminho do Calvário</i> ; l) <i>Cristo pregado na Cruz</i> ; m) <i>Pietà</i>	313
Fig. I. 17 – a) Vincos provocados pelas traves das grades; b) manchas amarelas; c) estalados; d) desgaste do pigmento.....	313
Fig. I. 18 – a) Pormenor de empastamentos; b) Pormenor das pinceladas; c) pormenor dos elementos à posteriori; d) linhas de perfil a preto e branco.....	314
Fig. I. 19 – Fotografia de radiação UV da bandeira <i>Negação de Pedro</i>	314
Fig. I. 20 – Fotografia de IV da bandeira <i>Última Ceia</i>	314
Fig. I. 21 – Semelhanças estilísticas entre os painéis da sacristia da Sé do Porto e a tela do coro alto do Convento de Santa Clara no Porto. a) <i>Visitação</i> da sacristia da Sé do Porto; b) <i>Adoração dos Pastores</i> da sacristia da Sé do Porto; c) <i>Visitação</i> do coro-alto do Convento de Santa Clara do Porto.....	315
Fig. I. 22 – Presença de mesma figura feminina na composição <i>Visitação</i> (a) e na <i>Adoração dos Pastores</i> (b). Presença da mesma figura masculina na composição <i>Circuncisão</i> (c) e <i>Apresentação do Menino Jesus no Tempo</i> (d).....	315

Fig. I. 23 – a) <i>Adoração dos Pastores</i> do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega antes da intervenção; b) <i>Adoração dos Pastores</i> do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega depois da intervenção.....	316
Fig. I. 24 – Pormenores pictóricos semelhantes entre as pinturas: <i>Incredulidade de S. Tomé</i> (a e b) e <i>Alegoria à Imaculada Conceição</i> (c e d).....	316
Fig. I. 25 – Pormenores pictóricos semelhantes entre as pinturas: <i>Adoração dos Pastores</i> (a e b) e <i>Anunciação</i> (c e d).....	317
Fig. I. 26 – a) Pormenores da pintura de ourivesaria na <i>Incredulidade de S. Tomé</i> ; b) vestes requintadas na pintura <i>Alegoria à Imaculada Conceição</i>	317

Apêndice II

Fig. II. 1 – <i>Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho</i>	321
Fig. II. 2 – <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i>	321
Fig. II. 3 – <i>Enterro de Santo Estêvão</i>	321
Fig. II. 4 – <i>O Sonho de Luciano</i>	321
Fig. II. 5 – <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i>	322
Fig. II. 6 – <i>Ceia em Emaús/ Retábulo do Sagrado Coração de Jesus</i>	322
Fig. II. 7 – <i>Noli me tangere/ Retábulo do Sagrado Coração de Jesus</i>	322
Fig. II. 8 – <i>Adoração dos Pastores/Retábulo-mor da capela dos Alfaiates</i>	323
Fig. II. 9 – <i>Jesus entre os Doutores da Lei/Retábulo-mor da capela dos Alfaiates</i> ..	323
Fig. II. 10 - <i>Anunciação/Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i>	323
Fig. II. 11 – <i>Adoração dos Pastores/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i>	323
Fig. II. 12 – <i>Apóstolos junto ao túmulo/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i> ...	324
Fig. II. 13 – <i>Assunção da Virgem/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i>	324
Fig. II. 14 – <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo/ Sacristia da Sé do Porto</i> ...	324

Apêndice III

Fig. III. 1 – Localização dos pontos de amostragem no painel <i>Noli me tangere</i>	327
Fig. III. 2 – Localização dos pontos de amostragem no painel a <i>Ceia em Emaús</i>	329
Fig. III. 3 – Localização dos pontos de amostragem no painel a <i>Anunciação</i>	331

Fig. III. 4 – Localização dos pontos de amostragem no painel <i>Adoração dos Pastores</i>	331
Fig. III. 5 – Localização dos pontos de amostragem no painel <i>Apóstolos junto ao túmulo</i>	333
Fig. III. 6 – Localização dos pontos de amostragem no painel <i>Assunção da Virgem</i>	333
Fig. III. 7 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Última Ceia</i>	335
Fig. III. 8 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Lava-pés</i>	337
Fig. III. 9 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Agonia no Horto</i>	339
Fig. III. 10 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Prisão de Cristo</i> ...	341
Fig. III. 11 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Cristo perante Caifás</i>	343
Fig. III. 12 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Negação de Pedro</i>	344
Fig. III. 13 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Cristo perante Pilatos</i>	347
Fig. III. 14 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Flagelação</i>	349
Fig. III. 15 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Coroação de Espinho</i>	351
Fig. III. 16 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Ecce Homo</i>	353
Fig. III. 17 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Cristo a caminho do Calvário</i>	355
Fig. III. 18 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Crucificação de Cristo</i>	357
Fig. III. 19 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Pietà</i>	359
Fig. III. 20 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Alegoria à Imaculada Conceição</i>	361
Fig. III. 21 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Anunciação</i>	363
Fig. III. 22 – Localização dos pontos de amostragem na pintura <i>Adoração dos Pastores</i>	365

Apêndice IV

Fig. IV. 1 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 1.....	371
Fig. IV. 2 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1.	371
Fig. IV. 3 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 2.....	371
Fig. IV. 4 – Espectro de IV correspondente à camada de protecção da amostra 3...	372
Fig. IV. 5 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 3.....	372
Fig. IV. 6 – Espectro de IV correspondente à camada branca (com verniz) da amostra 5.....	372
Fig. IV. 7 – Espectro de IV correspondente à camada amarela (com preparação) da amostra 5.....	373
Fig. IV. 8 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 6.....	373
Fig. IV. 9 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 7.....	373
Fig. IV. 10 – Espectro de IV correspondente à camada de protecção da amostra 2.	374
Fig. IV. 11 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 2....	374
Fig. IV. 12 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 2.	374
Fig. IV. 13 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 1.....	375
Fig. IV. 14 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 6.....	375
Fig. IV. 15 – Espectro de IV correspondente à camada transparente de baixo da amostra 6.....	376
Fig. IV. 16 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação da amostra 7...	376
Fig. IV. 17 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 7.....	376
Fig. IV. 18 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 6.....	377
Fig. IV. 19 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 6.....	377
Fig. IV. 20 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação da amostra 7...	377
Fig. IV. 21 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha (com contaminação da camada de preparação) da amostra 5.....	378
Fig. IV. 22 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação da amostra 3...	378
Fig. IV. 23 – Espectro de IV correspondente à camada branca superior da amostra 1.....	379
Fig. IV. 24 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 1.....	379

Fig. IV. 25 – Espectro de IV correspondente à camada branca inferior da amostra 1.....	379
Fig. IV. 26 – Espectro de IV correspondente à camada de protecção da amostra 2..	380
Fig. IV. 27 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 2.....	380
Fig. IV. 28 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 2.....	380
Fig. IV. 29 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 2	381
Fig. IV. 30 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 3.....	382
Fig. IV. 31 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 3.....	382
Fig. IV. 32 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 3.....	383
Fig. IV. 33 – Espectro de IV correspondente à camada branca com grãos azuis da amostra 3.....	383
Fig. IV. 34 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 3.....	384
Fig. IV. 35 – Espectro de IV correspondente à camada rosa clara da amostra 4....	384
Fig. IV. 36 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 4.....	385
Fig. IV. 37 – Espectro de IV correspondente à camada castanha clara da amostra 4	385
Fig. IV. 38 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 6.....	386
Fig. IV. 39 – Espectro de IV correspondente à camada cinzenta da amostra 6.....	386
Fig. IV. 40 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 4.....	387
Fig. IV. 41 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 6.....	387
Fig. IV. 42 – Espectro de IV correspondente à camada alaranjada da amostra 6....	388
Fig. IV. 43 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 7.....	388
Fig. IV. 44 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 7.....	389
Fig. IV. 45 – Espectro de IV correspondente à camada branca superior da amostra 7.....	389
Fig. IV. 46 – Espectro de IV correspondente à camada branca superior amostra 5...	390
Fig. IV. 47 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 7.....	390
Fig. IV. 48 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 5.....	391
Fig. IV. 49 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 3.....	391
Fig. IV. 50 – Espectro de IV correspondente à camada rosa clara da amostra 4....	392
Fig. IV. 51 – Espectro de IV correspondente à camada rosa com grão vermelho da amostra 4.....	392
Fig. IV. 52 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 5.....	393

Fig. IV. 53 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 6.....	393
Fig. IV. 54 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 6.....	394
Fig. IV. 55 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha translúcida da amostra 2.....	394
Fig. IV. 56 – Espectro de IV correspondente à camada verde clara da amostra 1..	395
Fig. IV. 57 – Espectro de IV correspondente à camada verde-escuro da amostra 1	395
Fig. IV. 58 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 4.....	396
Fig. IV. 59 – Espectro de IV correspondente à camada orgânica da amostra 4.....	396
Fig. IV. 60 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 1.....	397
Fig. IV. 61 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1	397
Fig. IV. 62 – Espectro de IV correspondente à camada azul clara da amostra 2....	397
Fig. IV. 63 – Espectro de IV correspondente à camada amarelada/azul da amostra 2.....	398
Fig. IV. 64 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 3.....	398
Fig. IV. 65 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 4.....	398
Fig. IV. 66 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 5.....	399
Fig. IV. 67 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 6.....	399
Fig. IV. 68 – Espectro de IV correspondente à camada laranja da amostra 6.....	399
Fig. IV. 69 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 8.....	400
Fig. IV. 70 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 8.....	400
Fig. IV. 71 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 10.....	400
Fig. IV. 72 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 11.....	401
Fig. IV. 73 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação acinzentada da amostra 12.....	401
Fig. IV. 74 – Espectro de IV correspondente à camada azul/roxa da amostra 13...	401
Fig. IV. 75 – Espectro de IV correspondente à camada verde-claro da amostra 1...	402
Fig. IV. 76 – Espectro de IV correspondente à camada verde-escuro da amostra 1.....	402
Fig. IV. 77 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1.....	402
Fig. IV. 78 – Espectro de IV correspondente à camada verde escura da amostra 2..	403
Fig. IV. 79 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 3.....	403

Fig. IV. 80 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 5.....	403
Fig. IV. 81 – Espectro de IV correspondente à camada cinzenta da amostra 5.....	404
Fig. IV. 82 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 4.....	404
Fig. IV. 83 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 4.....	405
Fig. IV. 84 – Espectro de IV correspondente à camada azul/roxa da amostra 7.....	405
Fig. IV. 85 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 8.....	405
Fig. IV. 86 – Espectro de IV correspondente à camada orgânica da amostra 8.....	406
Fig. IV. 87 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 9.....	406
Fig. IV. 88 – Espectro de IV correspondente à camada amarela clara da amostra 10.....	406
Fig. IV. 89 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 11.....	407
Fig. IV. 90 – Espectro de IV correspondente à camada azul e camada vermelha da amostra 11.....	407
Fig. IV. 91 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 12.....	407
Fig. IV. 92 – Espectro de IV correspondente à camada rosa clara da amostra 1.....	408
Fig. IV. 93 – Espectro de IV correspondente à camada rosa escura da amostra 1..	408
Fig. IV. 94 – Espectro de IV correspondente à camada orgânica da amostra 1.....	408
Fig. IV. 95 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1	409
Fig. IV. 96 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 2.....	409
Fig. IV. 97 – Espectro de IV correspondente à camada acastanhada da amostra 5.	410
Fig. IV. 98 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 6.....	410
Fig. IV. 99 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 7.....	410
Fig. IV. 100 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 8....	411

Apêndice V

Fig. V. 1 – Amostra 1: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), enxofre (S), cálcio (Ca), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), silício (Si), cálcio (Ca) e chumbo (Pb)	415
--	-----

Fig. V. 2 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico correspondente à cor verde; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cálcio (Ca), cobre (Cu), enxofre (S); chumbo (Pb), estanho (Sn) e silício (Si).....	416
Fig. V. 3 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico carbono (C), cálcio (Ca), ferro (Fe); chumbo (Pb) e manganês (Mn).....	416
Fig. V. 4 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb)....	417
Fig. V. 5 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos enxofre (S), cálcio (Ca) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al).....	417
Fig. V. 6 – Amostra 5: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cálcio (Ca), ferro (Fe), chumbo (Pb) e estanho (Sn).....	418
Fig. V. 7 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos enxofre (S), carbono (C), cálcio (Ca), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos mercúrio (Mg), alumínio (Al), silício (Si) e fosforo (P); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico ferro (Fe).....	418
Fig. V. 8 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Espectro de EDS referente à análise de uma partícula de pigmento vermelho.....	419
Fig. V. 9 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos enxofre (S), carbono (C), cálcio (Ca), ferro (Fe), chumbo (Pb) e estanho (Sn); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos mercúrio (Mg), alumínio (Al), silício (Si) e fosforo (P); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico ferro (Fe); e) mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al)	420

Fig. V. 10 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C) e chumbo (Pb); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb).....	420
Fig. V. 11 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), potássio (K) e cálcio (Ca).....	421
Fig. V. 12 – Amostra 3: a) Micrografia electrónica do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Espectro de EDS referente à análise de uma partícula de pigmento azul.....	421
Fig. V. 13 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb); potássio (K); alumínio (Al) e carbono (C).....	422
Fig. V. 14 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), chumbo (Pb) e mercúrio (Hg); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg); e) Mapa de EDS relativo ao elemento chumbo (Pb).....	423
Fig. V. 15 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb).....	423
Fig. V. 16 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), potássio (K) e cálcio (Ca); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg).....	423
Fig. V. 17 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico ferro (Fe), estanho (Sn) e chumbo (Pb).....	424

Fig. V. 18 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), cálcio (Ca) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), potássio (K) e cobre (Cu); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico potássio (K).....	424
Fig. V. 19 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu).....	425
Fig. V. 20 – Amostra 5: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe); e) Mapa de EDS do elemento químico cobre (Cu).....	425
Fig. V. 21 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe).....	426
Fig. V. 22 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu); chumbo (Pb); fósforo (P); alumínio (Al) e mercúrio (Hg).....	427
Fig. V. 23 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al); e) mapa de EDS relativo ao elemento químico carbono (C).....	427
Fig. V. 24 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), cobre (Cu), estanho (Sn) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe).....	428

Fig. V. 25 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), cálcio (Ca), cobre (Cu) e mercúrio (Hg); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C); mapa de EDS relativo ao elemento químico oxigénio (O).....	428
Fig. V. 26 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu), estanho (Sn), e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).....	429
Fig. V. 27 – Amostra 8: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu), estanho (Sn), e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al).....	429
Fig. V. 28 – Amostra 9: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).....	430
Fig. V. 29 – Amostra 10: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).....	430
Fig. V. 30 – Amostra 11: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu); chumbo (Pb); estanho (Sn) e ferro (Fe).....	431
Fig. V. 31 – Amostra 14: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono, ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento alumínio (Al).....	431

Fig. V. 32 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu), estanho e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), cálcio (Ca) e mercúrio (Mg).....	432
Fig. V. 33 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe) e mercúrio (Mg); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e manganês (Mn)...	432
Fig. V. 34 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al).	433
Fig. V. 35 – Amostra 8: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si), cálcio (Ca) e manganês (Mn); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg).....	433
Fig. V. 36 – Amostra 9: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg).....	434
Fig. V. 37 – Amostra 10: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), ferro (Fe), estanho (Sn) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), potássio (K) e cálcio (Ca).....	434
Fig. V. 38 – Amostra 11: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos sódio (Na), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).....	435

Fig. V. 39 – Amostra 12: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e manganês (Mn).....	435
Fig. V. 40 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb).....	436
Fig. V. 41 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo ao elemento químico cálcio (Ca), ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb).....	436
Fig. V. 42 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos magnésio (Mg), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu).....	437
Fig. V. 43 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos magnésio (Mg), alumínio (Al) e silício (Si).....	438
Fig. V. 44 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), magnésio (Mg) e cálcio (Ca).....	438

Apêndice VI

Fig. VI. 1 – Os quatro Evangelistas da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto. a) S. Marcos, b) S. Mateus, c) S. João, d) S. Lucas.....	441
Fig. VI. 2 – a) Pormenor da policromia original da túnica do anjo de S. Mateus; b) Pormenor da policromia original do manto de S. Lucas; c) Pormenor da carnação do pescoço de S. Lucas. © Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa do Porto.....	447
Fig. VI. 3 – Localização dos pontos de amostragem na escultura de S. Lucas e respec- tivos cortes estratigráficos. Ampliação 100x.© Jorgelina Carballo Martinez	451

ÍNDICES DE TABELAS DOS APÊNDICES

Apêndice III

Tabela III. 1 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas do painel <i>Noli me tangere</i> (ampliação original = 100x).....	328
Tabela III. 2 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas do painel a <i>Ceia em Emaús</i>	330
Tabela III. 3 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas dos painéis <i>Anunciação</i> e <i>Adoração dos Pastores</i>	332
Tabela III. 4 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas dos painéis <i>Apóstolos junto ao túmulo</i> e <i>Assunção da Virgem</i>	334
Tabela III. 5 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 1 <i>Última Ceia</i>	336
Tabela III. 6 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 2 <i>Lava-pés</i>	338
Tabela III. 7 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 3 <i>Agonia no Horto</i>	340

Tabela III. 8 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 4 <i>Traição de Judas</i>	342
Tabela III. 9 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 5 <i>Cristo perante Caifás</i>	344
Tabela III. 10 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 6 <i>Negação de Pedro</i>	346
Tabela III. 11 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 7 <i>Cristo perante Pilatos</i>	348
Tabela III. 12 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 8 <i>Flagelação</i>	350
Tabela III. 13 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 9 <i>Coroação de Espinhos</i>	352
Tabela III. 14 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 10 <i>Ecce Homo</i>	354
Tabela III. 15 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 11 <i>Cristo a caminho do Calvário</i>	356
Tabela III. 16 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 12 <i>Crucificação de Cristo</i>	358
Tabela III. 17 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 13 <i>Pietà</i>	360
Tabela III. 18 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura <i>Alegoria à Imaculada Conceição</i>	362
Tabela III. 19 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura <i>Anunciação</i>	363
Tabela III. 20 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura <i>Adoração dos Pastores</i>	368

ÍNDICE DE FIGURAS DOS ANEXOS

Anexo I

Fig. 1 – Constituição da madeira. Extraída http://www.madeiras.cc/	463
--	-----

Fig. 2 – Portas e postigos da muralha fernandina em meados do século V. Extraída http://pt.wikipedia.org/wiki/Muralhas_Fernandinas_do_Porto	463
Fig. 3 – a) <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> de Juan de Juanes (1560/Museu do Prado). Extraída http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/809.htm . b) <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> de Francisco Correia (1574/Igreja de Santo Estêvão de Valença).....	464
Fig. 4 – c) <i>Enterro de Santo Estêvão</i> de Juan de Juanes. (1560/Museu do Prado). Extraída http://www.lib-art.com/artgallery/3876-the-entombment-of-st-stephen-martyr-juan-de-juanes.html . d) <i>Enterro de Santo Estêvão</i> de Francisco Correia (1574/Igreja de Santo Estêvão de Valença).....	464
Fig. 5 – a) Figura do profeta Jeremias que Miguel Ângelo pintou na capela Sistina. Extraída http://www.sabercultural.com/template/especiais/CapelaSistinaTeto.html . b) Painel <i>O Sonho de Luciano</i> da igreja de Santo Estêvão de Valença.....	465
Fig. 6 – a) Tela do altar-mor: <i>Santo Estêvão adorar o Santíssimo</i> , b) Pintura do tecto da capela-mor: <i>Apedrejamento a Santo Estêvão</i> . Igreja paroquial de Santo Estêvão em Gião (Vila do Conde).Extraída http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d994cc361eaf1&nipa=IPA.00033567	465
Fig. 7 – Acrescentos de madeira posteriores à época do painel © Luís Bravo.....	466
Fig. 8 – Patologias detectadas no painel <i>Enterro de Santo Estêvão</i> antes da última intervenção © Nicole Marques e Ana Silva.....	466
Fig. 9 – Pormenor de empastamentos.....	467
Fig. 10 – <i>Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho</i> / Igreja de Santo Estêvão de Valença Fotografia sob luz rasante © Luís Bravo.....	467
Fig. 11 – Fotografias sob luz rasante dos painéis de Santo Estêvão de Valença © Luís Bravo.....	467
Fig. 12 – <i>Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho</i> / Igreja de Santo Estêvão de Valença. Fotografia com radiação UV © Luís Bravo.....	468
Fig. 13 – Fotografias com radiação UV dos painéis de Santo Estêvão de Valença © Luís Bravo.....	468
Fig. 14 – Resultados da identificação histológica da madeira: a) Corte transversal, com poros isolados e parênquima apotraqueal difuso, porque as células aparecem isoladas no tecido fibroso, em bandas concêntricas, que se estendem n sentido tangencial. b)	

Corte tangencial ou longitudinal, com raios homogéneos unisseriados. c) Corte radial, com raios lenhosos homogéneos e finos, que fundamentalmente distingue o castanho do carvalho, porque os raios deste último são muito mais desenvolvidos © Jorgelina Carballo Martinez.....	469
Fig. 15 – a) Rebaixamento do suporte e marcas de desbaste presentes no reverso do painel <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> © Ana Rita Veiga e Ana Sílvia Rocha.....	469
Fig. 16 – Reversos dos painéis: a) <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> , b) <i>Sonho de Luciano</i> , c) <i>O encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> © Luís Bravo.....	469
Fig. 17 – <i>Ceia em Emaús/ Igreja matriz de Azurara</i> © Luís Ribeiro.....	470
Fig. 18 – <i>Noli me tangere/ Igreja matriz de Azurara.</i> © Luís Ribeiro.....	470
Fig. 19 – <i>A Descida de Cristo ao Limbo/ Igreja matriz de Azurara</i> © Luís Ribeiro.....	470
Fig. 20 – <i>Nossa Senhora do Rosário/Igreja matriz de Azurara</i> © Luís Ribeiro.....	470
Fig. 21 – <i>Ressurreição de Cristo/ Igreja matriz de Azurara/</i> © Luís Ribeiro.....	471
Fig. 22 – <i>Ascensão de Cristo/Igreja matriz de Azurara/</i> © Luís Ribeiro.....	471
Fig. 23 – Diogo Teixeira e António da Costa/ <i>Nossa Senhora do Rosário</i> da igreja matriz de Cadaval. Extraída SERRÃO, Vítor - <i>Belchior de Matos: pintor das Caldas da Rainha: memória biográfica e artística do pintor, roteiro da exposição, catálogo das obras, 1595-1628.</i> Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1981.....	471
Fig. 24 – a) Actual localização da capela dos Alfaiates, b) Antiga localização da capela http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=PT011312140015	472
Fig. 25 – Fachada principal e retábulo-mor da primitiva capela dos Alfaiates. Extraída http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=PT011312140015	473
Fig. 26 – <i>Anunciação/ Capela dos Alfaiates</i> © Luís Ribeiro.....	473
Fig. 27 – <i>Adoração dos Pastores/Capela dos Alfaiates</i> © Ana Cudell.....	473
Fig. 2 – <i>Adoração dos Pastores/ Capela dos Alfaiates.</i> (a) Fotografia sob luz visível; (b) Fotografia com radiação IV © Luís Ribeiro.....	473
Fig. 3 – <i>Jesus entre os Doutores da Lei/ Capela dos Alfaiates.</i> (a) Fotografia sob luz visível; (b) Fotografia com radiação IV © Luís Ribeiro.....	474
Fig. 30 – <i>Assunção da Virgem/Capela dos Alfaiates</i> © Luís Ribeiro.....	474

Fig. 31 – <i>Coroação da Virgem/ Capela dos Alfaiates</i> © Luís Ribeiro.....	474
Fig. 4 – <i>Visitação/ Capela dos Alfaiates</i> © Luís Ribeiro.....	475
Fig. 5 – <i>Fuga para o Egipto/ Capela dos Alfaiates</i> © Luís Ribeiro.....	475
Fig. 6 – a) Actual e original <i>Coroação da Virgem</i> ; b) Intervenção não documentada em que se observa a alteração do posicionamento de Deus Pai e Deus Filho. © Teixeira Lopes - Gabinete de História da Cidade.....	476
Fig. 35 – a) Reverso do painel <i>Apóstolos junto ao túmulo</i> ; b) Reverso do painel <i>Adoração dos Pastores/ Capela-mor da igreja matriz de Barcelos</i> © Laboratório da Signinum – Gestão de Património Cultural, Lda.....	476
Fig. 36 – a) Pormenor da veste da Virgem Maria do painel <i>Anunciação</i> , onde é possível observar a camada pictórica subjacente de cor esverdeada. b) Pormenor das nuvens do painel <i>Assunção da Virgem</i> , onde se visualiza uma camada pictórica subjacente de cor salmão © Laboratório da Signinum – Gestão de Património Cultural, Lda.....	477
Fig. 37 – Exposição representativa da Procissão dos Fogaréus na Quinta-Feira de Endoenças. Fotografia gentilmente cedida pela Dr. ^a Regina Andrade.....	477
Fig. 38 – Galeria de pintura da Misericórdia do Porto, onde se pode observar em primeiro plano a face com as cartelas das bandeiras processionais. Extraída PORTUGAL ECONÓMICO MONUMENTAL E ARTÍSTICO. Lisboa: [s.n.s.d.], vol. 2, p. 62.....	478
Fig. 39 – a) Painel <i>Circuncisão/Sacristia da Sé do Porto</i> . b) João Baptista Pachini/ <i>Alegoria à Caridade/Sala Capitular da Casa do Cabido da Sé do Porto</i> . Extraída GONÇALVES, Flávio - <i>João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto</i> . Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.329.....	478
Fig. 40 – Painel <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> . a) Margem das tábuas desprovidas de pintura; b) Sistema em ganzepe © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro.....	479
Fig. 41 – Radiografia do painel <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro.....	479

Anexo II

Fig. 42 – Localização dos pontos da análise por EDXRF no painel <i>Santo Estêvão pre-gando aceitação do Evangelho</i>	483
Fig. 43 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 1 do painel <i>Santo Estêvão pre-gando aceitação do Evangelho</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	484
Fig. 7 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 2 do painel <i>Santo Estêvão pre-gando aceitação do Evangelho</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	484
Fig. 45 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 3 do painel <i>Santo Estêvão pre-gando aceitação do Evangelho</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	485
Fig. 46 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 4 do painel <i>Santo Estêvão pre-gando aceitação do Evangelho</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	485
Fig. 47 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i>	486
Fig. 48 – Espectro de EDXRF do ponto 1 do painel <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> . © Jorgelina Carballo Martinez.....	487
Fig. 49 – Espectro de EDXRF do ponto 2 do painel <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	487
Fig. 50 – Espectro de EDXRF do ponto 3 do painel <i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	488
Fig. 51 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel <i>O Enterro de Santo Estêvão</i>	489
Fig. 52 – Espectro EDXRF correspondente aos pontos 1 e 2 do painel <i>Enterro de Santo Estêvão</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	490
Fig. 53 – Espectro de EDXRF do ponto 3 do painel <i>Enterro de Santo Estêvão</i> © Jor-gelina Carballo Martinez.....	490
Fig. 54 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 4 do painel <i>Enterro de Santo Estêvão</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	491
Fig. 55 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel <i>o Sonho de Luciano</i>	492
Fig. 56 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 1 do painel <i>Sonho de Luciano</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	493

Fig. 57 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 2 do painel <i>Sonho de Luciano</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	493
Fig. 58 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 3 do painel <i>Sonho de Luciano</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	494
Fig. 59 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 4 do painel <i>Sonho de Luciano</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	494
Fig. 60 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel o <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i>	495
Fig. 61 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 1 do painel <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	496
Fig. 62 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 2 do painel <i>Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i> © Jorgelina Carballo Martinez.....	496
Fig. 8 – Localização dos pontos de amostragem recolhidas para a MO e para EDXRF no painel <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo/ Sacristia da Sé do Porto</i>	497
Fig. 9 – Localização dos pontos de amostragem por EDXRF no painel <i>O Regresso da Sagrada Família do Egípto/Sacristia da Sé do Porto</i>	499

ÍNDICE DE TABELAS DOS ANEXOS

Tabela 1 – Microfotografias dos cortes estratigráficos obtidas por MO © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro.....	498
Tabela 2 – Elementos químicos identificados por EDXRF no painel <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro.....	499
Tabela 3 – Pigmentos identificados no painel <i>Regresso à Sagrada Família do Egípto</i> © Processo de restauro nº 40/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro	500

INTRODUÇÃO

Conhecida a importância que a pintura maneirista teve em território português, e na sequência da pesquisa preliminar desenvolvida, foi constatada a existência de diversas lacunas no que concerne à produção pictórica da região Norte entre a segunda metade do século XVI e o primeiro quartel do século XVII, bem como dos artistas activos nessa região e período. Desse modo, a tese tem como principal objectivo aprofundar o conhecimento da pintura maneirista em Portugal, em termos artísticos, técnicos e materiais, através do estudo da vida e obra de um dos representantes da pintura maneirista do Porto, Francisco Correia, considerado até ao momento como sendo um só indivíduo. A investigação, contudo, revelou que não se tratava exclusivamente de um pintor mas sim de dois pintores com o mesmo nome, ambos com actividade no Porto.

Embora se esteja perante aquele que foi apreciado como um dos melhores pintores da cidade na sua época, poucos historiadores de arte portuguesa se debruçaram sobre ele. As primeiras referências a Francisco Correia, foram-lhe feitas por Eugénio Andrea da Cunha e Freitas, que o identifica como o autor dos painéis de Santo Estêvão de Valença¹. Este mesmo historiador escreveu, em 1955, o único estudo de carácter monográfico sobre Francisco Correia conhecido até à data do início da investigação².

Algum tempo depois, Adriano de Gusmão viria a encontrar afinidades entre os painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto e os da igreja de Santo Estêvão de Valença³, atribuição reforçada por Vítor Serrão, que tem vindo a dedicar alguma atenção à vida e obra do pintor⁴. Domingos Pinho de Brandão, Maria Augusta

¹ Vd. FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e – *O Políptico de Santo Estêvão de Valença*. Porto: Editora Tertúlia das Cinco e Meia, 1952.

² Vd. IDEM – *O pintor Francisco Correia: novos subsídios para a sua biografia*. Porto: Boletim do Salão Silva Porto, 1955.

³ Vd. GUSMÃO, Adriano – *Diogo Teixeira e seus colaboradores: Nova colecção de arte portuguesa*. Lisboa: Artis, 1955, p. 12

⁴ Algumas das obras publicadas pelo historiador que referem o nome e o trabalho do pintor: SERRÃO, Vítor - *Novas tábuas da escola de Diogo Teixeira*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972; *Domingos Lourenço Pardo, mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães (1616-1618): Introdução ao estudo da pintura maneirista no Norte*. [S.l.: s.n.], 1981; *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983; *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-165*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de

Araújo e Célia Nunes Pereira também contribuíram de forma significativa para o conhecimento da actividade artística de Francisco Correia⁵. No que diz respeito ao estudo técnico e material das obras, apenas se conhecia uma publicação, acerca dos painéis do políptico de Santo Estêvão de Valença, da autoria de Jorgelina Carballo Martinez⁶. Existem ainda outros estudos que, por se referirem ao pintor, foram consultados para completar a investigação⁷.

As dúvidas que surgiram na análise dos documentos conhecidos, relativos a Francisco Correia, documentos esses que por sua vez levantaram a hipótese de terem existido dois pintores com o mesmo nome, tornaram evidente a necessidade de uma investigação mais aprofundada e, principalmente, mais sistematizada, relativa às questões biográficas e actividade artística. Para além das contradições documentais, as diferenças estilísticas observáveis nas obras de autoria comprovada, também sugeriram a possibilidade de haver dois artistas envolvidos. Deste modo, pretendeu-se igualmente encontrar algumas expressões dessas diferenças nos materiais e técnicas empregues, através de exames e análises.

Partindo da hipótese de terem existido dois pintores com o mesmo nome, procurou-se elaborar um *corpus* de estudo, que permitisse não só conhecer o percurso de vida dos dois artistas, mas também dividir e compreender as obras de autoria comprovada e atribuídas a cada um, bem como identificar os métodos de trabalho e materiais utilizados nessas mesmas obras.

Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992 e, *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

⁵ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984. ARAÚJO, Maria-Augusta – Francisco Correia: Um pintor portuense em Azurara (1573-75). *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*. Nova série, nº 19, Junho 1997. PEREIRA, Célia Nunes – Igreja do Mosteiro de S. Miguel de Refojos de Basto: um dissipar da penumbra: contributo para o desenvolvimento e revalorização do seu património. In *Mosteiro de S. Miguel de Refojos, um despertar de memórias*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal, 2008.

⁶ Vd. CARBALLO MARTINEZ, Jorgelina – *Análisis por EDXRF de cinco paneles del pintor portuense Francisco Correa*. Actas do VIII Congreso Ibérico de Arqueometría. Turuel, 19-21 de Outubro de 2009.

⁷ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1894-1960; *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1997. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Os artistas, as oficinas e os métodos de trabalho dos imaginários do Porto “Filipino”*. Coimbra: [s.n.], 2000. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada na Universidade de Coimbra. GONÇALVES, Flávio – *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

Essa clarificação, contudo, deparou-se, inicialmente, com um importante obstáculo: a escassez de contractos notariais referentes a algumas das obras atribuídas e, também, a ausência de documentos biográficos. Por esta razão, considerou-se metodologicamente prioritária a pesquisa de nova documentação que pudesse existir no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca Municipal do Porto e em arquivos distritais, municipais e outros.

Consultadas essas instituições e após um levantamento exaustivo da documentação e informação sobre a produção artística de Francisco Correia, foi possível passar a uma fase de estudo laboratorial das obras, recorrendo-se às mais diversas tecnologias analíticas disponíveis, complementando-se desta forma os dados obtidos por cada tipo de exame realizado.

A caracterização técnica e material das obras foi orientada da seguinte forma: identificação e descrição do suporte, da camada de preparação e pictórica; identificação da técnica ou técnicas; identificação dos pigmentos e aglutinantes e caracterização da sequência de construção pictórica.

Através dos resultados obtidos, procurou-se do ponto de vista técnico e material não apenas caracterizar todas as obras de autoria comprovada dos pintores, como também verificar se existem semelhanças com as obras que lhes são atribuídas, na medida em que esta atribuição é realizada com base em comparações estilísticas. As semelhanças técnicas e materiais podem comprovar se as pinturas foram de facto realizadas pela mesma mão ou, por outro lado, rejeitar a atribuição dada as diferenças.

Num trabalho deste teor é fundamental o contacto directo com as obras; contudo o desaparecimento de algumas obras de autoria comprovada, bem como as intervenções a que outras foram submetidas, criaram algumas dificuldades no que respeita ao conhecimento global do trabalho artístico de ambos os pintores. Não obstante, o conjunto restrito que subsistiu até aos nossos dias constituiu, pela sua qualidade e estado de conservação, uma sólida base de trabalho que permitiu o desenvolvimento da investigação, que culmina com o presente volume teórico, onde se apresentam as hipóteses, os resultados e as conclusões obtidos durante a pesquisa.

O primeiro capítulo da tese aborda aspectos gerais da História de Portugal, no século XVI, e a sua relação com a Europa quinhentista, na tentativa de identificar os condicionalismos que determinam as características da pintura maneirista, abordada

em pormenor no segundo capítulo, onde é igualmente mencionado o estatuto social dos pintores, as fontes de inspiração dos mesmos e ainda as técnicas e os materiais utilizados na pintura desta época. O terceiro capítulo refere-se ao contexto artístico e cultural na cidade do Porto, vivido no século XVI e nos princípios do XVII, bem como os representantes da pintura maneirista. O quarto capítulo apresenta as discordâncias relativas ao percurso de Francisco Correia, considerado um só artista, e que levantaram a hipótese de terem existido dois pintores com o mesmo nome. Com o enquadramento efectuado e a devida hipótese exposta, o quinto capítulo, centra-se na caracterização das obras de autoria comprovada e nas que são atribuídas ao que se passou a designar por Francisco Correia I e o sexto capítulo apresenta a mesma caracterização, só que em relação ao Francisco Correia II. Nestes dois capítulos, começa-se por fazer uma breve contextualização histórica sobre as instituições e os espaços que contêm as obras, seguindo-se o seu estudo documental e a caracterização formal e iconográfica, descrição das intervenções posteriores, juntamente com o diagnóstico actual do estado de conservação, terminando com uma caracterização técnica e material das obras.

CAPÍTULO 1.

PORTUGAL E A SUA RELAÇÃO COM A EUROPA NO SÉCULO XVI

1.1. ASPECTOS GERAIS

Os conflitos de variada ordem que se fizeram sentir nos inícios do século XVI, nomeadamente o movimento reformista cristão, o saque da cidade de Roma pelas tropas alemãs e espanholas de Carlos V (1527) e as descobertas científicas como a revolução heliocêntrica de Nicolau Copérnico, deram origem a um período de transformações, mas também de crise sociopolítica e religiosa, que alcançaram quase toda a Europa. Portugal seria igualmente marcado por esse contexto, numa época em que, para além de reafirmar a sua individualidade e consolidar o seu poder político, os proventos da expansão marítima lhe permitiram uma actividade artística sem precedentes.

A sociedade portuguesa, marcada pela Era dos Descobrimentos, encontrava-se dividida em três estados – clero, nobreza e povo – e a autoridade máxima recaía sobre o monarca. Cada uma dessas ordens tinha funções, direitos, deveres e formas de vestir e estar próprias. O estatuto social de cada um dependia dos privilégios individuais ou de grupo, conferidos pelos monarcas, tais como isenções, autorizações, honras, que por sua vez eram emitidos através das Cartas de Privilégios⁸. Entre todos os privilégios, a honra passou a ser, na Idade Moderna, uma das mais importantes condições de inserção social⁹.

O clero, dividido entre regular e secular, ocupava-se do culto e devido a essas funções, e também pela sua riqueza, ocupava um lugar de destaque na estrutura social. O ensino também era considerado um encargo especial deste estado, detentor do saber, capacidade que partilhava com os judeus, representados em grande número no território português, principalmente depois de aqui terem sido acolhidos, na época de D. João II, os que foram expulsos de Espanha pelos reis católicos.

⁸ Vd. FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – Ingerências de D. Afonso V na vida municipal de Guimarães: os privilegiados da Coroa. In RAMOS, Luís A. de Oliveira dir. – *Revista de História*. Porto: [s.n.], 1988, vol. 8, pp. 89-113.

⁹ Vd. MATTA, Glaydson Gonçalves – *Tradição e modernidade: práticas corporativas e reforma dos ofícios de Lisboa no século XVIII*. [S.l.: s.n.], 2011. Dissertação de Mestrado em História apresentada no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, p. 9.

Quanto à nobreza, também detentora de grande poder, tinha funções militares e ocupava cargos na política e administração. Grupo social rentista, aliás como o clero, vivia em função da exploração do trabalho dos camponeses e possuía abastados bens territoriais, cargos do Estado e benesses que eram concedidas pelo rei em troca da ajuda militar.

Tanto o clero como a nobreza tinham poder de decisão e eram possuidores de diversos privilégios, ao contrário do terceiro estado, o povo, constituído por vários estratos, cujo sustento dependia do seu próprio trabalho. Era esse o caso da burguesia, grupo social urbano em crescente ascensão e especializado na actividade comercial e nos ofícios artesanais, dos trabalhadores assalariados, dos artesãos e dos camponeses. A reputação social da profissão exercida foi sempre um critério pragmático de escalonamento, uma vez que existiam profissões mais dignas do que outras¹⁰.

Finalmente, os escravos também faziam parte da população do país. Eram geralmente africanos e realizavam os trabalhos mais duros e desprezíveis, por exemplo os serviços de limpeza, na agricultura, na lavagem de roupa, entre outros.

A grande época do século XVI português identifica-se com D. Manuel I. O seu reinado foi marcado por notáveis eventos, nomeadamente o desenvolvimento da circulação de mercadorias, que proporcionaram abertura de novas rotas comerciais, como foi o caso da Rota do Cabo¹¹, assim como o aparecimento de novas profissões¹². Consciente da importância da expansão marítima, D. Manuel deu continuidade às explorações portuguesas, iniciadas pelos seus antecessores, o que levou à descoberta do caminho marítimo para a Índia, do Brasil e das Ilhas Molucas, também conhecidas por Ilhas das Especiarias. O estabelecimento destas novas rotas comerciais, dominadas pelos portugueses, acelerou a entrada de especiarias, ouro, prata e matérias-primas, fazendo

¹⁰ Vd. IDEM – Tempos Modernos. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 329.

¹¹ O comércio entre o Ocidente e o Oriente já existia antes dos descobrimentos portugueses, devido à Rota do Levante, dominada pelos venezianos e que ligava o Ocidente ao Oriente através do Mediterrâneo oriental. Os produtos que chegavam à Europa vindos da Índia e da China eram trazidos pelos muçulmanos e pelos italianos, transportados por terra ou por mar. Com a viagem de Vasco da Gama à Índia, foi criada a Rota do Cabo, dominada pelos portugueses e que ligava unicamente por mar a Europa ao Oriente.

¹² Vd. CONSIGLIERI, Carlos – A dissolução das relações feudais na Lisboa do século XVI. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. - *Revista de História*. Porto: [s.n.], 1993, pp.182-184.

com que o reino português atingisse, nas primeiras décadas de Quinhentos o seu apogeu. Burgueses e bancários estrangeiros começaram a migrar dos seus países para Lisboa, a fim de financiar e comercializar esses produtos.

D. Manuel reformulou ainda a corte portuguesa, tornando-a numa das mais ricas da Europa do seu tempo. O luxo contaminou a maioria da população do país, que também se entregou à ostentação de grandezas¹³. À semelhança da corte, centenas de prelados e nobres procediam à reformulação e enriquecimento artístico dos seus espaços. Lisboa, rapidamente se transformou num dos maiores centros mercantis do mundo, tendo sido a principal cidade do reino e a segunda da Península¹⁴. Assiste-se à modernização de cais, reestruturação e redimensionamento de estaleiros, construção de novos armazéns e oficinas¹⁵. Para administrar os territórios portugueses além-mar, foi fundada em Lisboa, por volta de 1503, a Casa da Índia.

O crescimento das actividades e necessidades inerentes às grandes navegações e expansão marítima adquirem uma importância crescente, sendo esse o sector mais procurado por todos aqueles que pretendiam melhores condições de vida. Por exemplo, os camponeses, cuja situação era precária devido à exploração praticada pelas ordens privilegiadas, viram na navegação uma forma de escape. Assim, abandonaram as suas terras e migraram para Lisboa, tentando incorporar-se no exército ou na frota naval. Em consequência, a falta de mão-de-obra agrícola, juntamente com as tempestades e as pestes, originaram em Portugal, durante o século XVI, repetidos períodos de escassez alimentar¹⁶.

Muitos artesãos portugueses, dada a pouca conta em que eram tidas as artes mecânicas, emigram para África, para a Ásia ou para o Brasil. Daí resultou uma grande redução no número de artesãos em Portugal.

A nível cultural, D. Manuel procedeu à Reforma dos Estudos Gerais, criando novos planos e bolsas de estudo. No que diz respeito às artes, a sua acção revelou-se notável, e foi imensa a produção de pintura e mobiliário, mas sobretudo de ourivesaria

¹³ Vd. BASTO, Artur Magalhães – *Moralidades e costumes portuenses no século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1925, pp.28-29.

¹⁴ Vd. SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp.179-180.

¹⁵ Vd. CONSIGLIERI, Carlos – *Op. cit.*, pp. 185-187.

¹⁶ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *No tempo dos feitos da Flandres*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [s.d.], p. 2.

e edifícios patrocinados pelo rei, por fidalgos e eclesiásticos, integrados no chamado estilo manuelino. Este estilo surgiu em Portugal no início do século XVI, durante o reinado do D. Manuel, caracterizando-se pela exagerada utilização de motivos naturalistas, originários do gótico e pela transformação dos elementos arquitectónicos tradicionais, como colunas, arcos, capitéis, entre outros¹⁷.

A abertura das novas rotas também proporcionou um maior fluxo de importação de obras de arte para o território português, assim como a presença de mestres flamengos, italianos, espanhóis, franceses e alemães¹⁸, responsáveis, em colaboração com os artistas locais, pela construção de notáveis edifícios, a pintura de retábulos ou a realização de esculturas. A mobilidade dos artistas generalizou-se, proporcionada quer pela maior facilidade de circulação na Europa, quer pelo aumento do número de encomendas.

Será, contudo, no reinado de D. João III (1521-1557), mais precisamente a partir de 1530, que se assiste à renovação dos domínios da cultura, artes e ensino, devido às relações culturais estabelecidas com alguns centros da cultura humanista e à adesão ao Classicismo italiano. Apesar dos primeiros sinais de crise económica que se fizeram sentir, D. João III deu continuidade aos empreendimentos em curso, para os quais continuavam a ser contratados artistas estrangeiros. A aquisição de obras de arte e a circulação de tratados e gravuras introduzem um novo gosto português, rompendo definitivamente com o quadro cultural e ideológico do Manuelino.

Com efeito, após o encerramento da feitoria de Antuérpia em 1548¹⁹, intensificaram-se os contactos com Itália e a sua cultura humanista, que desenvolveu significativamente a sua influência em Portugal, a partir dos meados de Quinhentos²⁰. Esta influência possibilitou uma nova visão acerca do ensino nas universidades e colégios, até então visto como dispensável. A conselho de Diogo de Gouveia, D. João III criou

¹⁷ Vd. DIAS, Pedro – Os antecedentes da arquitectura manuelina. In *História da Arte em Portugal: O manuelino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol. 5, pp. 15-18.

¹⁸ Francisco Henriques e Francisco de Campos são dois exemplos de artistas flamengos radicados em Portugal no século XVI.

¹⁹ A feitoria portuguesa instalada em Antuérpia, fundada nos finais do século XV, funcionou como extensão da Casa da Índia entre 1508 até 1549, onde se vendiam produtos oriundos das Ilhas Atlânticas, África e Portugal.

²⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda. In PEREIRA, Paulo dir. – *História da Arte Portuguesa: do «modo» Gótico ao Maneirismo*. Lisboa: Temas e Debates, 1995, vol. 2, p. 429.

numerosas bolsas de estudo no estrangeiro e, fundou o Real Colégio das Artes e Humanidades em Coimbra, que se tornou no principal centro dinamizador do desenvolvimento cultural do reino. D. João III foi também o responsável pela vinda dos Jesuítas, que tiveram um papel determinante em Portugal.

Um outro elemento de relevo na sociedade portuguesa, na época da expansão marítima, é a presença dos judeus, que detinham grande influência na vida económica das cidades, até à sua expulsão em finais do século XV. Viviam em comunidade, em locais distanciados das zonas mais povoadas, nas chamadas judiarias, pagavam impostos pelos seus privilégios e eram protegidos pelo rei D. Manuel. Porém, em Dezembro de 1496, D. Manuel, devido a uma cláusula do seu casamento com D. Isabel de Espanha, teve de assinar um decreto-lei que ordenava a expulsão de todos os judeus e muçulmanos. Como esta não era uma vontade sua e por acreditar que o conhecimento técnico dos mesmos era importante para o desenvolvimento do reino, implantou algumas medidas, de forma a garantir que permanecessem em Portugal. Uma dessas medidas foi a conversão forçada ao catolicismo, começando pelas crianças que, após serem baptizadas, eram entregues a famílias cristãs, seguindo-se os adolescentes e adultos. A conversão destes últimos começou em 1497, que para recuperarem os seus filhos e bens também tinham de ser baptizados²¹. O baptismo obrigou ao abandono do nome judeu e à adopção de um outro, normalmente o do padrinho. Em menos de um ano deixou de haver judeus, que passaram a ser chamados de marranos ou cristãos-novos. A partir de então, as judiarias deixaram de fazer sentido e ficaram desactivadas, com a maioria das suas casas ao abandono.

Os judeus, ao serem oficialmente considerados cristãos, deixaram de sofrer restrições a nível económico e profissional, porém, as desconfianças por parte da população cristã levou à introdução do Tribunal da Inquisição, em 1536, cuja principal finalidade era a de combater o judaísmo, perseguindo todos aqueles cuja fé fosse duvidosa. Esta situação deu origem a consequências sociais desastrosas, uma vez que obrigou à fuga de muitos dos judeus, que exerciam actividades vitais na sociedade, sobretudo de ordem financeira, como por exemplo, a de tesoureiro-mor do rei e a de banqueiros²² e,

²¹ Vd. HAMERSKÁ, Jana – *Cristãos-novos em Portugal*. In http://is.muni.cz/th/145727/ff_b/bak-pt..pdf, pp. 8-10 (2012.05.14: 9:30h).

²² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 6.

de ordem académica, tais como: médicos, tipógrafos, astrónomos e astrólogos. Muitos dos artesãos também eram judeus.

Durante as perseguições, muitos dos judeus, principalmente os intelectuais e os homens de negócios, emigraram, enquanto os que ficaram procuraram a protecção régia. Conseguiram-na através das generosas contribuições e viviam paredes a meias com os verdadeiros seguidores de Cristo, designados como cristãos velhos²³.

A questão judaica e a Inquisição estão associadas à crise religiosa cristã. No último quartel do século, Portugal passou por uma série de infortúnios, nomeadamente a perda da independência, transformando o optimismo adquirido com a expansão, em pessimismo. Este período coincidiu com o movimento da Contra-Reforma, ou Reforma Católica. As inúmeras insatisfações, acumuladas pela burguesia e pela monarquia contra a Igreja Católica, acusada de abusos de ordem financeira, moral e política, deram origem a movimentos de ruptura na unidade cristã, designados por Reformas Protestantes, defendidas por Martinho Lutero (Reforma Luterana), João Calvino (Reforma Calvinista) e Henrique VIII (Reforma Anglicana). Como resposta, a Igreja também criou o seu movimento de moralização e reorganização das estruturas administrativas, que ficou conhecido por Contra-Reforma ou Reforma Católica, cujo acontecimento central foi o Concílio de Trento, convocado pelo Papa Paulo III em 1545 e que terminou apenas em 1563. A Contra Reforma esteve igualmente na origem do florescimento da Companhia de Jesus²⁴, cuja disseminação pela Europa levou à construção de novas igrejas e colégios, o que implicou o aumento do número de encomendas de todo o tipo de obras de arte. O exemplo jesuíta será seguido por outras ordens religiosas, que empreenderam reformas espirituais, com consequências notórias ao nível da renovação, ou construção de raiz, dos seus estabelecimentos.

O Concílio de Trento, dividido em períodos distintos²⁵, para além de ter sido o

²³ Vd. FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – *Op. cit.*, p. 123.

²⁴ Ordem religiosa, fundada por volta de 1540 pelo espanhol Inácio de Loyola. Esta ordem não só defendeu verdadeiramente os princípios católicos como os evangelizou pela Europa, Ásia e América. Os jesuítas adquiriram crescente importância em Portugal, na área da educação, tendo fundado escolas secundárias, tomaram a seu cargo o Colégio das Artes em Coimbra e por fim fundaram uma universidade em Évora. Vd. SARAIVA, António José – *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1995, vol. 2, pp. 189-197.

²⁵ O Concílio de Trento contou com a participação de reis e bispos portugueses, entre os quais o bispo do Porto, Frei Baltazar Limpo que, ao regressar de Trento, pediu a D. João III que se reunisse com os

mais longo, foi o que emitiu o maior número de decretos, entre os quais se salientam: a recuperação do Tribunal do Santo Ofício, o incentivo à catequização do povo, criação de um novo catecismo e de um índice de livros proibidos - *Index Librorum Proibitorium*, para evitar a propaganda de ideias contrárias às da Igreja, a reafirmação da autoridade papal e a adoção da Vulgata.

Encerrado o concílio e conhecidos os seus decretos, os teólogos procuraram arranjar de imediato meios eficazes para a aplicação dos mesmos²⁶. Os primeiros países a aceitarem as resoluções tridentinas foram Portugal, Espanha, Polónia e os estados italianos. Em Portugal, foi o Cardeal Infante D. Henrique que, em 1564, publicou as intenções tridentinas, assim como o *Index Librorum Proibitorium*²⁷.

Na década seguinte, a derrota portuguesa na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, levou ao desaparecimento do rei D. Sebastião (1557-1578), que a breve prazo resultaria na perda da independência de Portugal para a dinastia Filipina em 1580. Durante esta dinastia, Portugal atravessou por um período conturbado e de sérias dificuldades ao ser envolvido nos conflitos de Espanha com os seus países inimigos, nomeadamente com a Inglaterra que rapidamente teve consequências drásticas ao nível do comércio ultramarino.

1.2. DA FLANDRES A ITÁLIA: O DESENVOLVIMENTO DAS RELAÇÕES ARTÍSTICAS COM PORTUGAL

Com a transferência do eixo económico mundial do Mediterrâneo para o Atlântico, no início do século XVI, assiste-se à perda da supremacia económica italiana e intensificam-se ainda mais os contactos com os centros da Europa Ocidental, nomeadamente com as cidades flamengas, onde os portugueses, através da instalação das suas feitorias, primeiramente em Bruges e depois em Antuérpia, conseguiam atingir

letrados para estudarem o modo de pôr em prática os decretos da reforma, que tiveram influência na vida eclesiástica e social de Portugal.

²⁶ Os Sinodos Diocesanos fazem parte da primeira fase da aplicação dos decretos tridentinos, seguida dos Concílios Provinciais e por fim os Tratados Artísticos. Vd. MARTINS, Fausto Sanches – *Normas artísticas das constituições sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2002, p. 716.

²⁷ Vd. SILVA, Amélia Maria Polónia da – *Recepção do Concílio de Trento em Portugal: As normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos Bispos do Reino, em 1553*. Porto: [s.n.], 1990, pp. 133-134.

os mercados europeus²⁸.

O crescimento do sistema financeiro, assim como as facilidades de pagamento e transporte, contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento das relações económico-artísticas com as cidades flamengas, que se tornaram uma referência. Prova disso mesmo é o facto de que nobres e prelados das diversas regiões da Europa queriam igualar-se a elas, comprando diversas obras de arte, o que, por sua vez, reforçou o incremento artístico e favoreceu a expansão económica²⁹.

As relações entre Portugal e a Flandres eram muito antigas, graças ao estabelecimento de laços dinásticos, como foi o caso do casamento de D. Matilde com o Conde da Flandres, em 1159, e de D. Fernando de Portugal com D. Joana de Constantinopla, em 1211. Em 1387, o Duque de Borgonha, João I, concedeu liberdade de comércio aos portugueses, permitindo uma intensificação das transacções, sobretudo após o casamento de Filipe III com a Infanta D. Isabel, filha de D. João I e D. Filipa de Lencastre, que levou na sua comitiva para Bruges muitos portugueses, incluindo mercadores e artistas. Simultaneamente, os presentes enviados pela Infanta aos seus amigos e familiares, cultivaram o gosto pela arte flamenga, contribuindo para o incremento da importação de obras oriundas da Flandres.

Os mercadores portugueses, tal como já foi referido, abriram a sua primeira feitoria na cidade de Bruges, onde beneficiavam de determinados privilégios³⁰; os primeiros foram outorgados em 1411 por João I e mais tarde viriam a ser ampliados por Filipe III. Passados alguns anos, Maximiliano I concedeu às nações estrangeiras amplos privilégios para que abandonassem a cidade de Bruges e se fixassem em Antuérpia, tendo a feitoria de Bruges sido transferida para esta cidade, em 1499, ganhando em organização e estrutura. A exportação regular e de grandes quantidades de açúcar

²⁸ Para além de Bruges e Antuérpia, foram instituídas feitorias portuguesas na África, na Índia, no extremo Oriente e na América. A rede de comércio português, integrada por feitorias, constituía-se na intermediária entre os grandes mercados e centros de transformação do Norte da Europa e os centros produtores de matérias-primas - África, Ásia e Brasil.

²⁹ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2008, p. 71.

³⁰ Estes privilégios permitiam que os portugueses tivessem direito a um regime especial, relativamente à pesagem das mercadorias, ao uso e porte de armas e à carga e descarga das mercadorias dos portos de apoio ao porto de Bruges. Eram também permitidas as relações dos portugueses com os cambistas e proibidas as prisões arbitrárias.

da ilha da Madeira, terá ajudado a essa transferência. Essa mesma exportação fez com que afluíssem à ilha inúmeras obras de arte flamengas³¹, sendo as pinturas as mais solicitadas. Mesmo quando as obras eram realizadas em Portugal, recorria-se quase sempre à importação dos materiais que serviriam de suporte, nomeadamente a madeira.

Antuérpia tornou-se, assim, o principal centro do comércio da Europa, para onde afluíam as produções artesanais dos Países Baixos e milhares de estrangeiros. As feiras de arte, que se realizavam duas vezes por ano, contribuíram para o seu rápido crescimento económico, na medida em que atraíam não só compradores, como muitos artistas provenientes de diversas cidades em busca de visibilidade e patrocínios; Albrecht Dürer foi um deles³². Esta concentração e o desenvolvimento comercial rapidamente transformaram a cidade no principal centro financeiro europeu.

Para além das feiras de arte, os artistas tinham a possibilidade de alugar espaços nos designados *panden*, onde podiam vender e adquirir obras de arte³³. A partir de 1540, passam a existir espaços exclusivos para pintores. Localizados no edifício da Bolsa, aí se vendiam obras completas, mas também inacabadas, como era o caso dos trípticos, cujos volantes eram terminados ao gosto do comprador. Este mesmo princípio também foi aplicado nos altares esculpidos, que tinham uma muito boa recepção em toda a Europa³⁴. É importante referir que, por imposição das respectivas guildas, as peças vendidas tinham de ser certificadas com um selo antes de serem postas à venda. A pintura e escultura não eram os únicos objectos artísticos vendidos para toda a Europa, as tapeçarias e os livros iluminados também pertenciam a esse rol.

Na Flandres, ao contrário do que se verificava em Portugal ou na Itália, poucos artistas eram empregados ou assalariados; a maioria trabalhava por conta própria, o que lhes dava maior liberdade artística, podendo responder de uma forma mais adequada às mudanças ao nível estético ditadas pela moda. Perante esta liberdade artística, houve uma reacção conducente a criar um novo movimento artístico, que viria a ser

³¹ Vd. CLODE, Luiza – A arte flamenga na ilha da Madeira. In PEREIRA, Fernando António Baptista Pereira – *Arte Flamenga*. Madeira: Edicarte, 1997.

³² Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, p. 73

³³ Na primeira metade do século XVI calcula-se que funcionavam em Antuérpia, cerca de catorze a dezasseis *panden*. A *Onser Liever Vrouwen Pand* era a mais famosa de todas, onde se vendiam retábulos e pinturas. Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, p. 76.

³⁴ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, p. 77.

apelidado de *Maneirismo da Antuérpia*. O seu impacto, exercido sobre a maioria dos pintores flamengos, adquiriu contornos que o transformariam num fenómeno de moda³⁵. Foi no auge deste novo estilo, no segundo terço do século XVI, que o número de obras exportadas também atingiu o seu ponto alto, encontrando na Península Ibérica o seu principal destino.

Na década de 1530-1540, porém, assiste-se novamente a uma inversão nas rotas, isto é, o tráfico da Rota do Levante revitaliza-se e a Rota do Cabo enfraquece, razão pela qual D. João III mandou fechar a feitoria de Antuérpia, em 1548; no entanto, ela só vem a desaparecer em 1795. Esta inversão de rotas fez com que os portugueses desenvolvessem uma maior ligação com outras cidades europeias, entre as quais com Roma³⁶.

³⁵ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, p. 75.

³⁶ “ (...) após o segundo quartel de Quinhentos, a preferência dos monarcas inclina-se mais para o Mediterrâneo, manifestando uma clara opção pelo modelo italiano ao nível artístico sem, contudo, marginalizar a arte flamenga”. Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op.cit.*, p. 40.

CAPÍTULO 2.

A PINTURA MANEIRISTA EM PORTUGAL

2.1. INTRODUÇÃO AO ESTILO MANEIRISTA

O intercâmbio económico e cultural que Portugal estabeleceu com outros países permitiu uma maior abertura às correntes estéticas europeias. A aquisição de obras oriundas dos principais centros produtores e o acolhimento de inúmeros artistas estrangeiros introduziram factores propiciatórios à adesão aos estilos emergentes na Europa, como foi o caso do Maneirismo.

Este estilo artístico, inicialmente considerado como uma fase decadente do Renascimento e que só mais tarde viria a ser considerado um estilo autónomo, surge em Itália, nomeadamente em Roma, Parma e Florença, por volta de 1520 prolongando-se até cerca de 1610. Dinamizou-se por toda a Europa a partir de 1530, mas no caso de Portugal foi um pouco mais tardio, cerca de 1540, prolongando-se até a primeira metade do século XVII, coincidindo parcialmente com o barroco³⁷.

Hoje, entende-se o Maneirismo como derivado de uma série de factores que marcaram o contexto económico, religioso e social da Europa no século XVI³⁸ e que levaram à revolta dos artistas contra o equilíbrio clássico fundado no Renascimento italiano que, por sua vez, se tinha tornado inadequado para responder aos anseios das novas clientelas e artistas. Deste modo, este novo estilo surge da necessidade que os artistas tinham em explorar tudo o que era anti clássico, criando, entre outros, efeitos perturbadores e excêntricos, capricho nos detalhes, proporções estranhas, irrealismos e teatralidade. Os artistas pretendiam criar à sua maneira, imprimir marcas individuais, daí que o termo Maneirismo tenha surgido da expressão *a maniera de*. Em Portugal,

³⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p.168. IDEM – *História da Arte em Portugal: o Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol. 7, p. 7.

³⁸ A invasão de Itália por Carlos VIII de França gerou um clima de instabilidade política ao qual se associou a crise interna da Igreja Católica, criada por uma rebelião que conduziu quase metade da Europa ao protestantismo. O choque sofrido na Igreja Católica com a Reforma Protestante abalou definitivamente as bases da cultura renascentista, abrindo um novo capítulo na cultura e arte europeia.

porém, o Maneirismo não atingiu o mesmo grau de transgressão a que chegou em outros países, sobretudo por causa da feroz repressão religiosa exercida pelo Tribunal da Inquisição, que também fez dele essencialmente uma arte de carácter religioso.

Apesar do contexto crítico em que surgiu o Maneirismo, é importante salientar que é neste período que o artista toma consciência do seu valor e se orgulha da sua profissão; é igualmente nessa época que aparecem as primeiras Academias de Belas-Artes, em que a formação dos artistas era teórica, colocando-os ao mesmo nível de outros com formação idêntica, como era o caso dos poetas e, libertando-os da condição de artífice.

Vítor Serrão, na sua completa e rigorosa análise sobre o desenvolvimento do Maneirismo em Portugal, divide-o em três fases distintas: a primeira corresponde a uma fase experimental ou de transição (1500-1540), seguindo-se a romanizada (1550-1570) e por fim, a tridentina (1570-1600)³⁹.

Na primeira metade do século XVI, apesar de ainda estarem presentes no gosto da clientela e dos artistas os modelos gótico-renascentistas oriundos do Norte flamengo, começa-se a assistir a uma progressiva perda de interesse, a favor dos novos valores estéticos italianos, que ganham vigor a partir de meados do século XVI, altura em que se intensificam os contactos com Itália, fazendo com que muitos dos nossos artistas marquem a sua presença nos principais centros italianos, particularmente em Roma, inteirando-se dos cânones anticlássicos do Maneirismo e transportando-os definitivamente para a arte portuguesa.

Havia, nesse período, uma certa resistência em abandonar as tradições antigas em nome das novidades europeias. Contudo, a cultura portuguesa da época: “sentia que as bases humanístico-renascentistas em que tinha assentado a experiência pós-manuelina eram débeis”⁴⁰, o que facilitou a adopção dos novos valores estéticos, que se expressaram nos diversos domínios artísticos: arquitectura, pintura, escultura, literatura e música e também na teoria estética, aqui pela mão do multifacetado Francisco

³⁹ Vd. SERRÃO, Vítor – Entre a *Maniera* Moderna e a Ideia de Decoro: Bravura e Conformismo na Pintura do Maneirismo Português. In Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém - *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP, 1995.

⁴⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p.169.

de Holanda⁴¹, considerado o grande divulgador do Maneirismo em Portugal. Da sua estadia em Itália, decorrida entre 1538-1540, Holanda traz consigo novas experiências, as opiniões de maneiristas italianos tais como Parmigianino e Rosso, bem como documentos que se contam entre os mais avançados da actualidade artística de então.

De todas as artes visuais, foi na pintura que o espírito maneirista se manifestou com mais fervor. Pintores como Diogo de Contreiras, Gaspar Dias, Fernão Gomes, Francisco Venegas, Diogo Teixeira, entre outros, souberam assimilar os programas e soluções italianizantes, seguindo assim o caminho dos grandes mestres italianos.

2.1.1. O estatuto social dos pintores

O estatuto social e intelectual dos pintores da Europa, considerados durante muito tempo mestreiros⁴², era limitado devido à sua associação às artes mecânicas ou servis, que para além das diversas restrições a que estavam sujeitos, obrigava a que um pintor fosse polivalente⁴³. Contudo, esta situação alterou-se em Portugal, com a introdução do Maneirismo. De acordo com a tradição, toda a arte que dependia do corpo e não do espírito, era designada por mecânica, daí que tenha surgido o termo artes mecânicas, opostas às liberais, sendo consideradas desprestigiadas e pouco honrosas, dada a sua ligação ao trabalho manual de utilidade prática e não estética, por sua vez executado pelas classes mais baixas. O filósofo Aristóteles, ao hierarquizar e classificar as especificações profissionais, estabeleceu as artes mecânicas como menores, por-

⁴¹ Foi um dos maiores vultos do Maneirismo português, sendo humanista, pintor, arquitecto, historiador e teórico da arte. Em 1548, expõe no seu tratado *Da pintura antiga* as suas ideias sob a forma de diálogos fictícios com Miguel Ângelo, com quem entrara em contacto em Roma. Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura maneirista e o desenho*, História da Arte em Portugal, O Maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol. 7, p. 36.

⁴² Deriva do latim, *ministeriales* e significa função, ofício. Na sociedade medieval, este termo designa um grupo de artesãos ligados entre si por uma corporação de ofício. A partir do século XV, o termo passa a ser aplicado não só aqueles cujo sustento depende do trabalho das suas mãos, como também a todos os grupos que exercem uma função ou executam uma profissão. In Mesteirais - <http://historia-geografia-portugal.wikispaces.com/Mesteirais> (2011.06.14: 9:30h)

⁴³ Apesar de existirem três modalidades distintas de pintores: pintor de dourado e estofado, pintor de têmpera e fresco e pintor de imaginária de óleo, não havia nenhuma diferenciação entre elas, ou seja, a actividade dos pintores era polivalente, um pintor de óleo tanto podia pintar quadros avulsos ou para retábulos, encarnar esculturas como dourar estandartes, varas de procissão e caixas. Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 50.

que eram vistas como pouco intelectualizadas. Na Idade Média, a desvalorização destas aumentou ainda mais ao serem associadas a questões morais, ou seja, todos aqueles cuja actividade dependia do corpo, para além de conterem pouca inteligência, eram vistos como herdeiros do pecado original⁴⁴. Deste modo, todos os que praticassem as artes mecânicas, como era o caso dos artesãos, não gozavam de privilégios mas sim de restrições, mesmo depois de se terem libertado da condição de servil. Apenas as artes mecânicas associadas à navegação beneficiavam de privilégios⁴⁵.

Os pintores, assim como os outros oficiais mecânicos, para exercerem legalmente as suas actividades, tinham de estar enquadrados numa corporação de ofício, instituições criadas pelas Câmaras, a fim de garantir a qualidade do trabalho artesanal através da fixação do preço dos produtos e dos salários, do controlo da aprendizagem, da qualidade das mercadorias e da quantidade e qualidade de matérias-primas, entre outros⁴⁶. Também era da competência da Câmara zelar pelas obrigações públicas dos oficiais, nomeadamente nas participações de carácter festivo, como era o caso da procissão do Corpo de Cristo.

A partir do século XVI, as corporações adoptaram a terminologia, “bandeira dos ofícios”, devido ao facto de utilizarem como símbolo representativo uma bandeira pintada com o seu Santo protector, sempre que se reuniam ou tinham de participar num acto público⁴⁷. Os ofícios integrados na mesma bandeira, “ofícios embandeirados”,

⁴⁴ Vd. RIOS, Wilson de Oliveira – *A lei e estilo: a inserção dos ofícios mecânicos na sociedade colonial brasileira (Salvador e Vila Rica, 1690-1750)*. Dissertação de Doutoramento em História apresentada ao Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Niterói: [s.n.], 2000, pp. 15-9.

⁴⁵ Vd. BELLINI, Lígia – Notas sobre cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI. In http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg7-7.pdf, p. 11 (2011.06.14: 10:00h).

⁴⁶ As corporações de ofício, em geral eram constituídas por dois juizes, um escrivão, dois mordomos e um examinador, cujas funções foram-se alterando à medida que as regulamentações se iam alterando. Inicialmente cabia aos juizes, inspeccionar as oficinas dos mestres e verificar se as prescrições eram cumpridas. O escrivão servia para acompanhar os juizes enquanto os mordomos eram os responsáveis por convocar os oficiais para os ajuntamentos, determinavam penas a quem faltasse, guardavam a bandeira, os castelos e as insígnias da procissão do Corpo de Cristo e ainda arrecadavam e ordenavam as despesas do ofício. O examinador, como o próprio nome indica, averiguava o exame de mestria. Estes cargos, representavam uma dignidade para quem os exercia. Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *As antigas corporações dos ofícios mecânicos e a Câmara de Lisboa*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal, 1942, pp. 17-18.

⁴⁷ O estandarte conferia honra e vantagem às corporações que o contivesse, contudo pensa-se que nem todas o continham. A partir da altura em que as corporações passaram a designar-se por *bandeira de ofícios*, passou a existir os termos: cabeça de ofício às quais estavam anexos mais ofícios. A cabeça era atribuída ao ofício ou ofícios que já continha estandarte, e que lhes conferia vantagens em relação aos ofícios anexos. Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *Op. cit.*, pp. 63-67.

passaram a ter as mesmas obrigações⁴⁸. De acordo com a regulamentação de Lisboa, levada a cabo por D. João III em 1539, os pintores, independentemente do tipo de modalidade que praticavam, estavam agregados à bandeira de S. Jorge, padroeiro dos que trabalham com ferro e fogo, cujos ofícios de cabeça eram os barbeiros e armeiros⁴⁹, actividades que nada tinham a ver com a dos pintores.

Uma das principais restrições dos mesteirais tinha a ver com o acesso ao governo municipal, que só começou a ser possível após D. João I de Portugal, Mestre de Avis, ter sido aclamado rei em 1385, com o apoio dos mesteirais. Como recompensa, D. João I ordenou que a classe laboral, representada por vinte e quatro mesteres, dois de cada corporação de ofício, entrasse para Câmara da cidade, de modo a intervir em tudo o que pudesse interessar ao rei. Esta conquista está na origem da instituição designada por Casa dos Vinte e Quatro, a partir da qual os oficiais mecânicos passaram a eleger os seus representantes na Câmara⁵⁰. A organização da Casa dos Vinte e Quatro, que inicialmente só abrangia os ofícios mecânicos mais importantes, foi-se alterando com o passar dos anos, alterações que só podiam ser feitas com a aprovação da Câmara⁵¹.

Outra das restrições tinha a ver com o espaço utilizado pelos artesãos para exercerem as suas actividades. Para além de não poderem ter uma tenda ou loja sem primeiro serem examinados, só podiam abrir as suas lojas nas ruas que lhes eram destinadas e, se assim não fosse, eram-lhes aplicadas multas ou até mesmo uma ordem de prisão. A origem do nome de muitas das ruas das cidades portuguesas relaciona-se com o ofício que aí se praticava, como por exemplo rua da Ferraria. Esse arruamento obrigatório, para além de facilitar a orientação dos compradores e a fiscalização das

⁴⁸ Vd. OLIVEIRA, António – *A Vida económica e Social de Coimbra de 1537 a 1640*. Coimbra: Instituto de Estudos Históricos, 1971, p. 386. *Apud* SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 69.

⁴⁹ Juntamente com os pintores estavam os ferradores, espadeiros, bate-folhas, ferreiros, bainheiros, coronheiros, fundidores de artilharia, guadamecileiros, anzoleiros, fusteiros de vasos e celas, pandeiros, gaioleiros, lanceiros, douradores, serralheiros, cutileiros, besteiros, frieiros, latoeiros, caldeiros, consertores de caldeiras, alugadores de cavalos e mercadores de carvão. Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ Não se sabe ao certo quando é que surgiu a Casa dos Vinte e Quatro, no entanto quando D. João III reorganiza as corporações, mais precisamente na primeira metade do século XVI, já existe a referência à instituição. Para além da Casa dos Vinte e Quatro em Lisboa, surgiram mais noutras cidades do Reino. Vd. MATTA, Glaydson Gonçalves – *Op. cit.*, p. 173.

⁵¹ Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *Op. cit.*, pp. 15-16.

lojas dirigida pelos juizes de officios e almotacés, gerou alguns conflitos entre os oficiais do mesmo officio que, preocupados com a concorrência, se vigiavam uns aos outros em busca de irregularidades⁵². Com o crescimento populacional e por conseguinte o de determinadas profissões, este arruamento obrigatório começou a ser desrespeitado, dando origem a mais conflitos entre os officiais.

A própria organização interna das corporações hierarquizava o estatuto dos artesões em três categorias diferentes: aprendiz, oficial e mestre. Um aprendiz de pintura era jovem, não assalariado e começava por desenvolver actividade numa officina de acordo com o contrato estabelecido pelo seu mestre; aprendia a misturar os pigmentos, a preparar as colas, os vernizes, a desenhar e a fabricar pincéis (Fig. 2.1). Posteriormente, numa fase já mais avançada aprendia a dourar⁵³.

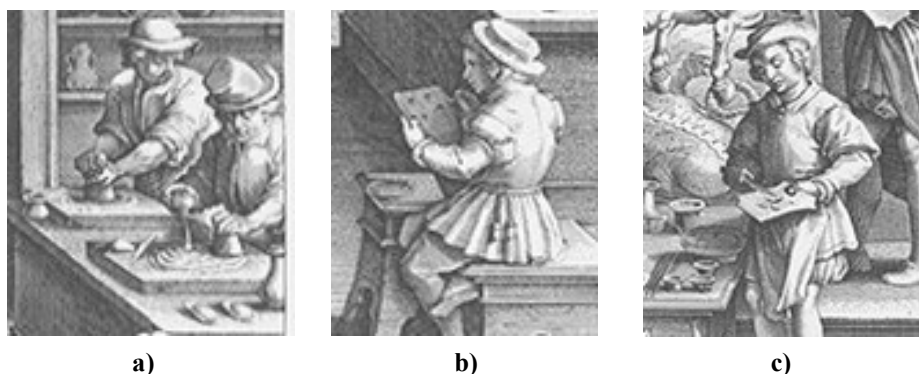


Fig. 2. 1 – Aprendizes a preparar as tintas (a), aprendiz a fazer esboços (b), aprendiz a preparar a paleta para o mestre (c). Extraída CRUZ, António João – A officina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem. *Interações*, nº 3, 2006, pp. 91 e 95.

Após terminar os anos de aprendizagem acordados no contrato, o aprendiz era submetido a um exame final; se o superasse, podia abrir a sua própria officina e ter os seus próprios aprendizes⁵⁴. Em alternativa podia continuar a trabalhar com o seu mestre, em trabalhos de parceria e como assalariado, adquirindo assim o estatuto de oficial. O exame decorria em casa do juiz e o candidato a pintor tinha de levar uma tábua de quatro ou cinco palmos em quadra, onde pintava a imagem que lhes era indicada, sendo

⁵² Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *Op. cit.*, p. 33.

⁵³ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales de la pintura española em los siglos de oro*. [S.l.]: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 75

⁵⁴ Vd. BENSKI, Paul – *Medieval Craftsmen: Painters*. Toronto: University of Toronto Press, 1991. *Apud* CRUZ, António João – A officina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem. *Interações*, nº 3, 2006, p. 96.

desta forma colocadas à prova as suas aptidões tanto em pintura, como em marcenaria⁵⁵. Um contrato de servidão e aprendizagem em Portugal podia ir, mediante a idade, de três a nove anos, sendo o habitual cinco anos⁵⁶. Não existem documentos que especifiquem a idade concreta com que os aprendizes iniciavam a sua aprendizagem junto dos mestres, mas à partida seriam de tenra idade. Esse foi, por exemplo, o caso de António Vieira, que foi aprender com o pintor Gregório Antunes quando tinha catorze anos⁵⁷.

A reivindicação, por parte dos artistas, pela libertação das corporações dos artesões começou, na prática, a alterar-se nos finais do século XV, mas de forma diferencial entre os diversos centros artísticos europeus, ou seja, mais cedo nuns do que noutros. Itália foi o centro pioneiro, onde se assiste às primeiras tentativas, por parte dos humanistas, para a alteração do estatuto dos artistas plásticos, baseada nos princípios originários da Antiguidade Clássica, cuja pintura era tida em grande consideração⁵⁸.

Em Portugal, durante a primeira metade do século XVI, os pintores de óleo ainda não sentiam a necessidade de individualização ou de se desvincularem das corporações. A actividade laboral dos pintores, muitos deles anónimos, ainda funcionava em regimes de parceria rígidos, sujeitos ao controle das corporações dos mestres e à inflexibilidade dos examinadores, mesmo os que estavam ao serviço do rei e ascendiam a cargos de nobreza.

Em 1572, de acordo com o Livro de Posturas dos oficiais mecânicos, as corporações ainda estabeleciam aspectos repressivos, princípios inadequados à expansão de actividades e limites à introdução de novas matérias-primas, fazendo com que os artistas estivessem muito limitados quanto ao crescimento das suas actividades⁵⁹. Porém, a existência de um mercado favorável aos pintores, devido ao aumento do número de

⁵⁵ Vd. CORREIA, Virgílio – *Livro de Regimentos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, pp. 104-105.

⁵⁶ Vd. SERRÃO, Vítor – *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso: Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo Barroco existente na sacristia da Igreja de São Roque*. Lisboa: Quetzal, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993, p. 43.

⁵⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 303.

⁵⁸ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.58.

⁵⁹ Vd. CONSIGLIERI, Carlos – *A dissolução das relações feudais na Lisboa do século XVI*. Lisboa: Vega, 1993, p. 200

encomendas de imagens pictóricas que se verificou sobretudo a partir do último quartel do século XVI, fez com que os seus serviços se tornassem imprescindíveis, o que originou um novo reconhecimento social. Aos poucos, os pintores em Portugal começaram a obter prestígios e a desvincularem-se das artes mecânicas, dos encargos da Bandeira de S. Jorge e da Casa dos Vinte e Quatro.

Após a petição colectiva dos pintores de óleo, em 1576, cujas alterações não foram sentidas, começam a surgir petições individuais, nomeadamente a do pintor Diogo Teixeira, que ao salientar a importância da arte da pintura, foi desvinculado da Bandeira de S. Jorge, em 1577⁶⁰. Para além de Diogo Teixeira, registaram-se nos livros de Privilégios da Chancelaria Real, mais cinco casos de pintores isentos dos encargos da mesma bandeira⁶¹. Esta vitória por parte dos pintores de óleo, que se vai consolidar ao longo dos anos, permitiu-lhe condições mais favoráveis, tais como a possibilidade de regatear preços pelas obras.

Em 1602, os pintores de óleo decidiram fundar uma corporação própria, que defendesse os seus interesses sociais, morais e financeiros, e é neste contexto que surge a Irmandade de S. Lucas (1602-1808), da qual podiam fazer parte todos os artistas que praticassem desenho, nomeadamente escultores, arquitectos e todos os pintores, independentemente da sua modalidade. Prova disso é que a Irmandade foi fundada por cinco pintores de óleo e quatro de têmpera, todos de Lisboa⁶². Ao longo dos anos, a Irmandade foi aumentando o número de membros e só viria a ser extinta em 1808 devido às invasões napoleónicas, que profanaram a Igreja de Santa Joana onde se localizava a sua sede. Provavelmente foram criadas outras Irmandades de S. Lucas noutras cidades, mas até ao momento só se tem conhecimento de uma outra, que surgiu na cidade de Guimarães em 1688⁶³.

Finalmente, no século XVIII, a pintura, assim como a escultura e a arquitectura passaram a fazer parte das artes liberais, levando à extinção definitiva das corporações de ofícios em 1834⁶⁴.

⁶⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 80.

⁶¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 80.

⁶² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 160.

⁶³ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 179-180.

⁶⁴ Vd. MATTA, Glaydson Gonçalves – *Op. cit.*, p. 174.

2.1.2. Pintores restauradores

Em Portugal, outra das actividades que começa a ser desempenhada pelos pintores no período maneirista, mais frequentemente na segunda metade do século XVI, é o de pintores restauradores⁶⁵, associada a nomes de grandes artistas, espalhados um pouco por todo o país, e que, para além de realizarem obras da sua autoria, também restauravam outras.

O restauro exercido nesta época passava essencialmente por funções de limpeza dos retábulos e respectivas pinturas; no entanto, e dada a falta de recursos por parte de algumas instituições, a contratação destes artistas era no sentido de renovar as pinturas, onde chegavam alterar as composições ao adicionar mais figuras, adereços e fundos paisagísticos, adaptados ao gosto da época ou da própria instituição. Um dos artistas, por sinal com grande destaque, que exerceu a arte de pintor-restaurador, foi Reimão de Armas, natural de Sabóia (Reymão Armõe), que trabalhou para três importantes instituições: Convento de Cristo, em Tomar; igreja de Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha e Sé do Porto⁶⁶. Ainda no Porto, surge como testemunha de um emprazamento efectuado na Misericórdia em 1561, pelo que é possível, igualmente, que aí estivesse a exercer a sua actividade⁶⁷.

No Porto, existem, também registos de pintores restauradores naturais da cidade, mas também de muitos outros que vieram de fora exercer essa mesma função em algumas das mais importantes instituições religiosas, como por exemplo António de Araújo, pintor-restaurador e dourador, morador na cidade do Porto, que em 1551 recebeu da Irmandade de Santa Catarina o encargo de renovar quatro painéis da vida

⁶⁵ Vd. SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 182.

⁶⁶ Vd. GONÇALVES, Flávio – Reimão de Armas, pintor-restaurador quinhentista esteve no Porto. *O Tripeiro*, VI Série, ano I, nº 3, (Março 1961), pp. 85-86. SERRÃO, Vítor – *Conservar Património. «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasmo destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico»*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. (Dez. 2006), p. 60.

⁶⁷ Vd. A.H.M.P., *Livro de Prazos*, H, Banco 6, nº 24, 1561, Março 30, fl. 144. O documento indica que o “Mestre Reimão, pintor”, morava na rua da Boavista.

de Santa Catarina para a igreja de Miragaia⁶⁸. Outro pintor a praticar restauro, foi Diogo Teixeira, que passados seis anos após ter realizado os painéis para o retábulo da igreja da Misericórdia do Porto, regressou a esta cidade para renová-los, uma vez que estes se encontravam danificados devido à humidade⁶⁹. Ainda na Misericórdia, existe a referência ao restauro de duas pinturas por parte de Manuel Correia de Sousa⁷⁰.

Os pintores restauradores também passaram a ser requisitados para repintar imagens consideradas impróprias segundo os princípios da Contra-Reforma. De forma correcta, ou não, certo é que foi devido a estas intervenções que estas obras perduraram até hoje e que são testemunho de uma época pictural muito importante em Portugal.

2.2. A PINTURA MANEIRISTA

Um dos períodos áureos da pintura portuguesa corresponde ao Maneirismo que, apesar de ter assumido os valores de uma crise, soube gerir os sinais de renovação que se faziam sentir pela Europa. É marcado pela modernidade, ascensão do estatuto social dos pintores e desenvolvimento significativo da teoria e da prática pictural⁷¹. Desenvolveu-se essencialmente nos locais com clientela constituída por encomendadores poderosos, como era o caso dos monarcas e nobres eclesiásticos de Lisboa, Portalegre, Évora, Viseu, Coimbra, Porto, Braga e Viana do Castelo, fazendo com que estes se tornassem os principais centros de produção pictórica da época⁷².

O Maneirismo conferiu à pintura soluções plásticas mais modernas, sedutoras, atraentes e fantasiosas, atmosferas caprichosas e ousadia nas poses. As figuras principais deixam de estar posicionadas no centro da perspectiva e passam a estar num outro ponto, onde a visão não terá grande dificuldade em encontrar corpos com formas esguias e alongadas, figuras *serpentinatas*, alteadas e elegantes, *terribilità* nos corpos musculosos das figuras masculinas, rostos melancólicos e misteriosos, indumentária

⁶⁸ Vd. COUTO, Armando – Do retábulo de Santa Catarina, e um pintor-restaurador quinhentista. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: Câmara Municipal, 1939, vol. 2, pp. 261-262.

⁶⁹ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *O pintor quinhentista Diogo Teixeira: da sua actividade artística no Porto*. Gaia: Pátria, 1931, p. 8.

⁷⁰ Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 197.

⁷¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 34.

⁷² Vd. CORREIA, Virgílio – *A pintura em Coimbra no século XVI*. Coimbra: Of. da Coimbra Editora, 1934. p. 20.

com drapeados minuciosos, cores vibrantes que acentuam a vivacidade das cenas e, por fim, a luz projectada sobre objectos e figuras, dando relevo às sombras e tornando a obra de arte o reflexo do estado de espírito do homem. Tudo isto é complementado pela grande importância dada ao desenho, que tende para ser perfeito.

Quanto à temática, esta podia ser de carácter religioso, profano ou mitológico. A partir do último terço do século XVI, porém passa a ser predominantemente religiosa e com preferência por determinados temas, nomeadamente passagens da Infância e da Paixão de Cristo: *O Menino entre os Doutores da Lei*, *Adoração dos Reis Magos*, *Adoração dos Pastores*, *Calvário*, *Cristo Deposto da Cruz*, *Deposição no Túmulo*, e da vida de Nossa Senhora: *Anunciação*, *Visitação* e *Fuga para o Egipto*. Toda esta temática foi aprovada e adoptada pela Igreja, generalizando-se no gosto das oficinas e dos clientes.

Como se referiu, em Portugal a pintura quinhentista acompanhou as três fases distintas do Maneirismo: experimental ou de transição, romanizada e a tridentina. Antes delas, contudo, na primeira metade do século XVI, a pintura foi produzida sob o estímulo das viagens dos descobrimentos e o seu formulário reflectia as receitas oriundas dos centros nórdicos flamengos, como era o caso de Antuérpia, ou seja, reflectia os padrões do chamado “Maneirismo de Antuérpia”⁷³. Tratava-se de uma pintura minuciosa, emocional, de colorido vivo e realista no retrato e na paisagem. Nesta altura, são poucas as obras que se encontram assinadas, devido à tradição do anonimato oficial; contudo, o trabalho já desenvolvido por alguns investigadores nos registos notariais, permitiu a descoberta, bem como a divulgação, de diversos contractos ou obrigações de obras⁷⁴, que nos deram a conhecer alguns artistas desse período. No entanto, infelizmente, ainda existem muitas obras e artistas quinhentistas no anonimato, uma

⁷³ Vd. SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX: A pintura Maneirista e proto-barroca*. Vila Nova de Gaia: Fubu editores Sa, 2009, p. 9.

⁷⁴ Os contractos com registo notarial, obedeciam à seguinte estrutura: características do objecto da encomenda, descrição do modelo ou traça a cumprir, preço e as modalidades de pagamento que podia ser em moeda de ouro ou prata ou em alguns casos em géneros, o prazo de entrega a cumprir, de modo assegurar o cumprimento do contrato. Também era descrito o valor da fiança ou hipoteca de bens imóveis caso o artista não cumprisse o acordado, terminando com o aval de testemunhas comprovadamente reconhecidas pelo tabelião. No caso dos contractos de escultura era exigido ao artista que realizasse previamente determinadas partes da obra, por exemplo mãos, para que fossem avaliados por responsáveis Vd. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p. 63.

vez que nem todas as obras eram objecto de registos notariais⁷⁵. Vasco Fernandes, Jorge Afonso, Bartolomeu Fernandes, Jorge Leal, Francisco Gomes, Fernão Garcia, Bastião Afonso, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes são alguns dos pintores deste período.

O esgotamento destas soluções, tal como já foi referido, abriu caminho para a adopção, ainda que tímida, dos novos cânones italianos⁷⁶, como já testemunham as obras finais do pintor Gregório Lopes, seguindo-se Diogo de Contreiras, Garcia Fernandes, Francisco de Campos, Sebastião Lopes, entre outros. Estes pintores, apesar de terem sido educados nos cânones do Maneirismo da Antuérpia, não se mostraram indiferentes ao novo figurino estético italiano. A esta fase da pintura maneirista portuguesa pode-se designar por fase experimental.

A partir de 1550, a pintura passa a ser considerada plenamente maneirista, sendo representada por António Campelo, figura pioneira, que juntamente com Francisco Venegas, João Baptista, Gaspar Dias e António Leitão constituem a geração do Maneirismo italiano. Segundo Adriano Gusmão, a pintura desta fase assimilou os valores do Maneirismo praticado em Roma e não tanto dos outros centros italianos⁷⁷. Para além dos testemunhos directos destes pintores, começam a chegar a Portugal, obras, ideias, tratados, gravuras e até mesmo artistas flamengos, que vinham em busca de novidade. Esta geração de pintores, ao contrário das futuras, ainda gozou da tão desejada liberdade criativa e inventiva que pretendiam e que mais tarde foi condicionada pelos valores estabelecidos no Concílio de Trento.

É igualmente na segunda metade do século XVI que os retratos encomendados pela aristocracia, cleros e burguesia, atingem uma grande popularidade. Os do flamengo António Moro, considerado um dos maiores retratistas da Europa⁷⁸, foram a

⁷⁵ Vd. CEREJO, Helena Maria Machado – *Subsídios para o estudo de mestres e obras presentes na cidade do Porto entre inícios do século XVI e finais do século XVIII*. [S.l.: s.n.], 1989 Seminário de História da Arte em Portugal para a licenciatura em Ciências Históricas apresentado á Universidade Portucalense, p. 13.

⁷⁶ Vd. GUSMÃO, Adriano de – A pintura maneirista em Portugal. *In III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros: actas, I*. Lisboa: [s.n.], 1957, pp. 71-72.

⁷⁷ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 72

⁷⁸ Vd. SERRÃO, Vítor – A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda. *In PEREIRA, Paulo dir. – História da Arte Portuguesa: do «modo» Gótico ao Maneirismo*. Lisboa: Temas e Debates, 1995, vol. 2, p. 467.

principal fonte de inspiração dos nossos artistas. A iluminura, por sua vez, seria reproduzida à luz das novas orientações estéticas italianas⁷⁹.

A partir do último quartel do século XVI, assiste-se à terceira e última fase da pintura maneirista, designada por “Contra-Maniera reformada”, cujo discurso pictural passa a ser controlado pela Igreja, provocando o declínio gradual dos excessos pagанизados desenvolvidos anteriormente⁸⁰. Os modelos desta pintura, chegam a Portugal através do padre jesuíta Giuseppe Valeriano, que foi chamado, em 1579, pelo rei D. Henrique⁸¹.

A Igreja, desde cedo, recorreu às artes plásticas, nomeadamente à pintura e escultura, como uma via de comunicação fácil e directa entre a celebração litúrgica e os fiéis, uma vez que as missas eram celebradas em latim e a maioria não o entendia. Segundo Gregório Magno: “a pintura é para os ignorantes o que a escrita é para os letrados”⁸². Era através das representações de cenas narradas na Bíblia que o povo apreendia aquilo que deveria seguir e imitar.

A pintura, tornou-se um dos principais instrumentos de catequização, após a última sessão do Concílio de Trento, em 3 e 4 de Dezembro de 1563, quando se fez uma manifesta defesa do culto e veneração das imagens religiosas, levou a que os responsáveis pelos lugares de culto encomendaram para a ornamentação dos seus interiores verdadeiras narrações bíblicas pictóricas, enquadradas em retábulos, o que originou um aumento significativo do número de encomendas de pintura sacra⁸³ e, por conseguinte, dos seus representantes que, com o passar dos anos, foram adquirindo prestígio e riqueza.

⁷⁹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 500.

⁸⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX: A pintura maneirista e proto-barroca*. Vila Nova de Gaia: Fubu editores Sa, 2009, p.41.

⁸¹ Vd. SERRÃO, Vítor – A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda. In PEREIRA, Paulo dir. – *História da Arte Portuguesa: do «modo» Gótico ao Maneirismo*. Lisboa: Temas e Debates, 1995, vol. 2, p. 474.

⁸² Vd. São Gregório Magno. *Epistolae*. Epistola ad Serenus (Patrologia Latina 77, col. 1128-1130).

⁸³ Vd. CRUZ, António – *Algumas observações sobre a vida económica e social da cidade do Porto nas vésperas de Alcácer Quibir*. Porto: Biblioteca Pública do Porto, 1967, p. 45.

Nunca considerando um determinado estilo como seu, a Igreja aceitou sempre os de todas as épocas⁸⁴. Porém, a crescente preocupação com os ensinamentos transmitidos aos fiéis alterou essa situação:

“ Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as histórias dos Mysterios da nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo (...) Toda a superstição (...) seja extinta; todo o lucro sórdido desterrado; toda a lascívia evitada: de modo a que as Imagens não sejam pintadas com formosura dissoluta, e os homens não abusem da celebração dos Santos, e visita das Reliquias, para glotonerias, e embriaguezes (...)”⁸⁵.

O Concílio de Trento viu-se obrigado a impor normas muito restritas no que diz respeito à reprodução de imagens⁸⁶, condenando tudo o que pudesse desviar a atenção do devoto e conduzi-lo a falsas interpretações, condicionando deste modo a liberdade criativa dos pintores⁸⁷, que ao trabalharem para as entidades religiosas eram obrigados a representar os temas iconográficos segundo as ordens do comitente⁸⁸.

Como principais regras, salientou-se a extinção das imagens de falso dogma que induzissem em erro; a fidelidade que se deveria manter em relação às narrações bíblicas para que a instrução do povo cristão fosse a mais correcta; a eliminação da superstição na invocação do sagrado das imagens e evitar as representações de figuras seminuas e voluptuosas⁸⁹. Era sobre os bispos que recaía a responsabilidade de aprovar, ou não, a colocação das imagens representadas pelos artistas e evitar que as mesmas aparecessem pintadas indecentemente: “Nihil inhordinatum, Nihil profanum, Nihil inhonestum”⁹⁰ ou seja, a pintura religiosa deveria suprimir tudo o que suscitasse

⁸⁴ Vd. Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia – A arte sacra e as alfaias litúrgicas nº 122. In <http://www.vatican.va>. (2010.11.08; 15h).

⁸⁵ Vd. O Sacrossanto e Ecuménico Concilio de Trento, Tomo II, pp. 349-355. *Apud* CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p. 78.

⁸⁶ A representação de imagens na arte sacra teve sempre os seus altos e baixos, e, se em determinadas épocas a polémica quanto às imagens sacras era praticamente nula, noutras atingiu picos elevados, como aconteceu, no século XVI, devido à Reforma Protestante. Vd. MARTINS, Fausto Sanches – *O conceito de “Nihil Inhonestum” nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2004, p. 716.

⁸⁷ Vd. GONÇALVES, Flávio – A inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra Reforma. In *Colóquio Artes nº 26*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963, pp. 22-27.

⁸⁸ Vd. SERRÃO, Vítor – *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, p.37.

⁸⁹ No caso específico de Maria Madalena, figura associada a alguns episódios da vida de Cristo, cujos textos bíblicos reportam para luxúria, os eclesiásticos procuram dar uma credível justificação para a sua representação. Vd. GONÇALVES, Flávio – *História da Arte. Iconografia e crítica*. I.N.-C.M., Lisboa, 1990, pp. 27-29.

⁹⁰ Vd. MARTINS, Fausto Sanches – *Op. cit.*, p. 716.

por parte dos crentes pensamentos de luxo e prazeres terrenos⁹¹. Estas regras tinham de ser cumpridas pelos artistas e pelos responsáveis da Igreja; no caso dos pintores, os que fossem contra elas eram sujeitos ao pagamento de uma multa.

As Constituições decretadas pelos bispos determinaram também que as imagens sacras tinham de adquirir um sentido mais realista⁹². Desta forma, tudo devia ser submetido de antemão à revisão dos censores⁹³, desde o tema, a forma de tratamento das vestes e dos gestos das personagens até à escolha das cores:

“Tenham os Bispos todo o cuidado em retirar da Casa de Deus e de outros lugares sagrados aquelas obras de arte que não se coadunam com a fé e os costumes e com a piedade cristã, ofendem o genuíno sentido religioso, quer pela depravação da forma, quer pela insuficiência, mediocridade ou falsidade da expressão artística (...)”⁹⁴.

No caso de se detectarem eventuais desvios, mandava-se repintar ou mesmo destruir as obras⁹⁵. O objectivo desta censura era o de garantir a unidade da fé católica e a disciplina eclesiástica, conseguindo-se, assim, um comprazimento espiritual e uma mais alargada paz de espírito.

O grande poder económico das entidades religiosas e a importância conferida às imagens sacras, que se tornaram um aliado imprescindível para catequizar o espírito do povo iletrado, aumentaram a sua produção, principalmente a de pintura. Apesar dos padrões estilísticos estabelecidos pelo Concílio condicionarem a liberdade criativa dos pintores, estes não podiam deixar de adaptar os seus discursos plásticos, dadas as condições favoráveis que as entidades religiosas lhes proporcionavam: “Na Igreja tinham os pintores os seus melhores clientes e protectores”⁹⁶.

⁹¹ Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A arte da talha no Porto na época moderna: artistas e clientela, materiais e técnicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989, pp. 39-41.

⁹² Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2008, p. 129.

⁹³ Cabia aos Prelados o papel de revisores, que registavam as visitas nos designados livros de visitas, muitos deles hoje em dia desaparecidos. Vd. CORTÊS, Fernando Augusto Russell – *Arnaus, Manoel Arnão, Manoel Arnão Leitão, pintores quinhentistas do Norte de Portugal*. Boletim Cultural da Câmara Municipal. Porto: [s.n.], 1959, p.5.

⁹⁴ Vd. Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia – A arte sacra e as alfaias litúrgicas nº 122. In <http://www.vatican.va>. (2010.11.08; 15h).

⁹⁵ Vd. PEREIRA, Paulo – A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In MATTOSO, José, dir. – *História de Portugal: No Alvorecer da Modernidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, pp. 457-458.

⁹⁶ Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 245.

Em suma, o surto pictórico verificado no país na segunda metade do século XVI, sobretudo a partir da última sessão do Concílio de Trento, foi directamente responsável pela expansão de inúmeras oficinas de pintura de Norte a Sul do país, em que os pintores de óleo, orgulhosos da sua actividade impunham melhores preços às clientelas e reivindicavam direitos⁹⁷.

Nesta última fase da pintura maneirista, destacam-se: Diogo Teixeira, Fernão Gomes, António da Costa, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão, Pedro Nunes, Cristóvão Vaz, Francisco João, Álvaro Dias, Amaro do Vale, Francisco Correia e Domingos Lourenço Pardo. Estes artistas deixaram um considerável número de obras, que testemunham a qualidade pictural dos finais do século XVI e inícios do seguinte.

As relações estabelecidas entre Portugal e Espanha, sobretudo através da feitoria portuguesa existente na Andaluzia⁹⁸ e das alianças matrimoniais, também influenciaram a pintura maneirista portuguesa, embora de forma mais subtil. Por motivos relacionados com a corte e a vida política, no século XVI, intensificaram-se os contactos culturais e artísticos entre a Flandres e a Itália com Espanha, que por sua vez facilitaram o comércio de quadros, introduzindo a estética maneirista na pintura espanhola, sendo Sevilha um dos centros mais importantes, atraindo pintores de várias nacionalidades, inclusive portugueses, como foi o caso de João de Castilha. Não só os artistas portugueses se sentiram atraídos por Espanha, como muitos foram os pintores espanhóis maneiristas que se sentiram atraídos por Portugal, onde viriam a realçar o gosto pela estética maneirista, assim como a desempenhar funções de responsabilidade, entre as quais a de pintor régio. Lourenço de Salzedas, Francisco Venegas e Fernão Gomes, são alguns dos nomes de pintores espanhóis com actividade documentada em Portugal; inclusivamente uma das obras atribuídas a Francisco Correia, *Alegoria da Imaculada Conceição*, apresenta muitas semelhanças com a pintura sobre o mesmo tema que Francisco Venegas realizou para a igreja de Nossa Senhora da Luz, em Carnide.

⁹⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – Entre a Maniera Moderna e a Ideia de Decoro: Bravura e Conformismo na Pintura do Maneirismo Português. In Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimientos Portugueses – *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP, 1995, p.39.

⁹⁸ Vd. CORTE-REAL, Manuel Henrique – *A feitoria portuguesa na Andaluzia (1500-1532)*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura. Centro de Estudos Históricos, 1967.

Na primeira década do século XVII ainda se produzem diversas obras que obedecem aos preceitos tridentinos. Elas, porém, já estão sobre o olhar atento do Barroco, daí que muitas das obras desse período sejam classificadas como Protobarrocas, residindo a sua principal diferença em relação às anteriores no tipo de tratamento da luz.

2.2.1. Fontes e recursos

A realização de uma pintura implicava, muitas das vezes, o recurso a fontes e modelos exteriores sobretudo quando os temas eram impostos e não eram do conhecimento de quem os realizava. Os pintores socorriam-se então de obras já executadas por outros, muitas delas divulgadas através de gravuras e desenhos que circulavam facilmente pelos centros artísticos, dando a oportunidade de conhecer os trabalhos dos grandes mestres europeus.

O recurso às gravuras, como fontes de inspiração, teve um grande incremento, a partir do século XVI, com a sua associação aos livros impressos, que passaram a integrar ilustrações, inicialmente produzidas em xilogravura (Fig. 2.2). A arte da impressão difundiu-se de forma veloz por toda a Europa, fazendo com que no século XVI já existisse um número considerável de oficinas de impressão, sobretudo nas cidades universitárias e nas comerciais, como era o caso de Veneza, Paris, Leon, Frankfurt e Antuérpia, onde os impressores apelavam à colaboração dos ilustradores, desenhadores e gravadores. Contudo, a Europa tipográfica começava a deslocar-se de Itália para os países do Norte da Europa, onde actuou como elemento difusor do humanismo e da Reforma Protestante.

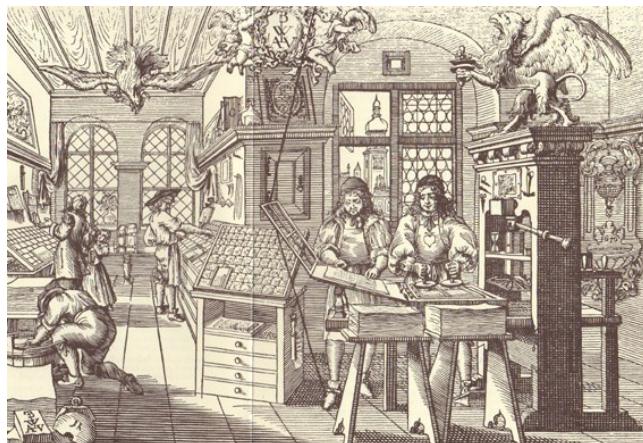


Fig. 2. 2 – Oficina de impressão no século XVI. Extraída <http://owni.eu/2012/06/22/the-end-of-the-world-the-state-vs-the-internet/>

Para além da ilustração de livros, tornou-se frequente a reprodução das obras pictóricas dos artistas mais significativos que, por sua vez, eram vendidas em feiras e festas religiosas aos artistas e colecionadores, assistindo-se à sua rápida difusão internacional, já que também tinham a grande vantagem de serem facilmente transportáveis⁹⁹.

As gravuras e desenhos deram a conhecer a todos os artistas e artífices, principalmente aqueles que não tiveram a oportunidade de viajar para outros países, as novidades estéticas e as obras realizadas pelos grandes mestres estrangeiros. Deste modo, passaram a ser uma das ferramentas de trabalho mais comuns de todos os pintores e oficinas, exercendo grande influência em termos iconográficos e compositivos¹⁰⁰.

Autores e livreiros, inclusive os portugueses, estabeleceram relações comerciais com as editoras de onde saíam as melhores obras da época. Os gravadores holandeses Cornelis Cort e Philippe Galle foram dos maiores protagonistas na difusão das obras pictóricas dos grandes mestres flamengos e italianos, e as suas gravuras foram das mais copiadas em Portugal¹⁰¹.

Durante o século XVI chegavam a Portugal gravuras vindas de Itália, Holanda, mas sobretudo da região norte da Bélgica, nomeadamente da Antuérpia, importadas pelo negociante-editor Pierre van Craesbeck que viveu em Lisboa, entre 1597 e

⁹⁹ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁰⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.132.

¹⁰¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 136-137.

1632¹⁰². A importação de gravuras da Antuérpia, contribui de forma vincada para a formação do gosto maneirista em Portugal. Para além destas gravuras, as alemãs de Albrecht Dürer¹⁰³, também influenciaram os nossos artistas. Tinham a vantagem de ser menos perigosas aos olhos da censura inquisitorial, sendo por isso referidas em muitos contractos como modelos a seguir¹⁰⁴. Por essa razão, vamo-nos deparar com o retomar da temática *dureriana* nos finais do século XVI, inícios do XVII, não sendo de espantar que alguns dos nossos artistas da época, nomeadamente Diogo Teixeira, Inácio Ferraz Figueiroa, Domingos Lourenço Pardo e Francisco Correia tenham recorrido às gravuras do artista alemão, cuja influência ainda perdurou em Portugal durante a primeira metade do século XVII. Na segunda metade deste século, os artistas portugueses abandonariam as gravuras alemãs e italianas e adoptariam as francesas¹⁰⁵.

A influência das gravuras podia ser directa ou indirecta. A primeira corresponde à reprodução fiel ou quase fiel da gravura e, tanto quanto se sabe, é um caso muito raro; a segunda que reproduz a ideia geral e, utiliza elementos típicos do original, é muito mais frequente e evidente nos finais do século XVI e, princípios do seguinte.

Outra fonte de inspiração, imprescindível sobretudo no que toca à arte religiosa, foram os textos devocionais, devidamente ilustrados. Um dos mais consultados, e talvez o mais divulgado no mundo cristão, foi a *Legenda Áurea*¹⁰⁶ ou *Lenda Dourada* de Jacques de Voragine. Este livro surgiu com a intensão de difundir valores morais edificantes e recrutar um maior número de fiéis para a Igreja Católica. Reúne as biografias de cento e sessenta santos e alguns dos episódios da vida de Jesus e da Virgem Maria. Para além da *Legenda Áurea*, existiram outros textos que serviram igualmente

¹⁰² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 133.

¹⁰³ A doze de Julho de 1520, Albrecht Dürer partiu para os Países Baixos acompanhado pela sua mulher e chegou a Antuérpia a três de Agosto do mesmo ano. Antes de iniciar as suas visitas oficiais, quis conhecer primeiro a cidade, seguindo-se a *Guilde* dos pintores como primeira visita oficial e a Feitoria de Portugal como visita particular. Dürer achou um verdadeiro interesse artístico nos mercadores portugueses e, ao deixar Antuérpia, retribuiu-lhes com valiosas ofertas: pinturas, esculturas, desenhos, gravuras em cobre e madeira. Muitas delas terão vindo para Portugal com os feitores, ou como presentes deles aos seus amigos. Vd. VASCONCELOS, Joaquim de — *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1927.

¹⁰⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁵ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁶ Inicialmente intitulada por *Legenda Sanctorum*, foi juntamente com a Bíblia o livro mais copiado e lido nos países católicos.

de apoio aos artistas, como foi o caso da Bíblia dos Pobres, *Speculum humanae salvationis* e *Rhetorica Christiana* e do *Hier Beghint een Devoet Boeckskijn van der Bereydinghe ende Vercieringhe onser Inwendiger Woeninghen*. Este último livro surgiu no contexto do movimento religioso *Devotio Moderna*, que perdurou desde os finais do século XIV ao século XVI e induzia, nos artistas, a preocupação com o estabelecimento de uma relação particular e íntima entre o fiel e a imagem¹⁰⁷.

2.2.2. Técnicas e materiais utilizados

A pintura tem acompanhado o ser humano em toda a sua história, e tornou-se uma das principais formas de expressão, desde a Pré-história até à actualidade. Com a evolução da arte pictórica, o homem passou a usufruir de variados suportes, materiais e técnicas aplicadas à pintura.

A elaboração de uma pintura estava sujeita ao critério de cada artista, mas por norma obedecia-se às seguintes etapas: escolha do suporte, aplicação da camada de preparação, execução de desenho preparatório, aplicação da ou das camadas cromáticas e, por fim, da camada de protecção (verniz).

No período correspondente à pintura maneirista, a madeira foi o suporte de eleição e o mais utilizado, seguindo-se a tela, sobre os quais as pinturas eram executadas quase sempre através da técnica a óleo. Muitas das madeiras apreciadas pelos artistas portugueses, nomeadamente a de carvalho e a de pinheiro bravo, eram importadas, provindo a primeira da região do Báltico. A clientela de maiores disponibilidades financeiras recorria com frequência à madeira importada da Flandres, sobretudo o bordo e o pinho.

A madeira é um material natural orgânico, higroscópico e de estrutura celular complexa. Genericamente, classifica-se em duas categorias: folhosa e resinosa. A primeira corresponde às madeiras duras, provindas de árvores com folhagem larga e achatada, como é o caso do carvalho e do castanho; a segunda às madeiras macias, obtidas de espécies com folhas em forma de agulha que se mantêm verdes todo o ano, como o é, por exemplo, o pinheiro. Independentemente da diversidade da madeira, esta possui

¹⁰⁷ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, pp. 120-121.

a mesma estrutura: medula, durame, alburno e córtice¹⁰⁸. Para além da estrutura, a sua composição química é muito importante, uma vez que está relacionada com as suas características mecânicas de trabalho, durabilidade e estética.

A partir do século XV, a qualidade da madeira passou a ser um critério exigente, tendo sempre em conta o peso e a textura, uma vez que dependia destes dois factores a durabilidade de uma obra; também era fundamental que estivesse bem seca para que o risco de abrir fissuras fosse menor. Uma boa madeira era aquela que não contivesse nós, rachaduras ou podridões.

A durabilidade deste material era notável e permitia, simultaneamente, um fácil entalhe. Um painel podia ser constituído por uma única tábuia ou por várias, de acordo com a dimensão que se pretendia para a obra. Contudo, uma das grandes desvantagens da madeira era o seu peso e, quanto mais tábuas a obra tivesse, mais difícil seria o seu manuseamento.

As dimensões das obras obrigavam a que, muitas das vezes, não comportasse uma só tábuia, obrigando o artista à junção de várias pranchas, o que provocava algumas limitações ao nível da ensambladura, uma vez que os diferentes movimentos de cada tábuia e uma eventual descolagem entre ambas poderiam degradar as obras. Para evitar tal problemática, os artistas reforçavam as ligações das tábuas recorrendo a diversas técnicas, tais como a respiga, a união viva, a taleira com cavilha e a cauda de andorinha¹⁰⁹.

O uso da tela como suporte pictórico popularizou-se nos finais do século XV, altura em que os pintores venezianos começaram a utilizá-la com certa frequência, acabando por se tornar, no século XVII, o suporte de eleição dos artistas¹¹⁰. Podia ser de linho, algodão, cânhamo ou materiais sintéticos; o primeiro material, contudo, foi sempre o que apresentou mais e melhor qualidade e, por isso, o preferido pelos artistas. A sua leveza, em comparação com a madeira, permitia um melhor manuseamento da

¹⁰⁸ Vd. Fig. 1 – Anexo I.

¹⁰⁹ Vd. COSTA, Tânia – Pesquisa sobre sistemas de reforço e ensamblagem em suporte de pintura. *Conservação e Restauro Caderno*. [Lisboa]: Instituto dos Museus e da Conservação. 5 (Dez. 2007), p. 48.

¹¹⁰ Vd. CALVO-MANUEL, Ana – *Conservación y restauración: materiales técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 89.

peça, a produção de pinturas com maiores dimensões, ao mesmo tempo que era economicamente mais barato.

Quanto às técnicas de pintura, uma das mais utilizadas foi a técnica a óleo, que apesar de ser aplicada desde o século XIII, só se popularizou a partir da primeira metade do século XV, alargando-se a sua utilização até à actualidade¹¹¹. Foi a técnica mais empregue em pintura nos últimos quinhentos anos, tendo sido considerada e reconhecida como uma magnífica invenção, de grande comodidade para os pintores, na medida em demorava mais tempo a secar, permitindo-lhes apagar, corrigir ou alterar o que já tinha sido pintado, ao contrário do que acontecia, por exemplo, com a têmpera de ovo. Na técnica a óleo são utilizados pigmentos moídos, dispersos num óleo secativo, geralmente óleo de linhaça, de noz ou papoila.

Antes da realização da pintura propriamente dita, a execução de uma preparação era muito importante, sobretudo num suporte lenhoso, na medida em que amortizava os efeitos da madeira sobre a camada cromática. A preparação descrita no tratado de pintura de Cennino Cennini era constituída por sulfato de cálcio, designado correntemente como gesso, aplicado de duas maneiras diferentes: em primeiro aplicava-se o “gesso grosso”, à base de anidrite, misturado com cola, e por cima era aplicado o designado “gesso sottile”, um gesso hidratado e mais macio¹¹². Sobre a preparação, os artistas tinham a possibilidade de realizar um desenho prévio, a partir do qual desenvolviam a pintura.

Cada pintor tem a sua maneira específica de desenhar, que depende do tipo de obra que pretende realizar, da sua destreza¹¹³, bem como da técnica e dos materiais aplicados. Na elaboração do desenho preparatório, o artista podia recorrer a uma técnica a seco, em que se aplicavam materiais tais como o carvão vegetal, sanguínea¹¹⁴,

¹¹¹ De acordo com a opinião de Giorgio Vasari, foi o flamengo Jan Van Eyck que aperfeiçoou a técnica a óleo. Pintura flamenga, séc. XV – séc. XVII. In <http://www.pitoresco.com/flammenga/flamenga.htm> (2011.01.10; 16:30).

¹¹² Vd. CENNINI, Cennino – *El libro del arte*. Madrid: Fernández Ciudad, S.L. Pinto, 2009, p. 124.

¹¹³ Vd. SCHOUTE, Roger Van; GARRIDO, Carmen – El dibujo subyacente: principios y características esenciales. In: IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema, coord. – *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 19.

¹¹⁴ Deriva da palavra latina *sanguis*, que quer dizer sangue. O nome deste material está associado à sua cor, vermelho escuro, que é fabricado com hematite ou uma argila ferruginosa e comercializado em forma de barras. A sanguínea é utilizada nos desenhos desde os meados do século XV. Vd. CALVO MANUEL, Ana – *Conservación y restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 202.

terras ocre, lápis negro e diferentes pontas metálicas. Quando se pretendia que a técnica fosse aquosa poderiam recorrer a diferentes pincéis embebidos em soluções aquosas de carvão animal ou vegetal, de negro-de-fumo ou de tinta-da-china. Por fim, quando o objectivo era fazer incisões, tinha de se utilizar um utensílio de punção¹¹⁵. O estudo da pintura antiga tem revelado que as diferentes técnicas podem surgir individualmente ou em conjugação numa mesma obra¹¹⁶. Apesar dos artistas terem como base condutora o desenho prévio, isso não quer dizer que, durante o desenrolar do processo artístico, este fosse seguido à risca. Na verdade, recorrentemente os artistas alteravam perspectivas, figuras ou pormenores até conseguirem o resultado pretendido.

Após a realização do desenho preparatório, seguia-se a aplicação da cor que, por sua vez, era conseguida através de pigmentos e matérias coloridas de origem mineral, inorgânica, animal e vegetal. Os primeiros correspondem aos pigmentos inorgânicos, utilizados na forma de um pó fino dispersos num aglutinante, e os de origem animal e vegetal consistem em corantes, que têm natureza orgânica, são solúveis no aglutinante e, em regra, para poderem ser utilizados como um pigmento, necessitam ser depositados num substrato inorgânico como o alúmen¹¹⁷. As tintas, até meados do século XIX, altura em que surgem os tubos¹¹⁸, eram geralmente preparadas nas oficinas, que compravam os minerais¹¹⁹ ou os pigmentos, nas lojas de especiarias e farmácias¹²⁰. Posteriormente, estes eram misturados com um material aglutinante¹²¹, sendo armazenados por um período relativamente curto até serem utilizados.

A utilização dos pigmentos na pintura altera-se conforme a época, na generalidade, entre alguns dos mais utilizados, nos séculos XVI e XVII, estão o branco de chumbo, a azurite, a malaquite, o verdigris, os ocre amarelo, vermelho e castanho, o

¹¹⁵ Vd. SCHOUTE, Roger Van; GARRIDO, Carmen – *Op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶ Vd. LORENA, Mercês; ANTUNES, Vanessa; OLIVEIRA, Maria José – O desenho dentro da pintura do tríptico de Coimbra. *Cadernos de Conservação e restauro: O tríptico de Santa Clara*. [Lisboa]: Instituto dos Museus e da Conservação, 8 (2010), p. 53.

¹¹⁷ Vd. MATTEINI, Arcangelo Moles Mauro - *La Chimica Nel Restauro – Material dell'arte pittorica*. Firenze: Nardini Editore, 1998.

¹¹⁸ Vd. CRUZ, António João – A oficina do artista, ou as relações entre a ciência e arte a propósito de uma imagem. *Interações*. [S.l.]: [s.n.] n° 3, 2006, p. 91.

¹¹⁹ Frequentemente os minerais eram adquiridos por moer, procedendo posteriormente o artista, ou seus assistentes, à redução do mineral a um pó fino.

¹²⁰ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Op. cit.*, p. 148.

¹²¹ Substância que une as partículas de cor e as fixa à preparação do suporte.

vermelhão e o negro animal e vegetal. Na tabela 2.1, apresenta-se uma lista dos principais pigmentos utilizados nos séculos XVI e XVII, período onde se inclui a pintura maneirista.

Tabela 2. 1 - Principais pigmentos utilizados nos séculos XVI e XVII

Cor	Designação dos pigmentos				
Vermelhos	Vermelhão	Vermelho de chumbo (ou mímio)	Ocre vermelho	Úmbria queimada	Lacas
Amarelos	Ocre amarelo	Amarelo de chumbo e estanho	Auripigmento	Massicote	Lacas
Branco	Barite	Branco de chumbo	Cré	Gesso	
Verdes	Malaquite	Verdigris/Verdete	Terra verde	Resinato de cobre	Lacas
Azuis	Azurite	Ultramarino	Esmalte	Índigo	
Castanhos	Betume	Ocre castanho	Úmbria	Castanho de Van Dyck	
Pretos	Carvão animal	Carvão vegetal	Grafite		

Entre os pigmentos brancos, o mais conhecido e utilizado desde a Antiguidade em pintura é o branco de chumbo, também designado por alvaiade, e trata-se de um carbonato básico de chumbo (Pb), sendo produzido artificialmente a partir do chumbo metálico¹²². O seu grande poder secativo fez com que fosse muito utilizado nas misturas com outros pigmentos, na imprimadura e como material de desenho¹²³.

Entre os pigmentos verdes, a malaquite e a terra verde foram os pigmentos naturais mais populares, usados desde a Antiguidade e de custo reduzido. A terra verde, assim como as diversas terras, é um pigmento estável. A malaquite misturada com azurite dava um pigmento verde-azulado e também era aplicada nas carnações, indumentárias e arquitecturas.

O verdigris ou verdete, também conhecido desde a Antiguidade e utilizado até ao século XIX, foi o verde mais vibrante, no entanto apresenta as suas desvantagens,

¹²² Vd. RIVERA, Javier; AVILA, Ana; MARTÍN ANSÓN, Maria Luisa – *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Historia 16, 1997, p.152.

¹²³ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Op. cit*, p. 152.

nomeadamente baixo poder de cobertura, baixa estabilidade e sensibilidade aos factores ambientais, que favoreciam o seu enegrecimento. Também era aplicado em velaturas, provavelmente devido à sua moderada tonalidade azulada.

Em relação às lacas verdes, conhece-se a verde-de-espinheiro, de cor verde-azeitona e transparente¹²⁴, indicada como as tantas outras para velaturas, assim como o resinato de cobre.

Quanto aos amarelos, os mais conhecidos são o ocre amarelo e o amarelo de chumbo e estanho. Este último era um pigmento com grande poder de cobertura e rápida secagem. Segundo os estudos de Kuhn, foi o pigmento mais utilizado na pintura a óleo, do século XV ao XVII¹²⁵. Já o ocre amarelo, de origem natural, foi muito utilizado desde a Pré-História, provavelmente devido ao seu baixo custo, fácil obtenção, bom poder de cobertura, estabilidade e compatibilidade com todos os pigmentos e técnicas¹²⁶. Um outro pigmento amarelo, relativamente frequente, trata-se do auripigmento, que apresenta uma tonalidade amarela brilhante, muito parecida com o ouro e por isso mesmo era utilizado para imitá-lo, tratando-se de um pigmento caro. Nos séculos XVI e XVII, existiam ainda numerosas lacas amarelas, todas de origem vegetal. A mais utilizada na pintura a óleo era a laca amarela de bagas de espinheiro, *Rhamnus catharticus* L¹²⁷.

Passando aos azuis, o mais utilizado corresponde à azurite, que se obtém de um mineral com o mesmo nome e produz um azul intenso de vários tons, similar ao azul ultramarino, mas menos violeta¹²⁸. Devido às suas propriedades ópticas, geralmente tem grande granulometria. No século XVII, começou a ser substituído pelo azul de esmalte, que é um pigmento artificial obtido por pulverização de vidro colorido com óxido de cobalto¹²⁹.

O azul ultramarino foi essencialmente aplicado, devido ao seu custo elevado, uma vez que era extraído de uma pedra semipreciosa, lápis-lazúli¹³⁰, na representação

¹²⁴ Vd. CABRAL, João M. Peixoto – História breve dos pigmentos: das artes da Idade Média (2.ª parte). In http://www.spq.pt/boletim/docs/boletimSPQ_104_039_09.pdf, p. 44 (2011.06.14: 9:30h).

¹²⁵ Vd. KÜHN, H. – Lead-tin yellow. *Studies In Conservation*. [S.l.: s.n.], 1968, vol. 13, pp. 7-33. *Apud* BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Op. cit.*, p. 156.

¹²⁶ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Op. cit.*, p. 162

¹²⁷ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 158.

¹²⁸ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 169.

¹²⁹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 173.

¹³⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 164-165.

da túnica da Virgem Maria e de Jesus. Por fim, o azul índigo é um corante de origem vegetal, extraído da planta *Indigofera tinctoria* L. É utilizado desde a Antiguidade e durante o século XVI foi importado para a Europa pelos portugueses¹³¹.

Dentro dos pigmentos vermelhos, temos o vermelho de chumbo, que na Idade Média foi usado sobretudo na iluminura, muitas das vezes juntamente com o vermelho. Era barato, fácil de produzir e possuía uma cor viva. Mais tarde veio a ser substituído pelo vermelhão¹³², que tem a desvantagem de se alterar por acção da luz, dando origem ao seu enegrecimento. Outro pigmento vermelho bastante frequente é o ocre vermelho, que possui excelentes propriedades que lhe conferem um bom poder cobertura e uma grande estabilidade.

Associados aos pigmentos vermelhos estão as designadas lacas vermelhas, obtidas a partir de corantes da mesma cor, de origem animal ou vegetal. Um dos corantes mais importantes de origem vegetal é a garança ou ruiva¹³³, extraída da raiz da planta *Rubia tinctorum*, aplicada essencialmente em velaturas da pintura flamenga. A partir do século XVI, porém, passou a ser pouco utilizado¹³⁴.

Como corantes vermelhos de origem animal, por sinal mais valiosos e apreciados, temos o quermes, proveniente do insecto *Kermes illici* e a cochiniha, do *Napolea coccinifera* e *Dactylopius coccus*¹³⁵. A matéria colorante de ambas as origens produziu uma laca chamada carmim, que ao longo da história da pintura aparece com diferentes nomes em função da sua procedência: carmim de Florença, carmim de Veneza, carmim de Índias, carmim de Madrid, entre outros. O seu custo era, devido à sua origem, elevado; por exemplo o carmim de Florença era mais caro que o carmim de Índias¹³⁶. Em Portugal, sabemos que foi utilizado o carmim de Veneza, conforme consta num contrato de obra da Misericórdia do Porto¹³⁷.

Nos castanhos, um dos pigmentos mais populares na pintura a óleo é a terra de

¹³¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 163.

¹³² Vd. CABRAL, João M. Peixoto – *Op. cit.*

¹³³ Vd. ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de – Corantes naturais para têxteis: da Antiguidade aos tempos modernos. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação profissional de conservadores-restauradores de Portugal. 3 (Dezembro 2006), p. 42.

¹³⁴ Vd. CABRAL, João M. Peixoto – *Op. cit.*

¹³⁵ Vd. ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de – *Op. cit.*, pp. 48-49.

¹³⁶ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Op. cit.*, p. 185.

¹³⁷ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B, B.º 3, n. 18 – fl. 114 vº. (liv.1.º).

sombra, muito utilizada para as sombras das carnações e panejamentos de cor vermelha e amarelo por meio de velaturas¹³⁸. Segue-se o asfalto, também denominado por betume judaico, com uma grande transparência e tonalidade dourada. É próprio para as velaturas, mas com a desvantagem de as camadas cromáticas contendo este material terem tendência a estalar.

Por fim, os negros têm três origens diferentes: a mineral, vegetal e animal. A mineral corresponde à grafite, que proporciona uma coloração mais escura. Os negros de origem vegetal, como o próprio nome indica, são feitos à base de plantas, comumente designado por carvão vegetal. No entanto, a variedade de matérias vegetais com que se podem efectuar, deu origem a numerosas designações, entre os quais negro de vinha, feito à base de borras ou leveduras de vinho¹³⁹. Por fim, dentro dos negros de origem animal, encontra-se o negro de osso ou de marfim, que proporcionam tonalidades mais quentes em relação aos negros anteriores e têm um menor poder de cobertura¹⁴⁰.

¹³⁸ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocio – *Op. cit.*, p. 193.

¹³⁹ Vd. BERRIE, Barbara H. – *Artists' Pigments: a handbook of their history and characteristics*. London: Archetype Publications, 2007, vol. 4, p. 3.

¹⁴⁰ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocio – *Op. cit.*, p. 197.

CAPÍTULO 3. O PORTO QUINHENTISTA E OS SEUS PINTORES

3.1. A CIDADE E A SOCIEDADE



Fig. 3. 1 – Pormenor da gravura de H. Duncalf relativa à cidade do Porto por volta de 1733, onde é possível visualizar a extensão da muralha fernandina e o tecido urbano. Extraída <http://portoarc.blogspot.pt/2012/05/vistas-gerais-do-porto-dos-seculos-xvii.html>.

Uma vez que o artista em estudo era residente da cidade do Porto, onde pintou diversas obras, é importante dentro deste capítulo abordar de forma sintetizada o contexto económico, cultural e artístico da época do Porto.

Em Quinhentos, o Porto era, a nível europeu, uma cidade média, com menos de vinte mil habitantes¹⁴¹. Esse número, porém aliava-se a uma grande importância económica, razão pela qual a cidade recebeu um novo foral em 1517¹⁴² e exigiu a posição de segunda cidade do reino¹⁴³. De um modo geral, o século foi de progresso,

¹⁴¹ De acordo com os dados de Francisco Ribeiro da Silva e como o próprio diz se todos forem verdadeiros, o Porto em 1527 contava com certa 12.177 habitantes e em 1583 com 18.000 habitantes e em 1599 com 20.000 habitantes, o que comprava que de facto houve uma evolução na população portuense. Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, p. 96.

¹⁴² Vd. GARCIA, José Manuel; SILVA, Francisco Ribeiro da – *Forais Manuelinos do Porto e do seu termo*. Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 56.

¹⁴³ Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, p.70.

com importantes mudanças culturais e sociais, apesar de terem havido períodos de crise, marcados essencialmente pelas frequentes pestes¹⁴⁴.

A administração da cidade assentava num corpo de Câmara sob a dependência do rei e a sua população era constituída essencialmente por clérigos, nobres e cidadãos, burgueses e artesãos¹⁴⁵. Nesta época, eram dominantes cerca de setenta famílias, umas mais importantes do que outras, entre as quais se destacavam os Azevedos, Brandões, Novaes, Figueiroas, Madureiras, Valadares, Ferrazes, Magalhães, Correias e Carneiros¹⁴⁶.

O clero secular, representado em grande número, ocupava um lugar de destaque: “Os bispos do Porto eram homens poderosos e influentes não só na cidade como no Reino”¹⁴⁷. Entre esse clero destacava-se o cabido, composto pelas seguintes dignidades: deão, chantre, mestre-escola, tesoureiro, arcediagos do Porto, Oliveira do Douro e Régua e arcepreste; doze cónegos, cinco meio cónegos, dez bacharéis e quatro meio bacharéis¹⁴⁸.

Na primeira metade do século existiam cinco conventos dentro de muros: o mosteiro de S. Bento da Ave-Maria, fundado em 1518, os conventos de S. Francisco e S. Domingos, fundados na primeira metade do século XIII, o convento dos Lóios, ou cónegos de S. João Evangelista e o convento de Santa Clara, ambos datando do século

¹⁴⁴ Vd. DIAS, Francisco – *Memórias quinhentistas de um procurador d’el rei no Porto*. Porto: CMP-GHC, 1937, pp. 508-509. REIS, Henrique Duarte e Sousa - *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1984, pp. 326-334. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto ao tempo da fundação do Mosteiro de São Bento da Vitória*. In *PROGRAMA DAS COMEMORAÇÕES DO 4º CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DE S. BENTO DA VITÓRIA*: actas,1, Porto, 1997. Porto: Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997, pp.71-72.

¹⁴⁵ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 274-314.

¹⁴⁶ Vd. BRITO, António Pedro da Costa Mesquita – *Patriciado Urbano quinhentista: as famílias dominantes do Porto (1500-1580)*. Porto: Arquivo histórico da Câmara Municipal do Porto, 1997.

¹⁴⁷ Vd. CUNHA, Rodrigo da – *Catálogo dos Bispos do Porto*. Porto: Officina Prototypa, 1724, pp. 214. *Apud* CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁸ Vd. PINTO, A. Ferreira – *O Cabido da Sé do Porto. Subsídios para a sua história*. Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto/ Gabinete de História da Cidade, 1940. Documentos e Memórias para a História do Porto, 6, p. 17. *Apud* AFONSO, José Ferrão - *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, p. 202.

XV. Na segunda metade do século XVI, porém, a reforma católica e a “cristianização”¹⁴⁹, ritual do território urbano que ela empreendeu trouxe mais uma série de grandes estabelecimentos religiosos à cidade intramuros: os Jesuítas (1560) os Eremitas de Santo Agostinho (1592) e os Beneditos (1567)¹⁵⁰.

A nobreza, era pouco numerosa, como atestou um viajante que passou pela cidade no século XVII¹⁵¹. A prepotência e abusos a que eram associados os nobres fizeram com que a sua presença na cidade não fosse muito bem-vinda. Segundo Artur de Magalhães Basto, o espírito do povo portuense era liberal, caridoso, aberto, independente e sem fanatismos e, por isso mesmo, não se admitia a subordinação praticada pelas classes sociais mais privilegiadas e por algumas instituições, como era o caso do Tribunal do Santo Ofício e da Companhia de Jesus¹⁵². Saliente-se, porém, que a investigação mais recente aponta para que a proibição da nobreza se radicar na cidade fosse devida a questões pragmáticas de concorrência que os recém-chegados podiam colocar à elite mercantil, mais do que baseada nessa visão um pouco romântica. Desse modo, os nobres só começaram a possuir casas dentro das muralhas a partir de 1502¹⁵³. Não deixaram, porém, de ter as suas quintas localizadas fora da muralha, onde se dedicavam à produção agrícola; era sobre elas que recaíam as suas preferências: “Depois dos festejos do Corpo de Deus, até ao fim das colheitas prefere viver no campo”¹⁵⁴. Também fazia parte da sociedade portuense o estrato de cidadãos¹⁵⁵, que desempenharam

¹⁴⁹ A Igreja Católica, na segunda metade do século XVI e como consequência de movimentos reformadores internos e do triunfo da reforma protestante, teve que tomar uma série de medidas com a finalidade expressa de unificar e fortalecer as formas de religiosidade dita “popular” através de – entre outras coisas – atitudes estéticas baseadas no desenvolvimento do cerimonial e da imagem. Cf. AFONSO, José Ferrão - *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya.

¹⁵⁰ As ordens religiosas, para além das igrejas, também fundaram hospícios, confrarias, irmandades e ordens terceiras.

¹⁵¹ “Os viajantes que passam pelo Porto no século XVII anotam que a nobreza era pouco numerosa”. Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *Tempos Modernos*. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 327.

¹⁵² Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Os portuenses no Renascimento*. Gaia: Pátria, 1931, pp. 24-25.

¹⁵³ Vd. FERREIRA, J. A Pinto – *O Porto e a residência de fidalgos, subsídios para a sua história*. Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, vol. 9, Porto, 1949, p. 70.

¹⁵⁴ Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *Tempos Modernos*. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 321.

¹⁵⁵ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *O Porto dos Descobrimentos*. In BASTOS, Carlos, coord. – *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 108.

um importante papel na vida económica, social e política da cidade, como por exemplo, ocupando cargos na vereação. Na segunda metade do século XVI, o seu estatuto coincidia frequentemente com o da nobreza, e o termo foi aplicado até ao século XVIII a todos aqueles que gozavam de um conjunto de liberdades e privilégios. Entre outros, destacam-se o de não serem submetidos a tormentos, de poderem usar armas, de estarem isentos de impostos e de, nas procissões do Corpo de Cristo ocuparem um lugar de honra¹⁵⁶. O acesso ao estatuto de cidadão era adquirido através de cinco vias distintas: a de geração, merecimento, institucional, matrimónio e letras. A via de geração diz respeito ao nascimento, ou seja, quem era filho ou neto de um cidadão era declarado como tal; a segunda via, a de merecimento, era concedida pelo rei. Algumas das profissões institucionais, sobretudo a de tesoureiro e almotacés da cidade, também permitiam a obtenção do estatuto de cidadão. Outra via eficaz de obter o título de cidadão era através do acto do matrimónio, mas só no caso daqueles que estivessem no limiar da aristocracia. Por fim, aos letrados, também era permitido a obtenção deste título, mas não a todos. Por exemplo os letrados cristãos-novos raramente o conseguiam¹⁵⁷.

Quanto ao povo, a maioria trabalhava no sector das artes mecânicas, regulamentados pelas corporações e representados na Câmara pela Casa dos Vinte e Quatro que, apesar da pouca duração, usava o mesmo regimento da Casa de Lisboa: “El-rei Venturoso teve em consideração que seria seu serviço e bem das coisas do povo da cidade do Porto haver nesta os vinte e quatro dos mesteres como havia em Lisboa (...)”¹⁵⁸.

A principal actividade económica do Porto esteve desde muito cedo ligada ao comércio oceânico¹⁵⁹. A privilegiada localização geográfica, junto ao rio e ao mar,

¹⁵⁶ Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – Tempos Modernos. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, pp. 322-323.

¹⁵⁷ Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (1580-1640): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Arquivo Histórico. Câmara Municipal, 1988, vol. 1, pp. 296-301.

¹⁵⁸ Vd. CRUZ, António – *Os mesteres do Porto no século XV: aspectos da sua actividade e taxas de officios mecânicos*. Porto: Marânus, 1940, pp. 33-34.

¹⁵⁹ O carácter rochoso e estéril das terras, não permitia o seu cultivo, obrigando a que os habitantes optassem pelo comércio marítimo. D. Hugo, bispo do Porto no século XII, ao constatar as excelentes qualidades geográficas, que por sua vez favoreciam o comércio marítimo, rapidamente tratou de ampliar a sua diocese através da reforma da muralha, do espaço urbano intramuros e da expansão da cidade para o exterior, resultando num crescimento populacional. Vd. AFONSO, José Ferrão - *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, pp. 23-24.

tinha feito com que a cidade afirmasse, desde muito cedo, a sua vocação marítima. As fortes redes comerciais estabelecidas durante séculos, não só com os portos do Reino mas também com os de outros países¹⁶⁰, permitiu um diverso intercâmbio de mercadorias, que contribuiu para o desenvolvimento do Porto. Esse trato, essencialmente de cabotagem, entrará em decadência no século XVI. Então, a antiga elite mercantil portuense, entretanto nobilitada, não vê com bons olhos o ofício de mercador e dedica-se, como referimos, a actividades rentistas, como o cultivo da terra. Assim, será substituída no trato pelos cristãos-novos, que a partir dos meados do século integram redes comerciais transatlânticas, dedicadas sobretudo ao comércio do açúcar, com uma escala global que não era comparável à do antigo trato de cabotagem. O que sucedeu, também, vista a concentração do monopólio do comércio da Índia se ter centrado em Lisboa. Devido a essa intensa actividade mercantil era, de acordo com os inventários da época, vulgar encontrar nas habitações, dos fidalgos e mercadores do Porto, objectos, como por exemplo cofres, mesas de pau-preto, cadeiras, tapetes, quadros, oriundos da Alemanha, da Holanda e da Flandres¹⁶¹.

A influência cultural da Flandres desde cedo se fez sentir na cidade e no modo de viver dos portuenses. Fazem por exemplo parte do extenso inventário dos bens deixados pelo inquiridor e contador Manuel Velho, objectos de vários países, mas sobretudo da Flandres, entre os quais: guardanapos e toalhas adamascadas, almofadas, meadas de fios, cadeiras, entre outros¹⁶². Muitos foram os mercadores portuenses que acabaram por fixar-se na Flandres e vice-versa.

Apesar do encerramento da feitoria de Antuérpia, os mercadores portuenses, sobretudo cristãos novos como se referiu, não se sentiram muito afectados, explorando

¹⁶⁰ No decorrer do século XVI e XVII os navios que partiam do Porto, destinavam-se aos portos da América, Galiza e Norte da Europa: em maior volume para a Flandres, Inglaterra, França, Alemanha e em menor para Itália e Irlanda. Vd. RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 290. Sabemos que o Porto manteve uma forte relação com a feitoria de Antuérpia, de onde importava matérias-primas, arte e produtos de luxo. Esta feitoria ficou encarregue a alguns portuenses, entre os quais João Brandão Sanches, Francisco da Rua e Manuel Cirne, este último, nomeado feitor em 1537, socorreu a cidade numa situação de calamidade ao enviar em 1539 por sua conta vários navios carregados de cereais a fim de resolver uma série de problemas que se faziam sentir devido à falta de cereais. Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *No tempo dos feitores da Flandres*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [s.d.], pp. 1-5.

¹⁶¹ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – O Porto dos Descobrimentos. In BASTOS, Carlos, coord. – *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 108.

¹⁶² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 110.

rapidamente novos destinos, nomeadamente o Brasil e o comércio do açúcar. Ao aperceberem-se de todo o potencial do território brasileiro, adquiriram propriedades onde montaram engenhos e enviaram feitores e pessoas encarregadas de gerir o comércio açucareiro¹⁶³. A exportação do açúcar brasileiro, enriqueceu as casas dos comerciantes portuenses e desenvolveu outros negócios vantajosos, tais como a construção de navios de guerra, especialmente galeões, produzidos nos estaleiros da cidade¹⁶⁴, fazendo com que nas últimas décadas do século XVI, o Porto surgisse como um importante centro de construção naval.

A maior parte dos judeus portuenses que se converteram após o decreto de D. Manuel de 1496, passaram a ter a profissão de alfaiates¹⁶⁵, abandonando a judiaria do Olival e dispersando-se pela cidade. Cedo, porém, alargaram as suas actividades, substituindo no trato a antiga elite mercantil integrada na nobreza e estabelecidos nos centros onde existiam feitorias portuguesas¹⁶⁶, os cristãos-novos dominaram o comércio do açúcar até 1618¹⁶⁷. Apesar da inveja que a comunidade judaica/cristã-nova desperitou¹⁶⁸, a sua integração na sociedade portuense, ao contrário do panorama geral português, foi relativamente pacífica. Prova disso mesmo são as poucas denúncias existentes no tribunal inquisitorial¹⁶⁹ e a realização de alguns casamentos mistos. No Porto,

¹⁶³ Vd. BARROS, Amândio Jorge Morais – O negócio Atlântico: as redes comerciais portuenses e as novas geografias do trato internacional (séculos XVI-XVII). *Revista da Faculdade de Letras: História*. Porto, 3ª série, vol. 8, 2007, p. 30.

¹⁶⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁵ Vd. MORENO, Humberto Baquero – Da Judiaria do Olival ao Mosteiro de S. Bento da Vitória. In *PROGRAMA DAS COMEMORAÇÕES DO 4º CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DE S. BENTO DA VITÓRIA*: actas, 1, Porto, 1997. Porto: Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997, p.217.

¹⁶⁶ Vd. AFONSO, José Ferrão – A pintura na cidade: do Tríptico do Espírito Santo a Francisco Correia, da Miragaia Medieval ao Porto da Contra-Reforma. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011, p. 22.

¹⁶⁷ Vd. MEA, Elvira Cunha de Azevedo – Os portuenses perante o Santo Ofício: século XVI. In *I CONGRESSO SOBRE A DIOCESE DO PORTO, TEMPOS E LUGARES DE MEMÓRIA*: actas, 2, Porto/Arouca, 2002. Porto: Centro de estudos D. Domingos de Pinho Brandão; Universidade Católica – Centro Regional do Porto; Faculdade de Letras do Porto; Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2002, vol. 2, pp. 417-424.

¹⁶⁸ Foram impedidos de participar no governo urbano, assim como excluídos da procissão do Corpo de Cristo, só os mais ricos e activos é que participavam como membros da confraria dos Mercadores. Vd. SOUSA, Viterbo – *O Tripeiro*, 1909, p. 92. *Apud* AFONSO, José Ferrão – *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, p. 125.

¹⁶⁹ No Porto o tribunal inquisitorial foi criado por D. João III em 1541, tendo suprimido em 1544, após a suspensão das sentenças por ordem do Papa Paulo III. Só em 1565, com a restituição do tribunal de

existiram duas judiarias: a primeira foi a de Monchique, situada em Miragaia que, segundo fontes documentais, durou pouco tempo, devido à ordem de transferência do rei D. João I, que ordenou a sua mudança para dentro das muralhas, estabelecendo-se na colina do Olival em 1386¹⁷⁰. Inicialmente era constituída por trinta casas, distribuídas por duas vias rectilíneas perpendiculares e que, actualmente, correspondem à rua de São Miguel e de São Bento da Vitória¹⁷¹. O grande poder económico dos judeus permitiu o desenvolvimento destes locais, com boas condições habitacionais. António Cruz, numa das suas publicações acerca do Porto, descreve que a rua de S. Miguel era célebre pelas suas “casas nobres”¹⁷².

Se os judeus eram a mais importante minoria da cidade e o seu contributo para o desenvolvimento económico do Porto foi imenso, existiram, na cidade, outros estrangeiros. A documentação nomeia franceses, flamengos, italianos, irlandeses, holandeses, alemães e galegos, a quem os governantes da cidade promoviam boas condições de acolhimento¹⁷³; eles deram igualmente o seu contributo para o desenvolvimento económico do Porto. Durante o século XVI e a primeira metade do século XVII, a colónia mais numerosa era a dos flamengos e dos alemães¹⁷⁴. Eles ocupariam o lugar deixado vago pelos cristãos-novos, que abandonaram a cidade depois das grandes perseguições das duas primeiras décadas do século XVII, numa tentativa de manter as relações comerciais com o Norte da Europa.

Quanto aos locais onde se desenvolviam preferencialmente as actividades comerciais, para além da zona ribeirinha onde se situava a praça da Ribeira e onde se realizava o mercado diário, existiam, dispersas pela cidade, zonas de lojas e boticas, mas a sua maior concentração verificava-se sobretudo junto à ponte de S. Domingos¹⁷⁵.

Coimbra, é que decorrem novas prisões na cidade, as primeiras até aos anos setenta e as segundas nos anos noventa. Vd. MEA, Elvira Cunha de Azevedo – *Op. cit.*, pp. 419-426.

¹⁷⁰ Documentalmente designada por judiaria velha. Vd. A.H.M.P., 912, Cofre dos Bens do Concelho, Livro 1, 1450, f.3. *Apud* AFONSO, José Ferrão – *Sobre um possível hêkhal: aspectos do urbanismo e arquitectura do Olival da Vitória do Porto: sécs XIV-XIX*. Porto: [s.n.], 2006, p. 49.

¹⁷¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 43-51.

¹⁷² Vd. CRUZ, António; PERES, Damião – *História da cidade do Porto*. Porto: Portucalense Editora, 1962-1965, p. 158.

¹⁷³ Vd. SILVA, Francisco Ribeira da – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, pp. 349-360.

¹⁷⁴ Vd. IDEM – *Tempos Modernos*. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 335.

¹⁷⁵ Vd. IDEM – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, pp. 349-360.

Aliás, o espaço urbano, era marcado pela existência de muitas praças amplas, embora irregulares, localizadas, quer no interior da muralha, quer nos arrabaldes. As praças da Ribeira, de São Domingos, de São Bento e a do Olival, eram as mais movimentadas; na de São Domingos efectuava-se a feira semanal, e na de S. Bento a feira do gado. Era, porém, na praça de São Domingos, localizada em frente ao convento do mesmo nome, que se encontravam situadas “algumas das mais ricas tendas” e se reuniam os homens bons, quando era necessário tomar decisões importantes¹⁷⁶. O bairro comercial por excelência do Porto na segunda metade do século XVI seria porém a antiga judiaria do Olival e as suas imediações, onde residiam os grandes mercadores cristãos-novos que daí dirigiam vastas redes comerciais dedicadas, sobretudo, ao comércio do açúcar brasileiro.

A cidade do Porto era, como o país, profundamente devota, o que é confirmado pelas inúmeras festividades religiosas que se realizavam ao longo do ano, nas quais se gastavam avultadas quantias monetárias, particularmente nas procissões¹⁷⁷. De acordo com o padre Luís de Sousa Couto, que deu um importante contributo para o estudo deste tema, entre o século XVI e XVII, realizavam-se no Porto os seguintes eventos: procissão do Corpo de Cristo¹⁷⁸, procissão pela Vitória de Aljubarrota, procissão do Anjo, procissão da Visitação, procissão de S. Pantaleão, procissão de S. Sebastião, procissão das Ladainhas, procissão da Aclamação de D. João IV¹⁷⁹. A do Corpo de Deus, para além de ser a mais importante, também foi por vezes polémica pois, devido a algumas das suas componentes serem de natureza profana, foi alvo de queixas por parte de alguns bispos, nomeadamente D. Frei Baltazar Limpo, que chegou ameaçar sair do Porto caso a Câmara não proibisse os jogos que nela se desenrolavam¹⁸⁰. A

¹⁷⁶ Vd. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – O edifício da Santa Casa da Misericórdia do Porto na Rua das Flores. In PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995, pp. 27-29.

¹⁷⁷ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Moralidades e costumes portuenses no século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1925, pp. 37- 41.

¹⁷⁸ Vd. Desde o início do século XV, que na cidade do Porto se realiza a Procissão do Corpo de Cristo, da qual faziam parte todos os homens honrados da cidade – “hindo sua gayolla acompanhada de todollos honrados da dita cidade”. Vd. COUTO, Luís de Sousa – *Origem das Procissões da Câmara do Porto*. Coimbra: Câmara Municipal, 1972, p. 19.

¹⁷⁹ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 51-57.

¹⁸⁰ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Moralidades e costumes portuenses no século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1925, p. 43.

procissão de S. Pantaleão, em que as relíquias do mártir percorriam a cidade¹⁸¹, também foi muito importante.

Apesar do espírito do Porto ser religioso e mercantilista, os portuenses não se mostraram alheios à cultura intelectual do seu tempo. Prova disso mesmo é que fizeram parte do núcleo de professores das mais notabilizadas escolas da época de Itália, França e Espanha o nome de portuenses, como Pero da Cunha ou Henrique Henriques. Outros portuenses embarcaram ainda nos galeões da Índia ou do Brasil e deixaram escritos das suas viagens¹⁸². De forma a promover um melhor ensino na cidade, a Câmara do Porto proporcionou a vinda de afamados professores, fundou um “Monte Pio das Alças”, através do qual deu subsídios de estudo aos que tinham menos posses e ordenou que os alunos de gramática realizassem a festa de S. Nicolau na igreja do mesmo orago, em honra da ciência¹⁸³. As instituições religiosas, também foram determinantes na evolução cultural da cidade, uma vez que o ensino estava nas suas mãos, ensino, podendo dar aulas públicas de gramática e moral. Neste sentido, a cultura assumiu, em todas as manifestações, um carácter eminentemente religioso.

A imprensa surge no Porto no final do século XV e em meados do século XVI é que começam a aparecer os livreiros, sendo obrigados a participar na procissão anual do Corpo de Cristo. As suas oficinas localizavam-se sobretudo na rua dos Mercadores: “O comércio livreiro era uma realidade portuense”¹⁸⁴.

¹⁸¹ O poder das relíquias era conhecido por toda a Europa. Estas conferiam honra e proveito à comunidade que as tivesse guardado e, para que assim fosse, era necessário expô-las, foi o que aconteceu no Porto, mais precisamente em Miragaia, que após a chegada das relíquias do mártir S. Pantaleão, no século XV, tornou-se o centro das atenções por parte da população e motivo de discussões entre os principais poderes da cidade, nomeadamente Câmara e o Cabido. Não se sabe ao certo como é que as relíquias de São Pantaleão chegaram ao Porto, segundo alguns relatos, nomeadamente de D. Rodrigo da Cunha, foi um grupo de cristãos arménios que trouxeram o corpo de S. Pantaleão de Constantinopla, outros autores dizem que veio da Grécia ou de Roma. Vd. RESENDE, Nuno – São Pantaleão do Porto: um paradigma de invenção de relíquias em finais da Idade Média. In http://web.let-ras.up.pt/aphes29/data/5th/NunoResende_Texto.pdf, pp. 6-15 (2012.05.28: 11h).

¹⁸² Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Os portuenses no Renascimento*. Gaia: Pátria, 1931, p. 16.

¹⁸³ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 21.

¹⁸⁴ Vd. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p.65.

No que diz respeito ao espaço urbano, a cidade era delimitada por uma muralha¹⁸⁵, que, na sua extensão, continha oito portas e nove postigos¹⁸⁶, a partir dos quais se controlava tudo o que entrava e saía do espaço urbano. No exterior da muralha, estendia-se uma outra área, designado por “arrabaldes”, cuja componente rural era mais evidente. Integravam-na as paróquias de Miragaia, Cordoaria, Massarelos e Santo Ildefonso¹⁸⁷ do lado direito do rio Douro e do lado esquerdo, Vila Nova, Gaia e Meijoeira. Os seus habitantes também dependiam directamente da Câmara Municipal e tinham obrigações a cumprir quanto ao zelo dos espaços públicos.

Em termos de evolução urbana, o Porto pode ser dividido, no século XVI, em dois períodos. O primeiro preocupou-se com a optimização das saídas da cidade para o mar e com a expansão urbana intramuros; o segundo período, que se inicia na década de sessenta, corresponde á época da Reforma Católica, ou Contra-Reforma, e a ideia de expansão anterior é substituída pela da “cristianização” urbana, a construção dos grandes conventos e as preocupações com a defesa.¹⁸⁸

Assim, a acção levada a cabo por D. Manuel, focada no comércio marítimo, lançou no Porto um poderoso ciclo de expansão urbana, através da abertura de novas ruas, ladeadas por um novo tipo de construções arquitectónicas. A maioria das ruas

¹⁸⁵ O núcleo inicial do Porto, era apenas no morro da Pena Ventosa, no qual a Sé estava protegida por uma muralha de origem românica, percorrida por quatro portas. A grande expansão urbana que se fez sentir no século XIV, exigiu um espaço amuralhado mais amplo, surgindo assim uma nova muralha, iniciada em 1355 por D. Afonso IV e concluída por volta de 1370 no reinado de D. Fernando, motivo pelo qual é designada por fernandina. Vd. RAMOS, Luís A. de Oliveira - *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 256. No século XVI, esta muralha deixou de ser símbolo medieval da comunidade dos homens e passou a ser símbolo de separação, isto é, passou a existir diferenciação entre o interior e exterior, este destinado aos hereges sentenciados nos autos da fé. Vd. AFONSO, José Ferrão – *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, p. 140. As muralhas passaram a ser progressivamente demolidas a partir da segunda metade do século XVIII, para dar lugar a novas ruas, praças e edifícios.

¹⁸⁶ Das oito portas, destacavam-se cinco: a Porta da Ribeira, Porta de Cimo da Vila, Porta de Carros, Porta do Olival e Porta Nova ou Nobre. Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, p. 80. (Fig. 2 – Anexo).

¹⁸⁷ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Moralidades e costumes portuenses no século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1925, p.6.

¹⁸⁸ Vd. AFONSO, José Ferrão – *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, p. 404.

antigas¹⁸⁹ eram “ingremes, sinuosas, estreitas, escuras, imundas” e percorridas por várias espécies de animais¹⁹⁰. Esta aparência alterava-se pelo menos uma vez por ano, no dia da procissão do Corpo de Cristo. Nessa altura, as ruas eram atapetadas com verduras e aromatizadas pelos incensos¹⁹¹. A autêntica revolução urbana revolução urbana, que teve início nos finais do século XV na praça da Ribeira, procurará responder a esses problemas, já que a abertura de novas ruas, mais amplas e arejadas, contribuiria para se o embelezamento, ou “enobrecimento” da cidade¹⁹². Esse programa incidiu sobretudo na zona do Vale do rio da Vila, entre a colina da cidade velha, onde se situava a Sé, a nascente e a do Olival, onde se encontrava a judiaria, a poente e que era maioritariamente, a norte do convento de S. Domingos, ocupada por hortas. Surgem assim a rua de Belmonte, a rua Nova de S. Francisco a rua da Rosa ou das Rosas rua da Ponte de S. Domingos, a rua Nova de S. Bento e a rua das Flores¹⁹³. A abertura desta última em 1521, na altura designada por rua de Santa Catarina das Flores, foi vital para o desenvolvimento urbano junto ao rio e para o escoamento das mercadorias do porto fluvial, na medida em que facilitou a ligação entre o arrabalde norte, por onde corria a importante estrada que ligava a Guimarães e a zona ribeirinha, cada vez mais frequentada. A rua unia o convento medieval de S. Domingos e ao mosteiro das monjas beneditinas de S. Bento da Ave-maria, também mandado construir por D. Manuel I em 1518¹⁹⁴. Junto do mosteiro, para onde se orientou a rua das Flores, uma porta nova

¹⁸⁹ A importância de uma rua advém da sua posição geográfica, das ruas e edifícios com que comunica, das actividades que nela decorrem e das pessoas que nela moram. Fazem parte dos documentos, descrições favoráveis quanto à rua de S. Miguel, Nova, Belmonte e das Flores, inclusive esta última era habitada pelas famílias mais importantes e continha as lojas mais ricas. Vd. AFONSO, José Ferrão – *A rua das Flores no século XVI: elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2000, p.119. SANTOS, Maria Helena Pizarro Paulo – *A Rua Nova do Porto (1395-1520): sociedade, construção e urbanismo*. Porto: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado em História Medieval e do Renascimento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 16. COSTA, Agostinho Rebelo da – *Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto*. Porto: Livraria Progredior, 1945. CRUZ, António; PERES, Damião – *História da cidade do Porto*. Porto: Portucalense Editora, 1962-1965.

¹⁹⁰ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Moralidades e costumes portuenses no século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1925, p.4.

¹⁹¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.42.

¹⁹² Vd. AFONSO, José Ferrão – *A rua das Flores no século XVI: elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2000, p. 69.

¹⁹³ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 75-78.

¹⁹⁴ Foi construído junto à Porta de Carros, para acolher as Beneditinas provenientes de Rio Tinto, Tuias, Vila Cova e Tarouquela, mais tarde também deu lugar às Franciscanas de Monchique (uma das zonas de Miragaia). Actualmente dá lugar à Estação de S. Bento. Vd. RAMOS, Luís A. de Oliveira – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 308.

foi aberta na muralha gótica, dando passagem aos homens e mercadorias provenientes da zona ribeirinha.

A partir da década de 60, a abertura de novas ruas, dá lugar a uma vaga de edificação de equipamentos de carácter religioso, acompanhada por uma melhoria do calcetamento das vias, da melhoria das infra-estruturas portuárias, da construção de fortalezas em S. João da Foz e junto da porta Nova de Miragaia, do encanamento das águas e da construção de fontes e chafarizes¹⁹⁵. Assim, em 1568, concluiu-se a igreja da Misericórdia e, depois de 1565, a capela dos Alfaiates. A fortaleza de S. João da Foz inicia-se em 1563, um novo cais da Ribeira em 1570 e em 1586 o forte de S. Filipe na Porta Nova. A mais importante vaga construtiva, porém, está associada à arquitectura religiosa. Em 1573, inicia-se a construção do Colégio de S. Lourenço no seu local definitivo, depois de se ter inicialmente instalado no Barredo. Esse tipo de intervenções será intensificado durante a dinastia filipina (1580-1640); em 1592, fundou-se o convento de São João Novo dos Eremitas de Santo Agostinho; em 1597, o convento S. Bento dos Frades e, passado um ano, o convento de S. Bento da Vitória. Pela mesma época, foi ainda reconstruído o convento dos Lóios¹⁹⁶.

Até 1583, o espaço urbano intramuros correspondia apenas a uma única paróquia, a da Sé. O crescimento demográfico e a nova organização político-religiosa, decorrente da Reforma católica e do desenvolvimento do Estado confessional¹⁹⁷ originaram a divisão da paróquia da Sé, passando a existir quatro: Sé, Nossa Senhora da Vitória, S. Nicolau e S. João Baptista de Belmonte. Esta última, porém, teve curta vida, vindo a ser extinta em 1604¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta – A capela-mor da Igreja da Misericórdia do Porto. In PAULINO, Francisco Faria, coord. - *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995, p. 51.

¹⁹⁶ Vd. AFONSO, José Ferrão – A pintura na cidade: do Tríptico do Espírito Santo a Francisco Correia, da Miragaia Medieval ao Porto da Contra-Reforma. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011, p. 23.

¹⁹⁷ A política implementada pelo Estado confessional por D. João III demarcou ritualmente a *anima urbis* do vale do rio Douro, estruturando-a através da divisão paroquial. Vd. AFONSO, José – *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, p. 178.

¹⁹⁸ Esta divisão foi efectuada pelo bispo Frei Marcos de Lisboa. A paróquia da Sé ia desde a porta de Cima de Vila, a oriente, até à rua das Flores. A de S. Nicolau abarcou a zona ribeirinha, onde se situava a grande concentração de propriedades da Cora. A freguesia de Nossa Senhora da Vitória ocupou a zona

No campo da produção artística, é possível que a cidade, sensivelmente até à década de sessenta do século XVI, estivesse afastado das principais tendências que se faziam sentir nos grandes centros artísticos portugueses, nomeadamente em Lisboa¹⁹⁹. No entanto, o gosto pelas receitas maneiristas, sobretudo pelas que foram difundidas na Contra-Reforma, acabaram por conquistar a região Norte do país e destaca-se a existência de oficinas de trabalho documentado²⁰⁰.

O Concílio de Trento, porém, seria o grande responsável por um forte incremento dessa produção. A importância conferida à arte sacra pelo concílio proporcionou o aumento de encomendas da mesma por parte das mais variadas entidades religiosas. O burgo portuense, que não se descuidava em preservar e enriquecer os interiores dos seus conventos, igrejas e capelas²⁰¹, não foi exceção à regra e por isso mesmo encomendou para os seus espaços religiosos, antigos ou erguidos de novo, um grande número de obras de arte. Neste sentido, e dado o seu peso económico e demográfico, não era difícil de imaginar que o Porto viria a tornar-se um importante centro artístico.

Para além dos grandes conventos e instituições religiosas como a Sé, contavam-se ainda como clientes preferenciais para a produção artística as confrarias, irmandades e a Santa Casa da Misericórdia

3.2. A PINTURA MANEIRISTA NO PORTO E SEUS REPRESENTANTES

Como já foi referido, foi no âmbito da pintura que o espírito maneirista se manifestou com mais fervor, devido sobretudo aos parâmetros estabelecidos pelo Concílio de Trento relativos à catequização dos fiéis. Neste sentido a pintura praticada no Norte do país deve ser analisada prioritariamente no contexto do enriquecimento do

de exclusão da antiga judiaria e o Olival. Por fim a paróquia de S. João de Belmonte, localizava-se entre a Ribeira e a Vitória. Esta paróquia resistiu pouco tempo, tendo sido extinta e integrada nas paróquias de Nossa Senhora da Vitória e de S. Nicolau em 1604. Vd. AFONSO, José – *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya, pp. 145-146.

¹⁹⁹ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, pp. 287-288.

²⁰⁰ Vd. SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal (1580-1640)*, Lisboa: Editorial Verbo, 1978, vol. 4, p. 438.

²⁰¹ Vd. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p. 56.

interior das igrejas.

Na região Norte, ao longo do século XVI, surge um novo gosto no campo da pintura, onde se combinam modelos goticizantes e maneiristas. Verificamos por exemplo ecos do flamenguismo de Antuérpia, do maneirismo espanhol de Juan de Juanes, bem como do maneirismo lisboeta de Francisco Venegas, Diogo Teixeira e Simão Rodrigues, cujo trabalho artístico se tornou uma fonte de inspiração para os artistas locais.

Surgiram várias oficinas de pintura no Porto, Vila do Conde, Braga, Viana do Castelo, Guimarães, Caminha e Valença do Minho, mas parece claro que as do Porto eram as mais importantes²⁰², devido aos pintores de renome e ao número de contractos de obra registados²⁰³.

No Porto, a pintura maneirista só atingiu o seu auge nos finais do século XVI, ou seja mais tarde, comparativamente com outros centros de produção, onde por esta altura o Maneirismo já se encontrava numa fase de declínio²⁰⁴. Prova disso mesmo é que, nos inícios do século XVII, devido à falta de preparação dos pintores locais, os modelos predominantes ainda eram os do designado Maneirismo “contra-reformado”, que por sinal já não faziam parte do reportório da clientela dos centros artísticos mais avançados²⁰⁵.

Apesar deste atraso, o nível pictórico que se atingiu na cidade, não só tornou mais abundante e rico o espólio pictural, como contribuiu para o triunfo do Maneirismo em todo o território de Portugal²⁰⁶.

A falta de preparação dos pintores locais, no que diz respeito aos modelos maneiristas, estava essencialmente relacionada com o facto de não estarem próximos de um centro artístico importante, como era o caso de Lisboa. Limitaram-se, por isso, aos

²⁰² Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 42.

²⁰³ Vd. CEREJO, Helena Maria Machado – *Subsídios para o estudo de mestres e obras presentes na cidade do Porto entre inícios do século XVI e finais do século XVIII*. [S.l.: s.n.], 1996. Seminário de História da Arte em Portugal para a licenciatura em Ciências Históricas apresentado à Universidade Portucalense, p. 22.

²⁰⁴ Vd. SERRÃO, Vítor – *Domingos Lourenço Pardo, Mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães (1616-1618): Introdução ao estudo da pintura maneirista no Norte*. [S.l.: s.n.], 1981, p. 39.

²⁰⁵ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 288.

²⁰⁶ Vd. IDEM – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 40.

seus próprios conhecimentos tradicionais, à consulta de gravuras e às novidades introduzidas pelos pintores com mais engenho, oriundos de outros centros e contratados pontualmente por algumas das instituições religiosas da cidade, como foi o caso de Diogo Teixeira e Simão Rodrigues, dois dos grandes mestres da pintura maneirista, contratados através de instituições para trabalharem no Porto. O primeiro, natural de Lisboa, está documentado em várias Misericórdias, inclusive na do Porto, à qual foi chamado para pintar os painéis do primitivo retábulo-mor da sua igreja que, após concluídos, passaram a ser a principal fonte de inspiração, não só para os pintores locais como para os de toda a região Norte.

Avaliado como um dos melhores pintores do último terço do século XVI e do primeiro do século XVII, Diogo Teixeira teve uma extensa actividade, durante a qual produziu diversas obras para o Sul e Norte do país. Nasceu por volta de 1540, esteve ao serviço do infante D. Luís, D. António, Prior do Crato, trabalhou juntamente com Francisco Venegas e, por indicação deste último foi o artista escolhido para pintar os painéis do primitivo retábulo-mor da Igreja da Misericórdia do Porto. Entre os meses de Junho e Julho de 1591 estaria já a iniciar os painéis, com os temas: *Anunciação, Visitação, Adoração dos Pastores e Cristo Despedindo-se da Virgem*. Durante a sua estadia no Porto, ao que tudo indica, para além da colaboração de Belchior de Matos, seu discípulo, também contou com a do pintor Francisco Correia. A pedido da Misericórdia do Porto, regressou de novo à cidade em 1597, para retocar os painéis da sua autoria e, em 1598, para pintar a bandeira real da mesma instituição, dada como desaparecida²⁰⁷.

As suas técnicas artísticas inovadoras despertaram o gosto da clientela, bem como dos artistas locais, que passaram a ser verdadeiros seguidores dos modelos apresentados na sua pintura. Os próprios programas iconográficos alteraram-se, uma vez que passaram a reproduzir com bastante frequência os temas sacros que pintou para a Misericórdia, como, por exemplo: *Anunciações, Visitações, Adoração dos Pastores e Reis Magos*.

São inúmeros os registos que revelam as qualidades artísticas do pintor. A sua

²⁰⁷ Vd. BASTO, Artur de Magalhães — *O pintor quinhentista Diogo Teixeira: da sua actividade artística no Porto*. Gaia: Pátria, 1931, p. 8.

obra é seguramente apreciável e identifica-se, entre outras características, através da beleza e expressividade dos rostos femininos das Virgens Marias, da delicadeza e arredondamento das mãos, da finura pictural dos figurinos, pela qualidade do desenho e cromática, das carnações sobriamente tratadas e das requintadas indumentárias.

Quanto a Simão Rodrigues, nasceu em 1560 em Alcácer do Sal, mas cedo se radicou em Lisboa, onde estabeleceu uma oficina. A sua formação artística teve influências de Roma, cidade que visitou entre 1585-90. Foi um dos fundadores da Irmandade de S. Lucas, dirigente de uma activíssima companhia de pintores e Irmão da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Foi autor de diversas pinturas, nomeadamente do retábulo da Igreja do Carmo em Coimbra, de Santa Cruz e da Capela da Universidade de Coimbra, do retábulo da Sé de Leiria, entre outras. Ainda de acordo com o Livro dos Acórdãos da Misericórdia de Barcelos, Simão Rodrigues foi contratado para pintar o retábulo-mor da Sé do Porto, uma vez que aí se afirma que essa instituição pretendia que a pintura do retábulo-mor da sua igreja velha, contratada em 1617, fosse igual à da Sé do Porto que tinha sido confiada ao mesmo pintor²⁰⁸. Em 1620, é registada de novo a presença do pintor na cidade do Porto, mas não se sabe especificamente se foi contratado para a realização de alguma outra obra²⁰⁹.

Até à década de sessenta do século XVI, existem poucos dados quanto à pintura quinhentista no Porto e seus representantes²¹⁰. Entre eles conta-se o nome de Diogo Pires, Gonçalo Pires, Gaspar Machado, Pedro Gomes, Sebastião Morais, Reimão d'Armas, Estêvão Pires, Mestre de Miragaia, Belchior Barbosa e António de Araújo²¹¹.

²⁰⁸ Vd. AFONSO, José Ferrão – A igreja velha da Misericórdia de Barcelos: arquitectura, pintura, retabulística e artes decorativas. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). 3 (Dez. 2011), p. 105.

²⁰⁹ Vd. SERRÃO, Vítor - *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 140.

²¹⁰ Vd. AFONSO, José Ferrão – A pintura na cidade: do Tríptico do Espírito Santo a Francisco Correia, da Miragaia Medieval ao Porto da Contra-Reforma. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011, p. 23.

²¹¹ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal, 1964. CEREJO, Helena Maria Machado – *Subsídios para o estudo de mestres e obras presentes na cidade do Porto entre inícios do século XVI e finais do século XVIII*. [S.l.: s.n.], 1996. Seminário de História da Arte em Portugal para a licenciatura em Ciências Históricas apresentado á Universidade Portucalense. AFONSO, José Ferrão - A pintura na cidade: do Tríptico do Espírito Santo a Francisco Correia, da Miragaia Medieval ao Porto da Contra-Reforma. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares*

Da década de sessenta para a frente, apesar da maioria das pinturas da cidade se encontrarem identificadas, ainda subsistem dúvidas quanto à autoria de alguns casos, como por exemplo das pinturas da sacristia do mosteiro de Santa Clara e, das que se encontram expostas no Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior.

Alguns documentos referem-se a obras desaparecidas: em Abril de 1551, António de Araújo comprometeu-se a pintar o retábulo de Santa Catarina do Hospital do Porto sob a mesma invocação. Faziam parte desse mesmo retábulo seis painéis, quatro deles com episódios da vida de Santa Catarina e os outros dois com a imagem de São João Baptista a ser baptizado no Rio Jordão e no outro a imagem de Santo Estêvão²¹². Em 1584 o mosteiro da Serra do Pilar pagou quarenta mil reis ao pintor Manuel da Ponte pelos quatro painéis do retábulo-mor, também desaparecidos²¹³.

Outra das situações depreende-se com as instituições já extintas, como é o caso do convento de S. Domingos, do mosteiro de S. Bento de Ave-Maria, da igreja de S. João Baptista, entre outras, cujo espólio artístico devia conter pinturas maneiristas, que podem ter sido destruídas, vendidas ou adaptadas a outras instituições.

Ainda a propósito deste assunto, é curioso verificar-se que no já referido inventário dos bens deixados a Manuel Velho, existe o registo de diversos retábulos e painéis²¹⁴, que poderiam ser da autoria de alguns dos pintores locais.

A partir da década de sessenta até sensivelmente 1630, o Porto já reunia um número considerável de pintores documentados, uns com mais relevo do que outros e, alguns deles com actividade reconhecida nas cidades e vilas periféricas e até mesmo

sobre a Matéria: *Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011, p. 21. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002.

²¹² “Digo eu Antonio de Araujo pintor morador na Rua chã que é verdade que eu me concertei ora e sou concertado com Joaõ Afonso mestre piloto morador em miragaya e provedor de Santa Catarina (...) para lhe haver de pintar o retábulo de Santa Catarina (...) quatro painéis do retábulo da historia de Santa Catarina a saber, no primeiro o sponsório de Santa Catarina com Christo e no outro, a prisão da Santa Catarina com a disputa de seu pai e no outro será quando se rompeu a roda e a queriam marterisar e do milagre que se ali aconteceu e no outro o degolamento de Santa Catarina com o recebimento da sua alma pelo anjo no ceu e nos dous painéis que se fazem de novo no primeiro da parte do Evangelho São João Batista no baptismo do Rio Jordão e no outro Santo Estevam (...)”. Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 64-65.

²¹³ “Pagou mais quarenta mil rs ao mesmo pintor de pintar os quatro painéis do altar mor cõ a imagem do Salvador (...)”. Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.º único, 2.ª. Parte, f. 139v.

²¹⁴ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – O Porto dos Descobrimentos. In BASTOS, Carlos, coord. – *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 110.

na Galiza. Quanto mais reconhecido e valorizado era o trabalho de um artista, mais este tinha oportunidade de ser contratado por entidades que não fossem da sua área de residência, o que conduz à dispersão geográfica das obras de alguns artistas²¹⁵. Entre os pintores com obra documentada surge-nos: **Manuel da Ponte**, morador na rua de S. Miguel, entre os diversos trabalhos que tem registado, pintou e dourou o primitivo retábulo-mor para o mosteiro da Serra do Pilar²¹⁶, o retábulo da capela de S. Brás no convento de S. Francisco do Porto²¹⁷ e, quatro tocheiros para a capela-mor da igreja da Misericórdia²¹⁸.

Francisco de Ataíde, natural de Portalegre, surge-nos activo no Porto, onde foi pintor da Câmara Municipal durante muitos anos²¹⁹, substituído após a sua morte por **António de Figueiroa**. Com uma extensa actividade (1562 a 1607), também trabalhou em Guimarães e Milheirós de Poiares²²⁰; foi Irmão da Misericórdia do Porto, onde também realizou alguns trabalhos²²¹ e, faleceu em 1621²²². Foi provavelmente pintor do bispo D. Rodrigo Pinheiro, e no desempenho dessas funções terá trabalhado na igreja de S. Miguel de Leça da Palmeira; a sua participação nos painéis da capela dos Alfaiates do Porto, como se referirá adiante, é uma hipótese a considerar²²³. Morava na rua de Cima de Vila e era casado com Isabel Ferraz, com quem teve um filho **Inácio Ferraz de Figueiroa**, igualmente pintor, que vivia na rua de Cima de Vila, mas

²¹⁵ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, p. 106.

²¹⁶ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.º único, 2ª parte, f. 139v.

²¹⁷ Vd. A.D.P., Po 1, 3ª série, nº 107, ff. 69v-72.

²¹⁸ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesa de D. Lopo*, B, B.º 3, nº 21, f. 111v.

²¹⁹ Morava na rua dos Mercadores. Contem obra documentada na Misericórdia de Coimbra (1549), na igreja de Santa Maria de Pontevedra (1581) e no Mosteiro de Montederramo/Ourense.

²²⁰ Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI. Notas de história e de arte. *O Tripeiro*, IV série, ano IV, nº 6 (Junho 1964), p. 163.

²²¹ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, pp. 300-301.

²²² Vd. A.D.P., *Cabido* 838, 39; Sé, Misto 1, 132.

²²³ Segundo uma informação cedida por José Ferrão Afonso, D. Rodrigo Pinheiro tinha segundo os registos paroquiais da igreja de S. Miguel de Leça da Palmeira, um pintor privativo: “a 25 de Fevereiro de 1566, baptizei António, filho do pintor do bispo”. Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais*; Bbn 221, Leça da Palmeira, fl. 60vº. Esse pintor, provavelmente, participou na obra do retábulo da igreja de Leça que então se construía. Passados alguns anos, mais precisamente em 1570, os mesmos registos paroquiais dão conta da presença do pintor António de Figueiroa em Leça da Palmeira, como padrinho de uma criança, juntamente com a sua irmã. Este facto sugere que o pintor do bispo possa ter sido António de Figueiroa.

também possuía uma casa com quintal na rua S. Miguel²²⁴. Casado inicialmente com Maria Pinto, de quem enviuvou, tornou-se a casar com Catarina Camelo de Sousa, com quem teve cinco filhos²²⁵. Produziu obras para o Senado da Câmara, para o Convento de S. Francisco e para a Santa Casa da Misericórdia. Fora da cidade, foi autor da bandeira da Santa Casa da Misericórdia de Vila do Conde (1592-1593)²²⁶.

O pintor **Diogo de Oliveira**, casado com Isabel da Ponte, pintou e dourou em 1600 as letras da Porta da Ribeira²²⁷ e em 1613 colaborou na execução das doze bandeiras processionais da Paixão de Cristo da Misericórdia do Porto. Surge como testemunha de um assento de venda de casas em 1608²²⁸ e em 1613²²⁹ e de um assento notarial em 1608²³⁰. Teve como aprendiz Baltasar Ribeiro, natural de Marco de Canaveses, que foi um dos pintores eleitos ao cargo de almotacé em 1637²³¹. Outro representante da pintura maneirista foi **Domingos Lourenço Pardo**, com actividade documentada entre 1608 a 1625. Participou na manufactura das doze bandeiras processionais da Paixão de Cristo da Misericórdia do Porto, também trabalhou em Guimarães, no Convento de Santa Clara e na Misericórdia, assim como em Braga, na capela de Nossa Senhora do Rosário da Sé e na Casa da Relação (1622 -1624)²³². Finalmente, tem de ser ainda referido o nome do pintor **Francisco Correia**, que é o tema central desta tese e de que necessariamente se voltará a falar. De acordo com os registos da

²²⁴ Vd. A.M.P. nº 2416, *Índex dos Tombos*, ano de 1613, fls 18. *Apud* AFONSO, José Ferrão - *Sobre um possível hêkhal: aspectos do urbanismo e arquitectura do Olival da Vitória do Porto: sécs XIV-XIX*. Porto: [s.n.], 2006, p. 91.

²²⁵ Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 210.

²²⁶ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 320.

²²⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – *Domingos Lourenço Pardo, mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães (1616-1618): Introdução ao estudo da pintura maneirista no Norte*. [S.l.: s.n.], 1981, p. 56.

²²⁸ Vd. A.D.P., Po-1, Lº 125, fls. 21-124. *Apud* SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 292.

²²⁹ Vd. A.D.P., Po-1, Lº 134, fls. 167-169. *Apud* IDEM, *Ibidem*

²³⁰ Vd. A.D.P., Po-1, Lº 129, fls. 5v-7v. *Apud* IDEM, *Ibidem*

²³¹ Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 204, nota nº 92.

²³² Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, pp. 302-303.

Misericórdia do Porto, ele, Inácio Ferraz de Figueiroa, Domingos Lourenço Pardo e Diogo de Oliveira, eram os pintores da cidade de quem se tinha melhor opinião:

“Em tres dias do mes de março de seiscentos e treze anos estando o provedor em mesa com os deputados abaixo a sinados asentaram que se mandassem fazer doze paineis da paixam de noso senhor os quais se asentaram que se desem a Inacio de figueiro he diego doliveira he a francisco correa he domingos lourenço por serem os pintores de que nesta cidade se tem melhor opinião”²³³.

Curiosamente, estes quatro pintores, tinham casas na rua de S. Miguel²³⁴, uma das ruas mais importantes da cidade, o que demonstra sinais de prestígio e riqueza, mas também pode indiciar a sua participação na grande obra do mosteiro de S. Bento da Vitória.

Ainda do período maneirista, para além dos pintores referidos surgem outros, entre os quais: **António Gonçalves** e **Paulo Ribeiro**, dos quais não se conhece obra, **Francisco Barbosa**, morador na rua dos Mercadores, que recebeu em 1598 dois mil reis por uma pintura que realizou para a Misericórdia do Porto. Nesse mesmo ano encontrava-se a pintar o lampadário da Sé²³⁵. **Belchior de Faria**, residente em Vila Nova de Gaia²³⁶, pintou em 1596 o retábulo-mor da Igreja de Anta, em Espinho²³⁷. **Domingos de Figueiredo**, residente na rua de S. Miguel, restaura em 1608 a pintura do retábulo da igreja de Válega, Ovar. **Manuel de Oliveira**, reformou em 1630 a capela do Santíssimo Sacramento na Sé do Porto e pintou serpentinas, varas vermelhas do pátio e uma da confraria²³⁸. **Manuel Machado** morava na rua da Calçada da Relação Velha e em 1621 recebeu quatrocentos reis por dourar e pintar a tábua do coro da Sé do

²³³ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, p. 20.

²³⁴ Vd. AFONSO, José Ferrão – *Sobre um possível hêkhal: aspectos do urbanismo e arquitectura do Olival da Vitória do Porto: séculos XIV-XIX*. Porto: [s.n.], 2006, pp. 85-91. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.* LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, pp. 184-185.

²³⁵ 10 Fevereiro de 1598: “Dei a F.^{co} Barbosa, pintor, que ora está pintando o lampadário da Sé que a Casa é obrigada, 100 rs. q. recebeu à conta da pintura e assinou”. Vd. A.H.M.P., *Livro de despesa geral*, L. B.^{co} 1, n.º 19, f. 99.

²³⁶ Vd. A.D.P., Po-1.º 3.ª s., fls. 89, 34 e 35v.

²³⁷ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 175.

²³⁸ Vd. A.D.P., CSSPRT/02/Lv 0002.1870.5, fl. 32-32v. *Apud* LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p.218.

Porto²³⁹. **Manuel Nunes**, filho de António André, após ter sido curado milagrosamente, retractou esse mesmo acto num grande painel que mandou colocar na parede da escada do claustro do convento de Santo Elói do Porto, onde ainda se encontrava em 1697²⁴⁰. **Gonçalo Coelho**, trabalhou na Misericórdia do Porto e, em 1620 recebeu do Cabido oitocentos reis por ter pintado um painel, passados nove anos pintou e dourou o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Viseu²⁴¹.

Para além dos pintores naturais do Porto, residiam alguns naturais de outras cidades, como era o caso do já referido Francisco de Ataíde e de **António Soares**, natural de Lisboa, mas que em 1595 se encontrava estabelecido no Porto, mais precisamente na rua de S. Bento, onde assina um contrato de aprendizagem²⁴². Embora não se conheça obra identificada, foi Irmão da Misericórdia do Porto²⁴³ e um dos primeiros dinamizadores da Irmandade de S. Lucas, assim como, um dos quatro subscritores do Compromisso de 1608²⁴⁴.

Quanto ao percurso destes pintores, não deve diferir muito dos colegas com a mesma profissão estabelecidos noutros centros, apesar da escassa informação relativa às suas vidas e obras. Ao que tudo indica, a oficina onde trabalhavam e ensinavam os seus aprendizes, era uma parte integrante da casa onde habitavam, provavelmente aberta para a rua²⁴⁵. De acordo com os registos, a via onde se reunia um maior número de pintores era a de S. Miguel, que corresponde à actual rua de S. Bento da Vitória; todavia, também aparecem assinalados na rua de Cimo de Vila, na rua dos Mercadores,

²³⁹ Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 199.

²⁴⁰ *O Céu Aberto na Terra, L.º Quarto, cap. LII – Dos milagres, que V. P. Antonio da Conceição obrou depois da morte* Vd. SANTA MARIA, Francisco de – *O céu aberto na terra: história das sagradas congregações dos Cônegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa & de S. João Evangelista em Portugal*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreyra, 1697, p.1126. *Apud* FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *Notícias do Velho Porto*. Porto: Campo das Letras, 2006, pp. 119-120.

²⁴¹ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 237-241.

²⁴² Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 183.

²⁴³ Vd. A.H.M.P., B^{co} 5 D, n^o 7, 11v e 20v.

²⁴⁴ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 292.

²⁴⁵ Vd. AFONSO, José Ferrão – *A rua das Flores no século XVI: elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2000, pp. 63-64.

na rua Chã, na rua da Calçada da Relação Velha e na rua das Congostas. Todas estas ruas se situam no interior da muralha e são muito próximas umas das outras (Fig. 3.2).



Fig. 3. 2 – Principais ruas onde habitavam os pintores no século XVI e XVII

Infelizmente, as referências quanto aos locais onde os pigmentos eram adquiridos são muito escassas. No entanto, num dos livros de despesas da Misericórdia do Porto existe um registo da compra de algumas tintas a Gregório de Vilhena, residente da Vila de Guimarães, no dia 17 de Outubro de 1590²⁴⁶.

As principais deslocações que se conhecem relativamente a esses pintores são estritamente profissionais, ou seja, não estão relacionadas com o ampliar dos conhecimentos técnico-artísticos, mas sim com a contratação, execução e entrega de obras, verificando-se deste modo um certo provincianismo por parte dos pintores portuenses. No entanto, o nível pictórico atingido por alguns, deixa adivinhar o estabelecimento de contactos com artistas nacionais de maior engenho, com intuito de se diferenciar e ampliar conhecimento, que por sua vez os tornaria importantes artistas e os levaria até outros locais fora da cidade.

No geral, as relações entre os pintores com os colegas de profissão com quem estabeleciam frequentemente parcerias, não eram muito tensas; no entanto, conhecem-se algumas rivalidades, possivelmente devido às regalias atribuídas e a disputas de

²⁴⁶ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesa de D. Lopo*, B, B.^{co} 3, n. 18 – fl. 114 v^o. (liv.1.^o).

encomendas. Exemplo disso mesmo, foi o episódio do pintor Inácio Ferraz de Figueiroa, que em 1597 chegou a ser condenado por ter ferido o seu colega Francisco Correia:

“Apura-se que Inácio estava então detido na cadeia do Porto pelo facto de haver provocado ferimentos no seu colega, pintor Francisco Correia, sendo condenado a dois anos de degredo para África, pena de que se viu nessa data liberto, dado a abonação do seu fiador Francisco Nunes, um abastado mercador da cidade”²⁴⁷.

Relativamente ao estatuto social dos pintores, estes, para além de serem regulamentados pela Bandeira de S. Jorge, também tinham de participar na procissão anual do Corpo de Cristo, na de S. Sebastião²⁴⁸ e, provavelmente, na de S. Pantaleão, dada a sua importância para a cidade, na qual também se realizavam invenções e danças²⁴⁹.

Apesar de a documentação ser escassa, sabe-se, através do requerimento do pintor Miguel da Fonseca²⁵⁰ ao Tribunal da Relação do Porto, datado de Junho de 1622, que a Câmara Municipal tinha criado novas condições sociais para os pintores de óleo, excluindo quem praticava as modalidades de têmpera, dourado e estofado. Estes últimos, entre os quais se contava Miguel da Fonseca, sentiram-se injustiçados: “Na Antiguidade, nem só o óleo fazia os pintores privilegiados”²⁵¹.

Os pintores de óleo, que viram a sua arte ser distinguida, para além de serem

²⁴⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 265.

²⁴⁸ “Segundo se vê do Assento da Câmara a 18 de Janeiro de 1584, pelo qual se mandam lançar pregões pela Cidade para que a Procissão de S. Sebastião vão todos os Ofícios, Bandeiras, e Castelos (...)” Vd. COUTO, Luís de Sousa – *Op. cit.*, p. 55.

²⁴⁹ Vd. COUTO, Luís de Sousa – *Op. cit.*, p. 54.

²⁵⁰ Casado com Maria Benta, residia inicialmente na Rua do Souto e mais tarde passou a morar na Cordoaria Velha. Trata-se de um pintor de óleo e imaginária, cuja aprendizagem decorreu na Flandres, aprendizagem essa que lhe conferiu diversos conhecimentos, comprovado através da petição que dirigiu em seu nome e no de mais quatro pintores de óleo, ao Tribunal da Relação do Porto, na qual tentou lutar pela valorização de todas as modalidades praticadas pelos pintores. No que diz respeito à sua actividade artística, sabemos que em 1618 recebeu mil e oitocentos reis pela pintura de uma Nossa Senhora para a Misericórdia do Porto (A.M.P., L. B.^{co} 1, nº 40, fl. 83) e que em 1651 recebeu dezasseis mil réis pelo trabalho que realizou no retábulo da igreja de Paranhos (A.D.P. Po 2, 10, 110v). Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, p. 319. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: Edições CEPESE, 2008, p. 137. LEÃO, Manuel – *Arte flamenga no Porto seiscentista*. Museu. Porto: Circulo Dr. José Figueiredo. IV série nº2, 1994, pp.10-112. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, pp. 145-150.

²⁵¹ Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, pp. 149-150.

dispensados das obrigações mesteirais e da procissão anual do Corpo de Cristo, dispensa justificada pelo afluxo de encomendas de pinturas²⁵², ocuparam cargos de oficiais da Câmara, como era o caso dos almotacés²⁵³, cargo que, por sinal e durante muito tempo, excluiu vários grupos de pessoas, nomeadamente rendeiros, cristãos-novos, oficiais de justiça, artesãos e jovens solteiros²⁵⁴.

Não se sabe ao certo o ano em que os pintores usufruíram destas regalias, nem quem foi o responsável ou responsáveis pelo requerimento. Todavia, na regulamentação da procissão do Corpo de Cristo de 1621, os pintores de óleo ainda participavam na procissão juntamente com os outros ofícios como os picheleiros, caldeireiros. A eles competia levar as tochas, “sinal de prestígio para quem as transportava na procissão do Corpo de Cristo”²⁵⁵. Uma vez que, no requerimento de Miguel da Fonseca, já é referido que os pintores de óleo estavam isentos das obrigações da procissão do Corpo de Cristo, a sua participação só terá cessado em 1622.

Com a abolição de tudo o que era considerado impróprio no decorrer da procissão, como era o caso das danças, passou-se exclusivamente a toldar as ruas e enfeitar as fontes e chafarizes. De acordo com a regulamentação de 1773, tocava exclusivamente aos pintores enfeitar o chafariz da rua Chã²⁵⁶.

²⁵² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 145.

²⁵³ Oficial da câmara, que tinha a seu cargo a Casa da Almotaçaria, onde exercia tarefas importantes, entre as quais: promover o abastecimento de géneros alimentares e de produtos manufacturados em quantidade e qualidade, fixação dos preços dos géneros alimentares, fiscalizar o cumprimento das posturas e acórdãos municipais, velar pela limpeza e higiene da cidade, conhecer as demandas entre os vizinhos a conservação das pontes e dos caminhos. Vd. SILVA, Ribeiro da – Tempos Modernos. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 354. Este cargo convinha ser exercido por alguém respeitado, como era o caso dos nobres, e que possuísse condições para ascender ao governo, que tinha acesso a cargos oficiais. Este era um cargo não remunerado e eram eleitos dois almotacés por mês. Cf. VASCONCELOS, Emília Albertina – *Vereações na Câmara do Porto no ano de 1548*. Dissertação de mestrado em História Medieval apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [S.l.]: Porto, 2001, p. 47.

²⁵⁴ Vd. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, vol. 2, p. 580.

²⁵⁵ Vd. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p. 73.

²⁵⁶ Vd. COUTO, Luís de Sousa – *Op. cit.*, p. 60.

CAPÍTULO 4.

DOIS PINTORES COM O MESMO NOME

4.1. PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DADOS BIOGRÁFICOS DE FRANCISCO CORREIA

As poucas fontes documentais, associadas ao pintor Francisco Correia, são essencialmente compostas pelos registos de bens, assentos notariais, registos paroquiais, livros de receitas e despesas, contractos de compromisso e de obras. De acordo com a primeira e última referência laboral, trabalhou aproximadamente quarenta e cinco anos, durante os quais executou diferentes trabalhos pictóricos, nomeadamente pintura de mobiliário litúrgico, quadros a óleo para retábulos e pintura de esculturas. Esta era uma situação comum na época, uma vez que os pintores a óleo não viam o seu trabalho reconhecido e sujeitavam-se a executar outros trabalhos para aumentar a fonte de rendimento.

Seriam da sua autoria trinta e uma obras, doze das quais executadas em regime de parceria e, atribuídas por historiadores, através da comparação estilística, vinte e seis obras, executadas não só para as entidades religiosas do Porto, como para outros locais da região Norte, como Valença do Minho, Azurara, Barcelos e Cabeceiras de Basto. Embora lhe sejam atribuídas várias pinturas, a escassez de documentação conhecida sobre estas, nomeadamente dos contractos de obra, não permite comprovar seguramente que todas elas tenham sido realizadas pela sua mão.

Documentado a partir de 1568, a sua primeira obra corresponde à pintura do retábulo de Jesus, executada nesse mesmo ano para a antiga igreja do mosteiro da Serra do Pilar²⁵⁷, como se verifica no livro de despesas do mosteiro. Passados alguns anos, precisamente em 1572, surge a sua primeira produção fora dos limites da cidade do Porto, concretamente em Valença do Minho. Aqui pintou cinco painéis para o retábulo-mor da igreja de Santo Estêvão de Valença, retractando episódios da vida do Santo²⁵⁸.

²⁵⁷ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.º único, fl. 13.

²⁵⁸ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 81-82.

Em 1573, socialmente já conhecido, volta a trabalhar para a igreja do mosteiro da Serra do Pilar; desta vez, pinta um retábulo, já desaparecido, para D. André²⁵⁹. No ano seguinte, ainda para a mesma instituição, recebeu pela pintura de um sepulcro e de uma arca realizados para a Semana Santa²⁶⁰.

Ainda na zona Norte, mas fora da cidade do Porto, são-lhe atribuídos os painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz da Azurara²⁶¹, os da capela-mor da igreja matriz de Barcelos²⁶² e, recentemente, as cinco pinturas sobre tela expostas no Núcleo Museológico do Baixo Tâmega²⁶³.

De volta ao Porto, na década de noventa do século XVI, a corporação dos alfaiates portuenses poderá ter contado com a participação do pintor na realização dos painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto²⁶⁴. Em 1600, executa para a Misericórdia, a pintura das quatro esculturas dos Evangelistas²⁶⁵; passados seis anos, em 1606, Francisco Correia, recebeu pela pintura de mais uma escultura, desta vez de uma Nossa Senhora, realizada para um dos altares laterais da igreja²⁶⁶. Por fim, em 1613, colaborou com Domingos Lourenço Pardo, Diogo de Oliveira e Inácio Ferraz de Figueiroa na execução da pintura das doze bandeiras processionais com os Passos da Paixão de Cristo²⁶⁷.

²⁵⁹ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), f. 110.

²⁶⁰ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), fl. 129.

²⁶¹ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 289.

²⁶² Vd. IDEM – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p.48.

²⁶³ Vd. PEREIRA, Célia Nunes Pereira – *Pintura maneirista em S. Miguel de Refojos: um sinónimo da sua requintada erudição*. In *Mosteiro de S. Miguel de Refojos, um despertar de memórias*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal, 2008, pp.43-49.

²⁶⁴ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 289.

²⁶⁵ Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.º 8, n. 3, f. 179. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamble e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 184-185.

²⁶⁶ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesa geral*, L. B.º 1, nº. 27, fl. 153. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamble e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.198.

²⁶⁷ Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.º 8, n.4, f. 133. Cf. BASTO, Artur de Magalhães – *Apostamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, p. 20.

Ainda no Porto, Francisco Correia, é apontado como um dos autores dos painéis da sacristia da Sé, que datam de cerca 1610²⁶⁸.

No que concerne às referências biográficas, sabe-se que em 1598, se torna Irmão da Misericórdia do Porto (Fig. 4.1)²⁶⁹, onde teve oportunidade de trabalhar em parceria com artistas vindos de Lisboa e outros artistas locais²⁷⁰.

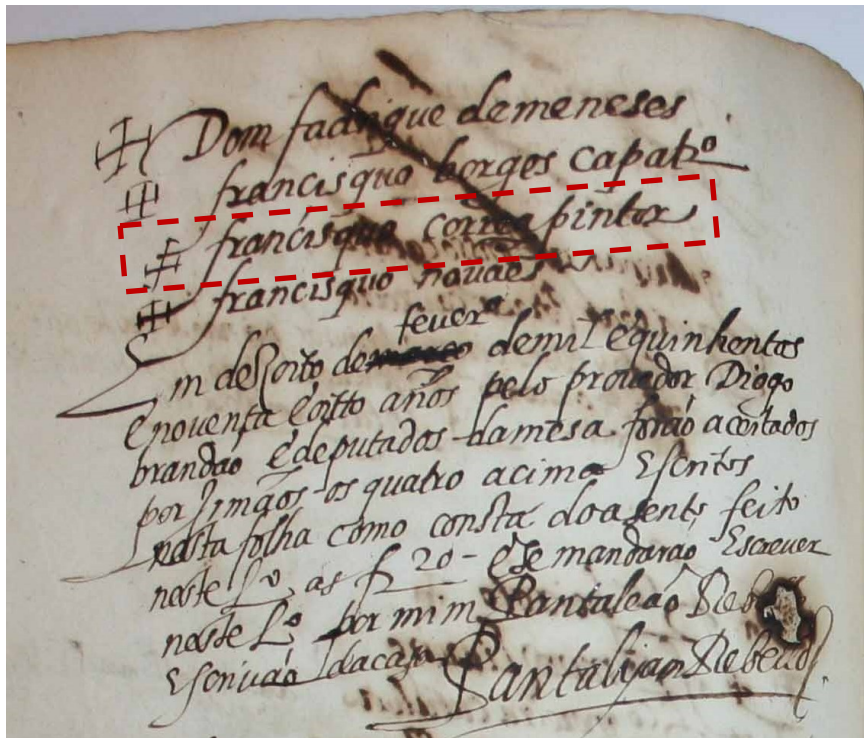


Fig. 4. 1 – Excerto da lista dos Irmãos da Misericórdia do Porto de 1598 de onde faz parte o nome de Francisco Correia © A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.º 5, n. 7, fl. 70v.

Outros dados documentais registam a sua presença na cidade: em 1569 tomou posse de uma casa na rua de S. Miguel²⁷¹ e, em 1614, morava na rua Detrás de Santo Elói, possuindo ainda casas frente ao padrão de Belmonte²⁷².

²⁶⁸ Vd. GONÇALVES, Flávio – *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 330.

²⁶⁹ Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.º 5, n. 7, fl. 70v.

²⁷⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 290.

²⁷¹ Em 17 de Agosto de 1569, Francisco Correia toma posse da casa onde morava o sapateiro Gonçalo Martim na rua de S. Miguel. Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx495 (1), casas, Tomo II.

²⁷² Vd. A.M.P., *Tombo da cidade II*, ff. 196-197. A-PUB/3358, 1614.(Doc. 1 – Anexo documental)

Apesar de estar associado à compra de uma casa localizada na antiga judiaria do Olival, não quer dizer que tenha sido judeu: “nem todos os que habitaram a judiaria ou aí possuíram propriedades eram judeus (...)”²⁷³. Contudo, não se deve descartar a possibilidade de Francisco Correia ser de descendência judaica, ou seja, cristão-novo, uma vez que o padrinho de um dos seus filhos foi Francisco Rodrigues Vila Real²⁷⁴, que era cristão-novo, o que aumenta a hipótese do pintor e sua família também o serem.

“Aos sete dias do mês de abril do [em] de mil e quinhentos e setenta quatro anos baptizei eu Francisco de Pina Gonçalo filho de Francisco Correia pintor e de Maria Duarte moradores na rua de São Miguel foram padrinhos Francisco Rodrigues Vila Real e Isabel da Ponte todos moradores em mesma rua”²⁷⁵

O nome do pintor surge ainda nos registos paroquiais como padrinho de alguns baptizados realizados na Sé do Porto²⁷⁶ e testemunha de alguns casamentos efectuados na mesma igreja²⁷⁷. Não existe, contudo, a certeza se todos os registos, em que se constatou o seu nome, correspondam à mesma pessoa, uma vez que, se nalguns dos casos se indica a profissão de pintor, noutros tal não sucede. Nos mesmos documentos não consta nenhuma assinatura de Francisco Correia, não permitindo a comparação

²⁷³ Vd. AFONSO, José Ferrão – *Sobre um possível hêkhal: aspectos do urbanismo e arquitectura do Olival da Vitória do Porto: séculos XIV-XIX*. Porto: [s.n.], 2006, p. 50.

²⁷⁴ Vd. RÉVAH, Israel Salvator – *Uriel da Costa et les marranes de Porto: cours au Collège de France: 1966-1972*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 27. MEA, Elvira da Cunha Azevedo - *A Inquisição de Coimbra no século XVI: a instituição, os homens e a sociedade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997, p. 352.

²⁷⁵ Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia da Sé (Porto), L.º 2-Bap., fl. 89. Informação cedida a Vítor Serrão por Cunha e Freitas. Cf. SERRÃO, Vítor – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p.283, nota nº 69.

²⁷⁶ Registos de baptizados: 12 de Outubro de 1597: “Baptizada Francisca tendo como padrinho Francisco Correia pintor e Maria Marques”. Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia da Sé (Porto), L.º 4-Bap., fl. 184-207 v. Cf. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p.344.

6 de Setembro de 1598 – “Francisco Correia pintor, padrinho de uma criança (Manuel) madrinha Mecia Pinto”. Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia da Sé (Porto), L.º 4-Bap., fl. 209v. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 298.

22 de Fevereiro de 1616 – “Baptizado de Manuel tendo como padrinho Francisco Correia e Maria da Costa”. Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia da Sé (Porto), L.º 6-Bap., fl.10v. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 347. (Não refere a profissão)

²⁷⁷ Registos de casamentos: 10 de Setembro de 1607: “Casamento, diante do altar do Santíssimo Sacramento, de Roque Pinho com Domingas da Costa. Foram testemunhas Francisco Correia, pintor, Manuel Gonçalves sineiro e Gonçalo Soares, vidraceiro da rua dos Canos”. Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia da Sé (Porto), L.º M, nº 1, f. 55v.

19 de Maio de 1608: “Casamento na Capela de São Vicente, na Sé. Testemunhas: Pantaleão de Seabra, o cônego Francisco Resende, Francisco Correia e outros” Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia da Sé (Porto), L.º M, nº 1, f. 56v. (Não refere a profissão).

com as assinaturas que se conhecem do pintor, presente nos contractos de obra e comprovativos de pagamento.

Constatou-se que outros personagens do Porto tiveram o mesmo nome, associadas a diferentes cargos na cidade. Por exemplo, na década vinte do século XVI, existe a referência a um escudeiro fidalgo e cidadão, igualmente chamado Francisco Correia, morador na rua das Flores e casado com Mécia de Figueiroa²⁷⁸; na segunda metade do século XVI estabeleceu-se na cidade, embora a curto prazo, um impressor com o mesmo nome, que imprimiu na sua oficina a *Arte de Aritmética*, do mercador cristão-novo e cidadão Bento Fernandes²⁷⁹; Ribeiro da Silva, por sua vez, refere um barbeiro de nome Francisco Correia que vivia na cidade em 1607²⁸⁰. É ainda curioso mencionar que um dos alvarás da Rainha D. Catarina de 1572 é dirigido a um moço da câmara chamado Francisco Correia, no qual consta a sua assinatura, mas que não apresenta muitas similitudes com as que conhecem do pintor²⁸¹. Posteriormente, existirão um oficial de entalhador e um entalhador de nome Francisco Correia, ambos residentes no Porto²⁸².

Apurou-se ainda, que foi casado três vezes. Primeiro com Maria Duarte, a quem se seguiu Joana de Madureira, pertencente a uma das famílias mais influentes do Porto²⁸³ e, por fim, Catarina de Sousa²⁸⁴. Teve filhos de todos esses matrimónios

²⁷⁸ Vd. A.H.M.P., B. ^{co} 6, n^o 22, Copiador de Prazos Antigos, Outubro de 1520, f. 17. *Apud* AFONSO, José Ferrão – *A rua das Flores no século XVI: elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2000, pp. 281-283.

²⁷⁹ Vd. CRUZ, António – *Algumas observações sobre a vida económica e social da cidade do Porto nas vésperas de Alcácer Quibir*. Porto: Biblioteca Pública do Porto, 1967, p.43.

²⁸⁰ Vd. A.H.M.P., *Arrematação das Rendas*, L. 3 (1607), fls. 13-13^v. *Apud* SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988, vol. 2, p. 892.

²⁸¹ Vd. Alvará da Rainha D. Catarina para se dar a Francisco Correia, moço da Câmara, 10 mil réis de mercê. In <http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=3781939> (2012.11.10; 10h).

²⁸² Francisco Correia, oficial de entalhador, natural da localidade de Landim (Famalicão) mas em 1689 residia no Porto, mais propriamente na rua das Flores. No que diz respeito ao Francisco Correia entalhador, este residia na rua do Paraíso em 1739. Em 1737, realizou o retábulo dos Mártires S. Cosme e S. Damião para a igreja de S. Lourenço da Companhia de Jesus. Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: Edições CEPESE, 2008, p.75.

²⁸³ Trata-se de uma das famílias da elite do Porto no século XVI, cuja fortuna estava interligada com a Ordem dos Cônegos de Santo Agostinho ou Cruzios. Na genealogia desta família, inclui-se uma Joana de Madureira, herdeira da casa do seu pai, Pero de Madureira, juntamente com o seu primo. Vd. BRITO, António Pedro da Costa – *Patriciado Urbano quinhentista: as famílias dominantes do Porto (1500-1580)*. Porto: Arquivo histórico da Camara Municipal do Porto, 1997, pp. 106-109.

²⁸⁴ Informação cedida a Vítor Serrão por Cunha e Freitas. Vd. SERRÃO, Vítor – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 283, nota n^o 69.

mas, segundo os registos existentes, só um enveredou pelo caminho artístico, Nicolau Correia de Madureira²⁸⁵, um dos filhos do casamento com Joana Madureira, cujo único trabalho documentado é inexistente, não se podendo verificar se existia alguma influência do seu pai. Esse trabalho, acordado em 1637 em regime de parceria com os seus colaboradores Manuel Lopes e Manuel Rodrigues Bueno, ambos pintores e moradores do Porto, era referente à pintura e douramento do retábulo das Relíquias na Sé de Santiago de Compostela²⁸⁶.

Em 1600, por sua vez, há um registo do nascimento de um menino de nome António, filho de Francisco Correia igualmente com Joana Madureira:

“António, filho de Francisco Correia e de Joana de Madureira nasceu aos vinte e seis dias do mes de Agosto de mil e seiscentos anos. Foi baptizado aos trinta do mesmo mes. Foram padrinhos Beatriz Rebelo e Diogo de Madureira, todos moradores nesta freguesia e cidade”²⁸⁷.

Do se primeiro casamento com Maria Duarte, resultaram pelo menos dois descendentes, um rapaz de nome Gonçalo, baptizado em Abril de 1574 e Maria Correia, que em 1605 tinha mais de vinte cinco anos²⁸⁸.

Por fim, e segundo uma informação de Eugénio da Cunha e Freitas, a sua condição de viúvo fez com que se voltasse a casar, desta vez com Catarina de Sousa, com quem teve dois filhos de idades muito próximas, dado que um deles foi batizado em Setembro de 1610 e outro em Maio de 1611²⁸⁹.

²⁸⁵ Pouco se sabe em relação à sua vida e obra. Morou na rua de S. Nicolau no Porto, praticou as modalidades de pintor-estofador e de dourador de retábulos, durante o segundo terço do século XVII e de acordo com os documentos existentes, em 1617, por razões desconhecidas, passou todos os seus bens para o pintor Miguel da Fonseca. Vd. BRITO, António Pedro da Costa – *Patriciado Urbano quinhentista: as famílias dominantes do Porto (1500-1580)*. Porto: Arquivo histórico da Câmara Municipal, 1997, pp. 283-285.

²⁸⁶ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho - *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp.265-266.

²⁸⁷ Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia de Vitória. Rolo 402. Livro H, nº 1, f.111.

²⁸⁸ Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx. 495 (3), Casas, Tomo IV, 1605, s/n fls.

²⁸⁹ Informação cedida a Vítor Serrão por Cunha e Freitas. Vd. SERRÃO, Vítor – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p.283, nota nº 69.

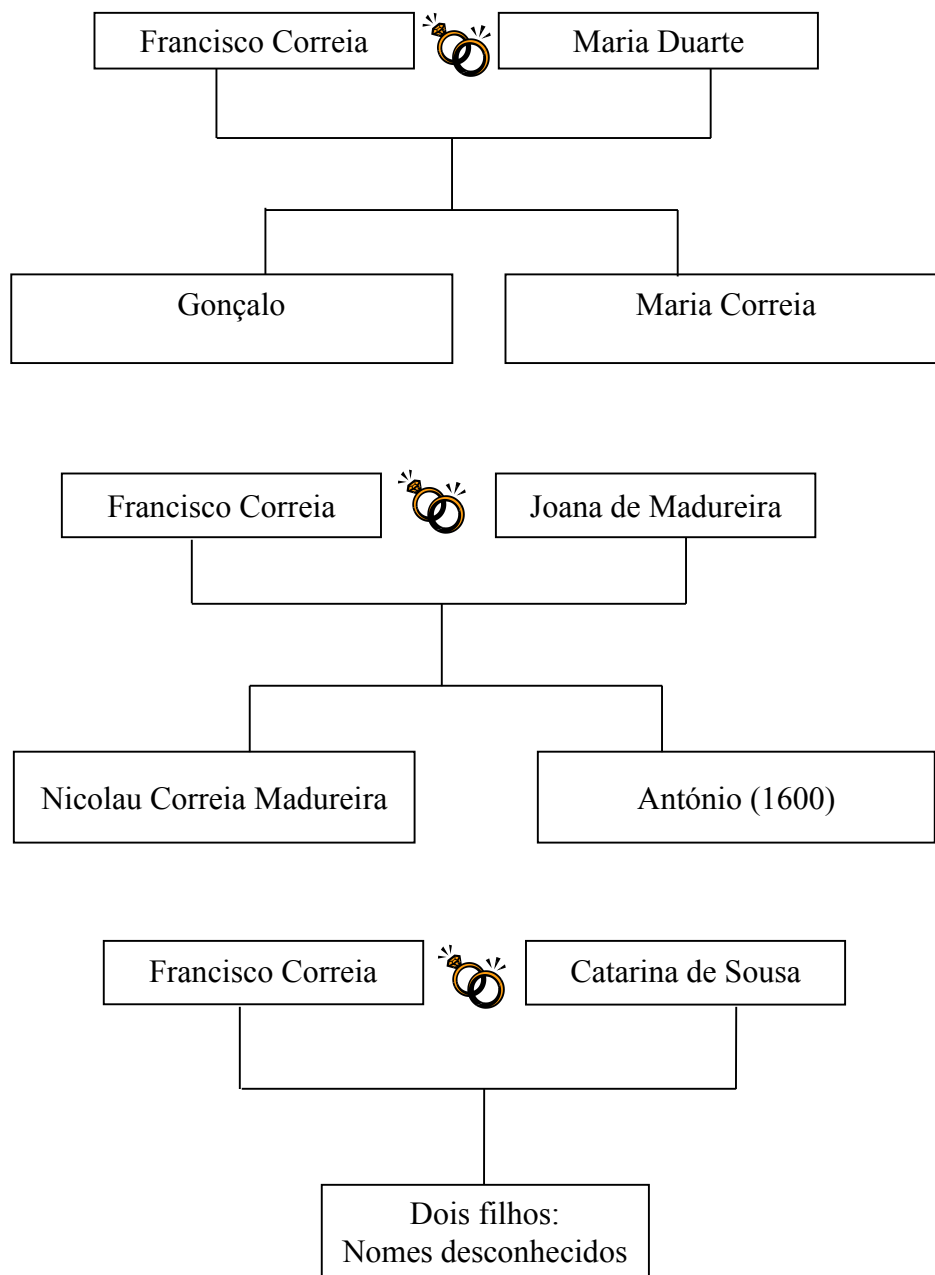


Fig. 4. 2 – Matrimónios e descendentes do pintor Francisco Correia

Não se tem conhecimento dos anos do nascimento e morte de Francisco Correia, apesar de ter sido registada a data de óbito de todos os Irmãos pertencentes à Misericórdia do Porto; contudo, todos os registos anteriores ao século XVIII desapareceram. Todavia, de acordo com um documento de Outubro de 1617, relativo à venda

de umas casas de frente do padrão de Belmonte por parte de Nicolau Correia de Madureira, casas essas deixadas de herança pelo seu pai, sabe-se que o pintor já não se encontrava vivo²⁹⁰. De 1613, ano do último contrato de obra que se conhece, até 1617, ano em que já não se encontrava vivo, existe ainda um documento de 1614 em que é mencionado, como sendo morador da rua Detrás de Santo Elói, casado com Catarina de Sousa e proprietário de umas casas de frente do padrão de Belmonte²⁹¹, que provavelmente são as mesmas que foram deixadas a Nicolau Correia de Madureira, que na altura que as vendeu, a fim de pagar umas dívidas, tinha menos de vinte e cinco anos²⁹².

4.2. DOIS PINTORES, QUASE CONTEMPORÂNEOS E NA CIDADE DO PORTO, CUJO NOME FOI FRANCISCO CORREIA

Em 1605, Maria Duarte, já viúva do pintor Francisco Correia, vende a casa em que morava na rua de S. Miguel. Este registo, relativo à venda de uma habitação na antiga judiaria do Olival, consta de um dos livros manuscritos do mosteiro de S. Bento da Vitória depositado no Arquivo Distrital do Porto e data de Março de 1605²⁹³. Ele vem, portanto, pôr em causa a biografia tradicional do pintor Francisco Correia, pois obriga a admitir a existência, na cidade do Porto, não apenas de um, mas de dois artistas com o mesmo nome, pertencentes a gerações sucessivas. Não se sabe ao certo em que ano terá falecido o pintor, porém, é provável que em 1580 já não estivesse vivo, isto porque, na lista dos proprietários das casas da courela desse mesmo ano²⁹⁴, casas essas situadas na rua de S. Miguel, apenas consta o nome de Maria Duarte, que era já viúva em 1603²⁹⁵.

Em 1569, Francisco Correia, juntamente com a sua mulher, que apesar de o seu nome não ser referido, presume-se que fosse Maria Duarte, compraram uma casa na

²⁹⁰ Vd. A.D.P., *1º Cartório Notarial do Porto*, PO-2. L.º 47, fls. 9vº, 10.

²⁹¹ Vd. A.M.P., *Tombo da cidade II*, fl. 197. A-PUB/3358, 1614.

²⁹² Vd. A.D.P., *1º Cartório Notarial do Porto*, PO-2. L.º 47, fl. 10.

²⁹³ Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx. 495 (3), Casas, Tomo IV, 1605, s/n fls.

²⁹⁴ Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx494 (4), 1580, fls 23. Cf. AFONSO, José Ferrão – *Sobre um possível hêkhal: aspectos do urbanismo e arquitectura do Olival da Vitória do Porto: séculos XIV-XIX*. Porto: [s.n.], 2006, pp. 85-86.

²⁹⁵ “Partia de uma parte com casa que foi do pintor Francisco Correia, e da banda de cima com casa que foi do cónego Aleixo (?) Nunes e por detrás com o seu quintal”. Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx495 (1), casas, Tomo II, 1603, fl.21.

rua de S. Miguel²⁹⁶, que à partida será a mesma que faz parte da lista dos proprietários das casas da courela de 1570, onde é referida a “casa de um pintor”²⁹⁷. Devido ao registo de baptizado de um dos filhos de Francisco Correia e Maria Duarte, anteriormente referido, o pintor pelo menos em 1574 ainda era vivo e continuava a morar na rua de S. Miguel. Desta forma, depreende-se que todas as actividades executadas e atribuídas a Francisco Correia, a partir de, pelo menos, 1580 em diante, ano em que, como já foi referido, apenas consta o nome de Maria Duarte como proprietária da casa na rua de S. Miguel, deverão ser atribuídas a um segundo Francisco Correia, que passaremos a designar por Francisco Correia II.

Seria ainda pouco provável que, para além do casamento com Maria Duarte, estivessem associados ao mesmo Francisco Correia mais dois casamentos, com Joana Madureira e com Catarina de Sousa. De acordo com os registos paroquiais, Joana Madureira faleceu em 1601, deixando Francisco Correia como testamenteiro:

“Aos cinco dias do mês de Dezembro de mil seiscentos e um anos faleceu Joana de Madureira, mulher de Francisco Correia pintor. Fez testamento deixou a seu marido por testamenteiro está sepultada no mosteiro de São Bento das Freiras desta cidade”²⁹⁸.

Não é possível Maria Duarte ser viúva de Francisco Correia em 1605 e o mesmo ter ficado viúvo em 1601. Sublinha-se, mais uma vez, que isso apenas faz sentido no caso de terem existido duas pessoas com o mesmo nome e com a mesma profissão, a primeira das quais foi casada com Maria Duarte e a segunda com Joana Madureira; para além disso, só depois de ter enviuvado desta última poderia ter contraído matrimónio com Catarina de Sousa. Se, nos documentos em causa, o nome não viesse acompanhado pela profissão, poderia pensar-se que se tratava de uma outra pessoa, com o mesmo nome mas sem ser pintor, mas neste caso também consta a profissão da pessoa em causa, não havendo margem para grandes dúvidas.

Depois de se constatar isso, outros indícios sustentam essa evidência. Por exemplo, a duração da sua actividade artística documentada: quarenta e cinco anos, entre 1568 e 1613. Não sendo impossível, é um período de actividade muito extenso,

²⁹⁶ Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx495 (1), casas, Tomo II, 1569, CT 2, nº 20 s/n fls.

²⁹⁷ Vd. A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx494 (4), 1570, fls 25.

²⁹⁸ Vd. A.D.P., *Registos Paroquiais de Óbitos*, Freguesia de Vitória (Porto), Rolo 402. L.º.H, nº 1, f.169.

comparativamente com a de outros artistas da época²⁹⁹. Deve-se ainda levar em conta que os pintores, antes de se intitularem como tal, eram sujeitos a um período de aprendizagem, para só mais tarde dirigirem a sua própria oficina. Francisco Correia não deverá ter sido excepção à regra e se em 1568 já se intitulava “pintor” e no ano seguinte já era casado, por essa altura teria de ter pelo menos vinte anos.


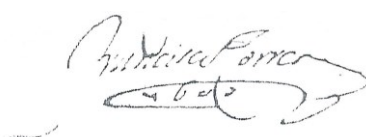



Partindo deste princípio e de que poderá ter nascido por volta de 1540, em 1568 estaria com vinte e oito anos e, em 1613, quando foi contratado pela Misericórdia do Porto para a pintura das bandeiras processionais da Paixão de Cristo, com setenta e três anos. Isso, porém, não seria excepcional: mais estranho, seria a contratação de um reconhecido pintor em 1592, com mais ou menos cinquenta e dois anos, para subir aos andaimes, juntamente com Belchior de Matos, a fim de colocar os painéis que Diogo Teixeira fez para a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto: “recebem mil e duzentos reis pela pitaça por se aventurarem a subir arriba os andaimes, por ser cousa perigosa”³⁰⁰. Essa foi, sem dúvida, uma operação difícil e arriscada, dado o peso dos painéis e a altura a que alguns deles tiveram de ser colocados, pelo que parece descabido que o fizesse juntamente com um aprendiz de Diogo Teixeira como era Belchior de Matos.

As próprias assinaturas dos pagamentos e contractos de obra revelam-se diferentes, embora se saiba que o mesmo artista podia alterar a sua assinatura com o passar dos anos. No contrato dos painéis de Santo Estêvão de Valença, Francisco Correia assina o seu nome seguido da profissão; no da pintura dos quatro Evangelistas para a igreja da Misericórdia do Porto, juntamente com o nome coloca a data, neste caso 1600 e, por último, no contrato da pintura da escultura de Nossa Senhora, no termo e compromisso relativo às doze pinturas da Paixão de Cristo, assina apenas o nome e por extenso (Tabela 4.1).

²⁹⁹ A actividade de Domingos Lourenço Pardo foi de dezasseis anos e a de Inácio Ferraz de Figueiroa vinte e três. Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, pp. 299-323.

³⁰⁰ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo, B.*, B.º 8, n.º 3, f.96. Cf. BASTO, Artur de Magalhães – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1964, p. 149.

Tabela 4. 1 - Assinaturas de Francisco Correia

Ano/ Documentos	Assinaturas
1572 - Contrato de obra da igreja de Santo Estevão de Valença	
1600 - Contrato de obra dos quatro Evangelistas para a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto	
1606 - Pagamento da pintura da escultura de Nossa Senhora para a igreja da Misericórdia do Porto	
1613 - Termo das doze pinturas da Paixão de Cristo para a igreja da Misericórdia do Porto	
1613 - Compromisso das doze pinturas da Paixão de Cristo para a igreja da Misericórdia do Porto	

Assim, e por todas essas razões, fará mais sentido que os documentos conhecidos até ao presente relacionados com Francisco Correia aludam não a um, mas a dois pintores.

Estes dois pintores, porém, não deverão ser pai e filho, já que, nesses casos, era frequente a utilização dos termos “o Velho”, “o Moço”, “ou “o Novo” para os diferenciar. Certo é que existiu um Nicolau Correia Madureira, cujo registo de nascimento é desconhecido, mas que se sabe que é filho do casamento do pintor Francisco Correia com Joana de Madureira.

Resumindo, o Francisco Correia, que se passa a designar como o primeiro (I), exerceu actividade de 1568 até, possivelmente, e dado o atrás escrito, um pouco antes de 1580. Quanto ao segundo pintor, Francisco Correia II, a sua actividade artística poderá ter-se iniciado na década de noventa do século XVI e, terminado na primeira metade do século XVII.

4.2.1. Francisco Correia I

Não existem registos documentais relativos à sua data de nascimento. É possível, contudo, que tenha ocorrido na década de quarenta do século XVI, tendo em conta que, em 1572, já assinava como pintor. Dado o sobrenome, poderá ter pertencido à genealogia dos Correias, uma das famílias da elite do Porto no século XVI³⁰¹. É contudo, bem mais provável que, como atrás ficou escrito, fosse de origem cristã-nova. Salienta-se ainda que o impressor Francisco Correia morou no Porto até pelo menos 1555, mais precisamente na rua de Belmonte³⁰², tendo-se posteriormente transferido para Lisboa, onde faleceu ao que tudo indica em 1585³⁰³.

A partir do último quartel do século XVII surgem outros pintores portuenses com o sobrenome Correia; desconhece-se, contudo se têm alguma ligação familiar com Francisco Correia. São eles: João Correia, Manuel Correia, Miguel Correia, António José Correia e Luís Correia³⁰⁴. Nos finais do século XVII existiu no Porto um pintor

³⁰¹ De acordo com a investigação de António Pedro Brito, a fortuna desta família dever-se-ia às actividades económicas urbanas. Até à terceira geração ocuparam cargos camarários, como foi o caso de Miguel Correia, vereador em 1549. O poder e a fortuna da família provavelmente aumentaram com a entrada de alguns dos seus membros para a Ordem de Malta. Vd. BRITO, António Pedro da Costa Mesquita – *Patriciado Urbano quinhentista: as famílias dominantes do Porto (1500-1580)*. Porto: Arquivo histórico da Camara Municipal do Porto, 1997, pp. 100-101.

³⁰² Em Março de 1552, foram testemunhas da venda de uma casa a António Ribeiro na rua de Belmonte, os impressores Gaspar Peixoto e Francisco Correia e ainda o carpinteiro Gonçalo Gonçalves, todos moradores na rua de Belmonte. Vd. A.D.P., *1º Cartório Notarial do Porto*, Po1, 3ª Série, Lº 6, fl. 37.

³⁰³ Vd. BRITO, Gomes de – *Notícia de livreiros e impressores de Lisboa na 2ª metade do século XVI*. Lisboa: Imp. Libanio da Silva, 1911, p. 36.

³⁰⁴ De João Correia, apenas sabemos que em 1691 realizou alguns trabalhos para a Ordem Terceira de São Francisco do Porto. Quanto a Manuel Correia, que para além de ter sido um pintor de óleo também foi imaginário, residia na Rua de S. Domingos e foi responsável pela pintura de vinte e quatro painéis para a Sé do Porto (1689), assim como pela alteração do retábulo da Igreja do Bom Jesus de Bouças em Matosinhos (1696). Miguel Correia também residia na Rua de S. Domingos; em 1681 reparou o painel de Santa Isabel da Santa Casa da Misericórdia do Porto e de 1683 a 1684 trabalhou numas molduras e nuns painéis para a Ordem Terceira de S. Francisco da mesma cidade. António José Correia, de 1735 a 1736 trabalhou no douramento das novas capelas da Sé do Porto e em 1751 dourou a tribuna e a talha da capela-mor da Igreja de Santo Ildefonso do Porto. Por fim, Luís Correia, morava em 1729 na Calçada

chamado Francisco Correia Carneiro³⁰⁵, filho de Damião Rodrigues e Maria Correia³⁰⁶. Este facto leva a considerar a possibilidade de que este pintor poderia ter sido neto de Francisco Correia I.

De acordo com o período em que exerceu actividade, de 1568 até cerca de 1580, a sua produção insere-se na segunda fase da pintura maneirista, em que os painéis de Santo Estêvão de Valença, datados de 1572, são as suas obras de referência, uma vez que ainda subsistem e sobre os quais há documentação.

4.2.2. Francisco Correia II

Este segundo Francisco Correia terá nascido mais tarde, possivelmente por volta de 1570 e, assim sendo, teria cerca de vinte e dois anos quando subiu aos andaimes para colocar os painéis de Diogo Teixeira, trinta e um anos quando enviuvou de Joana Madureira, tornando-se a casar com Catarina de Sousa e quarenta e três quando colaborou na pintura das doze bandeiras processionais da Paixão de Cristo para a Misericórdia do Porto, sendo estas as suas obras de referência. As casas de que era proprietário em 1614, como já se referiu, provavelmente são as mesmas que ficaram de herança para Nicolau Correia de Madureira, o que reforça que o mesmo Francisco Correia, neste caso o II, que casou com Joana Madureira, é o mesmo que após enviuar desta, casou com Catarina de Sousa.

Tendo em conta o período em que trabalhou, inícios da década de noventa do século XVI e primeira metade do século XVII, a sua produção insere-se num período de transição, entre a última fase da pintura maneirista e o início da corrente proto-

da Relação Velha e também trabalhou para a Sé do Porto. Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964, pp. 157-163. BRANDÃO, Domingos de Pinho - *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 679-681. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: Edições CEPESE, 2008, pp. 78-79. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, pp. 190-201.

³⁰⁵ Casado com Joana Baptista, morava na rua Santo André em 1691. Em 1746, era Irmão da Ordem Terceira do Carmo. Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 187.

³⁰⁶ Vd. A.D.P., *Vitória*, Misto 3, f. 327v. *Apud* LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 224.

barroca³⁰⁷. Desconhece-se igualmente a sua formação, no caso do pintor Francisco Correia I ter sido seu pai, a sua aprendizagem pode ter sido com ele. Para além do recurso às gravuras que circulavam nas oficinas, os trabalhos realizados por Diogo Teixeira para a Misericórdia do Porto, tornaram-se a partir de 1591, modelos estéticos a seguir pelos pintores locais³⁰⁸, Francisco Correia II não terá sido excepção à regra, com a vantagem de ter tido contacto directo com os trabalhos do pintor lisboeta, uma vez que a sua actividade passa pela mesma Misericórdia.

Não se sabe, também se terá estado entre os pintores a óleo nomeados, nos inícios do século XVII, para o cargo de almotacé da Câmara, que podia ser atribuído aos praticantes desse mesmo ofício, conforme foi referido anteriormente³⁰⁹.

Em suma, o Francisco Correia I, morou na rua de S. Miguel, foi casado com Maria Duarte e provavelmente foi cristão-novo. A sua produção poderá estender-se de 1568 até cerca de 1580. Dela fazem parte as obras da igreja do mosteiro da Serra do Pilar e os painéis da capela-mor da igreja de Santo Estevão de Valença, ambos os conjuntos documentados. Poderão ainda ser de sua autoria os painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto, os do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara e os da capela-mor da igreja matriz de Barcelos, que anteriormente foram atribuídos a Francisco Correia.

Quanto ao pintor Francisco Correia II, morou na rua de Detrás de Santo Elói, casou primeiro com Joana Madureira e depois com Catarina de Sousa. A sua actividade artística poderá ter-se iniciado nos finais do século XVI, década de noventa e, terminado na primeira metade do século XVII, abrangendo as obras da Misericórdia do Porto, os painéis atribuídos da sacristia da Sé do Porto e algumas das pinturas, também atribuídas, que se encontram expostas no Núcleo Museológico do Baixo Tâmega.

³⁰⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX: A pintura maneirista e proto-barroca*. Vila Nova de Gaia: Fubu editores Sa, 2009, p.41.

³⁰⁸ Vd. IDEM – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 288.

³⁰⁹ Vd. IDEM – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 135.

CAPÍTULO 5. CARACTERIZAÇÃO DAS OBRAS DE AUTORIA COMPROVADA E DAS QUE SÃO ATRIBUÍDAS A FRANCISCO CORREIA I

No decurso da investigação preliminar realizada sobre Francisco Correia, foi possível constatar, através das várias fontes e documentos analisados, que na realidade existiram dois pintores com esse nome, com actividades subsequentes. Deste modo, optou-se por designar como o primeiro Francisco Correia I e o segundo Francisco Correia II.

Porém, só a conjugação do estudo material com o estudo histórico-artístico poderá contribuir, de forma definitiva, para um melhor conhecimento da obra destes dois pintores e a identificação de pormenores técnicos e materiais nas suas pinturas poderá constituir mais um elemento diferenciador da produção artística levada a cabo por cada um deles. Assim, neste capítulo apresenta-se a caracterização das obras de autoria e atribuídas a Francisco Correia I, ou seja, aquelas que mediante a data em que foram pintadas se enquadram no período em que ele terá exercido a sua actividade, entre 1568 e cerca de 1580. São elas, as obras da igreja do mosteiro da Serra do Pilar, os painéis de Santo Estêvão de Valença, os do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara, os do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto e por fim os painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos.

A caracterização das obras de autoria e atribuídas a Francisco Correia I, resultará, portanto, da conjugação de uma análise documental, o mais completa possível, com a apreciação estilística das pinturas e com o seu estudo técnico e material, este realizado através de diversos exames físico-químicos.

O estudo técnico e material de uma pintura envolve, normalmente, a realização de diversos tipos de exame de área e de exame de ponto. Contudo, nem sempre é possível recorrer a todas as técnicas analíticas para efectuar o estudo de uma obra, como seria desejado. São diversos os motivos que levam a que isto suceda, entre eles os principais dizem respeito às autorizações necessárias para acesso às obras e sua manipulação; à localização da obra, no espaço físico em que se encontra, que frequentemente limita o acesso a uma pintura ou a parte de um retábulo, impedindo a realização

da amostragem desejada; à impossibilidade de remover as pinturas do local onde se encontram, o que determina geralmente, que não seja possível realizar os exames de área pretendidos, nomeadamente a radiografia e aqueles que fazem uso de radiações fora do campo do visível; à disponibilidade de equipamentos analíticos e ao custo associado à sua utilização. Um outro factor, que poderá determinar o tipo de exames e influenciar a amostragem, consiste na janela temporal que se tem disponível para aceder à pintura e efectuar o estudo pretendido. Frequentemente, o tempo que é disponibilizado ao investigador para aceder às obras é bastante reduzido, apenas algumas horas, tendo este que decidir quais os exames mais rápidos a executar ou que pontos da pintura devem amostrar, de forma a retirar o máximo de informação possível, no tempo que tem disponível. De facto, no decorrer desta investigação, no estudo de algumas pinturas, não foi possível analisar todas as amostras recolhidas através das mesmas técnicas analíticas, tendo sido necessário proceder à selecção daquelas que se consideraram mais representativas, nem se conseguiu realizar o mesmo tipo de exames em todas as peças, devido aos factores já enunciados.

5.1. METODOLOGIA ANALÍTICA

O estudo técnico e material de uma pintura inicia-se, normalmente, pela realização de diversos exames de área. Sendo estes considerados não invasivos e, portanto, não destrutivos da matéria que constitui o objecto em estudo. Estes exames incluem a observação atenta da peça, sob luz visível, e variados métodos de registo fotográfico e radiográfico. No que diz respeito ao registo fotográfico, para além da tradicional fotografia de luz visível, é possível tirar partido da radiação infravermelha (IV) e ultravioleta (UV), assim como efectuar o registo recorrendo à utilização de luz rasante³¹⁰.

A fotografia de luz visível, imprescindível para qualquer inventário, dá uma visão geral e de pormenor da obra, enquanto a fotografia de luz rasante, cuja fonte de luz visível tem de ser colocada de forma tangencial e oblíqua à superfície da obra,

³¹⁰ Vd. SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE – MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*. Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986. MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *Scienza e Restauro: Metodi Di Indagine*. Firenze: Nardini Editore, 1998, 5ª ed.

evidencia a sua morfologia, o que possibilita observar todas as suas rugosidades, irregularidades, relevos, texturas e pinceladas³¹¹. Já a fotografia com luz ultravioleta, coloca em evidência a presença ou não de uma camada de verniz e as intervenções posteriores na superfície. A radiação ultravioleta excita as moléculas presentes nos materiais e faz com que estes floresçam, principalmente os mais antigos. O método tradicional consiste na iluminação de uma obra com uma lâmpada que emite radiação UV e realizar o registo fotográfico da fluorescência gerada por essa radiação³¹². Por fim, a fotografia de infravermelho permite detectar a existência de desenho preparatório e/ou de arrependimentos do artista, uma vez que esta radiação tem um maior poder de penetração na matéria, sendo capaz de atravessar as diversas camadas de tinta.

O estudo do desenho preparatório é fundamental, na medida em que permite conhecer o valor estético ocultado durante séculos e contribui para a definição de diversos termos técnicos, históricos e estilísticos³¹³, nomeadamente a época, a escola, as alterações, arrependimentos, entre outros.

Um outro tipo de exame de área que utiliza a radiação infravermelha e que permite igualmente visualizar o desenho preparatório de uma pintura consiste na reflectografia de infravermelho. Esta técnica foi desenvolvida no final dos anos sessenta do século XX, por Van Asperen de Boer, tendo a vantagem de possibilitar a visualização do desenho preparatório sob áreas de cor verde ou azul, frequentemente impossível através da fotografia de infravermelho³¹⁴.

A radiografia³¹⁵ integra também os exames de área. Os raios X, descobertos

³¹¹ Vd. POILVACHE-LAMBERT, T.; SMEYERS, M. – Reproduction of paintings. In SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE – MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*. Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986, pp. 73-90. BOTELHO, Maria Leonor – “A Prudência” de João Baptista Pachini. *Uma hipótese de intervenção de uma obra de arte*. Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo, 2003, p. 131.

³¹² Vd. DE LA RIE, E. René – Ultraviolet radiation fluorescence of paint and varnish layers. In SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*, Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986, pp 91-108.

³¹³ Vd. LORENA, Mercês; ANTUNES, Vanessa; OLIVEIRA, Maria José – O desenho dentro da pintura do tríptico de Coimbra. *Cadernos de conservação e restauro: o tríptico de Santa Clara*. [Lisboa]: Instituto dos Museus e Conservação, 8 (2010), p. 53.

³¹⁴ Vd. GARRIDO-PÉREZ, María del Carmen – El nacimiento de una pintura. In IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema, coord. - *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 17.

³¹⁵ Em 1920 o Dr. André Chéron demonstrou o interesse dos raios X no exame de obras de arte, com trabalhos efectuados no Museu de Louvre. No ano de 1928, procedeu-se pela primeira vez na cidade do Porto, à radiografia de obras de arte e respectiva divulgação, graças à iniciativa do médico radiologista

em 1895 por Wilhelm Röntgen, têm a capacidade de atravessar a matéria dependendo da sua natureza, em particular da sua densidade e do número atómico dos elementos químicos presentes na matéria, sendo por isso um exame de área bastante útil na análise do suporte de uma pintura, fornecendo ainda detalhes relativos às camadas de preparação e pictóricas, permitindo, por exemplo, a visualização de arrependimentos ou a detecção de cópias ou falsos³¹⁶.

No que respeita à identificação e caracterização material, é necessário recorrer aos designados exames de ponto que, ao contrário dos de área, são geralmente de natureza invasiva, à excepção da espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF), uma vez que não implica a recolha de micro amostras, que em alguns exames têm de ser devidamente preparadas em resina. É este o caso da microscopia óptica (MO) e da microscopia electrónica de varrimento com espectrometria dispersiva de energia de raios-x (SEM-EDS)³¹⁷. A MO dá a conhecer, entre outros, o número de secções transversais das amostras, a espessura das mesmas, informação genérica quanto à mistura de pigmentos e se há presença de lacas, velaturas e repintes, enquanto a SEM-EDS possibilita analisar partículas específicas dos pigmentos e efectuar mapas elementares de determinadas áreas da secção transversal de uma amostra³¹⁸. A conjugação destes dois exames permite tirar conclusões mais rigorosas quanto ao número de camadas presentes num corte estratigráfico, para além de se conseguir fazer a identificação de muitos dos materiais inorgânicos presentes numa amostra em secção transversal. Ainda dentro dos exames de ponto, podemos recorrer à micro-espectroscopia de infravermelhos transformada de Fourier (micro-FTIR), para identificar o tipo de aglutinante utilizado, para além de alguns pigmentos e cargas³¹⁹, e à

Dr. Pedro Vitorino, em colaboração com o Dr. Roberto de Carvalho. Vd. PESSOA, José – Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho: a tábua da trindade, radiografia de um exame feito há setenta anos. In CARVALHO, José Alberto Seabra; SOARES, Elisa, coord. – *Cores, figura e luz: pintura portuguesa do século XVI na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2004, p. 57.

³¹⁶ Vd. SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. – Radiography. In SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*, Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986, pp 131-153.

³¹⁷ Vd. STUART, Barbara H. – *Analytical Techniques in Materials Conservation*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2007.

³¹⁸ Vd. MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *Scienza e Restauro: Metodi Di Indagine*. Firenze: Nardini Editore, 1998, 5ª ed. STUART, Barbara H. – *Op. cit.*

³¹⁹ Vd. DERRICK, M. R.; LANDRY, J.M.; STULIK, D.C. – *Scientific Tools for Conservation: Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

EDXRF, úteis na identificação de pigmentos, embora menos eficaz que a técnica de SEM-EDS, uma vez que é uma técnica de análise elementar que apenas permite identificar os elementos químicos presentes no ponto analisado, não permitindo localizá-los em determinada camada do estrato pictórico de uma pintura. Este exame, ao contrário dos anteriores tem a vantagem de poder ser aplicado *in-situ* e não necessitar da recolha de amostras, o que o torna um exame não invasivo³²⁰. A análise microquímica, que consiste na realização de reacções específicas, também permite a identificação de pigmentos, seguindo-se um diagrama ou esquema reaccional constituído por vários passos ou etapas. Também deste tipo são os testes de coloração, nos quais se utilizam reagentes específicos que de forma selectiva coloram determinado tipo de material orgânico³²¹.

De um modo geral, foi possível aplicar quase todos os métodos analíticos citados, nas obras de autoria e atribuídas a Francisco Correia³²². Convém ressaltar, porém, que alguns dos resultados fornecidos por esses mesmos métodos são baseados em relatórios de intervenção das obras que, até à data, já foram intervencionadas, nomeadamente os painéis de Santo Estêvão de Valença, os da sacristia da Sé do Porto e as esculturas dos quatro Evangelistas da igreja da Misericórdia da mesma cidade.

5.1.1. Procedimentos e condições experimentais

O estudo técnico e material das obras de autoria e atribuídas a Francisco Correia I começou pela realização dos exames de área, seguindo-se os exames de ponto que foram efectuados após uma selecção cuidada dos pontos de amostragem, tendo em consideração os dados obtidos através dos exames de área. A inexistência de todos os

³²⁰ Vd. STUART, Barbara H. – *Op. cit.*

³²¹ Vd. PLESTERS, Joyce – Cross-Sections and Chemical Analysis of Paint Samples. *In Studies in Conservation*, 1956, vol. 2, n. 3, pp. 110-157. MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane – Analysis of paint media, varnishes and adhesives. *In SCHOUTE, Roger Van, VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. - Scientific examination of easel paintings*, Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986, pp 184-207. ODEGAARD, N.; CARROL, S.; ZIMMT, W.S. – Material Characterization test for objects for art and archaeology. London: Archetype Publications, 2000.

³²² A participação no projecto de Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, ao abrigo do QREN, possibilitou aplicar alguns dos exames mencionados em sete das pinturas atribuídas a Francisco Correia, provenientes da igreja matriz de Azurara e do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, em Cabeceiras de Basto. A realização desses mesmos exames foi auxiliada pela Professora Doutora Jorge-lina Carballo Martinez e a Dra. Sandra Saraiva.

trabalhos que o pintor realizou para a igreja do mosteiro da Serra do Pilar, impossibilitou a sua caracterização técnica e material, contudo, por se tratarem das primeiras obras conhecidos da produção de Francisco Correia I, a sua análise, apenas sob carácter documental, enquadrou-se igualmente neste capítulo.

Os registos fotográficos sob luz visível, de autoria própria, foram realizados com uma câmara FUJIFILM Digital, modelo S1000, com o auxílio de duas fontes com filamento de tungsténio, colocadas de forma equidistante das pinturas, de modo a que esta tivesse uma iluminação homogénea. Estas mesmas fontes de iluminação foram utilizadas nos registos fotográficos sem serem de autoria, nos quais se utilizou uma câmara digital SLR³²³.

Os exames de ponto, à excepção das obras que já estavam analisadas previamente, foram efectuados sobre micro amostras que foram recolhidas das pinturas em estudo. A amostragem foi realizada com o auxílio de um bisturi cirúrgico e de uma lupa, sendo armazenadas prontamente em lâminas de vidro preparadas para o efeito.

Para o exame das amostras por MO e SEM-EDS, foi necessário proceder à preparação de cortes estratigráficos ou transversais. Deste modo, as amostras foram envolvidas numa resina acrílica (TECHNOVIT 4004), seguindo-se o seu polimento a fim de se obter a sua secção transversal para observação por MO ou SEM-EDS.

As amostras assim preparadas foram observadas com um microscópio óptico OLYMPUS BX41, sob luz reflectida e polarizada, a diferentes ampliações de 100X e 200X. O registo fotográfico de cada corte transversal foi efectuado por uma câmara digital (ProgRes® CapturePro 2.7) acoplada ao microscópio.

As análises por SEM-EDS, realizadas em parceria com o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, foram efectuadas com um microscópio electrónico de varrimento Hitachi 3700N equipado com um detector Bruker XFlash 5010 SDD. Cada amostra, antes de ser analisada, foi recoberta com um filme fino de carbono, sendo posteriormente colocada no microscópio a uma distância de 10 mm do detector e analisadas utilizando-se uma corrente de 20 KV.

³²³ Estes registos fotográficos foram concretizados no âmbito do projecto no projecto de Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, ao abrigo do QREN.

Em colaboração com o Laboratório José Figueiredo da Direção-Geral do Património Cultural, foram realizadas as análises por micro-FTIR, tendo sido utilizado um espectrómetro IV Nexus 670, acoplado a um microscópio de IV Continuum, ambos da Thermo Nicolet. As amostras foram comprimidas numa célula de compressão de diamantes e analisadas no modo de transmissão. Cada espectro adquirido resultou de uma acumulação de 256 varrimentos realizados com uma resolução espectral de 4 cm^{-1} na região $4000\text{-}650\text{ cm}^{-1}$.

A espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF), foi realizada com um espectrómetro portátil de fluorescência de raios X, constituído por um tubo de raios X com ânodo de prata; um detector Si-PIN da AMPTEK, com 7 mm^2 de área efectiva, 7 mm de janela de Be e uma resolução de 180 eV; e um sistema multicanal MCA Pocket 8000A da AMPTEK. Todos os pontos foram analisados a energia de 25 KeV, corrente de 9 mA e tempo de aquisição de 100 s.

5.2. OBRAS DA IGREJA DO MOSTEIRO DA SERRA DO PILAR

5.2.1. Enquadramento histórico e artístico

Apesar Seguindo uma linha cronológica, a primeira obra atribuída a Francisco Correia encontrava-se na igreja primitiva do mosteiro da Serra do Pilar. Situado em Vila Nova de Gaia, foi construído no século XVI, com o objectivo de albergar a comunidade de religiosos do mosteiro de S. Salvador de Grijó; o seu primeiro orago foi S. Salvador do Mundo, seguindo-se Santo Agostinho e, por fim, a Nossa Senhora do Pilar³²⁴. Hoje em dia, da construção iniciada no século XVI e prosseguida na centúria seguinte apenas subsistem a ala dos dormitórios, a portaria com a torre sineira³²⁵, a igreja circular e o claustro, também em forma de círculo, apesar da actual localização deste último não ser, muito provavelmente a original³²⁶. As poucas descrições existentes, para além de não serem muito específicas, não permitem ter uma visão muito correcta sobre como deveria ser de facto a construção inicial, nomeadamente a igreja.

Frei Brás de Braga, nomeado reformador da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho³²⁷, sob o pretexto de que o mosteiro de Grijó estava arruinado e se situava- num lugar baixo e húmido, decidiu fundar um novo mosteiro, com o apoio de

³²⁴ Em 1599, o orago do mosteiro passa a ser Santo Agostinho, que a partir de 1678, é substituído por Nossa Senhora do Pilar. Vd. GUIMARÃES, Gonçalves – *A Serra do Pilar: Património Cultural da Humanidade*. Vila Nova de Gaia: Fundação Salvador Caetano, 1999, p. 27.

³²⁵ Está separada do corpo da igreja e apresenta uma construção de alvenaria quadrangular onde se suspendem os sinos. Na parte superior observam-se oito pequenos arcos agrupados dois a dois e entre si divididos por um mainel. É rematada por uma cúpula semicircular com uma pequena lanterna e quatro pináculos laterais. Vd. GUIMARÃES, Gonçalves – *O Mosteiro de Nossa Senhora do Pilar: para além da Serra*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2009, p. 45.

³²⁶ A construção da actual capela-mor e do coro obrigou à desmontagem do claustro, que foi deslocado quinze metros para nascente. O responsável por esta alteração foi Manuel do Couto, ao qual foi exigido que tudo se mantivesse tal como estava dantes. Vd. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – O novo coro da igreja do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra e a deslocação do claustro (1690-1691). *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro. 1998), p. 41.

³²⁷ Frei Brás de Braga ou de Barros, apesar de ser da Ordem dos Cónegos Regulares da Ordem de Santa Cruz, foi nomeado para ser reformador da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, tendo sido alvo de diversas críticas. Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI: Notas de História e de Arte*. Porto: [s.n.], 1964, p. 5. GUIMARÃES, Gonçalves – *A Serra do Pilar: Património Cultural da Humanidade*. Vila Nova de Gaia: Fundação Salvador Caetano, 1999, p. 9.

D. João III e autorização do bispo do Porto, D. Frei Baltasar Limpo³²⁸. O local escolhido para a sua fundação foi a Serra do Pilar, na altura designada por monte de Quebrantões³²⁹, devido à sua localização estratégica, junto ao rio e de frente para a cidade.

No dia 6 de Dezembro de 1537, Frei Brás de Braga, juntamente com o arquitecto Diogo de Castilho e o escultor João de Ruão, colocaram as primeiras cinco pedras no futuro local do claustro e da igreja³³⁰. Porém, só no início da década de quarenta é que começaram as obras de edificação, como se verifica através das diversas cartas que Frei Brás escreveu ao rei³³¹. Em 1542, apesar das construções precárias, transferiram-se para o mosteiro os primeiros cónegos agostinhos e foi celebrada a primeira missa numa das celas onde foi colocado um altar portátil³³².

De acordo com o Livro de Despesas e Receitas do mosteiro³³³, as suas dependências, entre as quais a igreja e os dormitórios, deviam estar pelo menos concluídas de pedraria em 1567, dados os pagamentos referentes a trabalhos de acabamento. Esses mesmos pagamentos dão a entender que se tratava de uma igreja em planta de cruz latina, devido à menção de um retábulo localizado no cruzeiro³³⁴. Ainda, segundo Nogueira Gonçalves, a “igreja tinha uma só nave, coberta de madeira, com capela-mor e

³²⁸ Vd. VILA, Romero, FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, GONÇALVES, António Nogueira – *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Vila Nova de Gaia: Gabinete de História e Arqueologia da Câmara Municipal, 1984, p. 3.

³²⁹ Em alguns dos documentos também aparece denominado por Monte da Meijoeira ou de S. Nicolau, devido à ermida que lá existia com o mesmo nome, onde se venerava uma imagem do Senhor do Além.

³³⁰ “ E na manhã desse dia o reformador crúzio aí estivera com o arquitecto Diogo de Castilho e o escultor João de Ruão a esboçar o traçado do mosteiro e a abrir os alicerces naquelas partes necessárias à colocação das cinco primeiras pedras, no sítio futuro da igreja e do claustro”. Vd. GONÇALVES, António Nogueira – *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Edições Portuguesas de Arte e Turismo, 1979, p. 28.

³³¹ Vd. OLIVEIRA, Marta M. Peters Arriscado de – *O Mosteiro do Salvador: um projecto do século XVI*. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro 1998), p.19.

³³² Vd. GONÇALVES, António Nogueira – *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Edições Portuguesas de Arte e Turismo, 1979, p.87.

³³³ “Com despesa deste moestr^o do Salvador do Porto q começou o primeiro dia do mes dagosto de mil quinhentos sesenta e sete, e acabará per outro tal dia de 1568 em oqual he Prior o padre Dom Constantino e officiaes da fazenda do Isidoro camarário (...)” Vd. A.N.N.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.^o único. f. 1v.

³³⁴ Vd. A.N.N.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.^o único. f. 13v. Cf. RUÃO, Carlos – A edificação da dupla rotunda do Mosteiro de Santo Agostinho. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro 1998), p.35.

duas opostas, rasgadas nas paredes laterais, em efeito de falso transepto”³³⁵. Contudo, alguns historiadores colocam a hipótese de a sua planta ser circular, ou, pelo menos, admitem que, se não o era, teria sido projectada como tal, mas, devido a ser uma planimetria desadequada para a época, esse projecto não teria sido levado avante³³⁶.

Em termos de mobiliário litúrgico, sabe-se que a igreja, para além do retábulo-mor em talha dourada com a imagem e painéis do S. Salvador³³⁷, continha pelo menos mais dois retábulos laterais, o de Jesus, que se encontrava no cruzeiro e o do Crucifixo. Todos teriam sido executados pelo marceneiro portuense Pedro Anes, que também se encarregou de outros trabalhos na igreja. Infelizmente, todo este acervo artístico desapareceu e não existem informações que indiquem se foi roubado³³⁸, destruído após a construção da nova igreja, reaproveitado ou transferido para outro local. Actualmente, ainda existe um retábulo sob a invocação de Jesus, no entanto, devido à sua datação, cerca de 1699-1700³³⁹, não pode, obviamente, tratar-se do mesmo.

Em 1598, o novo Prior do mosteiro, D. Acúrcio de Santo Agostinho, por considerar a igreja pequena e acanhada, mandou construir a actual, inspirada na estrutura circular da de Santa Maria Redonda em Roma, no lugar da primitiva:

³³⁵ Vd. VILA, Romero, FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, GONÇALVES, António Nogueira – *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Vila Nova de Gaia: Gabinete de História e Arqueologia da Câmara Municipal, 1984, p. 10.

³³⁶ Vd. GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, religião e politica em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. Porto: Faculdade de arquitectura do Porto, 2001, p. 82.

³³⁷ “Retabolo. Primeiramente pagou o camerario trinta mil rs (de) çem lyvros douro q se comprarão e lixboa p.^a o retobollo do altar mor, a razão de três rs por pao/ E asy mais onze mil rs de vynte e dous livros q se comprou aquy no porto a Razão de sinco rs o pao. E assi pagou mais trinta e dous mil e quinhentos rs do assento do ouro ao pintor m. ^{el} de ponte. s. doze mil rs de assentar oitenta e dous livros de ouro mate, a Razão de dous rs e meo, o q todo soma 73 U 500 rs (...) pagou mais quorenta mil rs ao mesmo pintor de pintar os quatro painéis com a imagem do Salvador, e assi mais de gastos meudos. s. de quatro arateis de esmalte azull p.^a o tecto de cima dous mil e quatroçentos e sincoenta rs e de colla e gesso quinhentos e sincoenta, e da bãdeiro do Salvador ceto e sasenta rs/ e do respplandor do Salvador cento e sessenta rs (...) Pagou mais de feytio mad.^a e pintura dos pedestaes ou quartões do pee do retabollo, mil seis cetos rs e de porte de dous painéis últimos oyntenta rs (...)”. Vd. FREITAS, Eugénio – *O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI: Notas de História e de Arte*. Porto: [s.n.], 1964, p. 27.

³³⁸ Sancho de Ávila, durante a sua perseguição a D. António I, prior do Crato, saqueou em 1580 o Mosteiro da Serra do Pilar e incendiou algumas casas em Vila Nova de Gaia. Isto ocorreu devido aos cônegos terem apoiado D. António. Vd. GUIMARÃES, Gonçalves – *A Serra do Pilar: Património Cultural da Humanidade*. Vila Nova de Gaia: Fundação Salvador Caetano, 1999, p. 27.

³³⁹ Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Em torno da talha da igreja. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro. 1998), pp. 47-48.

“O Padre D. Acúrsio de Santo Agostinho pelos anos de 1598, parecendo-lhe a igreja do mosteiro pequena e acanhada, fundou de novo outra igreja (...) o corpo desta nova igreja é circular na forma de Santa Maria Redonda de Roma, toda cercada de capelas”³⁴⁰.

Esta nova igreja, coroada por uma cúpula semiesférica, só ficou concluída em 1672. Conforme a descrição de Francisco Barbosa, o seu interior, no século XVIII, continha sete retábulos: três do lado do Evangelho, três do lado da Epístola e o retábulo-mor³⁴¹. Não se sabe se seriam todos da mesma época, no entanto, existem alguns registos que nos dão indicação de que dois deles foram erguidos no último quartel do século XVII³⁴².

5.2.2 Análise documental das obras

Associada à igreja primitiva, mais precisamente à pintura do retábulo de Jesus, temos a primeira referência documental acerca da produção artística do pintor Francisco Correia. Tal como já foi referido, todo o acervo artístico desta igreja presente-mente é inexistente; o único testemunho que ainda existe sobre ela e o seu recheio são as referências do livro de despesas do mosteiro, que dão a conhecer alguns das obras efectuadas que se realizaram na altura, como o nome dos artistas contratados para elas³⁴³.

Em Fevereiro de 1568, foram entregues vinte e oito mil reis ao pintor Francisco Correia (I), pela pintura do retábulo de Jesus: “Primeiramente pagou o Camarario a fr

³⁴⁰ Vd. MARIA, D. Nicolau de Santa – Crónica da Ordem dos Cônegos Regrantes do Patriarca S. Agostinho. Lisboa: Oficina de João da Costa, 1668, p. 343. *Apud* OLIVEIRA, Marta M. Peters Arriscado de – O Mosteiro do Salvador: um projecto do século XVI. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro 1998), p.15.

³⁴¹ Em 1758, fazia parte do lado do Evangelho o retábulo do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Amparo, o do Senhor dos Passos e dos Santos Mártires de Marrocos. Do lado da Epístola, existia o retábulo de Jesus, de Santo Agostinho e o de Santo António, vestido com hábito de Crúzio. Vd. COSTA, Francisco Barbosa da – *Memórias Paroquiais: Vila Nova de Gaia 1758*. Vila Nova de Gaia: Gabinete de arqueologia, Câmara municipal, 1983. *Apud* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Em torno da talha da igreja. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro. 1998), p. 47.

³⁴² Em 1684, o multifacetado Domingos Lopes executou o retábulo para a capela de Nossa Senhora do Amparo, em 1699 é iniciado um retábulo sob a invocação de Cristo ou de Jesus, de autoria desconhecida e em 1691 Filipe da Silva realiza o retábulo-mor. Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 578, 723, 875.

³⁴³ Vd. VILA, Romero – *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Vila Nova de Gaia: Gabinete de História e Arqueologia da Câmara Municipal, 1984, pp. 22 – 23.

co Correa pintor vinte e oito mil rs de pintar o retauolo de Jesu q está no cruzeiro”³⁴⁴. A escassa descrição não nos permite perceber se a pintura realizada foi na própria talha ou se foi um painel. Porém, como uma das principais características dos retábulos maneiristas foi a de terem servido essencialmente de molduras para pinturas, tudo leva a crer que Francisco Correia possa ter pintado um painel para o retábulo de Jesus.

Ainda no mesmo ano, registam-se dois pagamentos dirigidos a Francisco Correia, que nada têm a ver com produção artística. O primeiro correspondente ao mês de Abril, diz respeito a “negócios da casa”:

“Pagou mais o camarário a fr^{co} Correa de deligencias q fez sobre negocios da casa cõ escrivães E porteiros E outras cousas mil trezentos E sesenta rs”³⁴⁵. O segundo, efectuado em Junho, é relativo a subsídios – “Deu o camario a fr^{co} Correa mil rs por mandado do padre prior por arecadar o dr.^o do subsidio”³⁴⁶.

Estes pagamentos facilmente poderiam ser associados ao pintor, devido à coincidência dos nomes; no entanto, julga-se que não se referem a ele³⁴⁷, na medida em que no anterior pagamento, e nos que surgem posteriormente, o nome Francisco Correia vem seguido da sua profissão – pintor - o que não é o caso destes. Apesar de ser muita coincidência, poderia tratar-se de uma outra pessoa com o mesmo nome, mas com cargos diferentes, embora não se descarte a hipótese de se tratar do artista. Para o comprovar, seria fundamental que existissem as assinaturas de todos os intervenientes, o que não sucede; a documentação só exhibe as assinaturas do prior e do camarário.

Existem mais três pagamentos feitos ao pintor em datas posteriores. Um deles foi em Julho de 1573, sendo relativo à pintura de um retábulo para “Dom André”, provavelmente um frade agostinho do mosteiro: “Derão a fr.^{co} Correa pintor dez alqrs de trigo a conta de novecentos rs que lhe devião do retavolo q fez a dom andré”³⁴⁸. Dado o dinheiro que recebeu, provavelmente trata-se da pintura da estrutura retabular. Os outros dois pagamentos datam de Fevereiro e Novembro de 1574, sendo relativos

³⁴⁴ Vd. A.N.N.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.^o único. f. 13v.

³⁴⁵ Vd. A.N.N.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.^o único. f. 16.

³⁴⁶ Vd. A.N.N.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.^o único. f. 18v.

³⁴⁷ Já Domingos de Pinho Brandão, numa das suas publicações coloca a questão se se tratará da mesma pessoa. Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 75, nota 20.

³⁴⁸ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.^o único. f. 28v.

à pintura do sepulcro e da arca executados pelo marceneiro Pedro Anes para a Semana Santa:

“Primeiramen^{te} pagou o camerario seis mil rs a fr^{co} correa pintor em satisfação da pintura q fez em o sepulchro e per esta paga he satiffeito de tudo”³⁴⁹; “Pagou mais a fr^{co} correa pintor de pintar a arca do sepulcro tres mil rs”³⁵⁰.

Ainda segundo o livro de receita e despesa, fazia parte da sala do capítulo um retábulo, pintado por um artista desconhecido, ao qual foram pagos, em Julho de 1582, dois mil e quatrocentos réis: “Mais ao pintor por pintar ho retavullo do dito Capitullo, dois mil e quatrocentos reis”³⁵¹. Esta pintura, provavelmente, foi realizada por um dos pintores anteriormente contratados, não se descartando a hipótese de ter sido Francisco Correia I.

³⁴⁹ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.º único. f. 47.

³⁵⁰ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.º único. f. 68.

³⁵¹ Vd. A.N.T.T., *Livro de receita e despesa*, Convento do Salvador (Porto), L.º único. f. 72v.

5.3. POLÍPTICO DE SANTO ESTÊVÃO DE VALENÇA

5.3.1. Enquadramento histórico e artístico

O políptico de Santo Estêvão de Valença pertence à igreja com o mesmo orago, localizada no interior da fortaleza de Valença, vila povoada no final do século XII por D. Sancho I que lhe concedeu foral, mais tarde confirmado por D. Afonso³⁵².

Em 1381, durante o Cisma do Ocidente, alguns dos cônegos da Sé de Tui, entre os quais Afonso Anes, Álvaro Gonçalves e Martim Barreiros³⁵³, fixaram-se em Valença, acabando por se instalar na igreja de Santo Estêvão onde, juntamente com D. João Garcia Manrique, administrador da diocese de Coimbra e de Tui, fundaram a Colegiada de Santo Estêvão de Valença, contribuindo desta forma para a valorização da igreja que, no século XVI, passou a colegiada e que, pelo “Memorial” feito no tempo de D. Manuel de Sousa (1545-1549), foi “avaliada em cento e quarenta mil reis, fora a terça do concelho e a do arcebispo”³⁵⁴.

A igreja actual, de estilo neoclássico, em nada corresponde à primitiva construção românica, que datava do século XIII, mais precisamente de 1283, como comprovam alguns dos documentos do século XIV³⁵⁵. O templo foi sofrendo alterações ao longo dos tempos, sobretudo no século XVIII, devido ao terramoto que se fez sentir

³⁵² A renovação do foral por D. Afonso III, em 1262, alterou o nome da povoação, que passou de Contrasta para Valença. Vd. Núcleo urbano da Vila de Valença/ Núcleo intramuros da Vila e Praça de Valença. In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6727 (2012.02.27: 14:50). FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – A Igreja da Colegiada de Santo Estêvão. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 12 (Março 2000), p.15.

³⁵³ Desde a Independência de Portugal no século XII tendo o rio Lima constituído limite norte do território, a terra de Entre Lima e Minho não foi incluída nas ‘Inquirições’ realizadas em 1220 por D. Afonso II, seguramente para não molestar a autoridade do Cabido de Tui cujos bispos se movimentavam livremente por todo este território. Em 1572 a comarca de Valença passa a fazer parte do arcebispado de Braga, por troca com Olivença. Vd. MARQUES, José – O Entre Minho e Lima: Da Diocese de Tui à Diocese de Ceuta, in *Estudos Regionais*, II série, n.º 1, Centro de Estudos Regionais, Viana do Castelo, Janeiro de 2007, pp. 13-16.

³⁵⁴ Vd. COSTA, Avelino de Jesus – *A comarca eclesiástica de Valença do Minho: antecedentes da Diocese de Viana do Castelo*. Braga: Oficina gráfica Barbosa & Xavier, 1983, p. 197.

³⁵⁵ O documento mais antigo data de 1320 e refere-se à taxação da Igreja de Santo Estêvão em noventa libras. Mais tarde, a Inquirição de 1322 também se refere à igreja como sendo do padroado de el-rei e por fim foi-nos dado conta de que em 1362 a mesma tinha como reitor Gonçalo Rodrigues. Vd. CASTRO, Alberto Pereira de – *A Igreja de Santo Estêvão de Valença do Minho e a formação da Colegiada*. Valença: Comissão da Fábrica da Igreja Paroquial de Santa Maria dos Anjos, 2000, p. 20.

em 1755 e que provocou graves danos no edifício. Foi então necessário efectuar obras de reconstrução, que obrigaram ao alargamento da igreja, que era de nave única³⁵⁶.

No que diz respeito à capela-mor, antes de ter sido ampliada já tinha sofrido algumas alterações, conforme nos indica uma visita realizada pelo Cónego João de Meira Carvalho, em Julho de 1654, na qual refere que “o fabricante mandará levantar a Capela maior das paredes e tecto até o Arco da dita Capela (...)”³⁵⁷. Estas obras apenas deram início em 1656, tendo ficado concluídas passado dois anos e, para o seu pagamento foram canalizadas as rendas durante quatro anos³⁵⁸. Ainda de acordo com as “Memórias Paroquiais” de 1758, na capela-mor encontrava-se: “hum sumptuoso retábulo de talha dourada com o mais luzido ouro que se acha nesta Província”³⁵⁹.

Em 1895, recebe o actual retábulo³⁶⁰, também neoclássico, oriundo do extinto convento de Santa Clara da mesma Vila³⁶¹ (Fig. 5.1). Faz ainda parte da sua decoração uma cadeira episcopal gótico-mudejar do século XV, e dois cadeirais inacabados, rematados com três painéis cada um, alusivos a episódios da vida de Santo Estêvão, cujo autor foi o pintor Francisco Correia I.

³⁵⁶ A 6 de Fevereiro de 1786, foi publicado um decreto do Desembargador do Paço atribuindo o pagamento do real de água para as obras de reconstrução e alargamento da igreja. Passados alguns anos, a 14 de Novembro de 1789 um acórdão da Câmara da Vila deu autorização para o alargamento da capela-mor para Este, passando ocupar parte de uma rua. Vd. Igreja de Santo Estêvão In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6230 (2012.02.27; 15h).

³⁵⁷ Vd. A.N.T.T., *Livro da Fábrica*, cod. 573, f.73 v. Apud FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *O políptico de Santo Estêvão de Valença: subsídios para a história da arte em Portugal no século XVI*. Porto: Tertúlia das cinco e meia, 1952, p.10.

³⁵⁸ Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *O políptico de Santo Estêvão de Valença: subsídios para a história da arte em Portugal no século XVI*. Porto: Tertúlia das cinco e meia, 1952, p.10.

³⁵⁹ Vd. CAPELA, José Viriato – *Valença nas Memórias Paroquiais de 1758*. Valença: Câmara Municipal de Valença, 2003, p. 160

³⁶⁰ Vd. Igreja de Santo Estêvão – *Op. cit.*

³⁶¹ Ao ser extinto em 1769, foi adaptado mais tarde a quartel de artilharia e hospital militar. Em 1795, a parte do convento que estava junto à igreja de Santo Estêvão foi demolida. Vd. Núcleo urbano da Vila de Valença/ Núcleo intramuros da Vila e Praça de Valença. Vd. Igreja de Santo Estêvão – *Op. cit.*

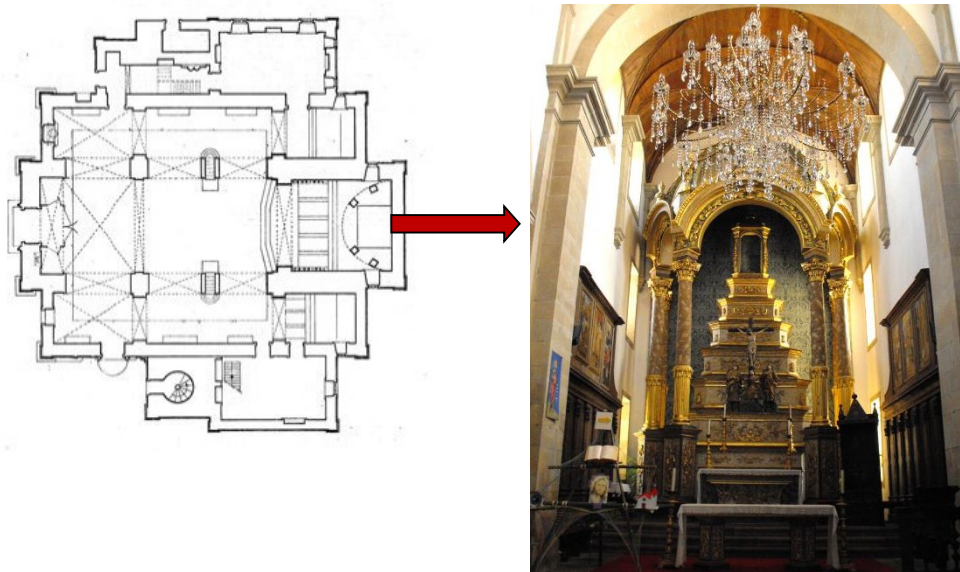


Fig. 5. 1 – Actual capela-mor e planta da igreja © Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

No cadeiral do lado do Evangelho, da direita para a esquerda, estão representados *Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho*, o *Apedrejamento de Santo Estêvão* e *Enterro de Santo Estêvão*, enquanto do lado da Epístola, o *Sonho de Luciano*, *O Encontro das relíquias* e *Santo Estêvão* (Fig. 5.2 a,b,c,d,e) e, por fim, *Santo Estêvão em Adoração à Santíssima Trindade* (Fig. 5.2 f). Esta última pintura, ao contrário das restantes, é de autoria desconhecida e não foi realizada na mesma época, não fazendo parte, portanto, do conjunto pintado por Francisco Correia³⁶².

³⁶² Trata-se de uma pintura sobre tela, mandada pintar em 1740 a par de uma outra com a representação de Nossa Senhora do Rosário, actualmente desaparecida. Estas duas pinturas encontravam-se anteriormente no coro da igreja. Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – A Igreja da Colegiada de Santo Estêvão. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 12 (Março 2000), p. 17.



Fig. 5. 2 – Painéis de Santo Estêvão. a) *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*, b) *Apedrejamento de Santo Estêvão*, c) *Enterro de Santo Estêvão*, d) *O Sonho de Luciano*, e) *O Encontro das relíquias de Santo Estêvão*, f) *Santo Estêvão em Adoração à Santíssima Trindade*.

De acordo com os documentos existentes e algumas evidências, parte-se do pressuposto que os cinco painéis não foram encomendados para fazerem parte dos cadeirais, mas sim do anterior retábulo-mor, que juntamente com a capela-mor sofreu várias intervenções até ter sido substituído pelo actual³⁶³.

³⁶³ Existem, mencionadas no livro da fábrica da Colegiada, duas despesas relativas ao retábulo-mor, a primeira de 1654, respeitante ao concerto de uns degraus e a segunda de 1724-25, de um acrescento. Vd. A.N.T.T., *Livro da Fábrica*, cod. 573, f. 10 e f.28. Em Agosto de 1801, mediante o que era necessário, determinou-se retirar o retábulo-mor para trás. Vd. A.N.T.T., *Livro da Fábrica*, cod. 577, *Termos dos Acordos do Cabido*, de 1795-1888, f. 20v. *Apud* FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – O

O primeiro artista com que as Dignidades e Cónegos de Santo Estêvão celebraram contrato para a pintura do retábulo-mor foi Manuel Arnão³⁶⁴; porém, por motivos desconhecidos a encomenda não foi avante, levando à contratação de um novo pintor, neste caso Francisco Correia. Não se sabe ao certo quais os motivos que levaram a Colegiada a escolher o pintor portuense, mas pode presumir-se que, na altura, o seu nome já tivesse algum impacto, pois a Colegiada pretendia um artista de mérito para realizar as pinturas³⁶⁵. Assim, em Setembro de 1572, foi assinado um novo contrato com Francisco Correia, idêntico ao que tinha sido estabelecido anteriormente³⁶⁶.

Francisco Correia concluiu o seu trabalho em 1574³⁶⁷. Não se sabe se os painéis foram executados em Valença, se no Porto, mas tendo em conta que, segundo o contrato feito com Manuel Arnão, lhe seria dada casa suficiente para nela pintar, o mesmo terá sido estabelecido com o pintor portuense. Desse modo, é provável que tenha permanecido em Valença durante alguns meses.

Quanto à disposição original dos painéis no políptico original, será quase impossível sabê-la. No entanto, tendo em conta o número de painéis e o tipo de retábulos que se realizava na altura, tratar-se-ia provavelmente de uma estrutura com dois níveis, suportados por colunas, enquadrando três imagens no nível superior e duas no inferior, ficando um espaço, ao centro, reservado para receber uma escultura. Seguindo esta lógica, no nível inferior, da esquerda para a direita ficaria o painel de *Santo Estêvão a pregar o Evangelho* e a do *Apedrejamento de Santo Estêvão*; em cima, no mesmo

políptico de Santo Estevão de Valença: subsídios para a história da arte em Portugal no século XVI. Porto: Tertúlia das cinco e meia, 1952, p.12.

³⁶⁴ Vd. Doc. 2 – Anexo documental.

³⁶⁵ Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *O políptico de Santo Estevão de Valença: subsídios para a história da arte em Portugal no século XVI*. Porto: Tertúlia das cinco e meia, 1952, p.4.

³⁶⁶ Vd. Doc. 3 – Anexo documental.

³⁶⁷ “He verdade q eu fr.^{co} Correa pintor e morador na sidade do porto q he verdade q heu tenho resibido do R.^{do} Snõr. Conego greguorio Sibram. s. quarenta mil res entrandon a cõta destes quarenta e catorze mil res q ho Snor amtonio pr.^a me deu das rendas do Cabido / e nestes ditos quarenta mil res tenho dado paga dalgua cõtia deles e neste os anulo q não valhão so este tenha forsa e vigor / e asi mais resibi da parte do Ill.^{mo} Snor arcbpõ quarenta mil res de q tão bem dei asinados os quais nõ valhão so este de modo q eu tenho e mi resibido os ditos oitenta mil res cõtudos na dita iscritura o retabolo q atras fica iposto q o dito retabolo m.^{to} mais vale eu me dou por cõtent.^e e satisfeito e paguo doie p.^a sempre e nõ tornar a dizer o contraio e por ser verdade de todo o sobredito dei este asinado meu por minha livre võtade oie 23 doutubro 1574”. Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 82-83.

sentido, teríamos o *Enterro de Santo Estêvão*, seguida do *Sonho de Luciano* e, por fim, o *Encontro das relíquias de Santo Estêvão* (Fig. 5. 3).

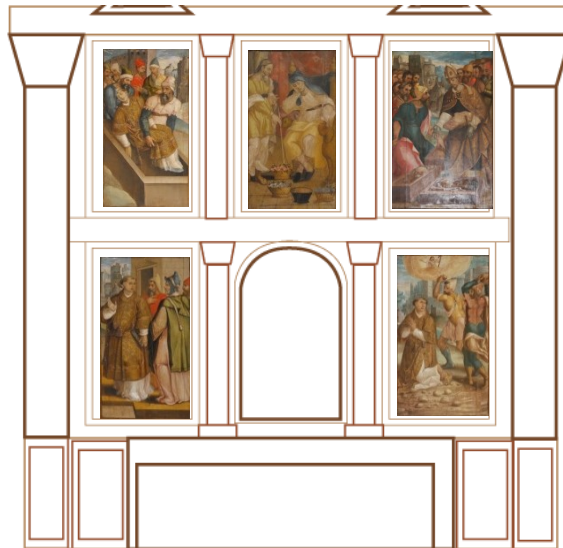


Fig. 5. 3 – Reconstituição da distribuição dos painéis no políptico da igreja de Santo Estêvão de Valença.

Em 1737, os painéis encontravam-se no coro da igreja, de onde foram retirados e colocados novamente na capela-mor, mas desta vez nas paredes, conforme nos refere um acordo:

“(…) determinaram o seguinte: que os quadros da vida de Santo Estêvão, q se achão no coro, se mandassem pôr na capela-mor, consertando o R.^{do} Mordomo com o mestre entalhador o cobrir-se de talha com eles as paredes da mesma capela-mor”³⁶⁸.

Não se sabe em que ano e qual o motivo que levou à retirada inicial dos painéis, provavelmente por uma questão de gosto, que por sua vez terá levado à alteração da estrutura retabular, ou até mesmo à sua substituição por uma outra sem ser a actual.

Em 2006 todos os painéis foram removidos e transportados para as oficinas de restauro da Universidade Católica Portuguesa no Porto, a fim de serem intervenciona-

³⁶⁸ Vd. A.N.T.T., *Livro da Fábrica*, cod. 672, Acordos do Cabido, f. 69v. *Apud* FREITAS, Eugénio da Cunha e – *O Políptico de Santo Estêvão de Valença*. Porto: Editora Tertúlia das Cinco e Meia, 1952, p.12.

dos pelos alunos de licenciatura em Arte-Conservação e Restauro, no âmbito da cadeira de Conservação e Restauro IV. A razão para esta medida prendia-se com o mau estado de conservação em que se encontravam.

5.3.2. Descrição formal e iconográfica

Trata-se de composições com qualidade, com traços da pintura maneirista de influência italiana, patente em alguns detalhes anatómicos e também na cor, em tons amarelos, vermelhos, rosas e verdes. No entanto ainda se denotam marcas da corrente anterior, flamenga, devido às paisagens de fundo de um azul esverdeado. De todas as composições, a que apresenta um trabalho mais elaborado é *O encontro das relíquias de Santo Estêvão*, conseguido essencialmente através da capa de asperges e mitra do bispo³⁶⁹ e do aglomerado de personagens.

Em termos estilísticos, as composições apresentam anatomias alongadas e distorcidas, moldados por indumentárias longas com pregas largas, rostos com feições bem marcadas, olhos amendoados, boca semiaberta, nariz comprido com uma curvatura pronunciada na parte superior; mãos com dedos muito finos, bastante alongados e, geralmente, com os dedos anelar e médio juntos (Fig. 5.4). Nas composições com várias figuras, uma delas tem sempre o olhar dirigido para o observador.

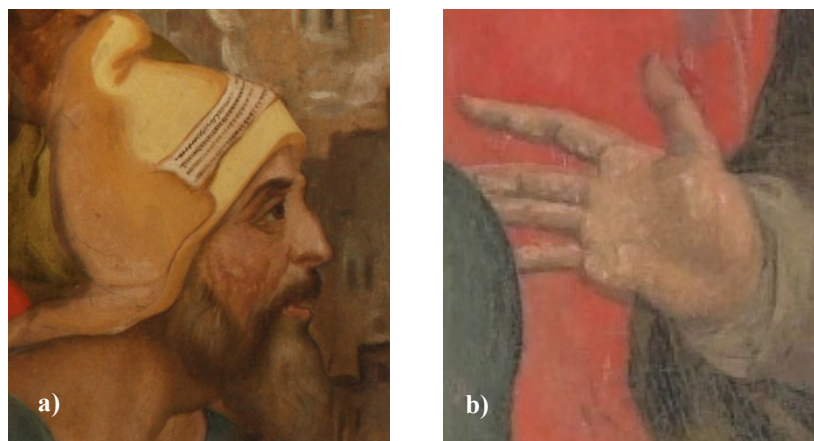


Fig. 5. 4 – a) Pormenores de um dos rostos do painel *Encontro das relíquias de Santo Estêvão*, b) Pormenor dos dedos da mão no painel *Enterro de Santo Estêvão*.

³⁶⁹ Vd. Fig. I. 5 (a) e (b) – Apêndice I.

Todas as composições, à excepção do *Sonho de Luciano*, se desenvolvem numa atmosfera montanhosa com fundos de azul esverdeado, onde o pintor revela preferência pelas cidades com imponentes arquitecturas classicistas, rematadas por montanhas, através das quais, juntamente com os tons azulados, conseguiu criar a sensação de profundidade. As personagens principais não assumem em definitivo uma posição de destaque, quase todas surgem ao mesmo nível, à excepção do *Encontro das relíquias de Santo Estêvão*, em que o bispo e o monge surgem em primeiro plano, e as restantes personagens à retaguarda.

O pintor destacou as principais figuras através de uma indumentária mais elaborada em termos de decorativismo têxtil. Por exemplo, a figura de Santo Estêvão, para além da auréola, marca a diferença pela sua indumentária, na qual se evidencia a tentativa de imitar o tecido de brocado, o mesmo acontece com o bispo. As restantes figuras, integradas nas acções, são representadas com vestes simples e longas, a maioria com os cabelos tapados por turbantes e barretes frígios, associados ao vestuário judaico da época. Anatomicamente, as personagens são bem estudadas e conseguidas, embora as tentativas de lhe conferir movimento revelem uma certa dificuldade, verificável na postura das figuras que estão a lapidar Santo Estêvão no painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*, em que se denota um certo movimento pausado. Ainda no que respeita à anatomia das figuras que estão a lapidar Santo Estêvão, a robusta musculatura de ambas, apontam para influências da pintura do italiano Miguel Ângelo.

Segundo alguns autores, como Joaquim Lopes, estes painéis estão próximos ao universo da pintura espanhola³⁷⁰. Adriano de Gusmão, chega mesmo a afirmar que os painéis de Valença do Minho apresentam semelhanças com os painéis sobre o mesmo tema do mestre valenciano Juan Juanes, realizados em 1560³⁷¹. Não se sabe se esta inspiração foi através da visualização de gravuras ou se do contacto directo com as suas obras. Apesar da menor qualidade pictórica em relação às composições do mestre valenciano³⁷², verificam-se semelhanças sobretudo ao nível do posicionamento das

³⁷⁰ Vd. LOPES, Joaquim – Valença e o seu património artístico. *O Primeiro de Janeiro*. [S.l.]: [s. n.]. (Setembro. 1942).

³⁷¹ Vd. GUSMÃO, Adriano de – *Diogo Teixeira e os seus colaboradores*. Lisboa: Edições Artis, 1955, p. 12.

³⁷² Nasceu em 1523 em Fuente la Higuera e morreu em 1579, com 56 anos. Foi considerado um dos mais importantes artistas de Valência nos meados do século XVI, tornando-se o melhor representante

personagens, da indumentária de Santo Estêvão, das feições dos rostos, nomeadamente narizes finos, longos e barbas compridas e dos próprios fundos paisagísticos, que apresentam o mesmo tipo de arquitectura³⁷³.

Para Dagoberto L. Markl, o pintor também se terá inspirado na pintura de Miguel Ângelo para criar a figura do padre Luciano do painel *O Sonho de Luciano*. A sua fonte seria o profeta Jeremias retratado por Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina; as semelhanças dizem respeito principalmente ao cruzamento das pernas³⁷⁴.

Uma vez que não existe nenhum registo da presença de Francisco Correia em Itália, essa influência, à partida, teria como base as gravuras que chegaram a Portugal. Uma das hipóteses de acesso a gravuras de obras italianas, pode estar relacionado com o vínculo ao impressor Francisco Correia. Outra hipótese, seria a convivência que o pintor teve, durante a sua actividade na igreja do mosteiro da Serra do Pilar, com o artista Pedro Anes³⁷⁵. Este, por sua vez, foi discípulo do mestre italiano André Siciliano que trabalhou, entre outros, para o bispo de Viseu D. Miguel da Silva. É possível que tenha sido D. Miguel a trazê-lo para Portugal e as gravuras podem ter tido essa origem³⁷⁶.

Apesar de existirem, em Portugal, um número razoável de capelas e igrejas dedicadas a Santo Estêvão, este é um tema iconográfico pouco representado na pintura portuguesa. Até ao momento, apenas se conhecem as pinturas de Valença e as da igreja

do designado Maneirismo “contra-reformado”. Pressupõe-se que estudou em Itália e que terá sido discípulo de Rafael, no entanto há historiadores que tendem a pensar que nunca saiu de Espanha e que tal como seu pai, Vicente Juan Masip, absorveu as influências estrangeiras através das obras que vieram para a região de Valência. Este artista realizou sobretudo pintura de cariz religioso, nunca se afastando das regras iconográficas tridentinas. Vd. Juan de Juanes. In <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/juanes-juan-de-vicente-juan-masip/> (2012.02.27; 15:20h).

³⁷³ Vd. Fig. 3 e 4 – Anexo I.

³⁷⁴ Vd. MARKL, Dagoberto L. – *Duas obras inéditas de Fernão Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: [s.n.], 1981, p. 34. (Fig. 5 – Anexo I).

³⁷⁵ Nomeado com quatro valências: carpinteiro, marceneiro, ensamblador e entalhador Vd. RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX): do Maneirismo ao Neoclássico*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Coimbra: [s.n.], 2004, p. 116.

³⁷⁶ Activo no Porto entre 1537-1550, provavelmente acompanhou D. Miguel da Silva (1480-1556) quando este regressou a Portugal em 1525. Vd. AFONSO, José Ferrão – Por que se destroem e substituem obras de arte? Três exemplos da época moderna, em S. Torcato, Porto e Amarante. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR). 1 (Dez. 2009), p. 89.

paroquial de Santo Estêvão em Gião, Vila do Conde: *Santo Estêvão adorar o Santíssimo e Apedrejamento de Santo Estêvão*³⁷⁷.

Segundo a tradição, Santo Estêvão fez parte da primeira comunidade cristã de Jerusalém. Era um chefe helenista, um dos judeus de língua grega e o primeiro santo mártir a dar a vida em testemunho de Cristo. Goza de bastante popularidade no Brasil e em alguns países europeus, nomeadamente Espanha e Itália. A sua festa litúrgica é celebrada no dia 26 de Dezembro, mas antes das Reformas Litúrgicas, o protomártir gozava de uma outra festa, ainda mais popular, celebrada a 3 de Agosto, dia em que descobriram as suas relíquias.

Quanto às suas representações, normalmente apresenta-se como um homem imberbe, com tonsura³⁷⁸, vestido de diácono, com alva branca, estola ou dalmática³⁷⁹, a segurar numa Bíblia ou num pão, símbolos dos seus serviços como diácono³⁸⁰. Na iconografia oriental, geralmente é representado com um turíbulo fumegante, também como referência ao seu diaconato; também pode aparecer a segurar em pedras e numa palma, atributos que evidenciam o seu martírio por lapidação.

Nas composições de Valença, Santo Estêvão é representado iconograficamente imberbe, com a cabeça tonsurada e encimada por uma auréola, símbolo da sua santidade. Veste os paramentos de diácono, nomeadamente a dalmática sobre uma alva branca e, na pintura do seu martírio, está com os pés descalços, sinal de humildade. Ainda nesta pintura, Santo Estêvão é representado de joelhos, com as mãos em oração e levanta os olhos para o céu, representado através de uma nuvem da qual surge a figura de Jesus, que segura uma coroa na sua mão direita, e uma cruz na esquerda. Esta

³⁷⁷ Vd. Fig. 6 – Anexo I.

³⁷⁸ A cabeça tonsurada decifra exactamente um dos significados etimológicos do nome do Santo. Vd. CARVALHO José Alberto Seabra; CARVALHO, Maria João Vilhena de; PORFÍRIO, José Luís – *A espada e o deserto*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2002, p. 8.

³⁷⁹ A alva é uma túnica branca, larga e comprida até aos pés. Remete-nos à túnica branca com a qual Herodes mandou vestir Jesus, para dizer que era louco. Esta deve estar segura à cinta por uma corda, designada por cingulo. Esta corda simboliza os açoites da flagelação de Jesus, assim como o momento em que amarraram-No para o puxar. A estola é um ornato que o sacerdote utiliza por cima da alva em torno do pescoço, símbolo da sua dignidade e poder e que nos remete para a Cruz que Jesus carregou. Por fim, a dalmática, é uma túnica geralmente luxuosa, com mangas largas e curtas, colocada sobre a alva e a estola e simboliza a alegria de servir a Deus. O seu nome deriva do local onde antigamente era fabricada, na Dalmácia. In http://www.montfort.org.br/old/index.php?secao=documentos&subsecao=catecismo&artigo=a_santa_missa&lang=bra. (2012.02.29; 10h).

³⁸⁰ Vd. CARVALHO, José Alberto Seabra – *Op. cit.*, p. 8.

imagem tem a ver com o facto de Estêvão ter recebido a coroa gloriosa pelo seu martírio³⁸¹.

Como principais atributos, no painel *Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho*, exhibe na sua mão esquerda um livro, alusivo à Bíblia e, na representação do apedrejamento, estão representadas algumas pedras no chão e nas mãos dos carrascos.

Num políptico dedicado ao Santo Estêvão, não podia faltar a referência à sua principal acção, pregação do Evangelho e, martírio que levou à sua morte. Estas acções estão representadas pelos temas *Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho*, *Apedrejamento de Santo Estêvão* e *Enterro de Santo Estêvão*.

Ainda segundo a biografia de Santo Estêvão, que consta na *Legenda Áurea* ou *Lenda Dourada* do Bispo de Génova Jacopo de Varazze³⁸², por volta do ano 415 um sacerdote da Palestina, de nome Luciano, teve um sonho enquanto dormitava, aparecendo-lhe o fariseu Gamaliel, que lhe revelou onde estava o corpo de Estêvão.

No painel de Valença, na representação deste episódio do *Sonho de Luciano*, Luciano está sentado numa cadeira, com as pernas cruzadas, com o seu braço direito apoiado numa almofada e a cara na mão. Do seu lado direito, de perfil, encontra-se uma figura, provavelmente do fariseu Gamaliel. Junto aos pés de Luciano encontram-se quatro vasos, alusivos aos vasos que o fariseu lhe mostrou no sonho, e que representavam os seus próprios restos mortais, os de seu filho, do sobrinho e de Estêvão. O vaso com as flores vermelhas, ao que tudo indica rosas, simboliza os restos mortais de Estêvão, devido à associação das mesmas ao martírio por paixão³⁸³.

No último painel do ciclo, *O encontro das relíquias de Santo Estêvão*, do lado esquerdo, está a figura de um homem ajoelhado e de braços abertos; provavelmente

³⁸¹ Vd. Padroeiro Santo Estêvão Mártir. In <http://www.paroquiasantoestevaomartir.com.br>. (2012.02.29; 10:30h).

³⁸² Trata-se da compilação de histórias sobre a vida de cerca de 180 santos e mártires cristãos, escritas no século XIII. O principal objectivo do autor era o de facultar aos frades material para a elaboração dos sermões, acabando por ser uma fonte de informação para os artistas contratados para realizarem imagens pictóricas e escultóricas dos Santos. Nos relatos o autor combina simbologia e história, teologia e mitologia.

³⁸³ O vermelho na tradição cristã simboliza as línguas de fogo em Pentecostes, assim como o sangue derramado por Jesus e pelos mártires, enquanto a rosa significa a paixão, daí que as rosas vermelhas, sejam alusivas ao santo mártir. Vd. Padroeiro Santo Estêvão Mártir. In <http://www.paroquiasantoestevaomartir.com.br>. (2012.02.29; 10:30h).

será o monge Migeccio, que ajudou o sacerdote Luciano a encontrar as relíquias e, do lado direito, a representação de um Bispo, neste caso será o Bispo da Lidda, que esteve presente no desenterramento das relíquias.

5.3.3. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

Como já foi referido, o estado de conservação em que se encontravam os painéis, levou a que uma intervenção de conservação e restauro tivesse sido realizada no decorrer do ano lectivo de 2006/2007, por parte dos alunos de Licenciatura em Arte - Conservação e Restauro, da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto. No entanto, existiam evidências visuais, algumas delas já citadas, que confirmavam a prática de intervenções posteriores à execução das pinturas e anteriores a esta de 2006/2007. Exemplo disto mesmo era a presença de concavidades das caudas de andorinha, de repintes de grande empastamento, situados principalmente nas vestes das personagens e o preenchimento de lacunas com uma espécie de cera. A fácil remoção da anterior camada de verniz levou a crer que não se trataria da original, assim como o formato dos pregos presentes na pintura *Enterro de Santo Estêvão* indicavam sinais de intervenções não documentadas.

Verificou-se que algumas das pinturas foram cortadas parcialmente, possivelmente para se adaptarem ao espaço de exposição, visto que por vezes a policromia nas margens chega até ao rebordo. No caso do painel *O Sonho de Luciano*, este continha uma espécie de remendos, de diferentes dimensões, em que o maior era composto por duas tábuas de madeira, totalmente despromovidas de policromia e colocadas no sentido oposto das originais³⁸⁴.

O actual estado conservação dos painéis é bom, devido à referida intervenção de 2006/2007; contudo, elas foram encontradas em péssimo estado, dadas as condições a que estavam expostas, ao envelhecimento natural dos materiais e às mudanças de localização e enquadramento espacial que sofreram ao longo dos tempos.

Ao nível do suporte observava-se desunião das juntas das tábuas, um forte ataque biológico que originou podridão cúbica, galerias de insectos xilófagos, separação

³⁸⁴ Vd. Fig. 7 – Anexo I.

de juntas, manchas de humidade devido às infiltrações pelas janelas superiores da igreja; a presença de escorrências brancas, provavelmente resultado da utilização de tintas brancas nas paredes da igreja, grande acumulação de sujidades, nomeadamente dejectos dos insectos, teias de aranha, bem como acumulação de poeiras³⁸⁵. As marcas das ferramentas de trabalho, existentes no reverso das pinturas, originaram uma série de reentrâncias, propícias à acumulação de sujidades ou estabelecimento de insectos. Observavam-se ainda a nível do suporte incisões mecânicas, no anverso e reverso, fissuras, algumas delas provocadas pelos nós da madeira, fendas e lacunas volumétricas. O suporte encontrava-se oxidado, devido à oxidação dos elementos metálicos e da exposição natural com o oxigénio da atmosfera e raios ultravioleta, o que lhe conferiu uma coloração mais escura.

No que respeita ao estrato pictórico, a camada de preparação encontrava-se coesa, apesar da perda de adesão nalgumas zonas, nomeadamente na dos nós da madeira, fendas e algumas lacunas³⁸⁶.

Quanto à camada pictórica, ela apresentava problemas derivados da degradação do suporte, principalmente orifícios de insectos xilófagos; desgastes, alguns deles na zona de união das tábuas; manchas de humidade; marcas com objectos dilacerantes; orifícios que pareciam ser provocados por pregos, encontrando-se alguns deles tapados com cera; destacamentos; diversas lacunas, preenchidas com cera e repintadas. Os repintes não se limitavam à zona da lacuna ou destacamento; expandiam-se pela área envolvente, criando por vezes um aspecto manchado na superfície pictórica. Alguns pigmentos encontravam-se bastante alterados, nomeadamente os azuis, verdes e vermelhos. Esta alteração pode ser uma reacção à luz ou a altos níveis de humidade relativa.

No que diz respeito ao verniz de protecção, este encontrava-se oxidado, conferindo às cores um tom amarelado e sujo. Esta oxidação é também um processo natural

³⁸⁵ Vd. Fig. 8 – Anexo I.

³⁸⁶ Vd. FERREIRA, Carla Daniela da Silva – *Relatório de intervenção de conservação e restauro na pintura Santo Estêvão protomártir pregando a aceitação do Evangelho e o reconhecimento, pelos judeus, de Jesus Cristo como Messias*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), p. 12.

que depende em grande parte do tipo de verniz utilizado e da sua resistência aos agentes externos, nomeadamente à luz e oscilações de temperatura e humidade.

Contrariamente aos painéis, o estado de conservação das molduras, sobretudo das externas, não era tão preocupante. As molduras externas apresentavam sobretudo depósitos de massa da parede, devido ao contacto directo com a mesma, acumulação de poeiras e, oxidação dos presentes elementos metálicos, bem como dos orifícios dos ausentes. Esta mesma patologia também se verificava na moldura interna juntamente com orifícios característicos de um ataque de insectos xilófagos, algumas fissuras, incisões mecânicas e marcas de tinta.

5.3.4. Caracterização técnica e material

Na pesquisa de elementos caracterizadores das técnicas e materiais empregues durante a execução destes painéis que constituem o políptico de Santo Estêvão de Valença, recolheram-se diversos dados e informações através da observação directa dos painéis e com recurso aos seguintes exames³⁸⁷:

- Fotografia sob luz visível e rasante, para a observação do tipo de pinceladas, empastamentos, imperfeições, entre outros detalhes referentes à técnica de pintura e estado de conservação das obras;
- Fotografia da fluorescência gerada pela radiação UV, para identificar a existência de intervenções de conservação na superfície e a presença de verniz;
- Análise microquímica e EDXRF para a identificação dos pigmentos;
- Microscopia óptica, para a caracterização das estratigrafias e identificação do suporte dos painéis.

Os exames complementares, foram realizados no âmbito do projecto de Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, ao abrigo do QREN, tendo resultado do estudo destes painéis duas publicações³⁸⁸ onde se expõem os principais resultados e conclusões obtidos. Assim, nesta tese, apenas se apresentam, em anexo e no

³⁸⁷ Os exames foram efectuados pelos docentes Jorgelina Carballo e Luís Bravo, com a colaboração de alguns alunos da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro, que se encontravam a frequentar as unidades curriculares Métodos de Laboratório e Análise Fotográfica.

³⁸⁸ Vd. CARBALLO MARTÍNEZ, Jorgelina – Análisis por EDXRF de cinco paneles del pintor manierista portuense Francisco Correia. *In VIII CONGRESO IBÉRICO DE ARQUEOMETRÍA*: actas, Teruel, 2010. SANTOS, Sofia, CARBALLO MARTÍNEZ, Jorgelina – A materialidade na obra de Francisco

corpo do texto, os dados mais relevantes para a caracterização técnica e material deste conjunto pictórico.

Para análise microquímica foram retiradas no total treze amostras e analisados dezassete pontos por EDXRF, cujos espectros podem ser consultados no anexo II³⁸⁹. Uma vez que estas pinturas constituem um políptico, que retracts episódios da vida de Santo Estêvão, realizado pelo mesmo artista, assumiu-se que os materiais empregues serão os mesmos em cada painel e, neste sentido, não se procedeu à análise das mesmas cores em todos os painéis.

A observação realizada directamente às composições, permitiu ver em termos técnicos, que o pintor recorreu ao desenho executado através de diferentes processos e instrumentos, tais como o desenho a pincel e por incisão.

O desenho a pincel, que verifica-se com mais constância, surge mais espesso nos contornos exteriores, sobretudo das indumentárias³⁹⁰, e mais fino, na definição das formas como rostos, nomeadamente ouvidos, narizes, nas mãos, no decorativismo dos panejamentos e nas arquitecturas dos planos mais próximos³⁹¹. O desenho por incisão, ao que parece realizado por uma ponta traseira de um pincel ou lápis rígido, foi usado com a finalidade de demarcar alguns contornos e divisões de espaços. A presença destas marcas leva a crer que o artista as terá demarcado sobre a tinta ainda fresca.

No painel *O encontro das relíquias de Santo Estêvão*, é possível verificar a existência de algumas correcções no desenho correspondente ao fundo da composição, assim como na sepultura localizada em frente ao Bispo, onde é perceptível a espessura de uma linha que foi pintada por cima, com o objectivo de corrigir a perspectiva³⁹².

As pinceladas são livres e seguras, respeitando na sua maioria os contornos predefinidos pelo desenho preparatório; apresenta pequenos empastamentos para criar pontos de luz, nomeadamente nas nuvens, nos cabelos, nas barbas e nas indumentárias, e a impressão de relevo no tratamento dos brocados e nos pormenores da decoração

Correia. *Através da pintura: olhares sobre a matéria: estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011. Poster: *Estudo da vida e obra do pintor quinhentista Francisco Correia*.

³⁸⁹ Vd. Fig. 42 à 62 – Anexo II.

³⁹⁰ Vd. Fig. 9 – Anexo I; Fig. I. 2 (c) – Apêndice I.

³⁹¹ Vd. Fig. I. 1 (a), (b), (c); Fig. I. 3 (b); Fig. I. 4 (b) – Apêndice I.

³⁹² Vd. Fig. I. 5 (c) – Apêndice I.

têxtil. Nas áreas de maiores dimensões, como o céu e o chão, as pinceladas são largas, na maioria aplicadas no sentido horizontal, tendo a tinta uma certa espessura³⁹³.

O pintor criou alguns efeitos de transparências, mais precisamente na alba branca de Santo Estêvão³⁹⁴, através da aplicação de uma camada de tinta muito fina, provavelmente constituída por muito aglutinante e pouco pigmento branco. Em termos técnicos, é ainda possível observar a olho nu, que nas áreas de sombra mais intensa, são aplicadas linhas muito escuras da cor correspondente.

Relativamente às cabeças das figuras, estas são recortadas sobre o respectivo fundo, no entanto em algumas delas são perceptíveis os espaços que o pintor deixou para a realização das mesmas, isto porque a cor do céu e das arquitecturas, mediante as composições, encontra-se abaixo do limite superior das cabeças³⁹⁵. Nos rostos, consegue-se perceber que as carnações das figuras imberbes, são mais frias e apresentam manchas azuladas na zona correspondente à barba³⁹⁶. No que diz respeito aos olhos, observou-se que de um modo geral, são pintados do interior para o exterior, ao que parece obedecendo à seguinte forma: 1º iris, maioritariamente castanha escura, mas também se verifica de cor castanha clara e azul; 2º pupila, dada através de um ponto escuro ao centro; 3º pálpebra superior; 4º esclera; 5º pálpebra inferior, indicada por uma pequena pincelada branca e por fim, em alguns casos o pintor coloca na iris e na esclera um ponto branco de forma a conferir brilho aos olhos³⁹⁷. O contorno que define a forma do olho é realizado com uma linha fina a castanho, o mesmo acontece com o exterior das mãos, braços e pernas. No que concerne às bocas, estas apresentam um tom rosada demarcadas no meio com uma mancha escura³⁹⁸.

Quanto ao céu, o azul deste parece ter sido aplicado sobre uma camada branca-alaranjada, obtendo-se a variação de tom, de azul a quase branco-alaranjado. As nuvens foram pintadas sobre o céu completo, com finas linhas brancas. As arquitecturas apresentam um tom uniforme de base, em que o pintor sobrepôs localmente outros

³⁹³ Vd. Fig. I. 2 (b) – Apêndice I.

³⁹⁴ Vd. Fig. I. 3 (c) – Apêndice I.

³⁹⁵ Vd. Fig. I. 3 (a) – Apêndice I.

³⁹⁶ Vd. Fig. I. 4 (a) – Apêndice I.

³⁹⁷ Vd. Fig. I. 2 (a) – Apêndice I.

³⁹⁸ Vd. Fig. I. 4 (a) – Apêndice I.

tons, para dar impressão de volume. É de notar uma geral homogeneidade pictórica, em que o pintor combina os vermelhos, rosas, verdes, azuis e amarelos.

No que diz respeito às técnicas fotográficas, as fotografias sob luz rasante, tiradas antes da última intervenção, permitiu visualizar as imperfeições dos suportes, os veios da madeira, assim como localizar alguns dos empastamentos dificilmente perceptíveis com luz visível³⁹⁹ e o recurso à fotografia com radiação UV, também tiradas antes da última intervenção, revelou a presença de uma camada de verniz muito fina, aplicada em diferentes direcções sobre as superfícies pictóricas⁴⁰⁰. Dada a fluorescência amarela esverdeada, exibida sob a luz UV, este verniz tratava-se possivelmente de um verniz terpénico natural. No entanto, essa camada de verniz não deveria ser a original, mas sim de uma outra intervenção posterior à execução dos painéis, uma vez que foi facilmente removida no processo de limpeza⁴⁰¹, demonstrando uma insolubilidade relativamente baixa, significando que os seus componentes não terão sofrido uma deterioração tão acentuada que conduzisse à formação de uma rede polimérica, que levaria a um elevado grau de insolubilidade do verniz.

Suporte, molduras e sistemas de união

A observação das pranchas que constituem o suporte destes painéis permitiu constatar que, pela disposição dos anéis de crescimento e ausência de raios modelares, a madeira utilizada foi a madeira de castanho⁴⁰², por sinal muito utilizado em Portugal, maioritariamente na produção do norte e centro do país.

Três dos painéis são constituídos por três tábuas colocadas na vertical com a particularidade de a tábua central apresentar sempre maior largura⁴⁰³. As restantes duas são constituídas por apenas duas tábuas, também dispostas na vertical (Tabela 4.1). A espessura das várias pranchas, embora variável, não ultrapassa os 2,8 cm. No reverso, a toda a volta do perímetro das tábuas, existe uma zona rebaixada que reduz a espessura

³⁹⁹ Vd. Fig. 9, 10 e 11 – Anexo I.

⁴⁰⁰ Vd. Fig. 12 e 13 – Anexo I.

⁴⁰¹ Vd. MARQUES, Nicole Oliveira; SILVA, Ana Lopes Neto da - *Relatório de tratamento de conservação e restauro, da pintura sobre madeira, da Deposição no túmulo de Santo Estêvão*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), p. 14.

⁴⁰² Vd. Fig. 14 – Anexo I.

⁴⁰³ Vd. Fig. II. 1, 2, 3, 4, 5 – Apêndice II.

das mesmas. Esse rebaixamento foi realizado de forma a encaixar a pintura na moldura⁴⁰⁴.

Os painéis sem moldura têm as medidas aproximadas de 131cm de altura por 76,5 cm de largura, e com moldura de 148,5 cm de altura por 93,2 cm de largura.

Tabela 5. 1- Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas

Painéis	Nº de tábuas		Posição das tábuas
	2	3	
<i>Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho</i>	◆		Vertical
<i>Apedrejamento de Santo Estêvão</i>		◆	
<i>Deposição no túmulo de Santo Estêvão</i>	◆		
<i>O Sonho de Luciano</i>		◆	
<i>O Encontro das relíquias de Santo Estêvão</i>		◆	

Actualmente, todas as tábuas encontram-se unidas através de cavilhas de madeira de faia e de adesivo de poli (acetato de vinilo) – PVA. No caso das pinturas, cujo suporte é constituído por três tábuas, para além destes dois materiais, cada par de tábuas encontra-se assemblado através de três caudas de andorinha, conforme já estavam anteriormente, como é comprovado nas fotografias tiradas ao reverso antes da intervenção mais recente, onde eram visíveis as cavidades com o formato de caudas de andorinha⁴⁰⁵.

As caudas de andorinha consistem num sistema de assemblagem muito típico do século XVIII, ou seja, contemporâneo em relação à execução dos painéis e que, no caso em concreto, terão sido utilizadas para reforçar o sistema primitivo, provavelmente união de junta viva, que consiste na colagem das juntas das tábuas, tradicionalmente com um adesivo proteico, que poderia ser cola de pele ou de ossos. Segundo o relatório de intervenção do painel *O Enterro de Santo Estêvão*, foi possível visualizar através da radiografia que as duas tábuas se encontravam ligadas por meio de pregos

⁴⁰⁴ Vd. Fig. 15 (a) – Anexo I.

⁴⁰⁵ Vd. Fig. 16 – Anexo I.

muito longos e grossos⁴⁰⁶. Ainda no reverso dos painéis, observam-se marcas de ferramentas correntemente usadas no trabalho da madeira, nomeadamente de formões, utilizados para desbastar⁴⁰⁷.

Quanto às molduras, simples e desprovidas de policromia, estas são da mesma essência do suporte, madeira de castanho. Cada painel possui duas molduras, uma em contacto directo com o suporte pictórico e uma outra exterior. A moldura que se encontra em contacto directo com o suporte pictórico está encaixada neste através de um sistema macho-fêmea, fixo por meio de cavilhas e possuem uma ranhura por todo o comprimento da face interior, onde encaixam os painéis enquanto a moldura exterior está fixa por parafusos de aço inoxidável. Esta última moldura, ao contrário da interior não revelava ataque biológico e a sua coloração era diferente⁴⁰⁸. Daqui depreendeu-se que a exterior não deve ser da mesma época que interior, tendo sido provavelmente aplicada quando os painéis foram colocadas no cadeiral.

As molduras exteriores apresentam, ainda, um conjunto de parafusos de aço inoxidável que permitem a fixação dos painéis à estrutura de madeira do cadeiral.

Camada de preparação e camadas pictóricas

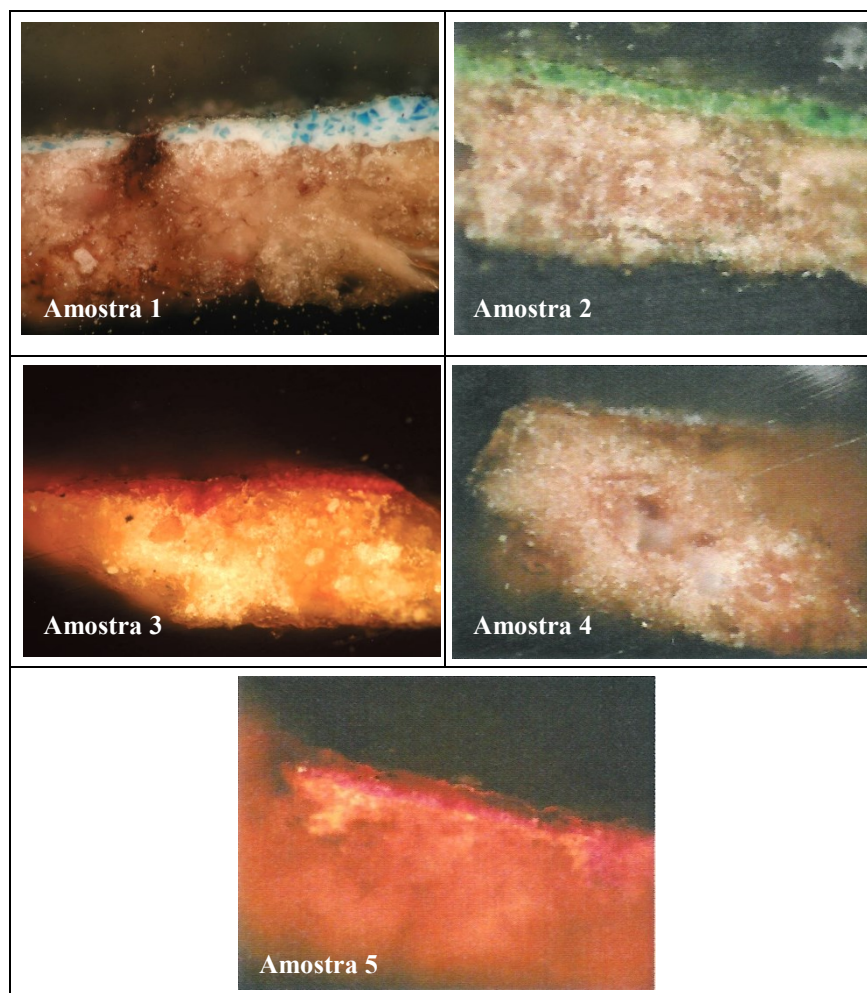
Nas imagens dos cortes estratigráficos, obtidas por MO (Tabela 5.2), observa-se uma camada de preparação de cor acastanhada, constituída por gesso aglutinado num material proteico, provavelmente cola animal.

⁴⁰⁶ Vd. MARQUES, Nicole Oliveira; SILVA, Ana Lopes Neto da – *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁷ Vd. Fig. 15 (b) – Anexo I.

⁴⁰⁸ Vd. PEREIRA, Catarina; ANDRADE, Joana – *Relatório de tratamento de conservação e restauro: Martírio de Santo Estêvão – pintura sobre madeira*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), p. 27.

Tabela 5. 2 - Microfotografias dos cortes estratigráficos obtidas por MO (ampliação original = 100x). © Jorgelina Carballo Martinez



- Amostra 1 – Azul da veste do carrasco do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*
 Amostra 2 – Verde da veste do judeu do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*
 Amostra 3 – Carnação (zona de sombra) do carrasco do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*
 Amostra 4 – Branco da alba branca de Santo Estêvão do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*
 Amostra 5 – Vermelho da dalmática de Santo Estêvão do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*

Sobre a camada de preparação, em todas as amostras recolhidas, observa-se a existência de uma camada pictórica de espessura irregular (variando de 10 μm a 20 μm), constituída por uma mistura de dois pigmentos na maioria dos casos. No que diz respeito ao aglutinante das camadas pictóricas, tendo em conta os resultados dos testes de coloração com fucsina ácida, pode afirmar-se que este tem uma natureza não proteica, diferente da camada de preparação, uma vez que apenas esta apresentou tingimento (Fig. 5.5). Considerando a época a que pertencem as pinturas, este facto sugere

que os pigmentos nas camadas cromáticas tenham sido aglutinados com um óleo secativo, tratando-se portanto de um conjunto de painéis realizados através da técnica de pintura a óleo.

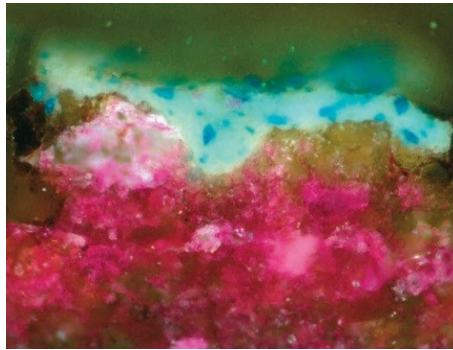


Fig. 5. 5 – Microfotografia do corte estratigráfico da amostra de cor azul clara do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*, após tingimento com fucsina ácida (Ampliação original = 100x). © Jorgelina Carballo Martinez.

Tal como se pode observar nos cortes estratigráficos, os vários elementos que compõem os painéis foram executados através da aplicação de uma única camada de cor, não se verificando uma sobreposição de camadas pictóricas de cores ou tonalidades diferentes até se obter o efeito cromático pretendido, como por vezes se atesta na obra de outros artistas. Também não se observa, de uma forma geral, justaposição de elementos na composição dos painéis, isto é, os diversos elementos das composições terão sido pintados separadamente. Não obstante, é possível constatar, pontualmente, que essa sobreposição de motivos ou elementos terá ocorrido, no caso da veste amarela do bispo, do painel *O encontro das relíquias de Santo Estêvão*, em que foi possível observar à vista desarmada que a veste do bispo foi pintada sobre a veste verde da personagem que se encontra por trás desta figura⁴⁰⁹.

A identificação de pigmentos e cargas, nestes painéis, foi realizada com recurso à técnica de EDXRF e os espectros adquiridos indicam a presença de chumbo (Pb) e cálcio (Ca) em todos os pontos analisados, seguindo-se a presença de ferro (Fe), cobre

⁴⁰⁹ Vd. VEIGA, Ana Rita; ROCHA, Ana Sílvia A. F. – *Relatório de tratamento de O encontro das relíquias*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), p. 11.

(Cu), estanho (Sn), manganésio (Mn), cobalto (Co), níquel (Ni)⁴¹⁰ e mercúrio (Hg), dependendo da cor analisada⁴¹¹. O Ca provém da camada de preparação, constituída por sulfato de cálcio, enquanto o Pb, elemento que apresenta os picos de maior intensidade, é proveniente da utilização do branco de chumbo. Relativamente ao Fe, normalmente relacionado com a presença de pigmentos à base de óxidos de ferro, apesar de ter sido detectado em quase todas as pontas, apresenta-se em baixa quantidade, como se pode verificar nos espectros EDXRF. A sua presença é frequente tanto nas preparações, imprimaduras como camadas pictóricas.

Áreas de cor branca

A observação dos cortes estratigráficos e os resultados obtidos por EDXRF⁴¹² permitiram constatar que o pigmento branco utilizado nas áreas de cor branca, nestas pinturas, é o branco de chumbo, como era de se prever, uma vez que se trata do pigmento branco empregue normalmente nas pinturas desta época. Foi aplicado de forma pura ou, em áreas de outras cores, misturado com outros pigmentos para criar tonalidades claras⁴¹³.

Áreas de cor amarela

Nos amarelos foi detectado a presença de Pb, que juntamente com a detecção de Sn indica que o pigmento utilizado terá sido principalmente o amarelo de chumbo e estanho, ao qual foram ainda adicionados pigmentos terra⁴¹⁴.

Áreas de cor vermelha

No que toca aos vermelhos, é detectado o elemento Hg e Pb, em quantidade relativamente grande, tendo em conta a altura dos picos correspondentes apresentada nos espectros de EDXRF⁴¹⁵. O Hg relaciona-se com a presença de vermelhão, que é

⁴¹⁰ A detecção do níquel é devido à matriz proveniente do detector, deste modo não se refere a nenhum dos pigmentos presentes nas obras.

⁴¹¹ Vd. Fig. 43 à 62 – Anexo II.

⁴¹² Vd. Fig. 56 - Anexo II.

⁴¹³ Vd. CARBALLO MARTÍNEZ, Jorgelina – *Op. cit.*, p. 361.

⁴¹⁴ Vd. Fig. 59 e 61 – Anexo II.

⁴¹⁵ Vd. Fig. 48, 49, 53 e 58 – Anexo II.

um sulfureto de mercúrio (HgS)⁴¹⁶, enquanto o Pb está relacionado com a presença de vermelho de chumbo, também designado por mímio. Nas zonas de sombra para além destes elementos, detectou-se a presença do ferro (Fe), que remete para a presença de pigmentos terra ou ocres, o que quer dizer que o artista aplicou pinceladas à base de pigmentos terra conjuntamente com o vermelhão de forma a conferir tonalidades mais escuras.

Carnações

As camadas pictóricas correspondentes às carnações são constituídas essencialmente por um pigmento branco e algumas partículas vermelhas. Os principais elementos químicos detectados nas carnações são efectivamente o chumbo e o mercúrio⁴¹⁷, sendo assim a tinta aplicada nas carnações constituída por uma mistura de branco de chumbo com vermelhão. Para criar zonas de sombra, o pintor aplicou uma velatura composta por uma laca vermelha, como é o caso da carnação de uma figura do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão* (Fig. 5.6). Alguns corantes foram usados na pintura sob a forma de laca, à base de carbonato de cálcio ou alumínio. Na técnica a óleo adquirem uma grande transparência, sendo designado por velaturas⁴¹⁸, apropriadas para determinados efeitos em certas cores, nomeadamente criar sombras nas carnações e vermelhos.

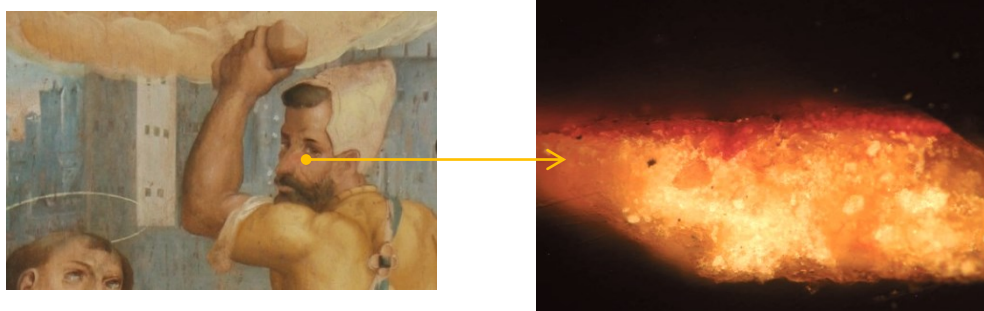


Fig. 5. 6 – Microfotografia do corte estratigráfico da amostra da carnação (zona de sombra) do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão* (ampliação original = 100X) © Jorgelina Carballo Martinez

⁴¹⁶ Vd. EASTAUGH, Nicholas; [et al.] – *The pigments compendium: a dictionary of historical pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2004, p. 386.

⁴¹⁷ Vd. Fig. 46 e 62 – Anexo II.

⁴¹⁸ Vd. CRUZ, António João Cruz – Os pigmentos naturais utilizados em pintura. DIAS, Alexandra Soveral Dias, CANDEIAS, António Estêvão (org.) - *Pigmentos e corantes naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007, p. 6.

Áreas de cor verde e de cor azul

Os verdes, correspondentes às zonas originais, foram obtidos através de um pigmento verde à base de cobre. O corte estratigráfico revela um estrato pictórico constituído por partículas verde de morfologia arredondada e partículas de tonalidade amarela (Fig. 5.7 b). Entre os pigmentos verdes da época à base de cobre encontram-se a malaquite, o resinato de cobre e o verdigris. Embora subjectivamente, de acordo com a morfologia apresentada pelos pigmentos verdes, coloca-se a hipótese deste se tratar do verdigris. Tendo em conta a detecção de Sn e Pb nos pontos verdes analisados por EDXRF, o pigmento amarelo misturado com o verde é o amarelo de chumbo e estanho. No caso da pintura *Santo Estêvão pregando adoração do Evangelho*, foi detectado numa zona de verde-escuro a presença do elemento Mn. Este é um elemento químico que se encontra na composição de pigmentos como o ocre castanho ou as úmbrias⁴¹⁹.

Em relação à cor azul, as correspondentes camadas pictóricas são constituídas por uma mistura de pigmento azul numa matriz branca (Fig. 5.7 a). A detecção de Pb e Cu, nos pontos analisados por EDXRF e referentes a esta cor, revela que foi utilizado o branco de chumbo e a azurite.

A pronunciada degradação das zonas verdes e azuis, suscitou algum interesse na sua análise, tendo-se detectado por EDXRF a presença do elemento cobalto (Co)⁴²⁰. Este encontra-se na composição de pigmentos cuja data a partir da qual se iniciou a sua utilização é posterior à época de execução do políptico. Estes pigmentos são o azul de cobalto ou o verde de cobalto e, portanto, a detecção de Co sugere que os pontos analisados correspondam a zonas em que tenha havido uma reintegração cromática, numa intervenção de restauro realizada aos painéis. Contudo, há que ter em conta que desde meados do século XVI se começou a utilizar um pigmento azul que contém Co na sua composição, para além de silício (Si) e potássio (K). Este pigmento trata-se do azul de esmalte, um pigmento cuja cor é instável, isto é, cuja cor tende a desvanecer com alguma facilidade devido à lixiviação do Co⁴²¹. Deste modo, a detecção deste elemento químico dificilmente poderia ser feita por EDXRF, uma vez que o Co seria

⁴¹⁹ Vd. Fig. 45 – Anexo II.

⁴²⁰ Vd. Fig. 43 e 45 – Anexo II.

⁴²¹ Vd. EASTAUGH, Nicholas; [et al.] – *Op. cit.*, p. 345.

já praticamente inexistente na matriz que compõe as partículas de pigmento, sendo mais provável que se tenha azul ou verde de cobalto, conforme a cor da área analisada.

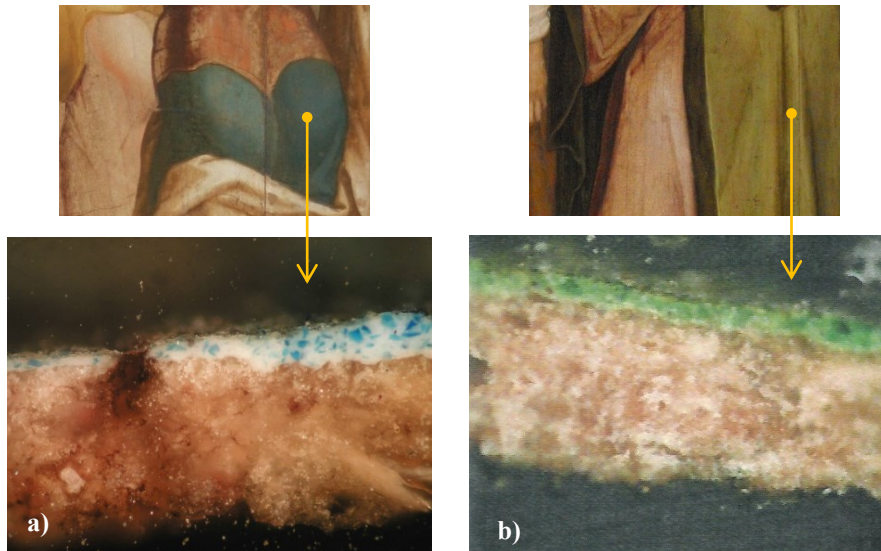


Fig. 5. 7 – a) Microfotografia do corte estratigráfico da amostra de cor azul clara do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão* (ampliação original = 100X). b) Microfotografia do corte estratigráfico da amostra de cor verde do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho* (ampliação original = 100X) © Jorgelina Carballo Martinez

5.3.5. Considerações finais:

A partir das informações acima referidas acerca dos cinco painéis, pertencentes ao políptico de Santo Estêvão de Valença, pode-se concluir que:

- Todos os painéis são constituídos por mais que uma tábua;
- Recurso ao desenho preparatório, nomeadamente a um contorno contínuo dos vários elementos efectuados com pincel;
- As preparações são homogéneas no que toca à estrutura e composição, sendo constituídas por gesso aglutinado num material proteico (cola animal);
- Entre algumas preparações e as camadas pictóricas, detectaram-se camadas orgânicas, o que indica a presença de camadas de isolamento;
- O pintor utilizou os pigmentos usuais da época, tais como: branco de chumbo, azurite, vermelhão, vermelho de chumbo, amarelo de chumbo e estanho, verdigris, ocre castanho ou úmbrias;

- Os cortes estratigráficos permitem afirmar que o artista elaborou os painéis como se estivesse a desenhar, pintando os fundos e as figuras de forma independente, sem se sobreporem, o que resultou na existência de diminutas camadas pictóricas sobre a camada de preparação;

- Nas zonas de sombra das carnações, verifica-se a presença de duas camadas pictóricas, sendo a segunda constituída provavelmente por uma laca orgânica vermelha;

- Para conferir tonalidades mais claras os pigmentos foram misturados com branco de chumbo, enquanto nas zonas mais escuras, foram utilizados sobretudo pigmentos castanhos, como o ocre castanho ou as úmbrias.

5.4. PAINÉIS DO RETÁBULO DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS DA IGREJA MATRIZ DE AZURARA

5.4.1. Enquadramento histórico e artístico

A igreja matriz de Azurara⁴²², dedicada a Santa Maria a Nova, foi construída por e para um povo de pescadores e mareantes. Ter-se-á iniciado nos finais do século XV e a partir de 1502 contou com o apoio D. Manuel I para os trabalhos de edificação⁴²³.

Iniciada num estilo manuelino de grande sobriedade, a demora dos trabalhos levou a que no portal principal, rematado por um nicho com a escultura de Nossa Senhora da Apresentação, surja já ornamento grotesco renascentista. Por sua vez, no remate do tramo central da fachada, sobre o nicho, os boleados e a grande vieira revestida a cerâmica são maneiristas. Quanto à torre sineira, idêntica à da Matriz de Vila do Conde, foi erguida por João Lopes-o-Novo e é uma obra do início do século XVII.

Trata-se de uma igreja-salão de planta basilical, assemelhando-se muito, no plano e alçados, à vizinha e quase contemporânea matriz de Vila do Conde, embora esta última apresente uma cabeceira tripartida e maior riqueza decorativa. *O seu interior divide-se em três naves escalonadas de cobertura de madeira e marcada por cinco tramos. A capela-mor é rectangular e foi concluída em 1552 pelo mestre Gonçalo Lopes, como consta de uma inscrição na sua abóbada⁴²⁴ que é coberta de pedra artesoadada e ornada com as armas e emblema de D. Manuel I.*

O arco triunfal, assente em colunelos manuelinos, encontra-se ladeado por retábulos de talha maneirista, de dois registos e três eixos, preenchidos com seis painéis,

⁴²² A povoação de Azurara dista vinte e dois quilómetros da cidade do Porto, situando-se na margem sul do rio Ave, frente a Vila do Conde

⁴²³ D. Manuel I passou em Outubro de 1502 por Azurara e o seu apoio à obra deveu-se às solicitações dos paroquianos.

⁴²⁴ Este Gonçalo Lopes não deverá ser o mesmo Gonçalo Lopes que foi figura maior da arquitectura quinhentista do Noroeste de Portugal. Este último, filho de João Lopes o Velho, nasceu c. 1533 e faleceu a 31 de Outubro de 1603 em Guimarães, pelo que em 1552, data da inscrição e da conclusão da abóbada, teria apenas 19 anos. Não deverá, portanto, ser a este mestre que se refere a inscrição da abóbada da Matriz, apesar da opinião em contrário de Serafim Gonçalves Neves. Vd. NEVES, P. Serafim Gonçalves – *Breve notícia histórica e etnográfica de Azurara (Vila do Conde)*. Vila do Conde: [s.n.], 1965, p.9.

sendo o do lado do Evangelho dedicado à Virgem Maria e do lado da Epístola ao Sagrado Coração de Jesus. Os painéis deste último, interpretam alguns dos episódios da Glorificação de Cristo, entre os quais: a *Ascensão de Cristo*, no remate; no registo intermédio, a *Descida de Cristo ao Limbo*, *Nossa Senhora do Rosário*, tema associado à anterior invocação, e a *Ressurreição de Cristo*; no inferior, o *Noli me tangere* e a *Ceia em Emaús* (Fig. 5.8). Estes painéis foram atribuídos, se não no todo, pelo menos em parte, ao pintor Francisco Correia⁴²⁵.



Legenda:

1. *Ascensão de Cristo*;
2. *A Descida de Cristo ao Limbo*;
3. *Nossa Senhora do Rosário*;
4. *A Ressurreição de Cristo*;
5. *Noli me tangere*;
6. *Ceia em Emaús*.

Fig. 5. 8 – Retábulo lateral do Sagrado Coração de Jesus. © Luís Ribeiro

A informação documental relativa ao retábulo do Sagrado Coração de Jesus é praticamente nula. No entanto, consegue-se perceber que sofreu algumas alterações, entre as quais a invocação, anteriormente de Nossa Senhora do Rosário. Também não se sabe se esta estrutura é a original, na medida em que é visível, pelo menos nos painéis inferiores, uma margem com cerca de dois centímetros sem continuidade do

⁴²⁵ Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 141.

desenho, o que leva a crer que os painéis possam ter sido adaptados a esta estrutura (Fig. 5.9).



Fig. 5. 9 – Margens sem pintura do painel a *Ceia em Emaús*.

No que diz respeito à autoria dos painéis, ela não está documentalmente confirmada, dada a inexistência de qualquer tipo de contrato; existem apenas referências quanto à época em que foram pintados⁴²⁶.

Segundo o livro de visitasões de 1570, as pinturas do retábulo do Sagrado Coração de Jesus e as do da Virgem Maria, cuja invocação anterior era a Jesus, deveriam ter sido realizadas, ao mesmo tempo e pelo mesmo artista, de forma a atenuar custos:

“ (...) ora acho por emformação que os querem ambos pintar juntos o de Jesu e o de nossa sra. ho q me parece ser bem fei pode custar a pintura dambos menos q cada hu p. si Pello q os freigueses deste lugar madarão pintar os ditos retavollos ambos juntos (...)”⁴²⁷.

Os painéis, contudo, não foram concretizados, nem ao mesmo tempo nem pelo mesmo artista. Os do retábulo da Virgem Maria, fortemente tenebristas, com a intenção de dramatizar toda a temática implícita, Paixão de Cristo, são datados de cerca de 1575 e devem-se, ao que tudo indica, ao pintor Luís Soares Anvers, residente em Vila

⁴²⁶ Livro de visitasões correspondente aos anos de 1570,71, 72, 73 e 74. Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.88.

⁴²⁷ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 88.

do Conde⁴²⁸. Já os do retábulo do Sagrado Coração de Jesus, datados entre 1573-1574⁴²⁹, foram atribuídos ao pintor Francisco Correia, com base em semelhanças estilísticas com outras obras suas, nomeadamente as da igreja de Santo Estêvão de Valença⁴³⁰.

De facto verificou-se, através de uma observação mais detalhada, que os seis painéis pertencentes ao retábulo do Sagrado Coração de Jesus foram todos pintados ao mesmo tempo e por um único artista, Francisco Correia ou não, como se irá ter oportunidade de confirmar. Esta fundamentação deve-se sobretudo à presença das mesmas características estéticas, quer dos rostos quer das indumentárias, verificáveis em todas as composições (Fig. 5.10 e 5.11).



Fig. 5. 10 – Pormenores dos painéis a *Ceia em Emaús* (a); *Ascensão de Cristo* (b) e *Noli me tangere* (c)

⁴²⁸ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 386.

⁴²⁹ Em 1573, mandaram pintar o retábulo de Nossa Senhora do Rosário: “Mandarão pintar o seu retabolo de nosa sora. Do rosayro; e nelle porão as images q mais em devoção tivere o q cumprirão até prim.^a visitação (...) e passado um ano, o visitador mandou realizar umas cortinas com o objectivo de proteger a pintura do retábulo, o que quer dizer que por esta altura já estaria concluída: “p.^a limpeza e guarda da pintura do retavolo q sera grande perda danarse o retavolo q esta com a pentura fresca e todo o po q se alevanta se pega nella e portanto he necessário acudir-lhe logo com a dita cortina”. Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.88.

⁴³⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 141. ARAÚJO, Maria - Augusta de Sousa – *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, p. 66.



Fig. 5. 11 – Pormenores dos painéis a *Descida de Cristo ao Limbo* (d), *Nossa Senhora do Rosário* (e) e *Ressurreição de Cristo* (f).

5.4.2. Descrição formal e iconográfica

Sob o ponto formal e iconográfico, o pintor provavelmente recorreu a gravuras sobre os mesmos temas de Albrecht Dürer ou de outros gravuristas dos Países Baixos, como por exemplo Jacob Matham.


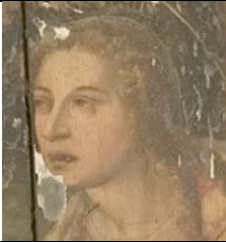



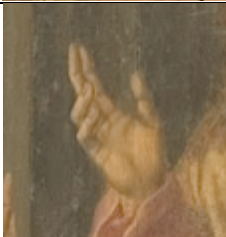
As composições apresentam algumas das características gerais da pintura maneirista por via flamenga, como anatomias alongadas, algo exageradas e distorcidas, acompanhadas por indumentárias longas. Salienta-se, ainda, a presença de arquiteturas clássicas e pormenores paisagísticos em alguns dos fundos⁴³¹.

Apesar do mau estado de conservação em que se encontram os painéis, consegue-se, porém, perceber a sua qualidade plástica. As tonalidades predominantes correspondem aos castanhos, vermelhos, verdes e amarelos. A dinâmica das composições é conferida através das diferentes formas como estão lançadas as figuras: de perfil e de frente. O movimento ascensional nos painéis da *Ressurreição* e *Ascensão de Cristo* é demonstrado na sugestão do vento a agitar os mantos esvoaçantes em oblíquos drapeados. As figuras principais ocupam posições de destaque, mesmo estando representados num dos lados da composição.

⁴³¹ Vd. Fig. 17 à 22 – Anexo I.

Em termos estilísticos, apresentam similitudes com os painéis de Santo Estêvão de Valença, patente ao nível dos rostos, olhos amendoados, olhar dirigido para o observador e boca semiaberta e ao nível das mãos, o mesmo posicionamento para gesto em diálogo e as dobras dos dedos bem delineadas. Outras semelhanças muito curiosas têm a ver com o remate dos tecidos e com o ladrilho do chão. Como já foi referido, nos painéis de Azurara, os mantos vermelhos da figura de Cristo e da Virgem possuem duas linhas no remate. Estas mesmas duas linhas são observáveis nas cortinas vermelhas da pintura *O Sonho de Luciano*, da Colegiada de Valença. Ainda nesta mesma pintura o chão ladrilhado é igual ao que se pode ver na pintura *a Ceia em Emaús*, ambas representadas num espaço interior (Tabela 5.3). Estas semelhanças são mais um forte indício de que poderá ter sido Francisco Correia a pintar os painéis de Azurara, para além de se poderem considerar como características relevantes da sua pintura.

Tabela 5. 3 – Pormenores semelhantes entre os painéis da igreja de Santo Estêvão de Valença e a igreja matriz de Azurara

	Pormenores dos painéis da igreja de Santo Estêvão de Valença	Pormenores dos painéis da igreja Matriz de Azurara
Rostos		
		
Mãos		

<p>Remate dos tecidos</p>		
<p>Ladrilho do chão</p>		

A figura de Cristo tem sido representada, ao longo dos séculos, como um dos símbolos mais importantes da doutrina Cristã. As suas principais representações iconográficas começam com o seu nascimento e vão até aos episódios da Glorificação, como é o caso dos temas do retábulo do Sagrado Coração de Jesus.

Alguns dos temas do ciclo da Glorificação, não foram muito representados na pintura portuguesa, nomeadamente a *Descida de Cristo ao Limbo*, *Noli me tangere* e a *Ceia em Emaús*. Os exemplares que se conhecem em Portugal são sobretudo originários da pintura flamenga, como é exemplo o Tríptico da Aparição de Cristo à Virgem (1531), atribuído a Garcia Fernandes, do Museu Nacional Machado de Castro, onde, no fundo paisagístico do painel central, se observam os episódios da *Descida de Cristo ao Limbo*, a *Ressurreição*, o *Encontro a caminho de Emaús* e a *Aparição a Maria Madalena*, iconograficamente também designado por *Noli me tangere*. Ainda em relação a este último tema, conhecem-se as pinturas de Francisco de Campos, datáveis de cerca de 1560-1565⁴³² e uma atribuída a Fernão de Matos, de cerca de 1550-1560, na Ermida de São Brás, em Ponta Delgada⁴³³.

⁴³² Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, vol. 2, pp. 95 e 263.

⁴³³ Vd. MASSA, Sílvia Marília Moniz – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVIII*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2011, p. 309.

Dentro dos temas representados na Glorificação de Cristo, e de acordo com as fontes cristãs, o primeiro corresponde à *Descida de Cristo ao Limbo*⁴³⁴ seguido da *Ressurreição*. Com isto, detecta-se que os painéis correspondentes a estes temas deveriam estar colocados no primeiro nível da estrutura retabular e não no segundo, como se pode verificar na figura 4.8. Esta questão levanta uma outra hipótese, a de a estrutura retabular não ser original e, quando foi substituída, se terem colocado os painéis em posições diferentes ao original.

De acordo com os evangelhos canónicos e apócrifos, Cristo após a Sua Ressurreição apareceu a alguns dos seus seguidores, entre os quais a Maria Madalena e a uns discípulos que iam a caminho de Emaús. A pintura sobre o tema *Noli me tangere*⁴³⁵, alude à aparição que Cristo fez a Maria Madalena⁴³⁶ e a *Ceia em Emaús* é a acção subsequente ao encontro dos discípulos, pintada sobretudo por artistas italianos e espanhóis, entre os quais Caravaggio, Pontormo, Tintoretto e Velasquez.

Por fim, a *Ascensão de Cristo* é considerada um dos cinco grandes marcos da narrativa evangélica sobre a Sua vida⁴³⁷, juntamente com o Baptismo, Transfiguração, Crucificação e Ressurreição. Provavelmente por este motivo, a composição correspondente a este tema encontra-se colocada no remate. Numa primeira observação, parece tratar-se novamente da Ressurreição, com a figura de Cristo ao centro, envolvido num esplendor de luz, com a mão direita a abençoar. No entanto, alguns pormenores distinguem a Ressurreição da Ascensão: a esfera segura na mão esquerda de Cristo e que simboliza o mundo⁴³⁸ e as asas, provavelmente de anjos, junto aos Seus pés⁴³⁹.

⁴³⁴ Trata-se de uma doutrina professada no Evangelho apócrifo de Nicodemo e foi difundida por Vicente de Beauvais e Santiago de Vorágine na *Legenda Aurea*. Segundo esta fonte, enquanto o corpo de Cristo repousava na sepultura, a sua alma desceu ao reino dos mortos, para proclamar a boa notícia às almas que estavam nas trevas, entre as quais Adão e Eva. Vd. RÉAU, Louis – *Iconografia de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, vol.2, pp. 552-553.

⁴³⁵ Significa “não me toques”, é a versão em latim das palavras ditas por Jesus a Maria Madalena quando ela O reconheceu.

⁴³⁶ Episódio descrito no Evangelho de S. João (20, 11-18), S. Marcos (16, 9) e no Evangelho apócrifo de Taciano (cap. CLXXIII). Tradicionalmente é identificada como uma pecadora arrependida, que assistiu à crucificação e à deposição de Cristo.

⁴³⁷ Relatada nos Evangelhos de S. Marcos (Mc 16:19) e S. Lucas (Lc 24: 50-53).

⁴³⁸ Este símbolo remete para a figuração do *Menino Jesus Salvador do Mundo*, mais comum na imagi-nária, na qual aparece o Menino Jesus de pé, nu ou vestido, abençoar o mundo com a sua mão direita e a segurar com a esquerda um globo terrestre, podendo por vezes também aparecer de pé por cima deste.

⁴³⁹ Vd. Fig. 22 – Anexo I.

Faz ainda parte deste conjunto pictórico o painel *Nossa Senhora do Rosário*, alusiva à primitiva invocação do retábulo. Nela se fundem a iconografia de *Nossa Senhora do Rosário* com a de *Nossa Senhora do Leite*, situação invulgar na pintura portuguesa, até porque a maior parte das vezes a representação da Nossa Senhora do Rosário aparece a ser coroada, com o Menino Jesus ao colo ou com as mãos postas em oração a segurar no rosário. Neste caso, a Virgem Maria encontra-se sentada a segurar com a sua mão esquerda o seio, com o qual está amamentar o Menino Jesus. Ambas as figuras estão rodeadas pelo rosário e os cantos superiores são preenchidos por dois anjos volantes, que seguram uma coroa por cima da cabeça da Virgem. Esta característica remete para a pintura com o mesmo tema que Diogo Teixeira realizou, juntamente com o seu genro e discípulo António da Costa para a igreja matriz de Cadaval⁴⁴⁰. Para Maria Augusta Araújo, este painel de Azurara tem influências dos modelos do pintor espanhol Luís de Morales⁴⁴¹.

5.4.3. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

No que diz respeito às intervenções posteriores, verificam-se sobretudo repintes⁴⁴² concretizados em algumas lacunas com uma tinta escura que foi aplicada fora da área lacunar⁴⁴³.

Quanto ao estado de conservação, de uma forma geral, os painéis encontram-se fragilizados, sobretudo ao nível da camada pictórica, devido à existência de zonas com fortes destacamentos e perdas de matéria, prejudicando a leitura e unidade estética das composições. Também apresentam bastante sujidade de origem variada, tais como: pó, teias de aranha, escorrências, excrementos.

⁴⁴⁰ Vd. Fig. 23 – Anexo I.

⁴⁴¹ Vd. ARAÚJO, Mari -Augusta – *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, p. 67.

⁴⁴² Denomina-se repintes as camadas de cor aplicadas sobre uma pintura com a intenção de reparar ou ocultar danos existentes na pintura original. Estes, mediante a intenção podem ser totais ou parciais. Vd. CALVO MANUEL, Ana – *Conservación y restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 189.

⁴⁴³ Vd. Fig. I. 6 (a) – Apêndice I.

O envelhecimento natural dos materiais utilizados, a incorrecta manutenção, bem como o avançado estado de degradação da estrutura retabular contribuíram significativamente para o agravamento de muitas das patologias presentes.

Os suportes dos painéis encontram-se estáveis, provavelmente devido à qualidade da madeira utilizada e às traves horizontais fixas no reverso. No entanto, observam-se orifícios e galerias causados por insectos xilófagos. Algumas dessas galerias, já com certa extensão, ocasionaram perda de matéria, como se pode verificar na pintura *Noli me tangere*⁴⁴⁴. No painel a *Ceia de Emaús*, visualizam-se deformações, devido aos nós da madeira, que se encontram em destacamento.

A separação das juntas das tábuas é um dos problemas em destaque, já que todas as pinturas, com excepção da *Nossa Senhora do Rosário*, apresentam um evidente afastamento das tábuas que constituem o suporte. A *Ceia em Emaús* e o *Noli me tangere*, chegam a apresentar aberturas de quase 1 centímetro, onde é possível observar acumulação de sujidades⁴⁴⁵. Para além deste afastamento, também se verifica nestes dois painéis um desnivelamento na zona superior das tábuas, em que uma das tábuas se encontra mais avançada do que a outra.

Todos os painéis apresentam fissuras no sentido vertical, umas mais acentuadas do que outras, bem como oxidação dos elementos metálicos utilizados para fixar os painéis à estrutura retabular. O painel *Nossa Senhora do Rosário* encontra-se bastante afastado da estrutura retabular, provavelmente devido à perda dos elementos metálicos. Quanto à camada de preparação, esta encontra-se coesa, embora com perda de adesão nalgumas zonas.

As superfícies pictóricas apresentam-se com patologias de origem variada: estalados de envelhecimento ao longo dos veios da madeira; escorrências; lacunas de diferentes graus e dimensões, em que as de menos grau correspondem àquelas que permitem observar a camada de preparação e as de maior grau às que expõem o suporte lenhoso⁴⁴⁶; repintes; amarelecimento da camada de protecção, provocado pela oxidação do verniz, conferindo às cores um tom amarelado que modifica os valores pictóricos; manchas esbranquiçadas, sobretudo nas cores mais escuras.

⁴⁴⁴ Vd. Fig. I. 6 (b) – Apêndice I.

⁴⁴⁵ Vd. Fig. I. 6 (c) – Apêndice I.

⁴⁴⁶ Vd. Fig. I. 6 (c) – Apêndice I.

5.4.4. Caracterização técnica e material

No que diz respeito a este conjunto de painéis, que constituem o retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara, na pesquisa de elementos caracterizadores das técnicas empregues e dos materiais aplicados na sua feitura, recolheram-se informações através da observação directa das pinturas e com recurso aos registos fotográficos com luz visível, sendo os dados assim obtidos ainda complementados com a análise química dos materiais, através de testes microquímicos e de análise por micro-FTIR e SEM-EDS, cujos resultados se podem consultar nos apêndices III, IV e V. As amostras recolhidas destes painéis foram igualmente examinadas, em corte transversal, por MO, previamente à realização de qualquer dos exames químicos referidos.

Devido à instabilidade da estrutura retabular só foi possível retirar amostras das duas pinturas inferiores - sete da pintura a *Ceia em Emaús* e cinco da *Noli me tangere*, as quais foram utilizadas para análise microquímica. Por micro-FTIR e SEM-EDS foram analisadas apenas as sete amostras da pintura a *Ceia de Emaús*. Efectivamente, teria sido bastante interessante confrontar os resultados obtidos para duas pinturas, com aqueles que se obteriam na análise das amostras recolhidas das restantes pinturas, caso tivesse sido possível efectuar uma amostragem nelas. Os resultados permitiriam naturalmente um estudo mais aprofundado do conjunto e seguramente resolveria algumas questões.

O mau estado de conservação dos painéis, dificultou bastante a observação directa, ocultando pormenores técnicos, porém, com o auxílio dos registos fotográficos, gerais e de pormenor, verificou-se que termos técnicos, o pintor recorreu ao desenho a pincel sobretudo para o contorno externo das anatomias e elementos arquitectónicos⁴⁴⁷. Observam-se pinceladas livres nas mais variadas direcções e, dadas as marcas, provavelmente o pintor utilizou pincéis duros, como cerdas. As transparências foram criadas através da aplicação de uma camada de tinta muito fina, provavelmente constituída por muito aglutinante e pouco pigmento branco.

⁴⁴⁷ Vd. Fig. I. 7 – Apêndice I.

A vegetação foi pintada a partir de uma mancha verde escura, sobre a qual foram dadas, por cima pinceladas, em várias direcções que conferem movimento. O mesmo aconteceu com a folhagem dos arbustos, com o acréscimo de algumas pinceladas serem de diferentes tons, como verde-claro.

Suporte e sistema de união

O retábulo do Sagrado Coração de Jesus é composto por um conjunto de painéis com suporte em madeira, que possivelmente será de carvalho ou de castanho. Uma vez que, não foi possível analisar o suporte dos painéis, colocam-se estas duas hipóteses, dado que eram, no que compete a este tipo de trabalhos, as madeiras mais utilizadas em Portugal. No que diz respeito às dimensões, estas são similares em todos os painéis, cerca de 154 cm de altura por 100 cm de largura⁴⁴⁸, à excepção do painel *Ascensão de Cristo*, com dimensões inferiores.

A observação do anverso dos painéis, no próprio local, à vista desarmada, sugere que todos serão constituídos por duas tábuas dispostas na vertical⁴⁴⁹, unidas sem encaixes, provavelmente com um adesivo. Apesar de não ser possível aceder ao tardo do retábulo, consegue-se visualizar, devido ao afastamento que existe nas tábuas que constituem os painéis, que existem, no reverso, duas ripas de madeira, pregadas na horizontal, colocadas posteriormente ou não, com o objectivo de reforçar a junção das tábuas⁴⁵⁰. Os painéis encontram-se fixos directamente às molduras do retábulo através de pregos.

A distância mantida entre a parede e a estrutura retabular é cerca de 37 cm, o que faz com que os painéis não estejam em contacto directo com a parede, permitindo assim a circulação do ar, contribuindo para retardar o surgimento de mais patologias, nomeadamente aquelas que poderiam decorrer da presença de humidade ou da acumulação de poeiras. Esta distância é mantida através de uns ferros, colocados no tardo do retábulo, que por sua vez o sustentam⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ Dada a insegurança da estrutura retabular, só foi possível retirar as medidas dos dois painéis inferiores: *Ceia de Emaús* e *Noli me tangere*.

⁴⁴⁹ Vd. Fig. II. 6 e 7 – Apêndice II.

⁴⁵⁰ Vd. Fig. I. 7 (b) – Apêndice I.

⁴⁵¹ Vd. Fig. I. 8 – Apêndice I.

Camada de preparação

Nas imagens dos cortes estratigráficos, obtidas por MO⁴⁵², observa-se uma camada de preparação de cor branca acastanhada que, de acordo com os espectros de infravermelho adquiridos nas análises efectuadas por de micro-FTIR, é constituída por gesso, um material proteico, provavelmente cola animal, e detecta se ainda uma resina⁴⁵³. A presença deste último material parece ser resultado da impregnação do verniz através dos estalados de envelhecimento, sendo assim uma contaminação da camada de protecção.

Camadas pictóricas

Nas amostras recolhidas dos painéis observou-se que, maioritariamente foi aplicada uma camada de tinta directamente sobre a camada de preparação. Só se detectaram duas e três camadas pictóricas em zonas correspondentes à carnação e a conjugações de luz e sombra⁴⁵⁴. A diminuta sobreposição de camadas leva a crer que o pintor desenvolveu a mesma cor trabalhada em distintas tonalidades, partindo de um tom médio que foi aclarando ou escurecendo conforme o efeito desejado. Quanto à espessura dos estratos, estes variam entre 5 até 60 µm, sendo em média de 25 µm.

No que concerne ao aglutinante das camadas pictóricas, em todas as análises efectuadas por micro-FTIR detectou-se a presença de óleo, concluindo-se assim que foi utilizada a técnica de pintura a óleo, na execução destes painéis. Relativamente aos pigmentos identificados, as análises por micro-FTIR e SEM-EDS permitiram constatar que foram utilizados pigmentos típicos da época, como o branco de chumbo, o verdigris ou resinato de cobre, o vermelhão, os ocres, amarelo de chumbo e estanho e carvão vegetal. Estas duas técnicas analíticas, combinadas com as observações por MO, possibilitaram detectar ainda a presença de um corante vermelho em algumas camadas pictóricas. Ainda por SEM-EDS de três das amostras, correspondentes à cor castanha, verde e carnação, detectou-se o elemento fósforo (P)⁴⁵⁵, porém, este não está associado

⁴⁵² Vd. Tabela III. 1 e III 2 – Apêndice III.

⁴⁵³ Vd. Fig. IV. 2 – Apêndice IV.

⁴⁵⁴ Vd. Tabela III. 1. (amostra 2 e 3); Tabela III. 2 (amostra 2 e 4) – Apêndice III.

⁴⁵⁵ Vd. Fig. V. 7 – Apêndice V.

ao elemento cálcio pelo que não se trata de fosfato de cálcio, que indicaria a presença de carvão animal. Portanto, neste caso, o fósforo estará associado a compostos resultantes da actividade biológica na superfície pictórica.

Muitos dos espectros de IV adquiridos apresentam bandas devidas a elongações CO em grupos COO⁻, revelando a presença de carboxilatos metálicos (~1520 cm⁻¹) e de oxalatos (~1620 cm⁻¹, ~1318 cm⁻¹), que são produtos de degradação⁴⁵⁶. Os carboxilatos metálicos resultam de uma interacção entre os pigmentos e o aglutinante, que conduz à formação de sabões nas camadas pictóricas, enquanto os oxalatos estão associados normalmente a uma eventual colonização das pinturas por fungos. A presença de carboxilatos metálicos tem uma influência directa no estado de conservação das pinturas, originando deformações mecânicas, eflorescências, alteração da cor e opacidade das camadas cromáticas, entre outras patologias⁴⁵⁷.

Áreas de cor branca

Tendo em conta os resultados de micro-FTIR e SEM-EDS verificou-se que o pigmento branco utilizado nestas áreas é o branco de chumbo. As camadas brancas incluem ainda uma pequena quantidade de carvão vegetal⁴⁵⁸. O branco de chumbo surge igualmente nas camadas cromáticas de outras cores, misturado com outros pigmentos, em maior ou menor quantidade.

Áreas de cor verde

As análises efectuadas não foram muito conclusivas em relação à identidade do pigmento verde, utilizado pelo artista para fazer a cor verde. As bandas observadas nos espectros de infravermelho podem ser atribuídas ao resinato de cobre ou verdigris⁴⁵⁹. No entanto, o mais plausível é que o pigmento verde seja verdigris⁴⁶⁰, uma vez

⁴⁵⁶ Vd. Fig. IV. 1; IV. 3; IV. 6; IV. 7; IV. 8 – Apêndice IV.

⁴⁵⁷ Vd. NOBLE, P.; LOON, Van; BOON, J. J. – Chemical changes in old master paintings II: darkening due to increased transparency as a result of metal soap formation. *In ICOM Committee for Conservation, 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005: Preprints*, ed. I. Verger, James and James, London, 2005, pp. 496-503.

⁴⁵⁸ Vd. Fig. IV. 1 – Apêndice IV; Fig. V. 1 – Apêndice V.

⁴⁵⁹ Vd. Fig. IV. 9 – Apêndice IV.

⁴⁶⁰ A distinção entre verdigris e resinato de cobre apenas seria possível recorrendo à microscopia de Raman, técnica que não foi possível utilizar no decurso deste trabalho.

que o resinato de cobre era normalmente empregue na execução de velaturas e cujo aspecto visual corresponde a camadas verdes translúcidas sem partículas de pigmento.

Para além do pigmento verde, embora pouco perceptível no corte estratigráfico apresentado na tabela III. 2 em apêndice, constatou-se que existe, igualmente na camada verde, amarelo de chumbo e estanho e vestígios de branco de chumbo e de carbonato de cálcio⁴⁶¹.

Áreas de cor castanha

As amostras de cor castanha, apresentam no seu corte estratigráfico uma camada castanha, que no caso da que foi recolhida do painel a *Ceia em Emaús*, constituiu-se maioritariamente por um pigmento à base óxido de ferro, silicatos e óxido de manganês, principais componentes de pigmentos terra como o ocre castanho ou úmbria. Para além deste pigmento, detectou-se também carvão vegetal, branco de chumbo e vestígios de carbonato de cálcio⁴⁶².

Áreas de cor vermelha e cor rosa

No que diz respeito ao vermelho, a segunda camada pictórica de ambas as amostras retiradas são de natureza essencialmente orgânica. O corte estratigráfico da amostra correspondente à cor vermelha do painel a *Ceia em Emaús*, exhibe duas camadas pictóricas, em que a primeira camada é constituída essencialmente por vermelhão e branco de chumbo e a segunda corresponde a uma velatura feita à base de um corante vermelho, tendo-se detectado principalmente carbono e alumínio, por SEM-EDS, neste estrato⁴⁶³. Quanto ao vermelho do vermelho da veste de Maria Madalena do painel *Noli me tangere*, o corte estratigráfico para além de uma camada pictórica vermelha, segue-se uma segunda camada de corante vermelho e ainda uma terceira camada pictórica branca, provavelmente aplicadas de forma a conseguir com que os volumes das pregas pareçam mais transparentes.

Em relação à cor rosa, a única camada pictórica exibida pela corte estratigráfico é constituída por branco de chumbo e um corante vermelho, cujas partículas contêm

⁴⁶¹ Vd. Fig. V. 2 – Apêndice V.

⁴⁶² Vd. Fig. V. 3 – Apêndice V.

⁴⁶³ Vd. Fig. V. 4 – Apêndice V.

carbono e alumínio⁴⁶⁴. Este último elemento químico deve-se provavelmente à utilização de um substrato de alúmen na preparação do corante para ser utilizado como pigmento.

Áreas de cor amarela

A cor amarela é obtida através de uma mistura de amarelo de chumbo e estanho com branco de chumbo. A amostra recolhida revela duas camadas pictóricas de tonalidade amarela, sendo a superior um pouco mais clara, portanto menos rica em pigmento amarelo. Este facto está relacionado com a modelação da luz, tendo o artista aplicado uma camada mais clara para obter uma *nuance* mais luminosa na zona onde foi recolhida a amostra. É ainda de referir que por SEM EDS foi detectada a presença de ferro em ambas as camadas, o que indica a utilização de uma pequena quantidade de um pigmento terra⁴⁶⁵. No caso particular desta amostra, a primeira camada amarela exhibe alguns grãos de cor avermelhada, que correspondem a partículas de corante vermelho.

Carnações

A amostra recolhida da mão da figura à esquerda de Cristo é constituída por três camadas, sendo a primeira a camada de preparação e as seguintes duas camadas pictóricas de coloração avermelhada. A tonalidade mais escura destas camadas pictóricas, do que aquilo que se verifica normalmente nas carnações, deve-se ao facto da amostra ter sido recolhida das mãos, que frequentemente são pintadas com uma tonalidade mais escura do que os rostos. Neste caso em concreto, na primeira camada sobre a preparação identificou-se branco de chumbo, silicatos, óxidos de ferro e vestígios de vermelho⁴⁶⁶. Os óxidos de ferro e os silicatos indicam que o principal pigmento utilizado, nesta camada, é um pigmento terra. À semelhança do que ocorre no vermelho, a segunda camada consiste numa laca avermelhada, uma vez que tem uma natureza

⁴⁶⁴ Vd. Fig. V. 5 – Apêndice V.

⁴⁶⁵ Vd. Fig. V. 6 – Apêndice V.

⁴⁶⁶ Vd. Fig. IV. 3 – Apêndice IV; Fig. V. 8 – Apêndice V.

essencialmente orgânica, tendo-se apenas detectado carbono e alumínio por SEM-EDS⁴⁶⁷.

Camada de protecção

Em várias amostras foi possível isolar e analisar por micro-FTIR a última camada observada nos cortes estratigráficos, correspondente à camada de protecção. De acordo com os espectros de infravermelho, esta camada trata-se de um verniz feito à base de uma resina natural triterpénica, provavelmente resina damar⁴⁶⁸.

5.4.5. Considerações finais

O estudo técnico e material realizado sobre os painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara permitiu concluir o seguinte:

- Todos os painéis são constituídos por mais que uma tábuas;
- Recurso ao desenho preparatório efectuado a pincel, nomeadamente no contorno exterior das formas;
- As preparações são homogéneas no que toca à estrutura e composição, sendo constituídas por gesso aglutinado num material proteico (cola animal);
- Os pigmentos aplicados na execução destes painéis são os usuais da pintura do século XVI, nomeadamente branco de chumbo, verde de cobre ou verdigris e pigmentos terras, vermelhão, amarelo de chumbo e estanho e carvão vegetal;
- Os cortes estratigráficos permitem concluir que o artista elaborou os painéis como se estivesse a desenhar, pintando os fundos e as figuras de forma independente, sem se sobreporem, o que resultou na existência de diminutas camadas pictóricas;
- Nas zonas de sombra das carnações e vermelhos, verifica-se aplicação de uma laca orgânica vermelha;
- A morfologia estratigráfica exibida pelas amostras recolhidas, assim como as técnicas e materiais aplicados são semelhantes aos dos painéis de Santo Estêvão de

⁴⁶⁷ Vd. Fig. V. 7 – Apêndice V.

⁴⁶⁸ Vd. Fig. IV. 4 – Apêndice IV.

Valença, o que juntamente com as semelhanças estilísticas e técnicas encontradas reforça a ideia de que, de facto, os painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus poderão ter sido pintados por Francisco Correia I.

5.5. PAINÉIS DO RETÁBULO-MOR DA CAPELA DOS ALFAIATES DO PORTO

5.5.1. Enquadramento histórico-artístico

A capela dos Alfaiates do Porto, construída pela Confraria com o mesmo nome, encontrava-se originalmente na rua das Tendras, em frente à Sé do Porto. Daí foi apeada nos finais da década de trinta do século XX, aquando das demolições para a abertura do Terreiro da Sé e reedificada no actual local, o largo do actor Dinis, que se localiza entre as ruas do Sol e de S. Luís⁴⁶⁹. Do retábulo-mor da capela fazem parte oito painéis, entre os quais alguns são atribuídos ao pintor Francisco Correia I⁴⁷⁰.

A edificação desta capela surgiu da necessidade que a confraria tinha de garantir um lugar mais apropriado para a imagem da sua padroeira, Nossa Senhora de Agosto⁴⁷¹. Esta foi venerada inicialmente no edifício do antigo Celeiro do Cabido, no mesmo local onde mais tarde se veio a erguer a capela. A sua construção teve início em 1554 e só passados onze anos, mais precisamente em 1565, é que o bispo D. Rodrigo Pinheiro contratou o mestre pedreiro Manuel Luís para a sua conclusão⁴⁷².

Esta capela assinala a introdução do maneirismo flamengo na arquitectura religiosa do Norte de Portugal, relacionado, com a divulgação, inicialmente a partir de Coimbra, das gravuras com origem em Antuérpia. Elas encontrariam na cidade um terreno propício de aplicação, entre outras razões, pela sedimentação de um gosto relacionado com o vigoroso e continuado intercâmbio comercial estabelecido entre o Porto e a Flandres e os novos ventos da Contra-Reforma⁴⁷³. Ao longo dos anos, o

⁴⁶⁹ Vd. Fig. 24 – Anexo I.

⁴⁷⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 184.

⁴⁷¹ Popularmente mais conhecida por Nossa Senhora da Assunção. Atribui-se esta designação porque o seu dia comemorativo é a 15 de Agosto, daí que a capela também esteja assinalada como capela de Nossa Senhora de Agosto, nome também atribuído à rua onde originalmente se construiu a capela. Vd. REIS, Henrique Duarte e Sousa – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1984, p. 145. LEAL, Pinho – *Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Livr. De Mattos Moreira & Companhia, 1873-1890, vol. 7, p. 409.

⁴⁷² Vd. AFONSO, José Ferrão - A Capela de Nossa Senhora de Agosto ou dos Alfaiates. *Monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. (Março 2001), p. 60.

⁴⁷³ Vd. AFONSO, José Ferrão – A Capela de Nossa Senhora de Agosto ou dos Alfaiates. *Monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. (Março 2001), p. 59. IDEM – DO

edifício foi alvo de várias intervenções, nomeadamente em 1680, na sequência de um tremor de terra que causou fortes estragos⁴⁷⁴; durante o século XVIII, e de acordo com um documento coetâneo, mandaram-se fazer novos ornamentos e apearam-se dois altares laterais. Em 1834, foi encerrada e abandonada devido à extinção do sistema corporativo em Portugal, tendo sido reaberta, passados alguns anos, pela Associação dos Alfaiates Portuenses, que realizou algumas alterações, entre as quais a abertura de uma janela por cima do pórtico de entrada⁴⁷⁵.

Em 1934, a Câmara Municipal do Porto programou urbanizar o espaço fronteiriço à Sé, o que implicava a demolição da capela, que apresentava acentuados sinais de ruína, como se pode verificar nos registos fotográficos mais antigos⁴⁷⁶. Antes da demolição, que ocorreu em 1936, foi proposta a sua reconstrução num outro local, uma vez que se tratava de uma arquitectura religiosa que marcou a história do Porto quinhentista. Neste sentido, decidiu-se guardar todo o seu recheio e elementos arquitectónicos mais relevantes no claustro da Sé. Após a selecção do novo local, sugerido pela Comissão de Arte e Arqueologia da Câmara Municipal do Porto, iniciou-se a sua reconstrução em Julho de 1951. A capela reabriu ao culto em 1960 e continua a ser a sede da Confraria dos Alfaiates.

A capela, de planta rectangular, possui uma única nave, coberta por uma abóbada abatida de cruzaria em granito. A capela-mor, revestida por uma abóboda de caixotões decorados com rosetas, preserva o retábulo original, de talha dourada, cuja autoria e datação são desconhecidas, embora, no contrato celebrado com o mestre Manuel Luís em 1565, tenha sido pedida a maior brevidade na conclusão da capela⁴⁷⁷.

PAPÉL À PEDRA: a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento «flamenguista» da arquitectura portuense (c. 1565 – c. 1725). In *II CONGRESSO DE HISTÓRIA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO: CULTO, CULTURA, CARIDADE*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012.

⁴⁷⁴ Vd. RIBEIRO, Ernesto Vaz – *Porto: Ponto de Encontro de História, Arte e Religião*. Porto: Zéfiro, 2010, pp. 159-160.

⁴⁷⁵ Vd. FERREIRA, J.A. Pinto – Os mesterais na administração pública em Portugal: subsídios para o estudo desta classe: compromisso e estatuto da Confraria dos Alfaiates do Porto. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*: Câmara Municipal do Porto, [s.d.]. fasc. 3-4 (Set-Dez 1951), pp. 475-478, vol.14.

⁴⁷⁶ Vd. Fig. 25 – Anexo I.

⁴⁷⁷ “ (...) obra e lhe deixa de acabar e esta obra se obrigou o dito Manoel Luís dar de todo acabada pela maneira que dito hé de todo o necessário até dia de Nossa Senhora de Agosto do ano vindouro de quinhentos e sessenta e seis anos e até mais tardar até dia de S. Miguel de Setembro do dito ano de quinhentos e sessenta e seis anos e nam a dando acabada de todo como dito hé lhe descontaram dez

Não faria, portanto muito sentido que ela ficasse muito tempo sem estrutura retabular; quanto ao seu autor, poderá, provavelmente, ter sido um dos mestres que na altura trabalhavam no Porto.

Fazem parte integrante do retábulo-mor oito painéis, repartidos pelos três níveis. No primeiro observa-se, da esquerda para a direita, a *Anunciação* e a *Adoração dos Pastores*, no segundo *Adoração dos Reis Magos*, *Assunção da Virgem*⁴⁷⁸ e *Jesus entre os Doutores da Lei* e, no remate, a *Coroação da Virgem*, ladeada à esquerda pela *Visitação* e à direita pela *Fuga para o Egipto* (Fig. 5.12).



Legenda:

- 1- *Anunciação*;
- 2- *Adoração dos Pastores*;
- 3- *Adoração dos Reis Magos*;
- 4- *Assunção da Virgem*;
- 5- *Jesus entre os Doutores da Lei*;
- 6- *Visitação*;
- 7- *Coroação da Virgem*;
- 8- *Fuga para o Egipto*.

Fig. 5. 12 – Retábulo-mor da capela dos Alfaiates. © Luís Ribeiro

cruzados por cada mês que mais passar (...)"'. Vd. A.D.P., Po 1, 3ª Série, L.º. 21, fls. 56 a 166 vº. Porto, Agosto 1565.

⁴⁷⁸ Surgem em algumas publicações a denominação a este painel como *Nossa Senhora da Conceição*, o que não faz sentido, uma vez que não tem nenhuma ligação com os restantes temas nem com a confraria, cuja padroeira é a Nossa Senhora da Assunção.

A inexistência de contratos de obra não permite assegurar, nem a datação, nem a autoria dos painéis, mas segundo algumas opiniões, nomeadamente a de Vítor Serrão, os mesmos deverão ter sido executados nos finais do século XVI e terão sido resultado de um trabalho em parceria. Entre os parceiros contavam-se, para além de Francisco Correia, Belchior de Matos, discípulo de Diogo Teixeira, a quem está atribuída a *Assunção da Virgem*⁴⁷⁹ e ainda, um terceiro pintor desconhecido, autor da *Anunciação*⁴⁸⁰. Também segundo a opinião de Abel de Moura, responsável pela última intervenção aos painéis, participaram na sua manufactura várias mãos e verificam-se características da oficina de Diogo Teixeira⁴⁸¹.

De facto, é notório que os oito painéis não foram pintados por um único artista, devido às desigualdades no tratamento plástico⁴⁸². Ao pintor Francisco Correia (I), são atribuídos os painéis: *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, para além dos painéis do remate⁴⁸³. Porém, em termos estilísticos, ao comparar estes painéis com os de Santo Estêvão de Valença, apenas a *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei* apresentam claras semelhanças com o trabalho realizado anteriormente por Francisco Correia I. As afinidades são verificáveis, sobretudo, ao nível dos tons aplicados, com incidência nos azuis, verdes, amarelos e vermelhos. Os rostos destas duas composições, assim como os das de Santo Estêvão, apresentam olhos amendoados, nariz comprido com curvatura acentuada na parte superior e barbas densas. As indumentárias dos Doutores da Lei também são muito similares, principalmente no que diz respeito aos barretes que servem de adereços nas cabeças. O olhar dirigido para o observador, outra característica da pintura de

⁴⁷⁹ Vd. SERRÃO, Vítor – O retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590-1592): inovação da obra e expansão regional dos seus modelos. *In Culto, Cultura, Caridade*. Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012, p.130.

⁴⁸⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 289-290.

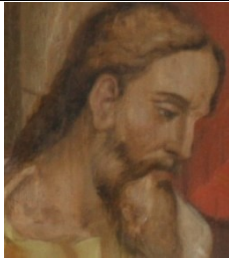


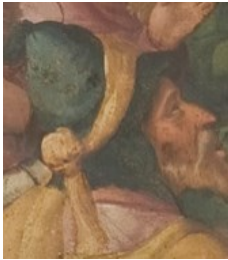
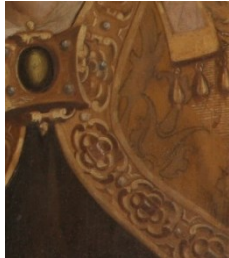

⁴⁸¹ Vd. MOURA, Abel de – *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁸² Vd. Fig. 26, 27, 28 (a), 29 (a) à 33 – Anexo I.

⁴⁸³ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 184. IDEM - *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982, p. 96. IDEM - *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp. 47-49.

Francisco Correia I, também se verifica no painel *Jesus entre os Doutores da Lei*. Relativamente ao painel *Adoração dos Reis Magos*, a faixa da túnica do Rei Mago Baltazar é semelhante a pormenores decorativos das indumentárias de Santo Estêvão e do bispo no painel *Encontro das Relíquias de Santo Estêvão*. O posicionamento das mãos dos painéis *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, é outro ponto semelhante: os dedos são finos, bastante alongados e, geralmente, os dedos anelar e médio encontram-se juntos. Na tabela 5.4, apresentam-se diversos pormenores onde se podem constatar as similitudes referidas.

Tabela 5. 4 – Pormenores semelhantes entre os painéis da igreja de Santo Estêvão de Valença e os do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto

	Pormenores dos painéis da capela-mor da igreja de Santo Estêvão de Valença	Pormenores dos painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates
Rostos		
Indumentárias (Barretes)		
Decorativismo têxtil		

<p>Posicionamento das mãos</p>		
<p>Olhar dirigido para o observador</p>		

Em relação aos painéis do remate, o único que se poderia assemelhar mais ao traço do pintor é o da *Coroação da Virgem*; no entanto, a qualidade plástica deste e dos outros dois painéis, a *Visitação* e a *Fuga para o Egipto*, é inferior à dos restantes painéis do retábulo e às pinturas de autoria comprovada de Francisco Correia I. Podem, por isso, ter sido executadas por um pintor com uma formação mais regionalista, excluindo-as do conjunto de obras do pintor português. Uma hipótese a considerar para o autor dos painéis do remate seria António de Figueiroa, que como já foi referido, provavelmente foi pintor do bispo D. Rodrigo Pinheiro, o encomendador da capela. Em contrapartida, a indiscutível qualidade da *Adoração dos Pastores*, assim como uma notável influência flamenga, perceptível em alguns detalhes paisagísticos, entre os quais sobressai o moinho holandês, levam a crer que este painel, juntamente com a *Anunciação*, onde também é reconhecível uma grande influência da Flandres⁴⁸⁴, possam ter sido importados ou pintados no Porto por um artista de forte influência flamenga, ou mesmo natural dessa região, pese embora as referências documentais em relação à presença de pintores dessa nacionalidade, na cidade da época, seja diminuta⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Esta influência é reconhecível em alguns pormenores decorativos, como o tapete oriental e a decoração do vaso que contém as açucenas. Os pintores flamengos concederam ao tapete oriental um lugar de destaque nas suas composições, nomeadamente em cenas da vida da Virgem Maria ou em retratos régios. Vd. HALLETT, Jéssica – *Tapete e pintura séculos XV-XVIII: O tapete oriental em Portugal*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007, p. 31-47

⁴⁸⁵ De acordo com um registo de 1544, é referida a presença de um pintor, possivelmente flamengo, que recebe mil e quinhentos réis por pintar as varas e rodas de Santa Catarina para a procissão do Corpo de

A influência de Diogo Teixeira, verificável no painel *Assunção da Virgem*, particularmente ao nível do rosto da Virgem, com testa baixa, sobrancelhas finas e olhos amendoados com a pupila dirigida para cima, deverá ter ocorrido quando ele se instalou no Porto em 1591, para trabalhar na Misericórdia. Essa maneira, muito típica do pintor foi, por sua vez, adoptado pelos seus discípulos, entre os quais Belchior de Matos⁴⁸⁶, a quem é atribuída esta pintura e que se encontrava na cidade do Porto em 1591-92, acompanhando o seu mestre.

Pode-se, portanto, deduzir que os painéis do retábulo foram encomendadas a mais que um artista, sendo os do primeiro nível, *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, atribuídos a um pintor flamengo ou de forte influência flamenga, e os restantes a pintores locais como Francisco Correia I ou a Belchior de Matos e, possivelmente António de Figueiroa. Ainda em relação aos painéis *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, que atribuímos a Francisco Correia I, devem ter sido pintados, dada a data avançada para a morte do artista, antes de 1580. Como acontece noutros retábulos da época, poderiam ter sido inseridos numa estrutura retabular alguns anos posterior, como é o caso da capela dos Alfaiates, juntamente com outros painéis, executados, por outros artistas, igualmente com alguns anos de diferença.

5.5.2. Descrição formal e iconográfica

De uma maneira geral, os painéis *Anunciação*, *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, do retábulo-mor da capela dos Alfaiates, registam apontamentos de movimento sobretudo através das vestes, numas

Cristo. Vd. A.H.M.P., *Cofre dos Bens do Concelho*, L.º 4, 1544, Julho 11, fl. 65 v. *Apud* AFONSO, José Ferrão – A pintura na cidade: do Tríptico do Espírito Santo a Francisco Correia, da Miragaia Medieval ao Porto da Contra-Reforma. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011, p. 21.

⁴⁸⁶ Belchior de Matos poderá ter nascido por volta de 1570-75 e em 1595 foi viver para as Caldas da Rainha, onde esteve durante 33 anos. Foi “criado” e “oficial pintor” na oficina de Diogo Teixeira, com quem teve a oportunidade de realizar trabalhos em parceria. É em Maio de 1591 que surge a primeira referência documental deste pintor, associado à preparação das tintas e suportes das pinturas da igreja da Misericórdia do Porto, posteriormente também colocadas por ele juntamente com Francisco Correia. Mais tarde produziu várias obras de cariz religioso, que ainda hoje se podem apreciar em várias igrejas da região e também no Museu Municipal de Óbitos. Vd. SERRÃO, Vítor – *Belchior de Matos: pintor das Caldas da Rainha: memória biográfica e artística do pintor, roteiro da exposição, catálogo das obras, 1595-1628*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1981.

mais do que noutras. As figuras dos painéis que se encontram no remate são todas muito estáticas, nem mesmo as indumentárias sugerem muito movimento. Os pintores conferem profundidade através das aberturas para o exterior, como é o caso das Adorações e do painel *Jesus entre os Doutores da Lei*, ou para o interior no caso da *Anunciação*. As figuras principais ocupam um lugar de destaque, havendo poucos pontos de fuga. Todas as cenas com o Menino Jesus estão centradas Nele. Os espaços interiores são sugeridos por elementos arquitectónicos e volumosas cortinas. No caso específico dos painéis *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, atribuíveis a Francisco Correia I, o artista pintou ambas as cortinas em verde.

Os temas representados são muito frequentes na arte cristã da época. Iconograficamente, as personagens principais são representadas com os seus primordiais atributos. Nas Adorações, o Menino Jesus é representado em bebé, com um resplendor na cabeça, surgindo na *Adoração dos Pastores*, deitado em cima de uma manjedoura. No tema *Jesus entre os Doutores da Lei*, é representado mais velho. A Virgem Maria surge com os cabelos apanhados, sobre os quais contém um subtil véu, juntamente com uma auréola e um pequeno resplendor, ambos símbolos da sua santidade; veste um manto azul sobre uma túnica cor-de-rosa. No caso concreto da *Visitação* e da *Fuga para o Egipto*, a Virgem, para além destas características gerais, encontra-se representada com uma espécie de chapéu⁴⁸⁷, em vez dos tradicionais atributos recomendados pelas directrizes tridentinas, como a auréola e o resplendor⁴⁸⁸. S. José é representado com um manto sobre uma túnica longa, também com uma auréola na cabeça e, no caso de não a ter, com um chapéu, tal como a Virgem e nas mesmas pinturas. Outro dos seus atributos é um cajado, presente em algumas das composições.

Uma das iconografias marianas mais interpretadas na arte cristã e com maior divulgação é a cena da *Anunciação*⁴⁸⁹, cujos elementos primordiais da composição são

⁴⁸⁷ Vd. Fig. 32 e 33 – Anexo I.

⁴⁸⁸ Determinados artistas maneiristas, como Simão Rodrigues e Thomas Luís, também representaram a Virgem Maria com um chapéu, bastante diferente do que se pode observar na capela dos Alfaiates. Vd. CORDEIRO, Filipa Raposo – A Visitação de Thomas Luís no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). 4 (2012), p. 173.

⁴⁸⁹ Vd. MOITA, Tiago Alexandre Asseiceira – *O mistério do Natal na pintura portuguesa*. Lisboa: Paulus Editora, 2009, p. 15.

a Virgem Maria e o arcanjo Gabriel. Na maioria das *Anunciações* flamengas dos séculos XV e XVI, o principal atributo é o livro representado no chão ou sobre uma estante⁴⁹⁰, como é o caso, o que vinca ainda mais a hipótese de que se trata de uma composição pintada por um artista flamengo ou importada da Flandres.

Quanto aos dois painéis centrais, *Assunção e Coroação da Virgem*⁴⁹¹, exibem duas narrativas sequentes, fazendo sentido estar a *Assunção da Virgem* encimada pela *Coroação*. A Igreja Católica comemora a Assunção da Virgem no dia 15 de Agosto e a Sua coroação no dia 22 de Agosto. A *Assunção da Virgem*⁴⁹² é um tema próprio da Contra-Reforma, tendo sido muito explorado nos finais de Quinhentos e em pleno século de seiscentos, quando se convencionou pintar a Assunção da Virgem sobre um quarto crescente ou minguante da lua, a ser carregada por anjos, com as mãos unidas em posição de oração, enquanto os apóstolos, em torno do sepulcro aberto e vazio, observam a Sua subida aos céus. No entanto, esta composição apresenta algumas variações, nomeadamente a Virgem com os pés assentes num globo⁴⁹³, daí a confusão com Nossa Senhora da Conceição, que geralmente surge representada desta forma.

5.5.3. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

De acordo com as fontes documentais, a primeira intervenção realizada nos painéis aconteceu em Julho de 1674, pela mão de João Marques Fortuna, no seguimento do novo douramento do retábulo, onde ficou estabelecido no contrato que os

⁴⁹⁰ Vd. DESTERRO, Maria Teresa – *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁹¹ Esta narrativa é uma criação original dos evangelhos apócrifos atribuído ao bispo Mélicon, que foi divulgado a partir do século VI por S. Gregório de Tours e no século XII por Santiago de Vorágine na *Lenda Dourada*. Vd. RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano: iconografia de la Biblia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2, p. 643.

⁴⁹² Segundo a *Legenda Áurea*, depois da morte da Virgem Maria, os apóstolos sepultaram o Seu corpo no local escolhido por Jesus. Conforme havia prometido, no terceiro dia Ele veio ao encontro dos seus irmãos, acompanhado por muitos anjos. Após um diálogo com os apóstolos, Jesus ordenou que a Sua mãe se levantasse e imediatamente o seu cadáver saiu do túmulo, uniu-se à sua alma e, foi levada aos céus na companhia de uma multidão de anjos. Vd. VARAZZE, Jacopo de – *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 662.

⁴⁹³ Inicialmente o globo representava a lua, redonda e transparente. Começou, porém, a ser interpretado como globo terrestre e por isso os artistas tiveram a necessidade de o substituir pelo quarto crescente ou minguante da lua. Vd. COUTINHO, Bernardo Xavier – *Nossa Senhora na Arte: alguns problemas iconográficos e uma exposição Marial*. Porto: [s.n.], 1959, p.73.

painéis tinham de ser limpos e retocados nas áreas necessárias: “ os painéis serão m.to bem limpos e com mto. sentido retocados nas partes onde lhe for necessário (...)”⁴⁹⁴.

Outra das intervenções ocorreu no século XVIII e diz respeito à colocação do nicho que alberga a escultura de Nossa Senhora de Agosto, o que implicou uma mutilação na parte superior e inferior do painel *Assunção da Virgem*⁴⁹⁵. Seguiu-se a intervenção mais recente, em 1951⁴⁹⁶, concretizada pela mão de Abel de Moura, que publicou algumas notas importantes quanto ao estado de conservação em que na altura se encontravam os painéis, bem como as alterações de que tinham sido alvo⁴⁹⁷. Na altura procedeu-se à remoção dessas mesmas alterações, de maneira a devolver a leitura original e actual dos painéis.

De todos, o que apresentava maiores alterações em 1951, era o da *Coroação da Virgem*, no qual foi trocado o posicionamento das figuras de Jesus e Deus Pai, ou seja, o autor desta modificação pintou a figura de Jesus sobre a figura original de Deus Pai e vice-versa⁴⁹⁸. Nos restantes painéis, à excepção da *Anunciação e Adoração dos Pastores*, verificavam-se alterações pontuais quer ao nível das figuras quer dos panejamentos⁴⁹⁹.

Cerca de cinquenta anos após a última intervenção⁵⁰⁰, o estado de conservação da estrutura retabular, assim como o dos seus respectivos painéis é razoável, apesar de

⁴⁹⁴ Vd. A.D.P., Po 1, 4ª série. n. 172, ff. 134v.- 135v. *Apud* BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 419.

⁴⁹⁵ Vd. MOURA, Abel de – Breve nota sobre o restauro do retábulo da capela dos Alfaiates, do Porto. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: Set-Dez 1954, vol. XVII, pp. 6-7.

⁴⁹⁶ De acordo com uma nota de J. Pinto Ferreira, em Dezembro de 1951 já se encontravam restaurados dois painéis: *Anunciação e Adoração dos Pastores* e em vias de conclusão *Jesus entre os Doutores da Lei e Adoração dos Reis Magos*. Vd. FERREIRA, J.A. Pinto – *Os mestirais na administração pública em Portugal: Subsídio para o estudo nesta classe. Compromisso e estatuto da confraria dos alfaiates do Porto*. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto: Câmara Municipal do Porto*, [s.d.]. vol.14, p.489.

⁴⁹⁷ Vd. MOURA, Abel de – *Op. cit*, pp. 5-6.

⁴⁹⁸ Vd. Fig. 34 – Anexo I.

⁴⁹⁹ Vd. MOURA, Abel de – *Op. cit*, p. 6.

⁵⁰⁰ Segundo Abel de Moura, os painéis encontravam-se num estado de conservação precário, particularmente os do remate devido às infiltrações de água, que também contribuíram para a degradação da estrutura retabular. Tendo em conta todo o historial das pinturas, partimos do princípio que quando se procedeu à desmontagem do retábulo, os cuidados quanto ao seu manuseamento e armazenamento não devem ter sido os mais aconselháveis, o que contribuiu ainda mais para a deterioração das obras. Todos os suportes encontravam-se atacados por funchos e caruncho, era notória a desagregação das camadas de preparação e pictórica, mais evidente nos painéis do remate uma vez que já mal permitiam visualizar

já serem evidentes algumas patologias, mais ao nível do retábulo do que propriamente dos painéis, fruto do envelhecimento natural dos materiais e das condições a que está exposto, nomeadamente as oscilações de temperatura e de humidade, infiltrações de água, proveniente do telhado e da parede virada a sul, e acumulação de sujidades.

Os painéis, encontram-se relativamente estáveis ao nível do suporte, não se observando deformações de relevo, apenas uma ligeira curvatura na tábuas central da parte superior do painel da *Assunção da Virgem*. Verifica-se, ainda, a separação das juntas das tábuas, a presença de fendas e fissuras no sentido longitudinal, a oxidação dos elementos metálicos que fixam os painéis às respectivas molduras, assim como dos que fixam as molduras à estrutura retabular e pequenas lacunas, apenas visíveis no tardo. Ainda no tardo verificaram-se irregularidades da madeira, como por exemplo os nós; orifícios, provenientes das cavilhas e pregos anteriormente utilizados, oxidação dos pregos ainda existentes. Para além das incisões derivadas do uso de ferramentas, salientam-se incisões intencionais e alguns golpes nas extremidades das obras. Apesar de não se detectarem sinais de actividade biológica em curso, os suportes apresentam galerias de insectos.

No que diz respeito à camada pictórica, esta encontra-se íntegra e coesa à camada de preparação, que por sua vez também mantém uma boa adesão ao suporte. Na superfície dos painéis, observa-se: acumulação de sujidades de pó, teias de aranhas, pingos de cera; pontualmente, uma rede de estalados no sentido do veio da madeira; desprendimentos pontuais, sobretudo na linha de união entre as tábuas e nos tons avermelhados e rosados dos painéis *Jesus entre os Doutores da Lei* e *Adoração dos Reis Magos*; lacunas pontuais; presença de manchas escuras e esbranquiçadas, as primeiras provavelmente derivadas do adesivo utilizado na união das tábuas e as segundas resultantes da humidade e, por fim, alguns escorrimentos nos painéis *Adoração dos Reis Magos*, *Jesus entre os Doutores da Lei* e *Coroação da Virgem*. Para além disto, para a tonalidade amarelada contribui o envelhecimento natural da camada de protecção, constituída por um verniz já oxidado.

a composição, acumulação de sujidades, enegrecimento e amarelecimento da camada pictórica provocado pelo fumo das velas e oxidação do verniz, respectivamente. Vd. MOURA, Abel de – *Op. cit.*, pp. 5-6.

5.5.4. Caracterização técnica e material

A impossibilidade da recolha de micro amostras faz com que caracterização técnica e material destes painéis seja apenas baseada na sua observação directa à vista desarmada e com recurso aos registos fotográficos, com luz visível e com radiação IV. Apesar de se saber, através do pintor restaurador Abel de Moura, que, antes dos painéis terem sido intervencionados em 1951, foram analisados alguns pontos dos que se encontram no segundo e terceiro níveis e tiradas radiografias⁵⁰¹, infelizmente esses resultados não são consultáveis devido à inexistência do processo de intervenção.

À vista desarmada, observa-se uma pincelada livre e segura, como a dos painéis de Santo Estêvão, respeitando geralmente as linhas de orientação à elaboração do desenho das figuras, situação confirmada através das fotografias de IV, que também deixam transparecer o desgaste de alguns pigmentos e a localização de alguns dos repintes⁵⁰². As cores parecem ter sido trabalhadas de forma simples, em que as zonas de luz foram laboradas através de manchas e pinceladas mais claras da cor correspondente, enquanto as zonas de sombra envolvem manchas em tons castanhos. As figuras são recortadas sobre o respectivo fundo, embora existam casos em que se efectuaram alterações aplicando um tom da cor correspondente por cima do limite já pintado, como é o caso do cabelo do Rei Mago que se encontra mais próximo da abertura para o exterior no painel *Adoração dos Reis Magos* e, do Doutor da Lei em primeiro plano na composição *Jesus entre os Doutores da Lei*⁵⁰³, técnica igualmente confirmada através das fotografias de IV. Isto leva a crer que o pintor elaborou as figuras, as arquitecturas e os fundos sem se sobreporem.

Para além disto, o aspecto amarelecido que apresentam os painéis dá a sugestão da presença de um verniz oxidado, provavelmente de origem natural.

⁵⁰¹ Vd. MOURA, Abel – *Op. cit.*, p.6

⁵⁰² Vd. Fig. 28 (b); 29 (b) – Anexo I.

⁵⁰³ Vd. Fig. 29 (a), (b) – Anexo I.

Suporte, molduras e sistemas de união

Segundo Abel de Moura, a madeira utilizada nos suportes é castanho⁵⁰⁴, trata-se de uma madeira de origem frondosa, dura, leve e com uma ótima resistência mecânica. Distinguível através dos anéis de crescimento em forma de U.

Os painéis *Anunciação* e *Adoração dos Pastores* apresentam dimensões compreendidas entre 195 cm de altura por 124 cm de largura; a *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, 168 cm de altura por 125 cm de largura⁵⁰⁵; *Assunção da Virgem* 168 cm de altura por 124 cm de largura; *Visitação* e *Fuga para o Egito*, 84 cm de altura por 157 cm de largura. A *Coroação da Virgem*, por se tratar de uma composição circular, contém 164 cm de altura por 121 cm de diâmetro máximo. Os suportes são constituídos por duas, três e quatro tábuas, dispostas na vertical (Tabela 5.5), à exceção do painel *Assunção da Virgem*, ao qual, devido a uma alteração, foi acrescentado uma tábua na horizontal, subdividida em seis partes.

Tabela 5. 5 – Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas

Painéis	Nº de tábuas			Posição das tábuas
	2	3	4	
<i>Anunciação</i>		◆		Vertical
<i>Adoração dos Pastores</i>		◆		
<i>Adoração dos Reis Magos</i>	◆			
<i>Jesus entre os Doutores da Lei</i>		◆		
<i>Visitação</i>		◆		
<i>Fuga para o Egito</i>			◆	
<i>Coroação da Virgem</i>		◆		

O sistema de ligação entre as tábuas dos suportes foi provavelmente sofrendo alterações ao longo dos tempos, dada a presença de vestígios de diferentes processos no mesmo suporte. Os vestígios de cola, observáveis entre as linhas de união das tábuas dos painéis da *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, indicam que uma das técnicas

⁵⁰⁴ Vd. MOURA, Abel – *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁰⁵ Vd. Fig. II. 8; II. 9 – Apêndice II.

utilizadas foi a colagem, mas nos mesmos também se podem observar quatro orifícios cilíndricos com o mesmo diâmetro, correspondente ao sistema de taleira trancado com cavilhas⁵⁰⁶, e por fim caudas de andorinha. Ainda no reverso do painel da *Anunciação* existe uma marca muito curiosa que poderá corresponder à marca pessoal de um artista ou de uma oficina. A sua proveniência, não foi desvendada contudo, a mesma não surge nas pinturas da autoria comprovada de Francisco Correia I. Uma vez que a distância mantida entre a parede e o tardo do retábulo no segundo nível e no remate, é diferente daquela verificada no caso do primeiro⁵⁰⁷, não foi possível observar o reverso dos restantes painéis.

Todos os painéis estão delimitados por uma moldura, formada por quatro réguas que por sua vez estão encaixadas através de um sistema macho-fêmea; apenas a moldura da *Coroação da Virgem* é diferente, devido ao seu formato em elipse. Os painéis encontram-se fixos directamente às molduras por meio de pregos.

Camada de preparação e camadas pictóricas

À vista desarmada observa-se a presença de camada de preparação de tonalidade branca, provavelmente de gesso aglutinado com uma cola de origem animal. A visibilidade dos veios da madeira indica que tem pouca espessura.

Dadas as características dos painéis atribuídos a Francisco Correia I, *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*, e a época em que foram pintados, a técnica utilizada na sua execução foi provavelmente a técnica a óleo. A paleta usada é diversificada, e dela fazem parte as tonalidades verdes, amarelas, vermelhas, rosas, azuis e castanhas. O pintor utiliza essencialmente nas indumentárias, tanto nos painéis de Santo Estêvão como nos dois painéis que lhe são atribuídos na capela dos Alfaiates, os tons azuis, vermelhos, verdes e amarelos, sendo esta última cor utilizada com mais abundância, quer para túnicas, mantos e turbantes. Outro exemplo a respeito dos tons aplicados pelo pintor nas suas obras, corresponde aos fundos paisagísticos, elaborados num tom azul-esverdeado, no qual o pintor mistura uma mancha de cor branca para dar uma sensação de luz/claridade. Ainda um outro exemplo, refere-se à elaboração

⁵⁰⁶ Típico sistema aplicado na pintura portuguesa mas também flamenga.

⁵⁰⁷ O primeiro nível encontra-se a uma distância da parede de cerca de 42 cm, enquanto o segundo nível e remate encontram-se a cerca de 10 a 15 cm.

das barbas mais claras, onde se observa, uma mancha de tom amarelado com umas manchas castanhas. As tonalidades rosadas das carnações, especificamente das composições *Jesus entre os Doutores da Lei* e *Adoração dos Reis Magos*, também poderão resultar da aplicação de velaturas, provavelmente à base de uma laca orgânica vermelha⁵⁰⁸. Quando se trata das vestes vermelhas das figuras secundárias, o artista aplica uma grande mancha de cor vermelha, sem muitos jogos de luz sombra, ao contrário dos tons rosas igualmente das vestes, em que se observa bastantes zonas de sombra e luz. Esta forma de trabalhar do pintor também está patente nos painéis de Santo Estêvão de Valença. Em relação aos pigmentos utilizados, prevê-se que terão sido os usuais da época e, os mesmos que usará nas suas outras obras.

5.5.5. Considerações finais

Com base no atrás referido, concluiu-se que em termos técnicos e materiais dos suportes, ao comparar os painéis de Santo Estêvão de Valença com os dois painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates atribuídos a Francisco Correia I, as semelhanças dizem respeito ao tipo de madeira utilizada castanho e ao facto de ser utilizada mais que uma tábuas na constituição dos suportes.

Relativamente às técnicas e materiais aplicados na construção pictórica, uma vez que não foi possível retirar amostras, as considerações finais são fundamentadas na observação directa dos painéis, conjugada com o conhecimento técnico e material dos painéis de Santo Estêvão de Valença e do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara. A observação das composições da *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores Lei*, permitiu detectar que os principais tons utilizados, como o vermelho, amarelo, verde e azul, são os comuns às outras composições

⁵⁰⁸ Vd. CUDELL, Ana Isabel Falcão Burmester – *Proposta de intervenção de conservação e restauro no retábulo da Capela dos Alfaiates Porto*. Porto: [s.n.], 2006. Trabalho apresentado na cadeira de «Seminário» da Licenciatura em Arte/Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), p. 91.

5.6. PAINÉIS DA CAPELA-MOR DA IGREJA MATRIZ DE BARCELOS

5.6.1. Enquadramento histórico e artístico

Novamente fora cidade do Porto, são ainda atribuídos ao pintor Francisco Correia os quatro painéis que se encontram na capela-mor da igreja matriz de Barcelos. Maria Augusta Araújo, que reconheceu nas composições semelhanças com os painéis da capela dos Alfaiates do Porto dedicados ao mesmo tema e aponta para eles uma data próxima de 1580⁵⁰⁹. Dada essa cronologia, portanto, as obras ainda deveriam ter sido executadas por Francisco Correia I.

Também conhecida por igreja matriz de Santa Maria Maior, a igreja foi feita colegiada⁵¹⁰ no século XV e, desde aí, que ocupou uma posição privilegiada, dado que os Duques de Bragança viam nela um importante factor de prestígio a nível social⁵¹¹. Situada no centro histórico de Barcelos, foi classificada monumento nacional a 15 de Outubro de 1927 e trata-se de uma igreja construída ao estilo de transição do românico para o gótico que, ao longo dos tempos, foi sofrendo várias alterações.

A capela-mor, intervencionada no século XVI⁵¹², é de planta rectangular, coberta por uma abóbada de pedra polinervada e ladeada por capelas secundárias de menores dimensões. As suas paredes laterais expõem quatro pinturas, a *Anunciação*, a *Adoração dos Pastores*, os *Apóstolos junto ao túmulo da Virgem* e a *Assunção da Virgem* (Fig. 5.13).

⁵⁰⁹ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta – *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, p.117; SERRÃO, Vítor – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 48.

⁵¹⁰ Entre os séculos XV e XVIII criaram-se em Portugal numerosas colegiadas, comunidades de cônegos formadas em igrejas e sob a presidência de um prior. A igreja matriz de Barcelos foi feita colegiada durante o sacerdócio de João Eanes entre 1430-1448. Vd. SOARES, Franquelim Neiva – *A Colegiada de Barcelos das origens ao século XVI*. In *Barcelos Revista*. 2ª série, nº 5. Barcelos, 1994, p. 9.

⁵¹¹ Vd. MARQUES, José – *D. Diogo de Sousa salvou a Matriz de Barcelos*. Barcelos: [s.n.], 1984, p.15.

⁵¹² Em 1506 Gil da Costa faz obras na capela-mor Vd. MACEDO, José Adílio Barbosa – *A Colegiada de Santa Maria de Barcelos: sua formação, suas dignidades*, in *Barcelos terra condal: congresso: actas do Congresso Histórico e Cultural*. Barcelos, 1998.



Fig. 5. 13 – Painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos. a) *Anunciação*, b) *Assunção da Virgem* (painéis colocados na parede lateral esquerda), c) *Adoração dos Pastores*, d) *Apóstolos junto ao túmulo* (painéis colocados na parede lateral direita)

Não existe nenhum contrato de obra relativo a estes painéis apenas se sabe que os *Apóstolos junto ao túmulo* e a *Assunção da Virgem* são procedentes da antiga igreja da Misericórdia de Barcelos, tendo sido integradas na capela-mor da igreja matriz após uma intervenção ocorrida na década de setenta do século XX⁵¹³. Em relação aos outros

⁵¹³ Vd. ZEFERINO, Carla – *Relatórios da intervenção de conservação e restauro sobre as representações pictóricas do Santo Sepulcro e Coroação da Virgem*. Braga: [s.n.], 2013, p. 5.

dois painéis, *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, fariam, de acordo com alguns autores, parte do antigo retábulo-mor da igreja matriz de Barcelos, datado da segunda metade de Quinhentos⁵¹⁴.

Como se mencionou, todos os painéis são datados de cerca de 1580, sendo a sua autoria atribuída a Francisco Correia (I). Esta atribuição tem como base as semelhanças que Maria Augusta Araújo reconheceu com os painéis da capela dos Alfaiates do Porto, dedicados ao mesmo tema, igualmente afirmado mais tarde por Vítor Serrão, que também identificou semelhanças com os painéis da sacristia da Sé do Porto⁵¹⁵. No entanto, quer a *Anunciação*, como a *Adoração dos Pastores* e a *Assunção da Virgem* da capela dos Alfaiates não deverão ter sido pintadas pelo Francisco Correia I, eliminando deste modo a sua relação com os painéis de Barcelos que, por sua vez também não apresentam semelhanças com as obras de autoria comprovada do artista portuense, mais precisamente com os painéis de Santo Estêvão de Valença. É notória a diferença, por exemplo nos rostos masculinos; os de Barcelos, para além de não apresentarem a mesma qualidade e um desenho tão realista como os de Santo Estêvão, contêm carnacões mais escuras, em tons alaranjados, enquanto as de Valença são em tons amarelos. Também os rostos dos painéis de Barcelos não apresentam acentuada curvatura na parte superior do nariz; as arquitecturas dos fundos paisagísticos não são tão bem definidas; a estética e a cor do túmulo de Santo Estêvão é diferente do túmulo que se observa junto aos apóstolos, e ainda, o remate das cortinas vermelhas da *Anunciação* não exibem as características duas linhas (Tabela 5.6).

⁵¹⁴ Indicado no livro de visitasões do século XVII. Vd. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Barcelos*. Lisboa: Editorial Presença, 1990, vol. 9, p. 45. TRIGUEIROS, António Júlio Limpo, FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e, LACERDA, Maria da Conceição de – *Barcelos, histórico, monumental e artístico*. Braga: Edições APPACDM, 1998, p. 6

⁵¹⁵ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta – *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, p.117.

Tabela 5. 6 – Pormenores dissemelhantes entre os painéis da igreja de Santo Estêvão de Valença e os da igreja matriz de Barcelos

	Pormenores dos painéis da capela-mor da igreja de Santo Estêvão de Valença	Pormenores dos painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos
Carnações		
Remate dos tecidos		
Arquitecturas		
Túmulos		

Segundo o Livro de Acórdãos da Misericórdia de Barcelos, a 12 de Janeiro de 1620 foram acordadas com Domingos Lourenço Pardo as pinturas dos retábulos

colaterais do cruzeiro⁵¹⁶. Uma vez que se sabe que os painéis *Apóstolos junto ao túmulo e Assunção da Virgem* são oriundos da igreja da Misericórdia de Barcelos, esta referência do Livros dos Acórdãos, permite avançar a hipótese destes dois painéis serem oriundos dos retábulos do cruzeiro da Misericórdia, da autoria desse pintor.

5.6.2. Descrição formal e iconográfica

Com base nas características formais, os painéis inserem-se no período tardo-maneirista, numa produção de cariz regionalista.

À primeira vista detectam-se desigualdades no tratamento plástico dos quatro painéis, através dos tons aplicados e das fisionomias das figuras representadas, nomeadamente da Virgem Maria, sugerindo o trabalho de mais do que um artista no conjunto. À partida, parece evidente a mão de dois pintores distintos: o primeiro, autor dos painéis *Anunciação e Adoração dos Pastores*; e o segundo, autor dos painéis *Apóstolos junto ao túmulo e Assunção da Virgem*.

O autor da *Anunciação e Adoração dos Pastores* revela um trabalho mais detalhado, em relação ao autor dos outros dois painéis. Na *Anunciação* destacam-se em alguns pormenores, entre os quais os adereços do arcanjo Gabriel, que conferem delicadeza à composição, assim como o movimento sugerido pelas diversas pregas da túnica branca, desta mesma figura. Ao contrário do que acontece na túnica do arcanjo Gabriel, as restantes pregas das indumentárias são muito simétricas não conferindo movimento mas sim imobilidade. Os rostos da Virgem Maria são claros, arredondados, lábios pequenos e pronunciados, maçãs do rosto rosadas e olhos semiabertos.

As composições *Apóstolos junto ao túmulo e Assunção da Virgem* apresentam um desenho pouco elaborado, sem muitos pormenores, as suas anatomias são alongadas e distorcidas, acompanhadas por indumentárias simples. O hieratismo e alongamento da Virgem Maria são quebrados pelo movimento sugerido no manto, sendo a transmissão de movimentos ascendentes concebida em melhor grau nas vestes esvoaçantes dos anjos. É de notar que as personagens se ligam e comunicam através do

⁵¹⁶ Vd. A.H.M.B., Armário A, Caixa 20, *Livro dos Acórdãos 1602 a 1689*, 1620, Janeiro 12, fl. 39-39vº. *Apud* AFONSO, José Ferrão – A igreja velha da Misericórdia de Barcelos: arquitectura, pintura, retabulística e artes decorativas. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). 3 (Dez. 2011), p. 86.

olhar. Alguns anjos olham para a Virgem Maria e outros para baixo, o mesmo acontece com os apóstolos, que também se entreolham admirados com o túmulo vazio.

Todos os temas representados respeitam o estereótipo iconográfico tradicional, à excepção da *Anunciação*, na qual o pintor não representou as açucenas, geralmente trazidas pelo arcanjo Gabriel ou então postas numa jarra. Entre as oferendas dos pastores representadas na pintura *Adoração dos Pastores*, surge um cesto de ovos; essa representação tornou-se dominante nas *Adorações* do século XVII⁵¹⁷, o que aponta igualmente para que este painel possa ser dessa época.

Na arte cristã, a representação dos apóstolos junto ao túmulo da Virgem isoladamente numa única composição é invulgar, uma vez que geralmente esta cena está associada a mais algum acontecimento, como por exemplo à assunção da Virgem. Esta por vezes incluía, no plano inferior, a representação dos apóstolos em redor do túmulo aberto e, no plano superior, a Virgem em assunção, que em algumas composições também surge a ser coroada, como sucede neste caso em questão.

Atendendo a estes factores iconográficos, às particularidades estilísticas e à constituição dos suportes, como se irá verificar, é provável que os painéis os *Apóstolos junto ao túmulo* e a *Assunção da Virgem*, tenham integrado uma só composição ou estivessem colocadas de forma sequente numa estrutura retabular. Por motivos desconhecidos, estas duas representações foram separadas e emolduradas individualmente, de modo a serem integradas na capela-mor da igreja matriz de Barcelos.

A junção dos painéis segue o habitual esquema de dois registos, terreno e celeste, em que no terreno se observa o túmulo aberto e vazio rodeado pelos apóstolos, entre os quais se consegue identificar S. Pedro, representado do lado direito e em primeiro plano, cujo principal atributo, as chaves⁵¹⁸, se encontram junto ao túmulo, juntamente com dois livros, também atributos de S. Pedro.

No plano celeste, observa-se a representação simultânea da assunção da Virgem seguida da sua coroação na presença de um séquito angelical, de Deus Pai, loca-

⁵¹⁷ Vd. HALL, James – *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 31.

⁵¹⁸ Correspondentes às chaves do céu que Jesus lhe prometeu dar. Vd. FERRANDO ROIG, Juan – *Iconografía de los Santos*, pp. 213-218

lizado à direita da Virgem e de uma outra figura, localizado à sua esquerda, que provavelmente será a representação de Jesus, da qual apenas é perceptível a mão direita, evidenciando-se aqui o corte que terá havido na composição. Uma vez que, na composição em estudo, são os anjos que efectuam a coroação da Virgem, só a podemos designar exclusivamente por *Assunção da Virgem*, porque a coroação da Virgem é, como sublinha Suzanne Stratton, um acto solene só possível de ser executado por Deus Pai e seu Filho⁵¹⁹.

5.6.3. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

A última intervenção foi registada em 2012 e 2013 a cargo do Laboratório de Conservação e Restauro de Bens Culturais da Signinum – Gestão de Património Cultural, Lda⁵²⁰, contudo e segundo as informações presentes nos relatórios de intervenção, todas as pinturas apresentavam sinais de outras intervenções posteriores à sua execução, por sinal não documentadas. Apenas existe memória de uma intervenção realizada em finais da década de 60 e inícios de 70 do século passado⁵²¹.

Em termos de suporte, os reversos encontravam-se reforçados com as traves; no caso da *Adoração dos Pastores* e *Anunciação*, também foram aplicados pequenos fragmentos de madeira em alguns dos cantos, tendo sido reintegrados de forma a dar continuidade à pintura. As fendas e as lacunas dos reversos encontravam-se preenchidas com uma massa à base de cola de serrim, enquanto as da frente estavam preenchidas com uma massa de preenchimento branca.

A moldura da *Adoração dos Pastores* possuía uns acrescentos não originais do lado interior, colocados para completar o que faltava à composição. Actualmente ainda se pode observar esses acrescentos laterais.

⁵¹⁹ Vd. STRATTON, Suzanne – *La Inmaculada Concepcion en el Arte Español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, Tomo 1, nº2, p. 42.

⁵²⁰ No relatório de intervenção a pintura *Apóstolos junto ao túmulo* está identificada como *Santo Sepulcro* e a *Assunção da Virgem* por *Coroação da Virgem*. Vd. ZEFERINO, Carla - *Relatórios da intervenção de conservação e restauro sobre as representações pictóricas do Santo Sepulcro e Coroação da Virgem*. Braga: [s.n.], 2013.

⁵²¹ Vd. ZEFERINO, Carla – *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Adoração dos Pastores*. Braga: [s.n.], 2012, p. 11.

No que diz respeito a intervenções pictóricas, para além dos diversos repintes, de acordo com a descrição dos relatórios, verificou-se que por de baixo de determinadas áreas da superfície pictórica, se encontra uma outra camada pictórica, que provavelmente trata-se da pintura original⁵²². São por exemplo o caso das vestes de determinadas personagens, assim como algumas das carnações⁵²³. Este facto dá a indicação que as composições originais foram alteradas de forma significativa.

Quanto ao estado de conservação, todos os painéis se encontram em bom estado, devido à recente intervenção.

5.6.4. Caracterização técnica e material

Tendo em conta que a análise estilística dos painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos revelou não haver afinidades com os outros painéis de Francisco Correia I, procurou-se verificar se, através da sua caracterização técnica e material, existem semelhanças que possam apontar se, de facto, os painéis foram pintados pelo artista em questão. Na pesquisa de elementos caracterizadores das técnicas empregues, recolheram-se informações através da observação directa dos painéis com recurso aos registos fotográficos com luz visível e radiação e UV, sendo os dados assim obtidos ainda complementados com a análise química dos materiais. No que respeita à identificação de pigmentos, cargas e aglutinantes, foi necessário proceder à recolha de micro-amostras, posteriormente, divididas em duas partes, uma para a preparação de cortes estratigráficos e sua observação por MO, a outra para análise por micro-FTIR. Os devidos resultados podem ser consultados nos apêndices III e IV.

Em termos técnicos, nos painéis *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, observa-se que o pintor não esbate a passagem do claro para o escuro, aplica uma pincelada com traços largos e em várias direcções, quer para marcar as zonas de luz e sombra nos rostos e indumentárias como as suas pregas. Este tipo de técnica é adversa em

⁵²² Vd. ZEFERINO, Carla – *Relatórios da intervenção de conservação e restauro sobre as representações pictóricas do Santo Sepulcro e Coroação da Virgem*. Braga: [s.n.], 2013, p. 17. IDEM – *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Adoração dos Pastores*. Braga: [s.n.], 2012, p. 10. IDEM – *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Anunciação*. Braga: [s.n.], 2012, p. 6.

⁵²³ Vd. Fig. 36 (a), (b) – Anexo I.

relação aos painéis de Valença, Azurara e capela dos Alfaiates. Recorreu aos empastamentos localizados de cor branca para marcação de pontos de luz, como por exemplo nas nuvens, nas pupilas dos olhos da Virgem Maria e nos contornos de alguns elementos da sua indumentária⁵²⁴. Nas figuras de menor relevância, as zonas de luz da testa, cana do nariz, maçãs do rosto e braços, foi dado por pinceladas largas mais rosadas, com algum empastamento⁵²⁵. Nos *Apóstolos junto ao túmulo* e *Assunção da Virgem*, para além destas mesmas técnicas o que salta à vista é um contorno exterior de alguns dos panejamentos e das anatomias⁵²⁶. Estas questões técnicas, porém, apontam para a hipótese de os quatro painéis terem sido pintados por um único artista e não por dois como se tinha especulado anteriormente, no entanto esta nova hipótese será confirmada através das análises químicas.

A fotografia da fluorescência gerada pela luz UV confirmou ainda a presença de uma fina camada de verniz, aplicado com uma trincha no sentido vertical, sendo esta situação resultante da última intervenção.

Suporte, molduras e sistemas de união

Todos os suportes são de madeira de castanho⁵²⁷ com as seguintes dimensões: *Anunciação* – 159 cm de altura por 96 cm de largura; *Adoração dos Pastores* – 161 cm de altura por 85 cm de largura; *Apóstolos junto ao túmulo* – 161 cm de altura por 119 cm de largura; *Assunção da Virgem* – 161 cm de altura por 111 cm de largura.

No que diz respeito à constituição dos suportes, apenas a *Adoração dos Pastores* é composta por uma única tábuas, os *Apóstolos junto ao túmulo* e a *Assunção da Virgem* são constituídos por duas tábuas unidas verticalmente e a *Anunciação* por três, também unidas verticalmente, sendo que a tábuas central constituiu quase a totalidade do suporte (Tabela 5.7)⁵²⁸.

⁵²⁴ Vd. Fig. I. 13 (a) – Apêndice I.

⁵²⁵ Vd. Fig. I. 13 (b) – Apêndice I.

⁵²⁶ Vd. Fig. I. 13 (c) – Apêndice I.

⁵²⁷ Vd. ZEFERINO, Carla – *Relatórios da intervenção de conservação e restauro sobre as representações pictóricas da Anunciação e Adoração dos Pastores*. Braga: [s.n.], 2012. IDEM – *Relatórios da intervenção de conservação e restauro sobre as representações pictóricas do Santo Sepulcro e Coroação da Virgem*. Braga: [s.n.], 2013.

⁵²⁸ Vd. Fig. II. 10, 11, 12 e 13 – Apêndice II.

Tabela 5. 7 – Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas

Painéis	Nº de tábuas			Posição das tábuas
	1	2	3	
<i>Anunciação</i>			◆	Vertical
<i>Adoração dos Pastores</i>	◆			
<i>Assunção da Virgem</i>		◆		
<i>Apóstolos junto ao túmulo</i>		◆		

Atendendo ao enquadramento das personagens, verificou-se cortes laterais ou remoção das tábuas em três dos suportes: *Adoração dos Pastores*, *Apóstolos junto ao túmulo* e *Assunção da Virgem*. A remoção das tábuas é fundamentada no facto de existir nas margens destes suportes uns orifícios que provavelmente deviam-se à existência de cavilhas.

Na *Adoração dos Pastores* existem orifícios na margem direita e esquerda, o que quer dizer que a constituição do suporte poderia ser igual ao da *Anunciação*, isto é, com três tábuas, e nas outras duas pinturas apenas se verificam orifícios na margem direita, passando também a serem constituídos igualmente por três tábuas.

Nos reversos dos painéis existem quatro traves colocadas horizontalmente. Na *Adoração dos Pastores*, para além das quatro traves de reforço, existe uma mais pequena ao centro⁵²⁹. A fixação dos suportes à moldura é mediante oito chapas.

As molduras dos painéis são em madeira de castanho, entalhadas, douradas e constituídas por quatro braços de madeira, unidos em meia esquadria, formando um rectângulo⁵³⁰. No reverso encontra-se colocado, na extremidade superior, o sistema que de fixação na parede, constituído por um elemento metálico em ferro.

⁵²⁹ Vd. Fig. 35 – Anexo I.

⁵³⁰ Vd. ZEFERINO, Carla – *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Anunciação*. Braga: [s.n.], 2012, pp. 9-10. IDEM - *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Adoração dos Pastores*. Braga: [s.n.], 2012, pp. 7-8.

Camada de preparação e camadas pictóricas

A maioria das amostras recolhidas destes painéis apresenta a estratigrafia incompleta, sendo apenas observável a camada de preparação em quatro amostras (correspondendo três delas a carnações)⁵³¹. É também visível nos cortes uma camada castanha e translúcida, que em algumas amostras surge entre duas camadas pictóricas. A análise por micro-FTIR desta camada permitiu verificar que se trata de um verniz feito à base de uma resina natural diterpénica (resina colofónia)⁵³². Este facto sugere que as camadas aplicadas sobre esse verniz possam não ser originais das pinturas. A sua presença também terá contribuído para o insucesso na recolha de amostras com estratigrafia completa, uma vez que em parte das amostras a primeira camada corresponde exactamente a essa camada de verniz, o que significa que ao se proceder à incisão do bisturi na pintura terá havido o destacamento da amostra por esse estrato, mais quebradiço, e não pela camada de preparação.

A presença da referida camada de verniz em praticamente todas as amostras indica que estas quatro composições terão sido alvo de repintes, cuja extensão não foi possível verificar, mas estes resultados sugerem que sejam de alguma dimensão. Embora os painéis tenham sofrido uma intervenção de conservação recentemente, não foram efectuados quaisquer exames e, no seu decurso, apesar de alguns terem sido detectados, não foram removidos. Tendo em conta as características das camadas pictóricas aplicadas sobre o verniz, compostas por pigmentos tradicionais da época dos painéis e com uma granulometria semelhante àquela verificada nas camadas que se consideram originais, colocar-se-ia a hipótese de a intervenção que originou estes repintes ter sido numa época relativamente próxima à da execução original dos painéis. Contudo, na amostra do azul do manto da Virgem, no painel *Adoração dos Pastores*, foi identificado azul da Prússia na camada pictórica⁵³³ aplicada directamente sobre a camada de verniz colofónia. Este facto remete a eventual intervenção para o século XVIII, uma vez que o azul da Prússia apenas começou a ser utilizado a partir de 1704.

Nas imagens dos cortes estratigráficos das zonas de pintura original, observa-se uma camada de preparação de cor acastanhada, constituída por gesso e um material

⁵³¹ Vd. Tabela III. 3; III. 4 – Apêndice III.

⁵³² Vd. Fig. IV. 15 – Apêndice IV.

⁵³³ Vd. Fig. IV. 14 – Apêndice IV.

proteico (cola animal). Em alguns espectros de infravermelho também foi detectada a presença de óleo⁵³⁴, que poderá ser resultado de uma impregnação ou saturação da preparação com óleo, com o objectivo de isolar esta camada e promover a aderência das camadas de tinta a óleo a serem posteriormente aplicadas.

Sobre a camada de preparação foi aplicada uma camada de tinta, com alguma irregularidade em termos de espessura, cujo aglutinante é um óleo⁵³⁵, o que permitiu concluir que a técnica de pintura utilizada na execução destes painéis foi a técnica a óleo. No entanto, numa das amostras do painel *Adoração dos Pastores* detectou-se a presença de um material proteico nas camadas pictóricas⁵³⁶. Assim, é possível que também tenha sido usado uma mistura de um material proteico e óleo como aglutinante, tratando-se de uma técnica mista. Este facto vai ao encontro das observações realizadas durante a intervenção efectuada pelo ateliê/laboratório Signinum, em que foi considerada a possibilidade de se tratar de uma técnica mista⁵³⁷. Por outro, lado não é de excluir também a hipótese de ter ocorrido uma contaminação das camadas pictóricas com uma cola animal aplicada durante a realização de uma fixação, numa intervenção posterior à execução da pintura.

No que concerne aos pigmentos identificados em todos os painéis, as análises por micro-FTIR permitiram constatar que foram utilizados pigmentos da época, como o branco de chumbo, amarelo de chumbo e estanho e pigmentos terra. No caso da cor vermelha, não foi possível através desta técnica analítica identificar o principal pigmento utilizado, contudo as características morfológicas das partículas, quando observadas por MO, permitem colocar a hipótese de ser vermelhão.

É de referir ainda o caso da amostra recolhida do azul da indumentária do anjo, no painel *Assunção da Virgem*, em que a última camada pictórica, que se considera original da execução da pintura, é constituída por branco de chumbo, azurite e azul de esmalte⁵³⁸. Este último pigmento, para além de não ter sido detectado nos painéis de autoria e atribuídos a Francisco Correia I, também dá a indicação de que este painel

⁵³⁴ Vd. Fig. IV. 20 – Apêndice IV.

⁵³⁵ Vd. Fig. IV. 13, 14, 16 – Apêndice IV.

⁵³⁶ Vd. Fig. IV. 16 – Apêndice IV.

⁵³⁷ Vd. ZEFERINO, Carla – *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Adoração dos Pastores*. Braga: [s.n.], 2012, p. 4.

⁵³⁸ Vd. Fig. V. 9 – Apêndice V.

não pode ser datado anteriormente a 1584, uma vez que este pigmento só começou a ser utilizado a partir deste ano.

Apesar dos pigmentos identificados serem os mesmos que se identificaram nas obras de Francisco Correia I, à excepção do azul de esmalte, a configuração visual das camadas pictóricas visível nos cortes estratigráficos das amostras recolhidas dos painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos revela-se diferente, isto é, o artista que pintou os painéis de Barcelos, criou os mesmos tons através de misturas de pigmentos diferentes das de Francisco Correia I. A configuração visual das camadas pictóricas também permitiu comprovar a hipótese enunciada anteriormente: as quatro composições foram elaboradas pelo mesmo artista.

5.6.5. Considerações finais

De acordo com as interpretações realizadas, conclui-se que o facto dos painéis se encontrarem bastante alterados em relação ao que seriam originalmente, dificultou bastante a interpretação dos resultados obtidos, não permitindo obter conclusões precisas. Porém, o estudo técnico e material confirmou que de facto os painéis foram pintados por um único artista, devido à mesma forma de aplicar os materiais, verificável na morfologia dos cortes estratigráficos.

O mesmo estudo não revela diferenças significativas relativamente a outros painéis da autoria de Francisco Correia I. Apenas num dos casos se identificou um pigmento não pertencente à sua paleta base.

A principal conclusão que deste estudo se pode retirar é que os painéis foram, efectivamente, bastante modificados em relação ao que seriam originalmente. Este facto é seguramente determinante no tipo de conclusões que se podem obter numa análise estilística e comparativa com outros painéis atribuídos a Francisco Correia I. Desta forma, os repintes que terão sido aplicados, entre outras alterações, poderão induzir em erro tanto historiadores como conservadores, levando a que estes possam fazer uma atribuição incorrecta a este pintor. Não obstante, os elementos recolhidos na caracterização destes painéis, do ponto de vista técnico e estilístico, apontam, para que, como uma margem razoável de certeza, os painéis não sejam da autoria de Francisco Correia I e de que as composições *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, assim como

os *Apóstolos junto ao túmulo* e *Assunção da Virgem* também sejam oriundas da igreja da Misericórdia de Barcelos, podendo ser atribuídos a Domingos Lourenço Pardo.

5.7. CONCLUSÕES GERAIS

Como se pode verificar nas tabelas 5.8, 5.9 e 5.10, os materiais utilizados nos grupos de obras atribuídas por historiadores a Francisco Correia I, constituídos pelos painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara, painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto e painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos, não diferem muito dos utilizados nas obras de autoria comprovada, painéis de Santo Estêvão de Valença. Contudo, não se pode afirmar, apenas com base nesta informação, que todos os painéis inicialmente atribuídos tenham sido de facto pintados por ele, uma vez que existem claras diferenças estilísticas e técnicas e porque se sabe que, mediante a época, os pintores utilizavam praticamente os mesmos materiais, destacando-se através de alguns aspectos técnicos, entre outros: tipo de desenho; tipo de pincelada, se é marcada, fluida ou hesitante, com ou sem empastamentos; da forma como foram aplicadas as cores e de como estas foram trabalhadas para conseguir efeitos de luz ou sombra.

A madeira utilizada em todos os suportes é de castanho, sem certezas absolutas no que diz respeito aos painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara. À excepção dos painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto, cuja amostragem não foi possível de se realizar, as preparações são constituídas por gesso aglutinado num material proteico e em relação aos pigmentos, para além dos pigmentos base, surgiu apenas num dos painéis da igreja matriz de Barcelos, *Assunção da Virgem*, a utilização do pigmento azul de esmalte.

Com base em toda análise realizada às obras, confirma-se a atribuição a Francisco Correia I os painéis do retábulo Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara, desatribuindo-se os da capela-mor da igreja matriz de Barcelos. Com base numa pormenorizada comparação estilística, atribui-se ainda a Francisco Correia I dois

dos painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto, *Adoração dos Reis Magos e Jesus entre os Doutores da Lei*.

Tabela 5. 8 – Madeiras identificadas nos quatro conjuntos de obras estudadas

Painéis	Madeiras identificadas
Capela-mor da igreja de Santo Estêvão de Valença	Madeira de castanho
Retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara	Madeira de castanho (?)
Retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto	Madeira de castanho
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos	Madeira de castanho

Tabela 5. 9 – Materiais identificados nas camadas de preparação nos três conjuntos de obras estudadas

Painéis	Materiais identificados nas camadas de preparação
Capela-mor da igreja de Santo Estêvão de Valença	Gesso aglutinado num material proteico (cola animal)
Retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara	Gesso aglutinado num material proteico (cola animal)
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos	Gesso aglutinado num material proteico (cola animal)

Tabela 5. 10 – Pigmentos originais identificados nos três conjuntos de obras estudadas

		Painéis		
		Santo Estêvão de Valença	Retábulo do Sagrado Coração de Jesus	Capela-mor da matriz de Barcelos
Pigmentos identificados	Branco de chumbo	◆	◆	◆
	Vermelhão	◆	◆	◆
	Ocre vermelho		◆	
	Vermelho de chumbo	◆		
	Carvão vegetal		◆	
	Amarelo de chumbo e estanho	◆	◆	◆
	Ocre amarelo			
	Azurite	◆		◆
	Azul de esmalte			◆
	Verdigris ou Resinato de cobre	◆	◆	
	Ocre castanho	◆	◆	◆

CAPÍTULO 6. CARACTERIZAÇÃO DAS OBRAS ATRIBUÍDAS A FRANCISCO CORREIA II

Este capítulo é dedicado à caracterização da obra de Francisco Correia II, que congrega um número de obras, executadas numa data posterior ao ano de 1590, década em que terá iniciado a sua actividade artística. Entre elas incluem-se obras atribuídas por outros investigadores e obras de autoria comprovada por registos documentais ao que se considerava ser o “único” Francisco Correia. Contudo, como se verificou, a existência de dois pintores com esse nome, todas as peças, datáveis a partir de 1590 em diante, serão tratadas como meramente atribuídas a Francisco Correia II.

As obras em análise neste capítulo são as da Misericórdia do Porto, sobre as quais existem registos documentais⁵³⁹, e às quais se junta os painéis sacristia da Sé do Porto e alguma das pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega em Refojos de Basto. Entre as obras da Misericórdia fazem parte dois grupos de peças: um conjunto de quatro esculturas policromadas e doze pinturas correspondentes às bandeiras processionais da Paixão de Cristo que, no caso de Francisco Correia II, passaram a ser as suas obras de referência, ou seja, a base comparativa em relação aos outros grupos de obras atribuídas.

Apesar de as características de um trabalho policromo de base escultórica serem diferentes daquelas observáveis em composições figurativas executadas em pintura de cavalete, principal suporte de trabalho que ainda subsiste do pintor, considerou-se igualmente pertinente apresentar a análise documental e caracterização técnico-material dessas esculturas, dada a participação comprovada, que tendo em conta a data em que a policromia foi realizada, 1600, passa a ser um trabalho da autoria de Francisco Correia II. Essa análise insere-se, assim, como um estudo paralelo nesta tese, podendo ser consultado no apêndice VI, demonstrando a versatilidade do artista e contribuindo para um melhor conhecimento da sua actividade artística.

⁵³⁹ Contrato do douramento e pintura dos quatro Evangelistas da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto. Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.º 8, nº3, f.179. Pagamento da pintura da escultura de Nossa Senhora para a igreja da Misericórdia do Porto. Vd. A.H.M.P., *Livro de despesa geral*, L, B.º 1, nº27, f.153. Contrato das 12 pinturas da Paixão de Cristo para a igreja da Misericórdia do Porto. Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.º 8, nº54, ff.133-134.

No estudo das pinturas de cavalete, constituído pelas doze bandeiras processionais da Paixão de Cristo da Misericórdia, oito painéis da sacristia da Sé do Porto e cinco das pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, um total de vinte e cinco obras, foi aplicada a mesma metodologia utilizada no estudo de Francisco Correia I e, para além da sua caracterização, procuraram-se identificar pormenores, materiais, técnicas que evidenciassem particularidades diferenciadoras na pintura dos dois artistas. Com os mesmos métodos de imagem (fotografia sob luz visível, de UV, de IV e radiografia) e técnicas analíticas (microscopia óptica, micro-FTIR e SEM-EDS) foi possível identificar através das cerca de 126 micro-amostras recolhidas, uma paleta tradicional da época, quantiosa no número de pigmentos, mas cujas misturas são simples e comuns. Apenas o grupo das obras da sacristia da Sé do Porto são em suporte de madeira, as restantes são todas pinturas sobre tela. Em termos estilísticos, as obras inserem-se na mesma época, porém são distinguíveis em aspectos técnicos, em que se observa um trabalho mais regional nas bandeiras da Misericórdia.

6.1. OBRAS DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DO PORTO

6.1.1. Enquadramento histórico e artístico

É nos registos da Misericórdia do Porto, que surge as primeiras referências documentais alusivas ao trabalho do pintor que se considera Francisco Correia II.

A Misericórdia do Porto foi fundada em 1502, na sequência de uma carta que D. Manuel terá escrito em 1499, na qual recomendava às pessoas mais influentes do Porto, a criação da confraria de Nossa Senhora da Misericórdia, semelhante à de Lisboa⁵⁴⁰. Inicialmente a confraria instalou-se numa capela localizada no claustro velho da Sé do Porto, mudando-se mais tarde para uma das ruas mais importantes da cidade, a rua das Flores, onde construiu a sua própria sede e permanece até hoje. A protecção da rainha D. Leonor, os numerosos privilégios conferidos pelo rei D. Manuel e a generosidade dos diversos benfeitores permitiram que a Misericórdia do Porto conseguisse ultrapassar as dificuldades iniciais e, posteriormente, os períodos de crise, como foi o caso das Invasões Francesas e do Cerco do Porto⁵⁴¹.

A igreja, cujo risco foi da responsabilidade do mestre pedreiro Manuel Luís, começou a ser construída em 1555, e em Dezembro de 1559 foi benzida pelo Bispo do Porto, D. Rodrigo Pinheiro, ainda inacabada. Em 1567, a capela-mor ainda estava por construir; também da autoria do mestre Manuel Luís, foi edificada com os donativos legados por D. Lopo de Almeida⁵⁴², daí ser designada por capela de D. Lopo de Almeida.

⁵⁴⁰ Vd. CARVALHO, Luís – *Livro de Ouro: Porto Património Mundial*. Porto: O Comércio do Porto, 1999, p. 116.

⁵⁴¹ Vd. OSÓRIO, Rui – 500 anos de cultura e solidariedade. In PAULINO, Francisco Faria, coord. - *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses; Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995, pp. 23-24.

⁵⁴² Foi um dos grandes mecenas da Misericórdia do Porto. D. Lopo de Almeida, sobrinho-neto do Bispo de Coimbra, tornou-se capelão de Filipe II. Ao falecer em Madrid em 1584, escolheu a Santa Casa da Misericórdia do Porto para doar uma parte da sua fortuna, com a qual, pela exigência do próprio construíram a capela-mor. Vd. PEIXOTO, Ana Sílvia Albuquerque – *Grandes Beneméritos da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Cadernos dos 500 anos*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1997, vol. I, p. 42.

Em Agosto de 1590, a Mesa da Irmandade decide mandar fazer o retábulo para a capela-mor⁵⁴³, do qual apenas restam três dos cinco painéis da autoria de Diogo Teixeira⁵⁴⁴. Na capela-mor, ainda se podem visualizar as áreas reservadas a esses mesmos painéis, preenchidas por azulejos amarelos e brancos. Juntamente com o retábulo, os Irmãos mandaram construir o sacrário, que incluía na sua ornamentação cinco esculturas, entregues em 1591 ao provedor da Misericórdia por Francisco Correia, neste caso pelo segundo (II), e por Sebastião Moreira, este último responsável pelo douramento do sacrário⁵⁴⁵.

Estas imagens, hoje desaparecidas, foram esculpidas em Lisboa por um imaginário de identidade desconhecida, tendo sido pintadas e estofadas por Diogo Teixeira⁵⁴⁶.

Para a capela-mor, Francisco Correia II, pintaria ainda as esculturas dos quatro Evangelistas, colocados no nível inferior do alçado, ladeados por colunas jónicas⁵⁴⁷. Na mesma igreja, pintou também a escultura de uma Nossa Senhora para um dos altares laterais, pela qual recebeu, em 1606, três mil réis, a juntar aos dois mil que já tinha recebido:

“A f.^{co} Correa pintor Nosso irmão dei por moadado do provedor tres mil rs. De acabar de pintar a imagem de nossa srã do altar travesso, q com os dous q já tem Recebido fazem os

⁵⁴³ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.116.

⁵⁴⁴ Os três painéis que ainda subsistem retractam os temas da *Anunciação*, *Visitação* e *Adoração dos Pastores*, os outros dois representavam *A Purificação* e *Quando o Menino deixou a Virgem Maria e S. José e foi disputar com os Doutores*. Vd. MOREIRA, Rita – Intervenção de conservação e restauro nas pinturas retabulares de Diogo Teixeira. In *I JORNADAS DO PATRIMÓNIO*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012, p. 41.

⁵⁴⁵ Vd. Doc. 5 – Anexo Documental. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.146. BASTO, Artur de Magalhães – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1934, vol. II, pp. 142-143. Ainda segundo fontes documentais, antes deste sacrário existiu um anterior provisório, encomendado apenas para a inauguração da ainda inacabada capela-mor em Abril de 1590. Cf. BRANDÃO Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, pp. 113-116.

⁵⁴⁶ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.156. Consta, do livro de despesas da Misericórdia, uma verba de mil e trezentos réis relativa a uma cavalgada que trouxe um caixão com as figuras para o sacrário. Cf. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B, B.^{co} 3, n.18, ff. 90-91.

⁵⁴⁷ Vd. Fig. I. XIV – Apêndice I.

sinquo em q se conçertou E en como os Recebeo de min sebastião pachequo E se da por pago da ditta obra asinou aqui em 16 de março”⁵⁴⁸.

Ao que tudo indica, esta escultura hoje desaparecida, terá sido substituída por uma outra em 1616 e colocada na sacristia⁵⁴⁹. Por fim, em 1613, regista-se a sua participação na pintura das doze bandeiras processionais da Paixão de Cristo⁵⁵⁰.

6.1.2. Bandeiras processionais da Paixão de Cristo



⁵⁴⁸ Vd. A.H.M.P., L. B. ^{co}1, n.º. 27, fl. 153. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p.198.

⁵⁴⁹ Em 1612 ajustou-se com António Coelho a manufatura da escultura de Nossa Senhora. Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995, vol. 3, pp. 235-236.

⁵⁵⁰ As bandeiras são constituídas por duas telas, encaixilhadas de modo a apresentar uma dupla face e, suportadas por uma vara de madeira, que possibilitava a sua deslocação nas procissões.



Fig. 6. 1 – 1) Última ceia; 2) Lava-pés; 3) Agonia no Horto; 4) Traição de Judas; 5) Cristo perante Caifás; 6) Negação de Pedro; 7) Cristo perante Pilatos; 8) Flagelação; 9) Coroação de espinhos; 10) *Ecce Homo*; 11) Cristo a caminho do Calvário; 12) Cristo pregado na Cruz.

No âmbito dos Compromissos das Misericórdias, era obrigatório a existência de determinados bens e objectos, entre os quais as bandeiras, referidas nos inventários da altura como painéis ou insígnias, para dar assistência aos encargos culturais e religiosos. Dessas bandeiras, assinalam-se as dos Irmãos, as Reais ou da Casa e as da Paixão de Cristo. Estas últimas, faziam parte do cortejo processional de Quinta-feira Santa ou de Endoenças, através do qual as Misericórdias promoviam a devoção aos Passos da Paixão de Cristo.

Os Passos da Paixão de Cristo, antecipam o sofrimento que a Virgem Maria sentiu pelo martírio do Seu filho, cuja síntese se centra na Virgem Maria aos pés da cruz, agarrar o Seu Filho já morto - Nossa Senhora da Piedade. A Procissão das Endoenças foi a primeira cerimónia religiosa de carácter público que as Misericórdias assumiram como obrigação de cumprimento anual, que acontecia na Quinta-feira Santa, o dia destinado à remissão das falhas dos penitentes. A Procissão das Endoenças também podia ser designada por Procissão do Senhor *Ecce Homo*, Procissão dos Painéis ou Procissão da Santa Maria. Esta tinha início à tarde, abria com a Bandeira de Nossa Senhora da Misericórdia, seguindo-se as bandeiras da Paixão a par, com os martírios

da Paixão transportados por crianças vestidas de anjos, também faziam parte algumas das figuras mencionadas no Evangelho⁵⁵¹.

As bandeiras da Paixão de Cristo da Misericórdia do Porto foram mandadas executar, em Março de 1613, na sequência de uma resolução tomada pelos respectivos provedor e deputados:

“Em tres dias do mes de março de seiscentos e treze anos estando o provedor em mesa com os deputados abaixo a sinados asentaram que se mandassem fazer doze paineis da paixam de noso senhor (...)”⁵⁵².

De acordo com os Compromissos das Misericórdias⁵⁵³, podiam ser pintadas seis ou doze bandeiras, tendo em conta que no caso de serem apenas seis, dada a sua dupla face, poderem estar representados os doze Passos da Paixão de Cristo⁵⁵⁴. No caso concreto da Misericórdia do Porto, foram mandadas realizar doze bandeiras, em que numa das faces estão representados os Passos da Paixão, enquanto na outra se visualiza a inscrição bíblica, inserida numa cartela flamenga, alusiva à representação.

A primeira bandeira, numerada como tal, corresponde à *Última Ceia*, seguida de *Lava-pés*, *Agonia no Horto*, *Traição de Judas*, *Cristo perante Caiús*, *Negação de Pedro*, *Cristo perante Pilatos*, *Flagelação*, *Coroação de Espinhos*, *Ecce Homo*, *Cristo a caminho do Calvário* e por fim *Cristo pregado na Cruz*. Segundo a inventariação das bandeiras, enquadrado no programa das comemorações dos quinhentos anos das Misericórdias, a maioria inicia o ciclo na *Agonia no Horto*, no entanto existem algumas Misericórdias, como foi o caso da do Porto, em que a primeira bandeira retracta a *Última Ceia*, seguindo-se o *Lava-pés* e só em terceiro lugar é que vem a *Agonia no Horto*⁵⁵⁵.

⁵⁵¹ Vd. TOJAL, Alexandre Arménio – Bandeiras da Paixão. In GUEDES, Natália Correia, coord. – *Bandeiras das Misericórdias*. Lisboa: Comissão para as comemorações dos 500 anos das Misericórdias, 2002, pp.90-93.

⁵⁵² Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D.B. co 8, nº4, fls 133. Cf. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal (Gabinete de História da Cidade), 1964, p. 20.

⁵⁵³ Durante muito tempo, as Misericórdias regiam-se pelo Compromisso de Lisboa, cuja primeira impressão data de 1516.

⁵⁵⁴ Vd. TOJAL, Alexandre Arménio – *Op. cit.*, p.95.

⁵⁵⁵ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp.92-93.

Faz ainda parte desta série uma décima terceira bandeira (Fig. 6. 2), com o tema *Nossa Senhora da Piedade*, também designada por *Pietà*, sobre a qual não existe qualquer registo de encomenda, colocando a dúvida se esta faria efectivamente parte do conjunto e, no caso de não o ser, se esta teria sido pintada na mesma época ou se seria posterior.



Fig. 6. 2 - Décima terceira bandeira - *Pietà*

A partir do século XVII, o número de bandeiras com os Passos da Paixão de Cristo aumentou para catorze, o que quer dizer que esta bandeira pode ter sido mandada fazer tendo já em conta essa intenção; desta forma, não se descarta a hipótese de poder existir mais uma bandeira, mas da qual não se tem conhecimento.

Como se referiu, as bandeiras da Paixão da Misericórdia do Porto foram encomendadas a quatro pintores da cidade: Inácio Ferraz de Figueiroa, Domingos Lourenço Pardo, Francisco Correia e Diogo de Oliveira.

O contrato de compromisso entre a Misericórdia e os artistas foi assinado no dia cinco de Março de 1613⁵⁵⁶. Nele, todos concordam com as condições estabelecidas, nomeadamente o valor oferecido por cada pintura, sete mil réis, dando um total de oitenta e quatro mil réis. Nesse mesmo dia, a instituição pagou metade do valor acordado, quarenta e dois mil réis, “fora o pano”, expressão que se refere á tela, o suporte pictórico utilizado⁵⁵⁷.

Ao assinarem este contrato, os artistas também se comprometeram a terminar as pinturas no Domingo de Ramos desse mesmo ano, ou seja, entre 22 de Março e 25

⁵⁵⁶ Vd. Doc. 8 – Anexo documental.

⁵⁵⁷ No Oriente, desde a Baixa Idade Média que a tela é o suporte de eleição para a pintura das bandeiras de procissões. Vd. ALARCÃO, Adília; [et al.] - *Conservar é conhecer*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro, 2005, p.51.

de Abril, época estabelecida para a celebração da Páscoa a partir do primeiro Concílio de Niceia⁵⁵⁸. Como se pode verificar, o curto espaço de tempo em que a Misericórdia pretendia as doze pinturas, explica o facto de terem sido contratados quatro artistas em vez de um.

Em termos de trajectória histórica, sabe-se que, na década de oitenta, onze das bandeiras estavam no coro da igreja da Misericórdia, tendo sido nessa altura identificadas e estudadas por Vítor Serrão⁵⁵⁹. A bandeira que faltava, correspondente ao tema *Cristo a caminho do Calvário*, que já não fazia parte do inventário de 1740⁵⁶⁰, foi encontrada numa das dependências do Colégio do Barão de Nova Sintra no Porto, local para onde foram transportadas as bandeiras no decorrer das obras na sede da rua das Flores no século XIX⁵⁶¹ e onde permanecem actualmente reservadas. Por vezes, são integradas em exposições, como já foi o caso da exposição, intitulada por “Representação da Procissão dos Fogaréis na Quinta-Feira de Endoenças”, que decorreu na galeria dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto, e como o próprio nome indica, representa a procissão através dos adereços utilizados, entre os quais as bandeiras, lanternas e as varas dos Irmãos⁵⁶². Existe ainda um registo fotográfico antigo da galeria dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto, onde se pode visualizar as bandeiras expostas, juntamente com um aglomerado de retratos dos diversos benfeitores⁵⁶³.

Ainda a propósito desta procissão da Quinta-Feira de Endoenças, é importante referir que era obrigatório que nela participassem os Irmãos da Casa⁵⁶⁴; deste modo

⁵⁵⁸ Vd. Primeiro Concílio Ecuménico de Niceia - http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/historia_da_igreja/primeiro_concilio_ecumenico_de_niceia.html (2014.09.14;10:30h).

⁵⁵⁹ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, vol. 1, p. 213.

⁵⁶⁰ Com base numa informação avançada por Artur de Magalhães Basto, em 1740, encontravam-se na sala de espera da Misericórdia, antiga Casa das Tumbas, uns quadros alusivos à da Paixão de Cristo, cujo tema *Jesus a caminho do Calvário* estava em falta. Vd. BASTO, Artur de Magalhães - *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1997, vol. I, p. 242.

⁵⁶¹ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta – *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, p.53.

⁵⁶² Vd. Fig. 37 – Anexo I.

⁵⁶³ Vd. Fig. 38 – Anexo I.

⁵⁶⁴ “Em quinta feira da Semana Sancta, se juntará por obrigação toda a Irmandade, na Igreja da Misericórdia, pera em procissam hir visitar algumas Igrejas (...) Seguirseham, em distâncias convenientes, doze insígnias da paixam, que levaram doze Irmãos, seis nobres, & seis officiaes”. Vd. A.H.M.P., D, B

conclui-se que Francisco Correia II, para além de ter colaborado na manufactura das pinturas, também deve ter participado na procissão em questão devido à sua condição de Irmão.

Apesar de se conhecerem mais obras dos pintores implicados neste trabalho, à excepção de Francisco Correia II, uma vez que estas são as únicas pinturas, para além da desaparecida policromia da escultura de Nossa Senhora, das quais existem documentos, não é fácil patentear seguramente quem é que fez o quê nas bandeiras. Isso alia-se ao facto de não se saber qual a organização de trabalho levada a cabo: se por exemplo foi distribuído o mesmo número de bandeiras por cada um ou se cada um ficou encarregue de determinadas figuras e pormenores.

De acordo com o estudo dos investigadores que se debruçaram sobre estas bandeiras, como Vítor Serrão e Maria Augusta de Araújo, coube a Domingos Lourenço Pardo, Inácio Ferraz de Figueiroa e Francisco Correia a pintura das representações dos temas da Paixão e a Diogo de Oliveira a escrita das passagens bíblicas da cartela.

Começando por Domingos Lourenço Pardo, pintor destacado por Vítor Serrão neste trabalho⁵⁶⁵, são lhe atribuídas as seguintes bandeiras: *Última Ceia*, *Lava-pés*, *Agonia no Horto*⁵⁶⁶ e *Cristo a caminho do Calvário*⁵⁶⁷. Estas atribuições tiveram como base as obras que se conhecem do mesmo, nomeadamente as da Misericórdia de Guimarães e do antigo Convento do Salvador em Braga; nelas, as composições com o mesmo tema apresentam semelhanças, mas com pequenas variações.

Quanto a Inácio Ferraz de Figueiroa, ao comparar as bandeiras com as suas outras obras que ainda subsistem: bandeira da Misericórdia de Vila do Conde e a pintura de *Nossa Senhora e o Menino com as Armas*, não se consegue identificar muito bem os seus traços, no entanto, é apontado como o autor da *Flagelação*, *Coroação de*

^{co} 4, nº 4, ff. 53-55. *Apud* ANDRADE, Regina – A Procissão dos Fogaréus da Quinta-Feira de Endoenças. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012, p. 6.

⁵⁶⁵ “Esta série de telas (...) que constituía a pintura portuense de então, e, no quadro dessa mediania provincial, o destaque de Domingos Lourenço, que evidentemente se superioriza”. Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 310

⁵⁶⁶ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 311.

⁵⁶⁷ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta - As pinturas dos retábulos da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto. In PAULINO, Francisco Faria, coord. - *Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*. Porto: Comissão dos Descobrimentos Portugueses e Santa Casa da Misericórdia, 1995, p. 111.

espinhos e *Ecce Homo*⁵⁶⁸. No que concerne a Diogo de Oliveira, apenas se sabe que em 1600 pintou e dourou as letras da Porta da Ribeira, o que leva a crer que tenha sido o responsável pelo douramento da moldura e escrita das passagens bíblicas inseridas nas cartelas⁵⁶⁹.

Por fim, são atribuídas a Francisco Correia as bandeiras seguintes: *Traição de Judas*, *Negação de Pedro*, *Cristo perante Caifás* e *Cristo perante Pilatos*⁵⁷⁰. Para Maria Augusto Araújo, as bandeiras apresentam ainda semelhanças com as pinturas do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara, sendo-lhe também atribuídas a *Última Ceia* e *Flagelação*⁵⁷¹. Porém, ao tratar-se do segundo Francisco Correia, estas atribuições, baseadas em semelhanças com as anteriores obras conhecidas, fica fragilizada, uma vez que a sua actividade artística deve ter sido iniciada na Misericórdia do Porto onde, para além destas bandeiras, só se tem conhecimento de que realizou trabalhos pictóricos em escultura. Destaque-se ainda que, apesar de terem sido encomendadas aos melhores artistas da cidade, apresentam um tratamento muito inferior comparativamente com o que se verifica nas obras que realizaram individualmente, à excepção de Francisco Correia II, dado que não se lhe conhecem pinturas anteriores. Este facto pode estar relacionado com o tempo reduzido que os artistas tiveram para executar as pinturas e com a época em que se enquadram, primeiro quartel do século XVII, período correspondente à fase do declínio do Maneirismo, onde os artistas perderam as capacidades criadoras, e as composições atingiram níveis de vulgaridade, salvando-se no entanto o interesse iconográfico⁵⁷².

⁵⁶⁸ Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2, p. 296.

⁵⁶⁹ Vd. SERRÃO, Vítor – *Domingos Lourenço Pardo, mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães (1616-1618): Introdução ao estudo da pintura maneirista no Norte*. [S.l.: s.n.], 1981, p. 56.

⁵⁷⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 55.

⁵⁷¹ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta – Francisco Correia, um pintor portuense em Azurara (1573-75). *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*. Nova série, nº 19, 1997, p. 67. *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, pp.66-67.

⁵⁷² Vd. SERRÃO, Vítor – *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

6.1.2.1. Descrição formal iconográfica

As composições apresentam características da pintura maneirista, detectáveis no carácter robusto das figuras e nas preferências dos tons, como os amarelos-torrados, os laranjas, os vermelhos e os violáceos que alteraram-se com o tempo, como se terá oportunidade de explicar na caracterização técnica e material. As pinturas, porém, já anunciam valores proto-barrocos, sobretudo através do jogo de luz, traçado segundo uma concepção tenebrista e na tentativa de pintar com minúcia alguns acessórios, nomeadamente os adereços da figura feminina da bandeira com o tema *Negação de Pedro*.

Quanto aos modelos inspiratórios, as gravuras da obra do artista espanhol Hieronymo Natali, que circulavam desde os finais do século XVI, são apontadas como os primeiros modelos inspiradores de muitos dos nossos artistas na manufactura das bandeiras da Paixão⁵⁷³, seguindo-se os modelos das bandeiras de outras Misericórdias⁵⁷⁴.

No que diz respeito às cartelas flamengas, elas eram muito populares no Porto da época; um modelo, aproximado, mas em pedra, surge no frontão da capela-mor da igreja da Misericórdia, obra do mestre-pedreiro Manuel Luís executada entre 1584-1589 (Fig. 6. 3 a). Esse tipo de cartela, inspirou-se, sobretudo mas não exclusivamente nas gravuras do artista holandês Hans Vredeman de Vries, que profundamente marcou a arquitectura, sobretudo religiosa da cidade nos séculos XVI e XVII⁵⁷⁵. O mesmo modelo de cartela flamenga, mas mais próximo ao utilizado nas bandeiras, surge, por exemplo, na abóboda da capela-mor da igreja de S. Lourenço (Fig. 6. 3 b).

⁵⁷³ Vd. TOJAL, Alexandre Arménio; PINTO, Paulo Campos; GUEDES, Natália Correia – *Op. cit.*, p. 90. SERRÃO, Vítor - O retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590-1592): inovação da obra e expansão regional dos seus modelos. *In II CONGRESSO DE HISTÓRIA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO: CULTO, CULTURA, CARIDADE*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012, p. 136.

⁵⁷⁴ Exemplo disto mesmo são as bandeiras da Misericórdia de Penafiel, que dadas as semelhanças tiveram inspiração nas do Porto, uma vez que são de uma época posterior, século XVIII. (Fig. I. 15 – Apêndice I).

⁵⁷⁵ Vd. AFONSO, José Ferrão – DO PAPEL À PEDRA: a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento «flamenguista» da arquitectura portuense (c. 1565 – c. 1725). *In II CONGRESSO DE HISTÓRIA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO: CULTO, CULTURA, CARIDADE*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012.



Fig. 6.3 – a) Cartela do frontão da capela-mor da igreja da Misericórdia; b) Cartelas da abóboda da capela-mor da igreja de S. Lourenço.

Em termos plásticos observa-se diversas dificuldades, nomeadamente no tratamento perspéctico dos espaços de fundo, no desenho, que para além de em alguns pormenores ser primário, apresenta inúmeras imperfeições, na anatomia desproporcionada, principalmente no que diz respeito aos membros do corpo humano: braços, mãos e pés. Verifica-se uma exagerada marcação de volumes, os panejamentos e armaduras não têm grande ritmo, parecem estáticos.

É notória uma diferença em termos da qualidade da execução da fisionomia das figuras representadas no conjunto, sendo esta mais demarcada ao nível dos rostos de Cristo, o que confirma as indicações do contrato; de que as composições foram realizadas por mais que um artista⁵⁷⁶. De todas as composições a que contem melhor qualidade em termo de figuração e pormenores é a *Última Ceia*.

A paleta é escura o que ajudou a despertar por parte do observador um sentimento dramático. Esta é sem dúvida uma influência da corrente protobarroca. As narrativas que decorrem em espaços interiores, são sugeridos com elementos arquitectónicos. A maior parte das composições contêm diversas figuras, distribuídas em diferentes planos, à excepção da bandeira com o tema *Pietà*, em que estão apenas representadas apenas duas figuras: a Virgem Maria e seu Filho.

As figuras principais ocupam uma posição evidenciada e de centralidade sobre fundos escuros, obrigando à fixação da mensagem transmitida. São ainda destacadas

⁵⁷⁶ Vd. Fig. I. 16 – Apêndice I.

através da incidência da luz, por exemplo, a figura de Cristo apresenta sempre carnações mais claras, enquanto os soldados e carrascos apresentam carnações escuras.

Numa análise mais alargada, e com base no que se pode observar à vista desarmada, parece-nos mais viável dizer que nenhuma das bandeiras foi realizada exclusivamente por um único pintor, ou seja coube a cada pintor executar por exemplo os fundos arquitectónicos, a outro as figuras dos carrascos. Esta e outras hipóteses levantadas serão esclarecidas na análise material das obras.

Quanto à 13ª bandeira, ela revela diferenças assinaláveis, em termos estilísticos, relativamente às restantes doze, como refere Maria Augusta Araújo através da sua análise:

“Diferencia-se quer pelo acentuado magma pictórico claro-escurista de feição tenebrista visível nos rostos das figuras representadas, como pelo elaborado tratamento de volumetrias definidas nas carnações cuja anatomia é bem delineada e equilibrada, como ainda pela envolvimento e delimitação espacial”⁵⁷⁷.

Na face das cartelas, verifica-se o mesmo tipo de escrita, mas em três tipos de cartelas, que permite agrupar as bandeiras em três grupos: o primeiro constituído pela *Última Ceia*, *Lava-pés* e *Negação de Pedro* (Fig. 6. 4 a), o segundo pela *Agonia no Horto*, *Traição de Judas* e *Cristo perante Caifás* (Fig. 6. 4 b) e, ainda o terceiro grupo constituído pelas restantes seis bandeiras (Fig. 6. 4 c). A 13ª bandeira apresenta uma cartela igual à do segundo grupo, mas com um pormenor que a diferencia, uma linha de contorno em formato rectangular. Não se consegue perceber se houve alguma intenção nesta diferenciação; apenas se pode levantar a hipótese de terem sido realizadas por mãos diferentes ou para distinguir os pintores contratados.

⁵⁷⁷ Vd. ARAÚJO, Maria-Augusta – *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995, pp.52-53.



Fig. 6. 4 – a) Cartela da bandeira *Negação de Pedro*, b) Cartela da bandeira *Traição de Judas*, c) Cartela da bandeira *Ecce Homo*.

Iconograficamente, as composições obedecem aos valores catequéticos do repertório temático tridentino e representam o que é comum no tratamento dos temas ligados à Paixão de Cristo. Contudo, algumas das composições para além das principais ideias-chave, apresentam certos apontamentos, tais como os elementos colocados sobre a mesa da *Última Ceia*, assim como os adereços da mulher que está representada na *Negação de Pedro*. A figura de Jesus surge em todas as composições, representado com cabelos longos e rosto com barba. Mediante o episódio, veste uma túnica e manto ou apenas um cendal. A composição da sexta bandeira, *Negação de Pedro*, geralmente é a única imagem onde não aparece a figura de Jesus, porém nesta composição a figura de Jesus encontra-se representada do lado esquerdo, de mãos atadas a ser levado por dois soldados e com o olhar dirigido para Pedro. A partir da *Coroação de Espinho* é representado com uma coroa de espinhos e com a cabeça nimbada em apenas duas composições: *Última Ceia* e *Flagelação*. Os discípulos envergam túnicas simples, longas e mantos seguros nos ombros, são barbados, à exceção de S. João, por se tratar do mais jovem. Segundo os ditames iconográficos da época, facilmente identifica-se dois discípulos, são eles: Pedro e Judas Iscariotes. Pedro é representado com uma túnica azul, manto amarelo e barba grisalha e, Judas Iscariotes, veste uma túnica amarela e segura com a mão um saco de dinheiro, um dos seus atributos, alusivo às trinta moedas de prata que recebeu como recompensa por ter entregado Jesus aos soldados⁵⁷⁸. Estes são representados descalços e ostentam armaduras, elmos, lanças e capacetes

⁵⁷⁸ Estas cores foram pré definidas em épocas anteriores e adoptadas pela maioria dos artistas para a pintura religiosa, havendo apenas variações na saturação e brilho o que reporta aos parâmetros da época.

com plumas. Por fim, os carrascos contêm rostos duros e agressivos e envergam vestes mais simples.

6.1.2.2. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

De uma maneira geral, todas as bandeiras já sofreram intervenções pontuais. A primeira intervenção documentada ocorreu em 1905 e foram realizadas algumas reentelagens com uma tela grossa, provavelmente sarapilheira, aplicada com cola à base de farinha e folhas de jornal⁵⁷⁹. Esta mesma tela foi removida e substituída por uma tela de linho numa nova intervenção, a cargo da Escola Artística e Profissional Árvore, ocorrida entre 1998 e 1999. Entre outros procedimentos, foram então também substituídas algumas das molduras e grades de madeira, devido ao mau estado em que encontravam⁵⁸⁰.

A última intervenção foi realizada no âmbito do proctólogo estabelecido em 2009 entre a Santa Casa da Misericórdia do Porto com o Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa. Algumas das pinturas foram então desengradadas por não se encontrarem devidamente tencionadas, o que permitiu a limpeza mecânica do suporte. Dado o estado de oxidação de algumas das bandeiras, removeu-se o verniz, aplicou-se massas de preenchimento nas lacunas que não eram perceptíveis antes da remoção do verniz e, por fim, fez-se uma reintegração cromática através de uma técnica diferenciada – *tratteggio*. Nas pinturas onde foi removido o verniz, aplicou-se novamente uma camada de protecção, primeiro por pincelagem e depois pulverização⁵⁸¹. As molduras anteriores foram substituídas em 2012.

As pinturas encontram-se em bom estado de conservação; no entanto, observam-se algumas patologias gerais, sobretudo ao nível do suporte têxtil, que apresenta vincos originados pelo contacto da tela com as traves centrais das grades⁵⁸², assim como, marcas das anteriores deformações.

⁵⁷⁹ Vd. RODRIGUES, Natacha – *Relatório de intervenção da bandeira Negação de Pedro*. Porto: Escola artística e profissional Árvore, 1999, p. 4

⁵⁸⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 6-23.

⁵⁸¹ Vd. BASTOS, Maria João – O Centro de Conservação e Restauro da Santa Casa da Misericórdia do Porto: intervenções realizadas no âmbito do protocolo com a Universidade Católica Portuguesa. *In I JORNADAS DO PATRIMÓNIO*: actas 1, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012, p. 121.

⁵⁸² Vd. Fig. XVII (a) – Apêndice I.

A camada pictórica apresenta uma rede de estalados de pequenas dimensões, derivados dos movimentos de expansão e de retracção dos materiais, aliados ao próprio envelhecimento e conseqüente rigidez dos mesmos. Verificam-se manchas amarelas, sobretudo nas zonas mais claras, como as carnações⁵⁸³. Estas manchas podem ser derivadas da reacção de algum produto utilizado nas intervenções. Pontualmente, observam-se repintes, alguns deles executados directamente sobre o suporte e, desgastes, resultado das intervenções citadas com limpezas inadequadas⁵⁸⁴.

6.1.2.3. Caracterização técnica e material

Na pesquisa de elementos caracterizadores das técnicas empregues, recolheram-se informações através da observação directa das pinturas e com recurso aos registos fotográficos com luz visível, radiação infravermelha (IV) e radiação ultravioleta (UV).

No que respeita à identificação de materiais (tipo de tela, pigmentos, cargas e aglutinantes), foi necessário proceder à recolha de micro-amostras das várias pinturas, das principais cores, de ambas as faces⁵⁸⁵. As amostras foram, posteriormente, divididas em duas partes, uma para a preparação de cortes estratigráficos e sua observação MO e SEM-EDS, para a identificação dos pigmentos, a outra para análise por micro-FTIR, para a identificação de pigmentos e aglutinantes.

A observação directa das pinturas em questão permitiu verificar, em termos técnicos, alguns empastamentos; pinceladas largas, aplicadas em várias direcções com pinceis de cerdas ásperas; sobreposição de elementos à *posteriori*; reforço pontual das formas através de linhas de perfil a preto e/ou branco⁵⁸⁶. A fotografia da fluorescência gerada pela luz UV permitiu localizar alguns dos repintes⁵⁸⁷ e observar outras intervenções, nomeadamente a costura de rasgões. O recurso à fotografia de infravermelho

⁵⁸³ Vd. Fig. I. 17 (b) – Apêndice I.

⁵⁸⁴ Vd. Fig. I. 17 (d) – Apêndice I.

⁵⁸⁵ Vd. Fig. III. 8 à III. 19 – Apêndice III.

⁵⁸⁶ Vd. Fig. I. 18 (d) – Apêndice I.

⁵⁸⁷ Vd. Fig. I. 19 – Apêndice I.

revelou o desgaste de alguns dos pigmentos⁵⁸⁸ e, de que os artistas recorreram ao desenho principalmente nos torneados das cartelas e na elaboração de alguns membros anatómicos, como as mãos.

Suporte

As bandeiras são constituídas por duas telas, uma com a composição figurativa e outra com a cartela, fixas numa grade, uma de cada lado, com moldura simples e, suportadas por uma vara de madeira, que possibilitava a sua deslocação nas procissões. Em termos de dimensões, as pinturas apresentam, com moldura, 91 cm de altura por 110 cm de largura, e sem esta, 85 cm de altura por 103 cm de largura.

As telas são construídas por um pano, à excepção de uma das faces das pinturas *Flagelação* e *Pietà*. Na primeira, a junção é feita entre dois panos, um com 14 cm de altura e outro com 77 cm de altura, unidos na horizontal através de uma costura simples. Na segunda, *Pietà*, também constituída por dois panos, um com 19,5 cm de largura e o outro 90,5 cm, a união é feita na vertical e com o mesmo tipo de costura.

Quanto à identificação do tipo de fibra, após a recolha de uma micro-amostra, procedeu-se à sua análise morfológica, quer longitudinal, quer transversal, por meio de MO em luz transmitida e reflectida, a diferentes ampliações, de 100x e 200x⁵⁸⁹. Apesar da reduzida dimensão da amostra e do seu estado de conservação precário, dificultarem a sua identificação, as suas características morfológicas, aquando comparadas com imagens padrão, remetem para a fibra natural celulósica de cânhamo⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ Vd. Fig. I. 20 – Apêndice I.

⁵⁸⁹ As impurezas, entre outras substâncias agregadas às fibras, implicam que estas sejam submetidas a um processo de limpeza, para não interferir na sua descrição física e morfológica. A limpeza foi realizada com água destilada e detergente neutro. De seguida separaram-se as fibras, para que as mesmas fossem imersas numa gota de água destilada com glicerina (50:50) e, por fim, cobertas por uma lamela de vidro. Vd. MATIEIRA, Rita – A tela na pintura portuguesa. Estudo de um conjunto de pinturas do Museu Nacional Soares dos Reis. In CALVO, Ana; VIEIRA, Eduarda, coord. - *Matrizes da Investigação em Conservação e Restauro I*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR), 2014, p. 165.

⁵⁹⁰ É a fibra natural mais resistente às intempéries, à humidade e aos micro-organismos, apresentando uma boa tenacidade (6-8 g/den) e, assim, baixa capacidade de alongamento. Como as demais fibras celulósicas, é sensível aos ácidos e mais resistente aos álcalis. Proveniente da planta *Cannabis sativa*, o cânhamo contém 70 a 80 % de celulose e 2 a 6% de lenhina. Vd. CALVO MANUEL, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 93.

Através da sua vista longitudinal, observou-se a sua forma em tubo, com estrias longitudinais e nodos transversais ao eixo principal, em intervalos frequentes (embora sem o desenho X, como acontece no linho), mas de aspecto mais áspero e grosseiro. Da sua observação transversal, registaram-se as fibras aglomeradas em feixes, difíceis de separar, devido à presença de um alto teor de lignina nas suas paredes celulares. As fibras individuais possuem uma forma poligonal, mas, ao invés do linho, apresentam ângulos mais marcados e o lúmen central achatado⁵⁹¹.

Camada de preparação

Os suportes têxteis ao contrário dos lenhosos, necessitam de camadas de preparação mais finas e elásticas, de forma adaptar-se à flexibilidade da tela.

No caso concreto destas pinturas, a camada de preparação apresenta uma coloração castanha escura⁵⁹², feita à base de aluminossilicatos e óxidos de ferro, o que quer dizer que a preparação terá sido aplicada com um pigmento ocre aglutinado com óleo, previamente levaria uma camada de um material proteico, possivelmente uma cola de origem animal⁵⁹³. Em alguns casos, detectou-se ainda a presença de pigmentos negros, tendo-se identificado carvão animal em apenas uma amostra da bandeira com o tema *Lava-pés*⁵⁹⁴. Geralmente, as preparações são coloridas, devido à substituição do gesso por pigmentos terra, misturados com cola e óleo de linhaça ou de noz⁵⁹⁵. Este tipo de preparações começara a ser utilizado após 1550, com objectivo de se obter efeitos plásticos mais eficazes relativamente às orientações e programas exigidos na época. A

⁵⁹¹ Agradece-se à Dr.^a Rita Matieira pela identificação das fibras.

⁵⁹² Neste caso concreto, os artistas provavelmente aplicaram uma preparação de coloração escura com o objectivo de obter efeitos mais sombrios de forma a combinar com a carga dramática que o tema da Paixão de Cristo implica. Vd. VALENTE, Francisco – *As Bandeiras e Painéis da Misericórdia de Sardoal*. Sardoal: Câmara Municipal, 2002, p. 61.

⁵⁹³ Em alguns espectros de FTIR das camadas de preparação, foi detectado branco de chumbo. Este resultado não é consistente com os resultados de SEM-EDS, os quais revelam que não existe chumbo na camada de preparação. Deste modo, o branco de chumbo identificado por micro-FTIR deve-se a uma má separação da camada de preparação e da camada pictórica por cima desta, durante a preparação das amostras para análise. Vd. Fig. IV. 30 – Apêndice IV.

⁵⁹⁴ Fig. V. 14 – Apêndice V.

⁵⁹⁵ Vd. CALVO MANUEL, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 101.

presença de óleo nestas camadas de preparação pode estar relacionada com uma intenção própria dos artistas para obter determinado efeito de flexibilidade ou resultar de uma impregnação do aglutinante oleoso das camadas pictóricas.

Em algumas das amostras a camada de preparação não é visível devido ao facto de não ter sido possível recolher a amostra com a estratigrafia completa⁵⁹⁶. A sua espessura da é variável devido à irregularidade dos suportes.

Camadas pictóricas

As estratigrafias observadas por MO revelam que a maioria das amostras apresenta entre duas a três camadas pictóricas sobre a preparação⁵⁹⁷. A primeira camada pictórica observada nos cortes estratigráficos na maioria das amostras é uma camada cinzenta escura, que corresponde à tonalidade do fundo, sobre o qual foram executados a maioria dos elementos representados nas pinturas (Fig. 6. 5). Esta camada corresponde a uma imprimadura, e é constituída por branco de chumbo e pigmentos negros à base de óxidos de ferro (possivelmente magnetite – $\text{Fe}_3 \text{O}_4$) e carvão vegetal⁵⁹⁸.

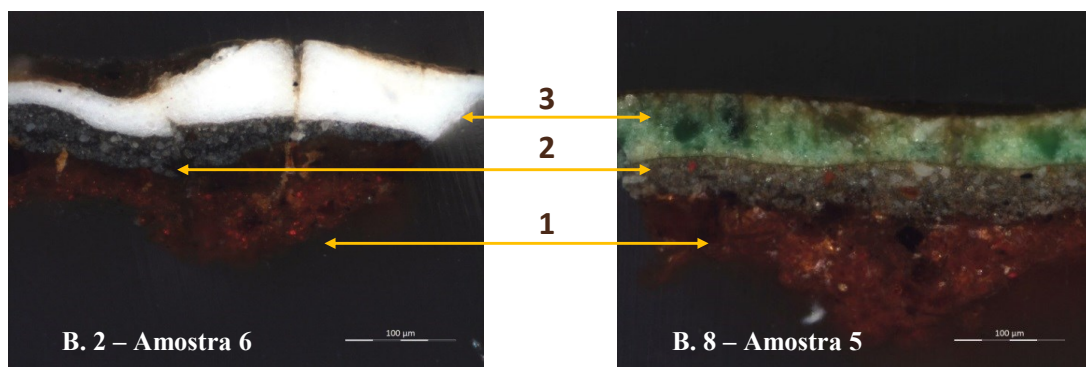


Fig. 6. 5 – Microfotografia de dois cortes estratigráficos do conjunto das bandeiras processionais da Paixão de Cristo. 1 – Camada de preparação com uma coloração castanho-escura; 2 – Imprimadura com uma coloração cinzenta; 3 – Camada pictórica.

⁵⁹⁶ Durante a amostragem, algumas amostras têm tendência a fragmentar-se impossibilitando a análise das camadas mais inferiores.

⁵⁹⁷ Vd. Tabela III. 5 à III. 16 – Apêndice III.

⁵⁹⁸ Vd. Fig. IV. 40 – Apêndice IV.

As análises efectuadas por SEM-EDS⁵⁹⁹ e por micro-FTIR⁶⁰⁰ permitiram verificar que a técnica de pintura utilizada nestas bandeiras é a técnica a óleo e que os artistas, na sua execução, utilizaram uma paleta base, comum às doze pinturas, constituída por branco de chumbo, ocre (amarelo e vermelho), amarelo de chumbo e estanho, vermelhão, azul de esmalte, azurite, verdigris (?), carvão vegetal e um pigmento negro constituído por óxido de ferro, provavelmente magnetite. Pontualmente, detectaram-se pigmentos como o vermelho de chumbo e carvão animal.

Através da análise estratigráfica das pinturas em estudo, verificou-se que a 13^a bandeira apresenta um tipo de estratigrafia ligeiramente diferente (exceptuando o caso do verde) daquele que é exibido pelas doze bandeiras mencionadas no contrato de obra⁶⁰¹. No que se refere aos materiais identificados nas amostras analisadas na 13^a bandeira, não se detectaram diferenças relativamente às restantes, colocando-se assim a hipótese de que esta bandeira possa ter sido executada posteriormente, mas numa dada relativamente próxima à da feitoria do conjunto. No entanto, os dados obtidos nas análises efectuadas não permitem assegurar que esta pintura não pertença ao restante grupo, podendo ter sido realizada na mesma altura sem que tenha sido mencionada no contrato.

Áreas de cor branca

A maioria dos cortes estratigráficos dos brancos contém sobre a preparação e camada cinzenta, uma a duas camadas brancas. No caso de alguns cortes, anteriormente à camada branca surge uma camada de outra cor, nomeadamente rosa, amarelo e preto, estas camadas têm a ver com a forma sequencial como o artista elabora a pintura, ou seja, os brancos correspondentes às vestes, como é o caso da 5^a e 8^a bandeira, o artista primeiro pintou as carnações e só depois as vestes, daí que exista primeiro uma camada rosa⁶⁰². No caso da 13^a bandeira, a constituição do corte estratigráfico revela-se diferente dos restantes, no qual se observa sobre a preparação uma camada amarelada, preta, cinzenta e por fim branca⁶⁰³.

⁵⁹⁹ Vd. Fig. V. 10 à V. 22 – Apêndice V.

⁶⁰⁰ Vd. Fig. IV. 27 à IV. 60 – Apêndice IV.

⁶⁰¹ Vd. Tabela III. 17 – Apêndice III.

⁶⁰² Vd. Tabela III. 9 (amostra 3); Tabela III. 19 (amostra 3) - Apêndice III.

⁶⁰³ Vd. Tabela III. 17 (amostra 2) - Apêndice III.

As análises por SEM-EDS permitiram constatar que o branco utilizado nas pinturas é o branco de chumbo, que por sua vez surge associado aos restantes pigmentos analisados⁶⁰⁴.

Áreas de cor azul

As amostras correspondentes à cor azul foram recolhidas das vestes de três figuras, apresentando os seus cortes estratigráficos uma camada azul, constituída maioritariamente por azul de esmalte e branco de chumbo⁶⁰⁵, sobre uma camada de tonalidade branca, no caso de duas amostras, e que provavelmente trata-se de uma camada de repinte⁶⁰⁶. No entanto numa das amostras, ao que tudo indica sem camadas de repinte, esta mesma camada de azul de esmalte e branco de chumbo está sobre uma camada alaranjada⁶⁰⁷. Curiosamente, esta mesma sequência de camadas é observada nas amostras das túnicas de Cristo que exibem uma cor amarela ou cinzenta. De facto, muitas das vezes, as túnicas de Cristo são pintadas com uma tonalidade púrpura e, efectivamente, a estratigrafia das amostras recolhidas na túnica de Cristo, nas várias pinturas, exhibe uma camada pictórica azul, em que o pigmento identificado é azul de esmalte misturado com branco de chumbo, sobre a qual foi aplicada uma camada translúcida, correspondente a uma velatura, onde foi detectado por SEM-EDS os elementos carbono (C) e alumínio (Al), o que indica que esta camada é constituída por um corante vermelho⁶⁰⁸. As velaturas para além de conferirem profundidade à cor, também eram adequadas para produzir outra cor, como por exemplo a cor púrpura, onde era aplicada uma camada de laca vermelha sobre uma camada de cor azul (azul de esmalte ou azurite)⁶⁰⁹.

A explicação para o facto de a cor apresentada pela túnica ser diferente da cor observada nas estratigrafias prende-se com a degradação natural do pigmento. O azul de esmalte é um pigmento constituído por silicato de potássio e óxido de cobalto e, pela acção de elevadas condições de humidade, tende a sofrer um desvanecimento da

⁶⁰⁴ Vd. Fig. V. 10 – Apêndice V.

⁶⁰⁵ Vd. Fig. V. 18 – Apêndice V.

⁶⁰⁶ Vd. Tabela III.8: amostra 6 e Tabela III. 10 (amostra 6) – Apêndice III.

⁶⁰⁷ Vd. Tabela III. 5 (amostra 6) - Apêndice III.

⁶⁰⁸ Vd. Fig. V. 13 – Apêndice V.

⁶⁰⁹ Vd. NASH, Susie – *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 207.

sua cor, devido a lixiviação do ião cobalto. As partículas de azul de esmalte observadas nas camadas azuis, correspondes às túnicas de Cristo, apresentam este mesmo fenómeno, sendo muitas delas praticamente translúcidas. Desta forma, a camada pictórica azul terá perdido substancialmente a sua opacidade, permitindo que seja percebida a cor da camada pictórica subjacente.

Ainda em relação à cor púrpura, também aplicada nos mantos de Cristo a partir do episódio da coroação de espinhos, verifica-se que construção pictórica da amostra correspondente a esse motivo da 11ª bandeira, *Ecce Homo*, apresenta sobre a imprimadura uma camada azul, seguida de uma camada vermelha translúcida e por fim uma camada vermelha opaca. De acordo com as análises de SEM-EDS, detectou-se na camada azul, azurite, devido à presença de cobre (Cu), misturada com branco de chumbo (Pb) e carvão animal, associado ao fósforo (P). A camada vermelha translúcida trata-se de uma velatura (C, Al), sobre a qual foi aplicada uma camada opaca de vermelho, na qual foi identificado vermelhão (Hg)⁶¹⁰. Esta última camada, provavelmente é um repinte, que por sua vez ocultou a cor primitiva do manto de Cristo.

Áreas de cor amarela

Os tons amarelos, para além da preparação e da camada cinzenta, maioritariamente são constituídos por duas camadas, uma alaranjada seguida de uma amarela, no entanto existe um corte estratigráfico constituído por apenas uma camada amarela, pertencente à 7ª bandeira e um outro corte constituído por três camadas, pertencente à 6ª bandeira⁶¹¹.

Em relação aos pigmentos identificados nas camadas amarelas, por SEM-EDS, detectou-se o elemento chumbo e estanho, o que significa que foi utilizado amarelo de chumbo e estanho⁶¹².

No espectro por micro-FTIR da amostra amarela da bandeira nº4, as bandas a 906 cm⁻¹ e 796 cm⁻¹ podem atribuir-se a vibrações de deformação OH da goethite⁶¹³. Para além disso, observa-se um aumento de intensidade no espectro a partir de 750

⁶¹⁰ Vd. Fig. V. 22 – Apêndice V.

⁶¹¹ Vd. Tabela III. 11 (amostra 2); Tabela III. 10 (amostra 5) – Apêndice III.

⁶¹² Vd. Fig. V. 17 – Apêndice V.

⁶¹³ Vd. Fig. IV. 41 – Apêndice IV.

cm⁻¹ até 650 cm⁻¹, que corresponde também a uma banda da goethite, que normalmente tem o seu máximo de intensidade a cerca de 630-650 cm⁻¹ ⁶¹⁴. Salienta-se que, neste caso, o máximo de intensidade se situa a 680 cm⁻¹ devido à sobreposição com a banda de deformação CO em carbonatos correspondente ao branco de chumbo. Contudo, no espectro da amostra amarela da bandeira nº 6 não se observam estas bandas, sendo visíveis as absorções características do caulino, o que indica a utilização de um pigmento ocre nesta camada⁶¹⁵. A amostra da bandeira nº 10 corresponde a um dos casos em que existe apenas uma camada amarela sobre a cinzenta e o espectro de IV correspondente à camada amarela apresenta uma banda larga e intensa a 985 cm⁻¹, que poderá ser atribuída a elongações SiO em silicatos⁶¹⁶. Este facto sugere igualmente a utilização de um pigmento terra.

Áreas de cor verde

Por SEM-EDS verificou-se que o pigmento utilizado nos verdes é um pigmento de cobre, podendo ser malaquite, verdigris ou ainda resinato de cobre⁶¹⁷. Contudo, a análise por micro-FTIR não foi muito conclusiva em relação à identidade deste pigmento. As bandas observadas nos espectros de infravermelho podem ser atribuídas ao resinato de cobre ou verdigris, no entanto estas podem ser facilmente confundidas com as bandas de carboxilatos metálicos e, portanto, não é seguro afirmar que o pigmento seja um destes dois. Para além disto há bandas nos espectros que se devem à presença de carboxilatos de cobre, indicando que o pigmento sofreu alguma degradação por interacção com o aglutinante, facto que contribui para dificultar a sua identificação através desta técnica analítica. O mesmo se pode afirmar em relação à malaquite, embora não se observem bandas que possam ser atribuídas a este pigmento. Assim, a hipótese mais provável é a de que tenha sido utilizado verdigris ou resinato de cobre,

⁶¹⁴ Vd. CAMBIER, P. – Infrared study of goethites of varying crystallinity and particle size: I. *Interpretation of OH and lattice vibration frequencies*. *Clay Minerals* (1986) 21, pp.191-200.

⁶¹⁵ Vd. DERRICK, M. R.C; [et al.] – *Infrared spectroscopy in conservation science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. FRADE, J. C.; [et al.] – Applying pyrolysis-gas chromatography/mass spectrometry to the identification of oriental lacquers: study of two lacquered shields. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 395, 2009, pp. 2167-2174.

⁶¹⁶ Vd. MAREL, H. W. Van der, BEUTELSPACHER, H. P. – *Atlas of infrared spectroscopy of clay minerals and their admixtures*. Amsterdam: Elsevier, 1976.

⁶¹⁷ Vd. Fig. V. 19; V. 20 – Apêndice V.

sendo mais plausível o primeiro caso, uma vez que o resinato de cobre era mais frequentemente empregue na execução de velaturas verdes.

Áreas de cor vermelha

As amostras recolhidas dos vermelhos, correspondentes a vestes, apresentam uma estratigrafia bastante semelhante, sendo esta, na maioria dos casos, constituída por quatro camadas: preparação, uma camada cinzenta (imprimadura) e duas camadas vermelhas. Em algumas das amostras, verifica-se que uma das camadas vermelhas tem um aspecto translúcido e que corresponde a uma velatura⁶¹⁸. Nas análises efectuadas a estas amostras, identificou-se uma mistura de vermelho de chumbo e vermelhão, devido à presença de mercúrio (Hg), contendo vestígios de carbonato de cálcio⁶¹⁹.

Relativamente à camada vermelha translúcida, de acordo com as análises de SEM-EDS, apenas se detectaram os elementos carbono (C) e alumínio (Al)⁶²⁰, o que indica que esta camada é constituída por um corante vermelho, que terá sido depositado num substrato à base de alumínio, possivelmente alúmen (Al₂O₃).

Isto quer dizer que o vermelhão está presente nas vestes vermelhas, sob a forma de uma camada compacta, sobre a qual foi aplicado uma camada de corante vermelho.

Carnações

As carnações mais claras, associadas à figura de Cristo, são compostas por uma ou duas camadas de branco de chumbo misturado com partículas vermelhas, nas quais foi detectado Hg, o que indica a presença de vermelhão⁶²¹. No caso da amostra retirada da pintura *Lava-pés*, verifica-se uma última camada apenas composta por branco de chumbo, este facto provavelmente tem a ver com a intensão do artista em conferir uma maior luminosidade. No que diz respeito às carnações mais escuras, geralmente alaranjadas, estas também são constituídas por uma ou duas camadas de branco de chumbo misturado com vermelhão e ocre amarelo⁶²². A tonalidade mais escura nestas

⁶¹⁸ Vd. Tabela III. 6 (amostra 7); III. 13 (amostra 6); III. 15 (amostra 2) – Apêndice III.

⁶¹⁹ Vd. Fig. V. 16 – Apêndice V.

⁶²⁰ Vd. Fig. V. 23 – Apêndice V.

⁶²¹ Vd. Fig. V. 14 – Apêndice V.

⁶²² Vd. Fig. V. 21 – Apêndice V.

carnações deve-se à utilização de uma maior quantidade de pigmento vermelho e amarelo, relativamente às carnações de Cristo.

6.1.2.4. Considerações finais

Tendo por base as interpretações referidas, conclui-se que a utilização técnica dos materiais, tanto nas preparações como nos pigmentos, é em função da abordagem dos temas, de forma a conseguir expressar um dramatismo através de um ambiente sombrio de coloração escura.

O estudo laboratorial levado a cabo através da recolha de micro-amostras e a sua análise por várias técnicas analíticas complementares, revelou que foram utilizados os mesmos materiais na execução das doze pinturas, não existindo também qualquer diferença na forma como estes foram aplicados, o que revela que os pintores terão acordado quais os materiais que iriam utilizar e a forma de pintar, não permitindo uma diferenciação exclusiva a Francisco Correia II. Deste modo, o estudo destas pinturas não permitiu detectar nenhum traço característico desse. No que diz respeito aos materiais identificados nas amostras analisadas na 13ª bandeira, não se detectaram diferenças relativamente às restantes, colocando-se assim a hipótese de que esta bandeira possa ter sido executada posteriormente, mas numa dada relativamente próxima à da feitoria das doze bandeiras.

O facto do conjunto das doze pinturas apresentarem a mesma técnica e materiais resultantes do provável acordo entre os artistas, poderia pôr-se a hipótese de ter sido Francisco Correia I a pintá-las, no entanto com base nos documentos referentes à sua biografia, esta hipótese não é viável, uma que em 1613 já tinha falecido. Para além disto e apesar da análise deste conjunto não ter permitido identificar nenhum ponto exclusivo do modo de trabalho de Francisco Correia II, visualmente consegue-se perceber que em termos de traço e influências, existem notórias diferenças em comparação com o trabalho de Francisco Correia I.

Com base nas obras documentadas referentes à produção artística de Francisco Correia I, pode-se concluir que o seu trabalho tem rigor e qualidade. Insere-se na segunda fase do Maneirismo, cujos valores estéticos são inteiramente de natureza italianizante, numa sociedade que, na época em que trabalhava em Valença, se preparava

para aderir às determinações do Concílio de Trento. Desconhece-se a sua formação, mas ao que tudo indica deverá ter sido através dos tratados artísticos, de desenhos de Francisco de Holanda e das gravuras italianas que circulavam pelas oficinas, uma vez que, não se tem conhecimento de que tenha estado na Itália. Uma hipótese a registar é a sua possível ligação ao mestre André Siciliano que, como se mencionou, trabalhou para D. Miguel da Silva e viveu no Porto.

Outra via de influência no trabalho deste pintor foi a flamenga. As fortes relações que a cidade do Porto manteve com a Flandres, proporcionaram não só a vinda de artistas flamengos como aquisição de obras de arte flamengas, como foi o caso do *Tríptico do Espírito Santo*, localizado na igreja de Miragaia e o *Fons Vitae*, pertencente à Misericórdia do Porto. O contacto directo com estas obras, poderá ter influenciado o trabalho do pintor. As técnicas praticadas são as recorrentes dos tratados da época, assim como os materiais utilizados também correspondem aos usuais.

Em termos de vencimento, e de acordo com os valores estabelecidos nos contratos de obra, o pintor foi bem remunerado. Em média, uma pintura sobre madeira ou tela para um retábulo ou uma bandeira de Misericórdia, custavam entre quinze mil a vinte mil réis⁶²³. Por exemplo, o pintor recebeu pelo políptico de Santo Estêvão de Valença oitenta mil réis, dezasseis mil réis por cada painel. Quando se tratava de trabalhos mais modestos, como foi o caso da pintura do retábulo para “Dom André”, do mosteiro da Serra do Pilar, recebia remunerações mais baixas, nomeadamente novecentos reis. No período maneirista, verificavam-se por vezes pagamentos efectuados em moeda e bens alimentares⁶²⁴, como sucedeu nesse caso particular, em que para além dos novecentos reis deram-lhe mais dez sacos de trigo.

Quanto a Francisco Correia II, tendo em conta o ano em que foram pintadas as bandeiras da Paixão de Cristo, o seu trabalho enquadra-se na fase do declínio da pin-

⁶²³ Vd. SERRÃO, Vítor - *Belchior de Matos: pintor das Caldas da Rainha: memória biográfica e artística do pintor, roteiro da exposição, catálogo das obras, 1595-1628*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1981, p. 25. IDEM – *O pintor Cristóvão Vaz: mestre dos retábulos da igreja da Misericórdia de Sintra (1581-1584)*. Lisboa: Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III série, nº 85, 1979, p. 12, nota 34. GONÇALVES, Flávio – *O retábulo de Santiago*. Lisboa: Artis, 1963, p.6.

⁶²⁴ Em 1549, o pintor Francisco de Ataíde, recebeu pela bandeira da Misericórdia de Coimbra, seis mil reis e um saco de trigo. Vd. GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*. Coimbra: [s.n.], 1923, pp. 76-77.

tura maneirista, cujos valores estéticos estavam esgotados, reduzindo de forma significativa as capacidades criadoras dos artistas dos centros regionais. Esta circunstância pode explicar o facto do traço das pinturas das bandeiras, não apresentar o mesmo rigor e qualidade comparativamente com o de Francisco Correia I, que por sua vez apresenta uma paleta mais escura em relação aos painéis de Santo Estêvão de Valença.

A pintura maneirista do primeiro quartel do século XVII, coincide com o tempo de crise generalizada pelo domínio filipino, que quebrou com o que anteriormente havia motivado o desenvolvimento do estilo, o que fez com que os artistas adotassem aos poucos as tendências proto-barrocas, marcadas pelo tenebrismo, mas igualmente de ideologia tridentina e pedagógica.

Os trabalhos realizados por cada um dos pintores, reflecte as distintas fases da pintura maneirista em que produziram, sendo outro marco diferenciador entre os dois. Francisco Correia II, ao contrário do I que produziu numa fase de ascensão do Maneirismo, trabalhou num período de crise, de esgotamento das receitas desse mesmo estilo, o que de certa forma prejudicou a sua produção.

Por fim, relativamente ao vencimento, o Francisco Correia I foi bem mais remunerado do que o segundo. Cinco mil réis foi quanto recebeu pela à pintura da escultura de Nossa Senhora. Se o valor acordado para as bandeiras processionais da Paixão de Cristo, oitenta mil réis, tiver sido dividido por igual pelos quatro pintores contratados, entre os quais o que se considera o Francisco Correia II, o valor que recebeu foi de vinte mil réis, que equivale ao valor normal a pagar por apenas uma pintura.

6.2. PAINÉIS DA SACRISTIA DA SÉ DO PORTO

6.2.1. Enquadramento histórico e artístico

Na opinião de alguns autores, Francisco Correia (II) participou na elaboração dos painéis que se encontram expostos na sacristia de um dos monumentos mais antigos e importante da cidade do Porto, a Sé. Situada no morro de Pena Ventosa, trata-se de um edifício de estrutura românica, que espelha várias alterações de gosto, uma vez que ao longo dos tempos foi sofrendo diversas remodelações, principalmente nos períodos gótico e barroco⁶²⁵.

A sacristia, onde se encontram os painéis atribuídos ao pintor portuense, situa-se na ala Este do claustro e tem acesso directo ao braço direito do transepto da igreja (Fig. 6. 6). Hoje em dia não é utilizada para práticas litúrgicas, sendo designada por «sacristia oficial», ou sacristia do Cabido, segundo a terminologia adoptada pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais⁶²⁶.

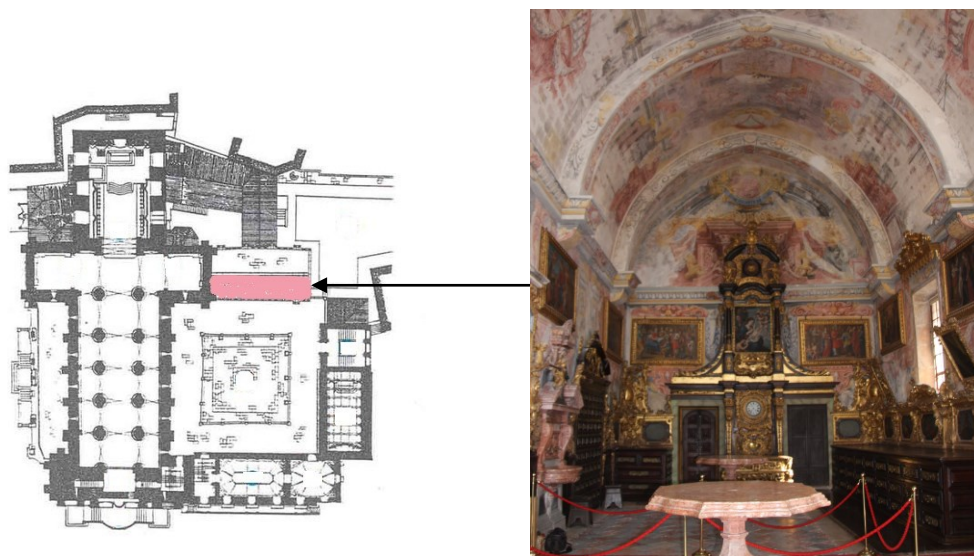


Fig. 6. 6 – Planta da Sé do Porto e localização da sacristia

⁶²⁵ De 1717 a 1741, o Cabido da Sé, em período de *sede vacante*, levou a cabo grandes obras, não só no corpo da igreja, bem como nos seus anexos, nomeadamente a sacristia.

⁶²⁶ Vd. Sé do Porto. In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086 (2011.11.13; 18h).

De acordo com Joaquim Jaime Ferreira Alves, esta sacristia foi erguida entre 1603-1617, tendo sofrido alterações ao longo dos tempos, entre elas a ornamentação das suas paredes⁶²⁷, exibindo frescos cenográficos da autoria de Nicolau Nasoni e dez pinturas emolduradas, onde se representam alguns dos episódios da vida da Virgem e de Cristo: *As Bodas de Caná* e o *Casamento da Virgem*, executadas em 1734 pelo pintor florentino Carlo Antonio Leoni⁶²⁸; a *Anunciação*, *Visitação*, *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Reis Magos*, *Circuncisão*, *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, *O regresso da Sagrada Família do Egipto* e *O Menino Jesus entre os Doutores* (Fig. 6. 7), estas últimas datadas de cerca de 1610 e atribuídas a Francisco Correia.



⁶²⁷ Vd. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime – *Elementos para a história artística da Sé do Porto nos séculos XVII e XVIII: nótula sobre algumas obras, 1665-1709*. Porto: Faculdade de Letras, 1991, pp. 279-281. BOTELHO, Maria Leonor – *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p.29.

⁶²⁸ Segundo Vítor Serrão, foi necessário mandar realizar mais estas duas pinturas, para preencher os dez espaços de molduras fingidas realizadas por Nicolau Nasoni. Pensa-se que Carlo Antonio Leoni tenha chegado à cidade do Porto, por volta de 1727, uma vez que neste ano já tem trabalho assinalado na Sé do Porto. Em 1740, radicou-se em Lisboa, onde também realizou uma série de trabalhos. SERRÃO, Vítor – *As Bodas de Caná*. In AZEVEDO, Carlos A. Moreira, coord. – *Cristo fonte de esperança: catálogo: Exposição do grande Jubileu do ano 2000*. Porto: Diocese, 2000, p. 462-463.



Fig. 6. 7 – a) *Anunciação*, b) *Visitação*, c) *Adoração dos pastores*, d) *Adoração dos Reis Magos*, e) *Circuncisão*, f) *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, g) *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*, h) *O Menino Jesus entre os Doutores*.

Inicialmente, estes painéis eram apontados como sendo oriundos do primitivo retábulo-mor da igreja⁶²⁹. Porém, recentemente, Vítor Serrão adiantou que os painéis provenientes do antigo retábulo-mor são efectivamente dois outros painéis, o *Calvário* e a *Ressurreição*, expostos na capela de São Vicente localizada no claustro da Sé⁶³⁰. As duas obras podem ser atribuídas ao pintor Simão Rodrigues que, conforme revela José Ferrão Afonso, seria o autor da pintura do retábulo-mor⁶³¹. De facto, não há ne-

⁶²⁹ Vd. BOTELHO, Maria Leonor – *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 58.

⁶³⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – O retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590-1592): inovação da obra e expansão regional dos seus modelos. In *II CONGRESSO DE HISTÓRIA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO: CULTO, CULTURA, CARIDADE*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012, p. 138.

⁶³¹ De acordo com o Livro dos Acórdãos da Misericórdia de Barcelos, sabe-se que a pintura do retábulo-mor da sua igreja velha, realizada em 1617, seria confiada a Simão Rodrigues e que deveria ter como modelo o retábulo da capela-mor da Sé do Porto: “(...) o dourado e estofado do dito retabolo sera conforme ao do retabolo da capella major da cidade do Porto e sera pintado por Simão Rodriguez morador na cidade de Lisboa que pintou o dito retabolo da Se”. Vd. A.H.M.B., Armário A, Caixa 20, *Livro dos Acordãos* 1602 a 1689, 1617, Novembro 9, fl. 32. *Apud*. AFONSO, José Ferrão – *A igreja velha da*

nhum registo documental que comprove que os oito painéis da sacristia são provenientes do primitivo retábulo-mor maneirista⁶³², conforme era apontado inicialmente. São apenas conhecidas algumas descrições, nomeadamente dos relatórios de visitas, que dão a conhecer que o retábulo-mor albergava pintura, como se escreve na seguinte citação:

“ (...) hum sumptuoso e grande retabolo e excellente pintura, dos milhores das Sees deste Reino, debaixo da invocação d’ Assumpção de Nossa Senhora ... de andares de colunas clássicas, a inclusão de pinturas de imagens religiosas”⁶³³.

D. Gonçalo de Morais tinha mandado chamar os melhores oficiais da época para a obra da capela-mor:

“Acabouse a obra com summa perfeição, & grande custo, porque pera a fabrica, & traça della, & pera a escultura, & pintura do retabolo, mādou buscar os Mestres, & officiaes maes raros, que em Portugal auia.”⁶³⁴.

O procurador da Mitra André Vaz Guimarães refere numa das suas cartas, escritas ao cônego Domingos Barbosa, que nenhum dos painéis do antigo retábulo servia para o actual:

“ (...) o lugar para o painel he mayor do que se encomendava, e assim não poderão servir nenhum dos do retabulo velho, mas diz este mestre que não hera bem que, por hir aproveitar algum de ditos paineiz, se fizesse vão só da medida delles, (...)”⁶³⁵.

Ainda no livro de despesas da Sé, existe um pagamento feito em 1727 aos oficiais que limparam os quadros do antigo retábulo mor: “ dos officiais q alimparão os quadros do retabollo velho da capella mor”⁶³⁶.

Misericórdia de Barcelos: arquitectura, pintura, retabulística e artes decorativas. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). 3 (Dez. 2011), p. 105.

⁶³² Em 2000, foi divulgado numa tese de doutoramento um esboço alusivo à possível estrutura retabular com os seus respectivos painéis. Vd. CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Op. cit.*, p. 29.

⁶³³ Vd. AZEVEDO, Carlos – *A cidade do Porto nos relatórios das visitas “AD LIMINA” do Arquivo do Vaticano*. Porto: [s.n.], 1979, vol. 2, p. 20.

⁶³⁴ Vd. CUNHA, D. Rodrigo da – *Op. cit.*, p.358.

⁶³⁵ Vd. BRANDÃO, Domingos de Pinho; SMITH, Robert; FERREIRA, J. A. Pinto - *Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto*. Porto: Gabinete de História da Cidade, 1963, p. 160.

⁶³⁶ Vd. A.D.P., Mitra, nº 238, “Titullo das despesas q pago p.a as Sobras por conta da Mitra este ano de 1727”, f. 77.

Assim como as duas pinturas sobre tela, as oito pinturas sobre madeira também podem ter sido encomendadas originalmente para a sacristia mas numa época anterior. Quanto à sua autoria, esta seria apenas questionada no século XX pelo historiador de arte Flávio Gonçalves. Segundo este investigador, os oito painéis foram realizados por dois pintores distintos: um deles teria pintado a *Anunciação* e o *Retorno da Sagrada Família do Egipto*, o outro os restantes painéis⁶³⁷. Ainda segundo o mesmo autor, o estilo das pinturas assemelha-se ao da oficina de Francisco Correia, podendo este ter participado na manufactura dos mesmos. Uma vez que não se sabe ao certo em que anos foram realizados os painéis, fez-se a sua comparação quer com as pinturas de Santo Estêvão de Valença, produção do primeiro Francisco Correia, quer com as bandeiras da Paixão de Cristo da Misericórdia do Porto, produção do segundo Francisco Correia, não se verificando semelhanças⁶³⁸. Todavia, este facto pode ser explicado devido à referida intervenção de 1727, pela mão do italiano João Baptista Pachini⁶³⁹ que, segundo fontes documentais, alterou de tal forma as composições que pouco resta da pintura original⁶⁴⁰.

Porém, a uniformidade e vincada presença das particularidades do trabalho de Pachini, nestas pinturas, entre elas: as colunas das arquitecturas, os fundos paisagísticos, os rostos e véus da Virgem Maria e os cabelos encaracolados do Menino

⁶³⁷ Vd. GONÇALVES, Flávio – *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 330.

⁶³⁸ A propósito da produção artística do segundo Francisco Correia, este poderá ser o autor do painel semicircular com o tema do *Juízo Final*, que reveste toda a parte superior da parede poente da capela de S. Vicente da Sé do Porto e, que até ao momento é de autoria desconhecida. Sabe-se que, em 1608, Francisco Correia foi testemunha de um casamento que se realizou na mesma capela, o que pode ser um indício de que de facto tenha realizado a pintura, tendo em conta que era comum os artistas serem solicitados para testemunhas enquanto trabalhavam no local onde decorriam as cerimónias. Vd. A.D.P., Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), Livro M, nº 1, f. 56v.

⁶³⁹ João Baptista Pachini, também designado por Paquim, Paccini, Pecchim e Pachim, foi um pintor de origem italiana, que segundo as declarações do seu filho, deve ter nascido em Roma, entre 1679 e 1684. Veio para o Porto cerca de 1709, com o prior da Colegiada de Cedofeita e em 1719 é-lhe encomendado quinze pinturas para o tecto da Casa do Cabido da Sé do Porto. Vd. PEREIRA, José Fernandes - *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 338. A sua pintura é caracterizada pelo requinte e minúcia das formas, pelas proporções das figuras, pela modelação presa ao desenho, pelo tipo estilizado das feições, assim como pela adopção de certas cores. Vd. BOTELHO, Maria Leonor - "*A Prudência*" de João Baptista Pachini. Uma hipótese de intervenção de uma obra de arte. Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo, 2003, p. 122.

⁶⁴⁰ Vd. GONÇALVES, Flávio – *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 330-331. SERRÃO, Vítor – O processo de restauro e estudo integrado das pinturas da sacristia da Sé do Porto. In <http://www.etc.pt> (2011.11.14;10:30h).

Jesus⁶⁴¹, levantam a hipótese de na realidade os painéis terem sido originalmente encomendados a si e não alterados pela sua mão. No dia 28 de Abril de 1727, João Baptista Pachini, recebera vinte e oito mil e oitocentos réis por conta do ajuste do retoque dos quadros da sacristia⁶⁴². Isto poderá querer dizer que por esta altura os painéis já estavam pintados e que faltavam apenas os retoques finais, sendo liquidadas as contas com o pintor. Passados alguns meses, de 14 de Junho a 27 de Setembro desse mesmo ano, o pintor recebeu mais noventa e três mil e seiscentos réis pela reforma dos ditos painéis⁶⁴³. Por motivos desconhecidos, os painéis precisaram de alguma intervenção que ficou a cargo do autor das pinturas⁶⁴⁴.

Curiosamente, o coro alto da igreja de Santa Clara do Porto, contem diversas pinturas, sobre madeira e tela, de autoria desconhecida, cujas igualdades estilísticas com o trabalho de Pachini, sobretudo nas composições com os mesmos temas da sacristia da Sé, levam a crer que o mesmo também trabalhou para a igreja das clarissas⁶⁴⁵.

Em 1991, todos os painéis voltam a ser intervencionados, a cargo do IPCR⁶⁴⁶ e da oficina de restauro OCRE, onde foram devolvidos alguns dos valores plásticos originais⁶⁴⁷.

6.2.2. Descrição formal e iconográfica

O conjunto dos oito painéis da sacristia da Sé do Porto é, estilisticamente, um grupo de composições protobarrocas, seguidoras do repertório iconográfico muito di-

⁶⁴¹ A pintura de Pachini é caracterizada pelo requinte e minúcia das formas, pelas proporções das figuras, pela modelação presa ao desenho, pelo tipo estilizado das feições, assim como pela adopção de certas cores. Vd. BOTELHO, Maria Leonor – “*A Prudência*” de João Baptista Pachini. *Uma hipótese de intervenção de uma obra de arte*. Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo, 2003, p. 122. (Fig. 39 – Anexo I).

⁶⁴² Vd. A.D.P., Mitra, nº 238, Titullo das despesas q pago p.^a as Sobras por conta da Mitra este anno de 1727, fls. 77-79 v. *Apud* GONÇALVES, Flávio – *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Arquivos do Centro cultural português, vol. 5, Paris, 1972, p. 330.

⁶⁴³ Vd. IDEM, *Ibidem*.

⁶⁴⁴ Esta mesma situação ocorreu numa época anterior com os painéis de Diogo Teixeira pintou para a capela-mor da igreja da misericórdia, em que foi o próprio a intervencionar as pinturas que realizou.

⁶⁴⁵ Vd. Fig. I. 21 – Apêndice I.

⁶⁴⁶ Deram entrada no dia 24 de Maio de 1991 no Instituto Português de Conservação e Restauro duas das pinturas – *Apresentação do Menino Jesus no Templo* e *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*.

⁶⁴⁷ Vd. SERRÃO, Vítor – O processo de restauro e estudo integrado das pinturas da sacristia da Sé do Porto. *In* <http://www.etc.pt> (2011.11.14; 10:30h).

vulgado por gravadores flamengos como Cornelis Cort, Philippe Galle, Johannes Sadeler entre outros⁶⁴⁸. Os traços da pintura protobarroca são explícitos na grande incidência de luz dirigida para os corpos e rostos, contrastando com as zonas de penumbra dos fundos que rodeiam as figuras; na pormenorização dos elementos pitorescos das Adorações, nos adereços embelezadores e na paleta com especial preferência pelos tons azuis, vermelhos, amarelos-alaranjados e verdes.

O pintor, que executou os oito painéis da sacristia, conseguiu, apesar de com uma certa rigidez, conferir dinâmica às representações através da forma como estão lançadas as figuras: de perfil, de frente e de costas. Existem poucos pontos de fuga, nas composições, prevalecendo a figuração humana, em que as figuras principais ocupam uma posição central, à exceção da composição *Jesus entre os Doutores da Lei*, onde o Menino Jesus surge no lado direito, uma situação comum a todas as composições sobre este tema.

Em geral, as principais figuras são representadas sempre da mesma forma. No caso da Virgem, para além das tradicionais vestes, túnica vermelha e manto azul, e cabeça encimada por uma auréola, também surge com um véu que acompanha o pescoço e deixa antever um pouco dos Seus cabelos; tem olhos azuis, dirigidos para baixo, boca pequena e maçãs do rosto rosadas. Jesus, enquanto bebé, surge sempre nu, sobre um lençol branco, os olhos também são azuis e os cabelos loiros encaracolados. Por fim, S. José é representado com barbas e cabelos castanhos compridos, tem na cabeça uma auréola e veste uma capa laranja sobre uma túnica com um efeito *degradé*. Em dois dos painéis, *Adoração dos Pastores* e o *Regresso da Sagrada Família do Egipto*, surge com um chapéu e bengala.

Para além da mesma caracterização das figuras principais, o pintor repete em temas diferentes as mesmas figuras, como é o caso da *Visitação* e *Adoração dos Pastores*, onde consta a mesma figura feminina, com vestido vermelho, na *Visitação* representada de braços cruzados e na *Adoração dos Pastores* a segurar um cesto de ovos⁶⁴⁹; o mesmo se verifica na *Circuncisão* e *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, nas quais estão presentes uma figura com alba branca a segurar num círio aceso e

⁶⁴⁸ Vd. SERRÃO, Vítor – O processo de restauro e estudo integrado das pinturas da sacristia da Sé do Porto. In <http://www.etc.pt> (2011.11.14; 10:30h).

⁶⁴⁹ Vd. Fig. I. 22 (a) e (b) – Apêndice I.

o mesmo sacerdote, que executa a circuncisão e recebe o Menino Jesus no Templo, embora a representação do primeiro seja mais requintada⁶⁵⁰.

O pintor conseguiu transmitir delicadeza através de certos pormenores, nomeadamente nos adornos de algumas vestes com pedras preciosas, nos finíssimos cabelos de algumas figuras femininas, nas barbas, nas asas dos anjos e na joalheria. Os rostos femininos são arredondados, com o olhar dirigido para baixo. Os masculinos são mais delgados e com barbas, à excepção do Menino Jesus e dos anjos. Os fundos paisagísticos são sugeridos por cenários montanhosos, céu com algumas nuvens e vegetação constituída por árvores. O desenho apresenta, porém, algumas debilidades, principalmente na anatomia do Menino Jesus e no vocabulário arquitectónico. A arquitectura envolvente não é, em certas composições, estruturalmente bem conseguida, contém elementos repetitivos na sugestão de espaços interiores e exteriores, como é o caso das colunas presentes na maioria das composições.

Entre as várias figuras presentes nas composições, há que destacar pela sua qualidade pictórica o arcanjo Gabriel do painel *Anunciação*, o anjo localizado entre a Sagrada Família no *Regresso da Sagrada Família do Egipto*, o grupo pastoril da *Adoração dos Pastores* e o grupo dos Reis Magos, assim como os presentes que oferecem. Também sobressai o sacerdote que circuncisa o Menino Jesus, que para além do delicado tratamento dos cabelos e das barbas, exhibe uma indumentária adornada com pérolas, rubis, esmeraldas e ouro⁶⁵¹.

Sabe-se, de antemão, que a maioria das temáticas iconográficas representadas nos painéis é bastante comum da pintura portuguesa, à excepção do tema o *Regresso da Sagrada Família do Egipto*⁶⁵², que é explorado por poucos artistas. Os temas: *Circuncisão* e *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, revelam algum desconheci-

⁶⁵⁰ Vd. Fig. I. 22 (c) e (d) – Apêndice I.

⁶⁵¹ Os sacerdotes usavam roupas distintas sempre que estavam a ministrar no altar ou a entrar no Santo Lugar, neste caso no Templo.

⁶⁵² Segundo o relato do Evangelho de S. Mateus (Mt 3:19-23), o regresso da Sagrada Família do Egipto aconteceu após saberem da morte do Rei Herodes que, na altura em que nasceu Jesus, decretou o assassinato de todos os meninos com menos de dois anos, o que fez com que fugissem para o Egipto, onde permaneceram por tempo desconhecido, até ao momento em que um anjo apareceu nos sonhos de S. José e disse-lhe para irem para Israel (Lc 3:21-22). Os mesmos Evangelhos não relatam pormenores acerca da viagem de regresso.

mento por parte do artista ou dependência da gravura que serviu de modelo à composição. O tema da *Circuncisão*⁶⁵³, por vezes confundido com *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, a partir do XV, decorre num templo⁶⁵⁴, na presença do padrinho, *Sandak*, que sustem o Menino nos braços sobre uma mesa de altar, enquanto o *mohel*, que quer dizer “corta-fora”, efectua a circuncisão, à qual assistem os seus oficiantes, a Virgem Maria e S. José. Na composição da sacristia da Sé o Porto, para além destas figuras, faz ainda parte uma figura de alba branca, alusiva a um acólito, que segura um círio aceso, o que reflecte o desconhecimento do artista sobre o correcto procedimento da celebração.

No que diz respeito ao painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo*⁶⁵⁵, Simeão que se encontra à esquerda de braços abertos, está vestido de bispo, o que está incorrecto uma vez que Simeão era sacerdote cujas vestes são diferentes. Simeão está acompanhado por um acólito que segura num círio aceso, que ao contrário do que se verifica na composição anterior faz sentido, dada a alusão da luz do círio à purificação.

6.2.3. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

Documentalmente, os painéis foram intervencionados pela primeira vez em 1727, pela mão do artista que os pintou de origem e, a última intervenção foi por parte do IPCR e da oficina de restauro OCRE. A observação das superfícies pictóricas com

⁶⁵³ Apesar do nome de Jesus ter sido anunciado pelo arcanjo Gabriel, segundo o Evangelho de S. Lucas (Lc 2:21), a Virgem Maria e S. José, passados oito dias do nascimento de Jesus, levaram-No a um sacerdote para que Este fosse circuncidado, numa cerimónia chamada de *Brit milá*, na qual recebeu o seu nome. A circuncisão era um acto de purificação religiosa, que tinha por objectivo abandonar todas as paixões carnis. No caso de Jesus, a circuncisão é sinal da Sua inserção na descendência de Abraão, no povo da Aliança.

⁶⁵⁴ Segundo as sagradas escrituras, o local onde se fez o acto da circuncisão foi na gruta onde nasceu o Menino Jesus e não no Templo de Jerusalém, uma vez que a Virgem Maria não saiu de Belém antes do dia da sua Purificação. Neste sentido, a representação do interior de um Templo não passa de pura imaginação dos artistas, que tinham como fontes gráficas o tratado de Francisco Pacheco e diversas gravuras; porém, nem todas retractavam fielmente o rito.

⁶⁵⁵ Completados quarenta dias após o nascimento de Jesus, e feita a circuncisão, a Virgem Maria e S. José, apresentaram-No no templo de Jerusalém, onde foi entregue nos braços do sacerdote Simeão. Esta apresentação ocorreu devido a dois preceitos da Lei de Moisés: o primeiro tem a ver com a purificação da mulher que, quando dava à luz, deveria aguardar em casa quarenta dias, se fosse menino, e oitenta dias se fosse menina, para depois se apresentar no templo e se purificar através da entrega de uma oferenda lustral; o segundo preceito diz que os pais dos primogénitos judeus tinham de ir ao templo entregá-los publicamente a Deus, pois Ele os tinha salvado da morte. Apesar da Virgem Maria não necessitar de cumprir esta dupla lei, devido à sua pureza e devido ao Menino Jesus ser Filho de Deus, Ela, mesmo assim, quis fazê-lo, como nos descreve o Evangelho de S. Lucas (Lc 2:22-40).

recurso À radiação UV, efectuada antes da última intervenção, pela equipa do então IPCR, revelou intervenções não documentadas, nomeadamente fragmentos de verniz alterado. As carnações da Virgem Maria, algumas zonas da sua indumentária, bem como a veste de S. José, no painel *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*, são exemplos de áreas com o verniz alterado. Este exame também permitiu detectar alguns repintes, nomeadamente por toda a extensão do céu que, para além do evidente contorno das figuras abrangidas pelo céu, não apresentava verniz alterado, por oposição ao anjo que lança as rosas. As juntas de ligação também não apresentavam alteração de verniz, devido à presença de massas que sobrepunham a pintura original, colocadas provavelmente com o intuito de nivelar as juntas de ligação⁶⁵⁶.

O actual estado de conservação dos painéis em nada tem a ver com o estado em que se encontravam quando foram retirados das paredes da sacristia, em 1991, a fim de serem intervencionados. Segundo as descrições dos relatórios, encontravam-se em péssimo estado de conservação, principalmente ao nível do suporte lenhoso. Ainda hoje é possível verificar no reservo, quer do painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo* quer do *Regresso da Sagrada Família do Egipto*, múltiplas marcas deixadas pela podridão cúbica.

Apesar do péssimo estado de conservação dos suportes, a camada de preparação, assim como a pictórica, ainda mantinham uma boa adesão ao suporte.

Actualmente, o estado de conservação dos painéis é bom. Maiores problemas apresentam as molduras, tanto a nível do suporte, com falta de matéria, como ao nível da camada dourada, onde se denotam lacunas de grande e pequena dimensão, em algumas sendo possível visualizar bolo arménico e, noutras, mesmo a madeira.

Na superfície pictórica dos painéis, começam a ser visíveis estalados na periferia dos tarugos⁶⁵⁷ e na extensão de algumas juntas. Algumas manchas esbranquiçadas, que podem ter a ver com a alteração do verniz, e que se designam por pasmados, também podem ser consequência da humidade ou da alteração de algum produto aplicado numa das fases de intervenção.

⁶⁵⁶ Vd. Processo de restauro nº 40/91 – *Fuga para o Egipto*.

⁶⁵⁷ Terminologia utilizada no processo de restauro nº 40/91, que por sua vez significa prego de madeira.

6.2.4. Caracterização técnica e material

A caracterização que se segue tem como base a observação directa *in situ* e a consulta dos processos de restauro dos dois painéis intervencionados pelo IPCR⁶⁵⁸, onde foram realizados registos fotográficos gerais e de pormenor, radiografia, reflectografia de infravermelhos, microscopia óptica, análises microquímicas, EDXRF e micro-FTIR. Para a caracterização das estratigrafias e identificação dos respectivos pigmentos foram analisados quinze pontos diferentes: oito da superfície pictórica do *Regresso da Sagrada Família do Egipto* e sete da *Apresentação do Menino Jesus no Templo*⁶⁵⁹. Nesta última, para além destes pontos, foram ainda analisados apenas por EDXRF outros pontos⁶⁶⁰.

Infelizmente, não foi possível a consulta dos relatórios dos restantes seis painéis intervencionados na oficina de restauro OCRE⁶⁶¹. As semelhanças estilísticas e as mesmas dimensões dos suportes levam a crer que foram realizadas em conjunto; deste modo parte-se do princípio que as características materiais e técnicas apresentadas nos relatórios consultados são semelhantes para todos os painéis.

A observação directa dos painéis, à vista desarmada, permitiu observar em termos técnicos que o trabalho do artista é esquematizado, isto é, nas representações mais cuidadas a técnica é mais elaborada; as formas têm os limites muito bem definidos, o que no caso da sobreposição de elementos faz com que esta seja pouco natural; as sombras das túnicas azuis são conferidas com pinceladas castanhas, conferindo ao tecido uma espécie de *degradé*; as passagens dos tons claros para os escuros são graduais e que existem áreas onde as cerdas dão textura às pinceladas mais espessas, que alternam com outras mais finas.

A radiografia tirada à obra *Apresentação do Menino Jesus no Templo* revelou que o pintor alterou a composição, cuja intensão inicial deveria ser a de representar a *Apresentação da Virgem Maria no Templo*. Nela se observa uma figura de pé, entre o

⁶⁵⁸ Processo de restauro nº 40/91 – *Fuga para o Egipto*, mas que na verdade corresponde ao tema *O regresso da Sagrada Família do Egipto* e o processo de restauro nº 41/91 – *Apresentação do Menino no Templo*.

⁶⁵⁹ Vd. Fig. 63 e 64 – Anexo II.

⁶⁶⁰ Vd. Fig. 63 – Anexo II.

⁶⁶¹ Nos contactos com a responsável pela oficina, Dr.^a Nazaré Tojal, foi dada a informação de que a empresa já não se encontrava em actividade, não sendo possível o acesso aos relatórios de intervenção.

lençol do Menino Jesus e o degrau que serve de apoio ao pé da Virgem Maria, que aparenta ser uma criança com as mãos em oração, e que provavelmente corresponde à Virgem Maria em criança. A figura que corresponde à Virgem Maria, seria a sua mãe, Santa Ana, que tinha uma mão junto ao peito e um véu mais longo a tapar-lhe os cabelos⁶⁶².

A reflectografia de infravermelho, também permitiu visualizar, nesta mesma composição, algumas das alterações, nomeadamente no rosto da Virgem Maria, que era mais baixo, e no rosto da figura que está entre esta e a mulher vestida de verde, que apresenta uma fisionomia dupla, evidente após a limpeza da camada pictórica. Estas alterações podem corresponder à primeira e registada intervenção efectuada por João Baptista Pachini.

Suporte, molduras e sistemas de união

A madeira utilizada como suporte é de carvalho, com dimensões compreendidas entre 105 cm de altura por 171 cm de largura. Todavia, a sua constituição no conjunto dos oito painéis é visivelmente diferente quanto ao número de tábuas, que varia entre quatro e sete, e também relativamente à direcção em que foram colocadas, vertical e horizontal (Tabela 6.1). A espessura das tábuas varia entre os 30 mm e os 35 mm.

Tabela 6. 1 – Constituição dos suportes e posicionamento das tábuas

Painéis	Nº de tábuas				Posição das tábuas
	4	5	6	7	
<i>Anunciação</i>				♦	Vertical
<i>Visitação</i>				♦	
<i>Adoração dos Reis Magos</i>			♦		
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>				♦	
<i>O Regresso da Sagrada Família do Egipto</i>				♦	
<i>Adoração dos Pastores</i>	♦				Horizontal
<i>Circuncisão</i>		♦			
<i>O Menino entre os Doutores</i>		♦			

⁶⁶² Vd. Fig. 41 – Anexo I.

Verificou-se ainda que algumas das tábuas são formadas por dois elementos acrescentados em comprimento, como é o caso do painel *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*, em que quatro das tábuas são uma única peça e as restantes três são constituídas por dois elementos (Fig. 6.8).

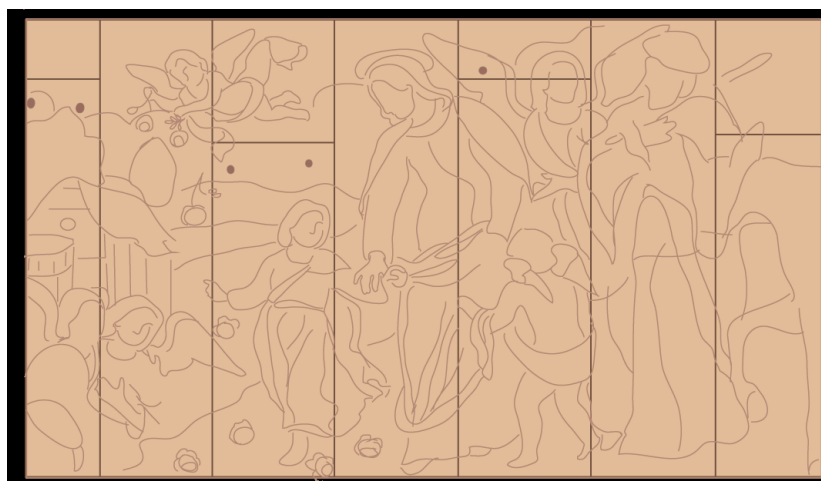


Fig. 6. 8 – Constituição do suporte do painel *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*

O sistema de assemblagem é em ganzepe⁶⁶³, que, por estar junto à extremidade da pintura, a ligação das tábuas na frente é de chanfre e no verso em ângulo recto⁶⁶⁴. Para além deste sistema, a ligação das tábuas encontrava-se reforçada por duas travessas, colocadas no sentido transversal e pregadas directamente às tábuas do suporte através de tarugos, um em cada tábua⁶⁶⁵.

As molduras, em madeira de castanho, são entalhadas, douradas e formadas por quatro régua encaixadas em meia esquadria com pregos forjados manualmente⁶⁶⁶. Os reversos têm fixos na régua superior, dois ferros em argola, que, por sua vez, seguram os painéis à parede. Incorpora ainda tacos de madeira, um em cada canto das régua, para que o suporte não esteja em contacto directo com a parede, possibilitando a

⁶⁶³ Esta é, sem dúvida, uma técnica de assemblagem pouco comum, também verificável nos painéis da Charola de Tomar. Este tipo de assemblagem consiste na união de duas tábuas no mesmo plano, através de um sulco de paredes oblíquas onde entra o encaixe. Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de; BASTOS, Cecília – *Mobiliário: normas de inventário, artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p.39.

⁶⁶⁴ Vd. Fig. 40 (b) – Anexo I.

⁶⁶⁵ Vd. Fig. II. 14 – Apêndice II.

⁶⁶⁶ Existe a referência de que os pormenores do entalhe foram finalizados após o encaixe das régua e de que o douramento foi a água com folha de ouro de Lei. Vd. Processo de restauro nº 41/91 – *Apresentação do Menino no Templo*.

circulação do ar. O suporte encontra-se encaixado no envasado da moldura e pregado do lado da face. De acordo com os registos fotográficos, a ausência de pintura das margens no limite correspondentes à moldura do painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo*⁶⁶⁷, comprova que a moldura é original reforçando a ideia de que os painéis foram encomendados originalmente para o local onde se encontram expostos.

Camada de preparação e camadas pictóricas

Nas imagens dos cortes estratigráficos, obtidos por MO⁶⁶⁸, observa-se uma camada de preparação alaranjada, constituída fundamentalmente por gesso, ao qual se adicionou pigmento branco de chumbo, ocre castanho e vermelho e, por fim, carvão vegetal. A camada de preparação no painel *O Regresso da Sagrada Família do Egipto* apresenta uma espessura que varia entre os 61 e 224 µm e entre os 140 e 350 µm na *Apresentação do Menino Jesus no Templo*⁶⁶⁹.

Na generalidade, os cortes estratigráficos das amostras observadas mostraram que as composições foram efectuadas quase sem sobreposição de motivos, uma vez que a maioria das amostras apresenta sobre a camada de preparação entre duas a três camadas de tinta, com alguma irregularidade em termos de espessura.

Relativamente ao aglutinante das camadas pictóricas, em ambos os painéis detectou-se a presença de óleo. No entanto, na pintura *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*, também foi detectado um material de natureza proteica, sendo possível colocar-se a hipótese de se tratar de ter sido empregue uma técnica mista: óleo e têmpera⁶⁷⁰.

Os espectros adquiridos por EDXRF indicam em ambas as pinturas a presença de chumbo (Pb), cálcio (Ca), ferro (Fe), mercúrio (Hg), cobre (Cu), dependendo da cor analisada. Todos estes elementos estão associados a pigmentos que se utilizavam na época em que Pachini realizou os painéis para a sacristia. No caso concreto da pintura

⁶⁶⁷ Vd. Fig. 40 (a) – Anexo I.

⁶⁶⁸ Vd. Tabela I – Anexo II.

⁶⁶⁹ Vd. Processo de restauro nº 40/91 – *Fuga para o Egipto*. Processo de restauro nº 41/91 – *Apresentação do Menino Jesus no Templo*.

⁶⁷⁰ Nas camadas pictóricas azuis, surgiu óleo; na camada vermelha da veste do anjo, também se detectou óleo e proteínas de ovo; a camada vermelha do manto da Virgem Maria apresenta *glaci* de resina, e na camada verde identifica-se o aglutinante corresponde a um resinato de cobre. Vd. Processo de restauro nº 40/91.

Apresentação do Menino Jesus no Templo, detectou-se ainda a presença de titânio (Ti) e zinco (Zn), associados a pigmentos posteriores à época dos painéis e por isso mesmo aplicados em alguma intervenção⁶⁷¹.

Não é revelada grande inconstância na obtenção dos tons, ou seja, obtiveram-se de uma maneira geral, através de misturas simples, em que o número mínimo de pigmentos utilizados é dois e o máximo cinco, sendo esta mistura apenas verificável nos tons da *Apresentação do Menino no Templo*. As misturas mais comuns do *Retorno da Sagrada Família do Egipto* consistem na combinação de dois pigmentos coloridos com branco, por sua vez com maior ou menor adição conforme a saturação pretendida. No caso da *Apresentação do Menino no Templo* quase todas as misturas contêm a presença de carvão vegetal, que quando detectado em camadas subjacentes poderá corresponder ao desenho preparatório. No painel *O Retorno da Sagrada Família do Egipto*, os cortes estratigráficos das amostras correspondentes à carnação e a dois azuis, revelam entre as camadas pictóricas uma camada intermédia de verniz, o que quer dizer que os retoques nestas zonas foram aplicados directamente sobre a camada de verniz.

Áreas de cor branca

Os resultados obtidos por EDXRF permitiram constatar que o pigmento branco utilizado nas áreas de cor branca, é o branco de chumbo, misturado com outros pigmentos para criar tonalidades claras. No painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, para além do elemento Pb também foi detectado zinco, que indica a presença do branco de zinco e, o elemento titânio, associado ao branco de titânio⁶⁷². Ambos os pigmentos são comprovativos de intervenções posteriores à época dos painéis, uma vez que o branco de zinco é utilizado a partir de 1834 e o branco de titânio a partir de 1918⁶⁷³.

Áreas de cor vermelha

⁶⁷¹ Vd. Tabela 2 – Anexo II.

⁶⁷² Vd. Tabela 2 – Anexo II.

⁶⁷³ Vd. RIVERA, Javier; AVILA, Ana; MARTÍN ANSÓN, Maria Luísa – *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Historia 16, 1997, p. 152.

No que toca aos vermelhos, foi detectado em ambos os painéis o elemento Hg, que se relaciona com a presença de vermelhão (HgS). Na *Apresentação do Menino Jesus no Templo* também se detectou a presença do ferro (Fe), associado à existência de pigmentos terra ou ocres, o que quer dizer que o artista aplicou pinceladas à base destes pigmentos, conjuntamente com o vermelhão, de forma a conferir tonalidades mais escuras. O uso de corantes, neste caso garança, é sugerido nos vermelhos da pintura *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*, correspondente zonas de sombra⁶⁷⁴.

Áreas de cor verde

Nos pontos verdes analisados por EDXRF, correspondentes às zonas originais, foi detectado Cu. Entre os pigmentos verdes à base de cobre utilizados na época encontram-se a malaquite, o verdigris e o resinato de cobre. Nos verdes analisados da *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, também se detectou o elemento Fe, que indica a utilização do verde de crómio, assinalando que se trata de um repinte, uma vez que este pigmento começou apenas a ser utilizado a partir de 1850. Ainda neste painel num dos pontos verdes, correspondente às folhas do fundo paisagístico, detectou-se o elemento químico Hg, proveniente das *nuances* rosas das nuvens. Isto quer dizer que o artista primeiro pintou as nuvens e depois as folhagens.

Áreas de cor azul

Nos pontos correspondentes a esta cor, foi detectado azul da Prússia, aplicado de forma pura, como é o caso do fundo azul da composição *O Regresso da Sagrada Família do Egipto* ou misturado com outros pigmentos⁶⁷⁵. Nas amostras nº 6 e nº7 da pintura *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, a camada de cor aplicada sobre a preparação, contém pigmentos vermelhos, nomeadamente vermelhão e ocre vermelho, dado que as amostras foram recolhidas de pontos que coincidem com as mãos e com a cara da composição subjacente, essa camada corresponde a estas carnações.

Carnações

⁶⁷⁴ Vd. Processo de restauro nº 40/91 – *Fuga do Egipto*.

⁶⁷⁵ Vd. Tabela 2 e 3 – Anexo II.

Os principais elementos químicos detectados nas carnações são o Pb, Hg e Fe sendo assim a tinta aplicada nas carnações constituída por uma mistura de branco de chumbo com vermelhão e ocres⁶⁷⁶.

6.2.5. Considerações finais

O estudo técnico-material realizado sobre estas duas pinturas contribuiu para o esclarecimento de algumas questões levantadas pela análise da documentação histórica. Desse modo, confirmou a hipótese levantada, de que os oito painéis da sacristia foram pintados no século XVIII por João Baptista Pachini e não no século XVII, por Francisco Correia. Os pigmentos identificados nas camadas pictóricas de todas as amostras, revelam a existência de uma paleta base típica do século XVIII.

A maioria dos pigmentos identificados corresponde a pigmentos que se utilizavam quer na pintura do século XVII, como na do século XVIII: branco de chumbo, vermelhão, ocre vermelho, resinato de cobre, ocre amarelo, ocre castanho, carvão vegetal e carvão animal. No entanto, o azul da Prússia apenas começou a ser utilizado a partir de 1704. Para além destes, foi ainda possível detectar apenas na pintura *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, pigmentos cujo período de utilização se iniciou posteriormente à época a que estão atribuídos os painéis. São exemplo disto o branco de zinco, o branco de titânio e verde de crómio, pigmentos utilizados no século XIX e XX, que por sua vez dão a indicação de que houve uma intervenção da qual não consta nenhuma referência documental.

⁶⁷⁶ Vd. Tabela 2 e 3 – Anexo II.

6.3. PINTURAS DO NÚCLEO MUSEOLÓGICO DO BAIXO TÂMEGA

6.3.1. Enquadramento histórico

A última atribuição feita ao pintor Francisco Correia II, diz respeito às cinco pinturas expostas no Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, anexado ao mosteiro de S. Miguel de Refojos, localizado em Cabeceiras de Basto⁶⁷⁷.

No século XX, mais precisamente entre 1932 e 1986, a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) efectuou importantes intervenções no mosteiro, seguindo-se, em 2000, a musealização dos espaços da sacristia e ante sacristia da igreja do mosteiro, levada a cabo por parte da Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, tendo-se constituído assim o Núcleo Museológico do Baixo Tâmega.

Nesse espaço, expõem-se algumas das obras de arte que pertenceram ao mosteiro, com especial destaque para o núcleo da pintura, composto por um total de onze obras, cinco das quais estão atribuídas à oficina do pintor Francisco Correia⁶⁷⁸ e representam os seguintes temas: *Alegoria à Imaculada Conceição*, *Anunciação*, *Adoração dos Pastores*, *Incredulidade de S. Tomé com S. Domingos de Gusmão Orante e Padre*

⁶⁷⁷ Inicialmente regido pela regra de S. Frutuoso de Braga (séc. VI-VII), viria mais tarde a adoptar a ordem de S. Bento, tornando-se alvo de diversas doações, trocas e benesses concebidas pelos seus fiéis, reis e nobres, convertendo-se numa das mais ricas instituições monásticas do Norte do país. O desaparecimento da maioria dos documentos, devido aos incêndios que se deram, quer no arquivo, quer no cartório, não possibilitou conhecer com exactidão as etapas mais importantes no que diz respeito ao seu percurso histórico. Contudo, a pouca documentação ainda existente, nomeadamente os “Estados” de Refojos de Basto enviados para os Capítulos Gerais, permitiu recolher informações relevantes, especificamente a partir do final da segunda metade do século XVII até meados do século XIX, quando se dá a extinção das Ordens Religiosas, obrigando os monges abandonar o mosteiro. Após a extinção, a parte material do mosteiro foi vendida e a habitacional foi afectada à Câmara e ao Tribunal, que actualmente têm aí ainda alguns dos seus departamentos. Vd. DIAS, Geraldo J. A. Coelho – O Mosteiro Beneditino de S. Miguel de Refojos de Basto. In ABREU, José Paulo Leite de, coord. – *Igreja Paroquial de São Miguel de Refojos de Basto*. [S.l.: s.n.], 2009, p. 25. De todas as alterações a que o Mosteiro foi sujeito ao longo dos anos, a mais relevante tem a ver com a sua igreja, que foi renovada pelo menos duas vezes: a primeira no início do século XVII, e a segunda no século XVIII. Aquando desta última intervenção, a igreja primitiva viria a ser demolida para dar lugar à actual. Vd. SÃO TOMAS, Fr. Leão – *Benedictina Lusitana*, I, Lisboa, IN-CM, 1974 (1644), 493-502. *Apud* DIAS, Geraldo J. A. Coelho – *O Mosteiro de São Miguel de Refojos: Jóia do Barroco em Terras de Basto*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2009, p. 81.

⁶⁷⁸ Vd. PEREIRA, Célia Nunes – Igreja do Mosteiro de S. Miguel de Refojos de Basto: Um dissipar da penumbra: contributo para o descortino e revalorização do seu património. In *Mosteiro de S. Miguel de Refojos, um despertar de memórias*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2008, p.43-44. PEDRO, Alexandra; DUARTE, Micaela Viegas – As colecções da Igreja Paroquial de São Miguel de Refojos de Basto. In *Igreja Paroquial de São Miguel de Refojos de Basto*. Cabeceiras de Basto: Instituto de História e Arte Cristãs/Arquidiocese de Braga, 2009, pp. 32 e 41-45.

Eterno (Fig.6. 9). Recentemente, foram intervencionadas duas destas pinturas pelo ateliê Porto Restauro - *Alegoria à Imaculada Conceição* e *Anunciação*⁶⁷⁹ e as restantes pela Oficinas Santa Bárbara⁶⁸⁰. Estas intervenções revelaram a qualidade pictórica das pinturas, camuflada pelo debilitado estado de conservação em que se encontravam anteriormente⁶⁸¹.

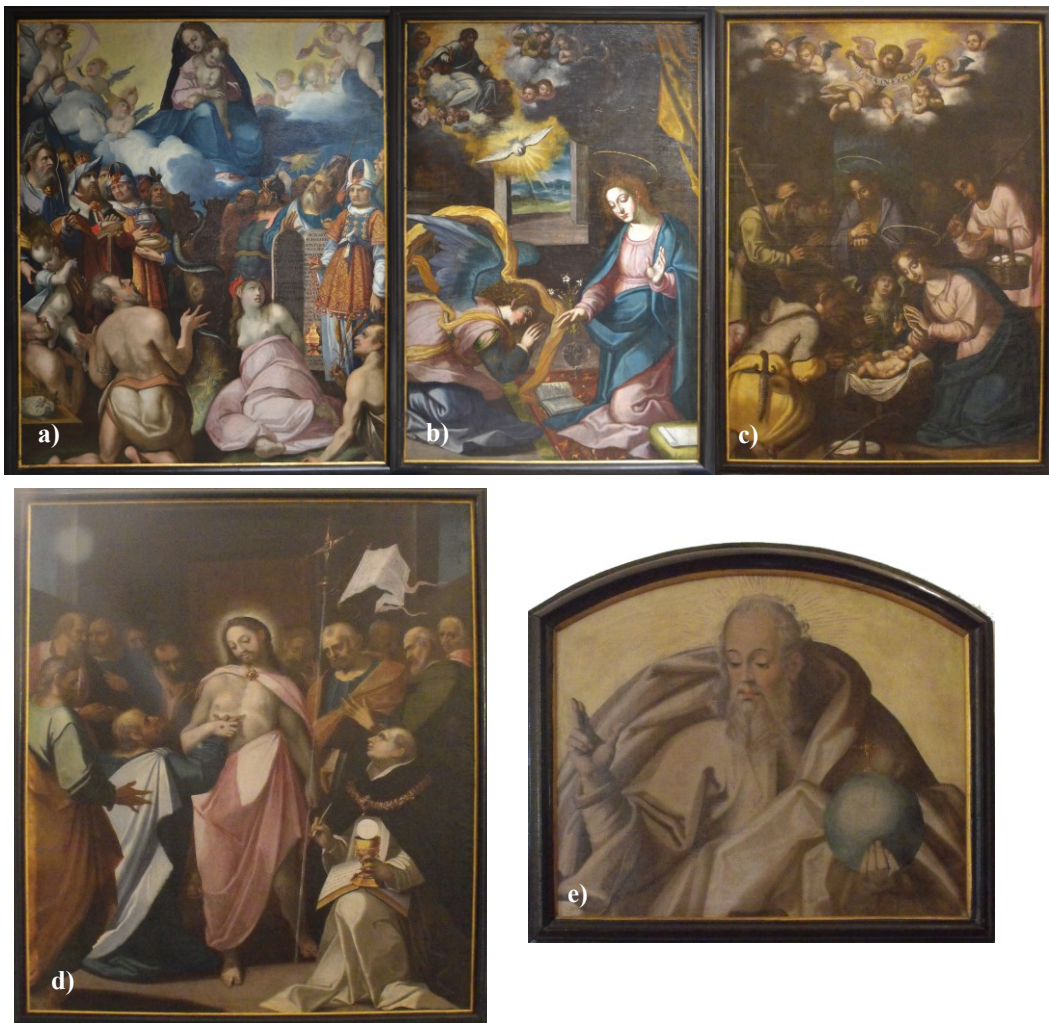


Fig. 6. 9 – Pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega atribuídas a Francisco Correia: a) *Alegoria à Imaculada Conceição*; b) *Anunciação*; c) *Adoração dos Pastores*; d) *Incredulidade de S. Tomé*; e) *Padre Eterno*.

⁶⁷⁹ Vd. Pinturas do Mosteiro de S. Miguel de Refojos “*Alegoria à Imaculada Conceição*” e “*Anunciação*” estão a ser restauradas. In <http://www.cabeceirasdebasto.pt/index.php?oid=5200&op=all>.

⁶⁸⁰ Vd. Restauro da pintura “*Adoração dos Pastores*”. In <http://museuterrasbasto.wordpress.com/2013/06/19/restauro-da-pintura-adoracao-dos-pastores/>

⁶⁸¹ Vd. Fig. I. 23 – Apêndice I.

De todas as cinco pinturas atribuídas a Francisco Correia II, a de maiores dimensões é a *Incredulidade de S. Tomé*, seguida da *Alegoria à Imaculada Conceição*, o que quer dizer que, tratando de um possível retábulo-mor de uma igreja, estas duas obras ocupariam um lugar de destaque, reservado ao principal orago da igreja. Contudo, no que diz respeito à proveniência exacta das pinturas, não existe qualquer documentação que permita conhecer a sua origem. Sabe-se apenas que estas se encontravam numa das dependências do mosteiro de S. Miguel de Refojos e que, dada a representação de S. Domingos de Gusmão, o fundador da ordem dominicana, na pintura intitulada *Incredulidade de S. Tomé com S. Domingos de Gusmão Orante*, o conjunto poderá ser oriundo do retábulo-mor da igreja de um convento dominicano⁶⁸². Porém, na realidade, a figura representada à esquerda de Cristo, com o hábito dominicano, não se trata de S. Domingos de Gusmão, mas sim de S. Tomás ou Tomé de Aquino, devido ao seu rosto imberbe e respectivos atributos - livro aberto, pena, corrente de ouro ao peito, cálice com a hóstia e hábito dominicano⁶⁸³ e, assim, a denominação correcta da pintura deveria ser a *Incredulidade de S. Tomé com S. Tomás de Aquino*. A representação deste santo poderá estar relacionada com um dos oragos da igreja de onde as pinturas são provenientes ou então com quem as encomendou as pinturas, provavelmente de nome Tomás, que terá pedido para representar o seu onomástico. Apesar

⁶⁸² Segundo Vítor Serrão, a representação de S. Domingos de Gusmão, tem por objectivo representar a Ordem religiosa ou o seu próprio encomendador. Vd. PEREIRA, Célia Nunes – *Op. cit.*, p.49. Após a extinção das ordens religiosas, em 1836, houve muitos conventos que fecharam as suas portas, sendo comum a aquisição das obras de arte por parte de outras entidades religiosas ou até mesmo por particulares. Entre os inúmeros conventos dominicanos existentes em território português, masculinos e femininos, deu-se especial destaque aos Conventos do Norte, uma vez que o Mosteiro de Refojos pertence a essa mesma região e é mais plausível que as pinturas tenham vindo de um local próximo. No entanto, não se descarta a possibilidade de serem oriundas da região Centro, nomeadamente Coimbra com quem os frades beneditinos tinham contacto, ou até mesmo do Sul, até porque podem ter sido uma oferta por parte de algum particular. A Norte de Portugal, no total existiam sete conventos dominicanos masculinos e dois femininos. Entre os masculinos temos o convento de S. Domingos do Porto, os de S. Martinho de Mancelos e de S. Gonçalo, ambos em Amarante, o convento de S. Domingos em Guimarães, o de Santo André em Ancede, o convento da Santa Cruz em Viana do Castelo e o convento de S. Domingos em Vila Real; quanto aos femininos existe o convento de Corpus Christi em Vila Nova de Gaia e o convento de Santa Rosa de Lima em Guimarães. Em Coimbra existia dois conventos masculinos: o de S. Domingos e o colégio universitário de S. Tomás. Dominicanos: Breve história da fundação da Ordem dos Pregadores e da presença em Portugal. In http://www.snpcultura.org/dominicanos_historia_fundacao_e_presenca_portugal.html (2012.06.19; 17h).

⁶⁸³ Agradece-se ao professor Vítor Teixeira pela devida identificação.

disto, a hipótese de as pinturas serem oriundas de um convento dominicano mantém-se, pois S. Tomás de Aquino era também dominicano⁶⁸⁴.

Pode-se ainda colocar-se a hipótese das pinturas serem oriundas de uma igreja cuja invocação é a Nossa Senhora da Conceição, devido à *Alegoria da Imaculada Conceição*.

Outra das dúvidas que se coloca em relação a este conjunto de pinturas; é se pertenciam à mesma ou a diferentes estruturas retabulares. Segundo Geraldo Coelho Dias, estas pinturas faziam parte de um conjunto de dez⁶⁸⁵.

Em relação à datação, tal como já foi referido, um recente estudo desenvolvido pela investigadora Célia Nunes Pereira, para além de datar as pinturas como sendo de cerca de 1600, apontou Francisco Correia como o seu possível autor, devido às semelhanças estilísticas com algumas das suas obras⁶⁸⁶. Esta datação, porém, assim como a atribuição, não parecem muito plausíveis. O tipo de suporte⁶⁸⁷, bem como as características estilísticas, nomeadamente o preenchimento quase total das composições, fortes contrastes de luz sombra, apontam para que tenha sido executada em meados da primeira metade do século XVII. Quanto à atribuição, a qualidade pictórica e trabalho técnico apresentado nas obras de Refojos distanciam-se da pintura praticada pelos pintores portugueses na primeira metade do século XVII e possuem um forte vínculo à pintura praticada pelos grandes mestres de Lisboa, tais como Diogo Teixeira, Francisco Venegas e Simão Rodrigues. Tendo em conta que Francisco Correia I, com cuja obra foram comparadas estas pinturas, teria já cessado a sua actividade na data sugerida pela investigadora, as pinturas nunca poderiam ter sido executadas por este artista. Quanto a Francisco Correia II, as características apresentadas nas bandeiras processionais da Paixão de Cristo são visivelmente diferentes das obras de Refojos. Porém, as bandeiras não podem servir fielmente para este tipo de exercício comparativo, dada a

⁶⁸⁴ Inicialmente estudou no Mosteiro Beneditino de Cassino mas decidiu tornar-se dominicano, daí que seja representado com o hábito dessa mesma Ordem.

⁶⁸⁵ Vd. DIAS, Geraldo J. A. Coelho – *O Mosteiro de São Miguel de Refojos: Jóia do Barroco em Terras de Basto*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2009, p. 149.

⁶⁸⁶ Vd. PEREIRA, Célia Nunes – *Op. cit.*, p.43.

⁶⁸⁷ A partir do século XVI, a tela passa a ser o suporte preferido dos pintores, contudo teve maior desenvolvimento no século XVII e XVIII. Vd. CALVO MANUEL, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, pp. 85-89.

participação de mais três artistas na sua execução, facto que impediu a identificação de qualquer traço individualizante da pintura de Francisco Correia II.

Ainda em relação ao autor das pinturas de Refojos, ao compara-las em termos estilísticos e técnicos, visíveis a olho nu, aparenta que foram pintadas por dois artistas. Os mesmos rostos e as peças de ourivesaria apontam para que as pinturas *Alegoria à Imaculada Conceição*, *Incredulidade de S. Tomé* e *Padre Eterno* tenham sido pintadas por um artista e a *Anunciação* e *Adoração dos Pastores* por outro, devido alguns apontamentos técnicos, no tratamento dos cabelos⁶⁸⁸. Esta hipótese não invalida o facto de pertencerem todas ao mesmo retábulo, podendo ter sido é um trabalho realizado em regime de parceria.

6.3.2. Descrição formal e iconográfica

Em termos formais, as composições apresentam um grande número de figuras, distribuídas por diferentes planos, à excepção do *Padre Eterno*; estão estruturadas de forma triangular e afirmam-se pela luminosidade intensa das cores, pela riqueza das vestes, pelos adereços de joalharia e acessórios. O pintor conseguiu conferir elegância à sua obra através do delineamento das figuras, assim como através da fluidez dos panejamentos.

De uma maneira geral, as poses são delicadas mas contidas e as figuras são distinguidas através da sua posição, em primeiro plano ou central. Verifica-se dinamismo e expressividade gestual, olhares desencontrados; figuras que se olham. Os vultos encontram-se envolvidos num excesso de panejamentos, como é o caso do *Padre Eterno* e da Virgem na *Alegoria à Imaculada Conceição*. O traço nas cinco composições é uniforme e desenvolvido, a delicadeza patenteia-se nos gestos de algumas figuras e nos pormenores das vestes. Todos os anjos representados são rechonchudos e com poses teatrais.

A inconclusão de determinados pormenores sugere que as pinturas provavelmente foram elaboradas para serem vistas a uma grande distância. Esses aspectos remetem para os grandes retábulos que ficavam a uma distância considerável do observador e se sujeitavam à iluminação disponível, que muito podia reduzir a visibilidade.

⁶⁸⁸ Vd. Fig. I. 24; I. 25 – Apêndice I.

Toda a temática implícita nas pinturas já foi representada por diversos artistas, à exceção da *Alegoria à Imaculada Conceição*, o que possibilitou estabelecer comparações com outras obras, tendo-se encontrado semelhanças sobretudo com a pintura praticada pelos grandes mestres de Lisboa.

A primeira pintura deste ciclo, *Alegoria à Imaculada Conceição*, transporta de imediato para a pintura com o mesmo tema que Francisco Venegas realizou por volta de 1590 para o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide⁶⁸⁹. Este tema iconográfico tornou-se representativo do Mistério da Origem⁶⁹⁰, tendo sido sucessivamente produzido e conhecido não só pelos pintores italianos, como foi o caso de Giorgio Vasari, como também pelos que em Itália se formaram, como Francisco Venegas e o seu mestre espanhol Luís de Vargas.

A composição está dividida entre dois planos distintos, o divino e o terreno, que foi alcançado através dos contrastes de cores, isto é, o pintor utilizou uma mancha de cor composta por tonalidades mais quentes para representar o plano terreno e tonalidades mais frias para o divino. No que concerne ao plano divino, a representação do Menino Jesus numa Imaculada não é nada convencional, contudo a sua representação vem reafirmar o papel catequético do dogma consagrado pelo Concílio de Trento⁶⁹¹. O plano terreno, é preenchido por um amplo número de personagens hierarquicamente organizadas, sendo algumas delas figuras do Antigo Testamento⁶⁹², vestidas de forma majestosa, acorrentadas a uma árvore, destacando-se Adão e Eva, parcialmente cobertos por panos. As indumentárias dos sacerdotes representados de ambos os lados, com pedras preciosas e pequenos guizos nas extremidades, remetem para as vestes de uma

⁶⁸⁹ Trata-se de um dos melhores conjuntos retabulares da época maneirista, organizado em três planos dos quais fazem parte oito pinturas sobre madeira. No registo inferior do lado do Evangelho, está representado *Apresentação da Virgem no Templo* e do lado da Epístola a *Anunciação*, no registo acima, ao centro, está representada *Alegoria à Imaculada Conceição*, ladeada pela *Visitação* à esquerda e, pela *Adoração dos Pastores* à direita. No remate, seguindo a mesma disposição está a *Coroação da Virgem*, *Adoração dos Reis Magos* e *Apresentação do Menino no Templo*.

⁶⁹⁰ Descrito no livro dos Génesis, que dá a conhecer a criação do Mundo, a origem dos seres humanos e o motivo pelo qual se nasce com o pecado original Vd. PEREIRA, Célia Nunes – *Op. cit.*, p. 44.

⁶⁹¹ Vd. ALMEIDA, Mónica da Anunciata Duarte de – *O programa artístico da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [S.l.]: Lisboa, 1997, p. 144.

⁶⁹² Do lado de Adão está representado o Rei David com uma harpa; Abraão de barbas brancas a segurar numa faca; Melquisedeque com o cálice e o pão. Por sua vez, do lado da Eva encontra-se Josué, com indumentária bélica, capacete emplumado encimado por um sol, atributo alusivo à sua vitória sobre Gabaon e por fim, Moisés que segura nas tábuas da Lei, um sacerdote, vestido de acordo com as suas funções e a segurar num turíbulo. Cf. ALMEIDA, Mónica da Anunciata Duarte de – *Op. cit.*, p. 146.

pintura da autoria de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, presente na sacristia da Sé Velha de Coimbra, com o tema *Apresentação do Menino no Templo*.

A exibição de figuras desnudas, nomeadamente o peito de Eva, é um evidente sinal de que se trata de um pintor com grande arrojo e confiança, uma vez que o nu, na arte cristã, não era, a partir do Concílio de Trento, visto com bons olhos. No que diz respeito à *Adoração dos Pastores*, é de destacar que um dos pastores do lado esquerdo da composição segura uma gaita de fole com a copa em formato de sino, modelo típico do século XVII⁶⁹³. Apesar de ser um instrumento característico dos costumes pastoris, não é muito representado na pintura religiosa, devido à conexão do instrumento às festividades folclóricas e populares, vinculadas à imagem pagã, sendo prescrito em diferentes momentos da história. António Campelo, Diogo Teixeira e Bento Coelho da Silveira foram alguns dos nomes mais conceituados da pintura portuguesa que também representaram a gaita de fole nas suas *Adorações dos Pastores*.

Tanto a *Incredulidade de São Tomé* como o *Padre Eterno* remetem para as pinturas, com os mesmos temas, que Diogo Teixeira realizou para o antigo retábulo da igreja do mosteiro cisterciense de Arouca⁶⁹⁴, com a particularidade de, na *Incredulidade de São Tomé* de Refojos, estar representado S. Tomás de Aquino⁶⁹⁵ do lado oposto ao discípulo de Cristo, que enverga o tradicional hábito dominicano, constituído por uma túnica branca, capa e capucho negro. Segura com a mão direita uma pena de escrita e na esquerda um cálice com uma hóstia suspensa. O cálice e a hóstia, corpo e sangue de Cristo, são símbolos do ofício que S. Tomás de Aquino compôs para a festa do Santíssimo Corpo de Cristo, instituída pelo Papa Urbano IV, em 1264⁶⁹⁶. A pena de escrita, juntamente com o livro aberto que sustenta no joelho, simboliza o facto de ter sido proclamado doutor da Igreja Católica⁶⁹⁷. A sua sabedoria fez com que tivesse como atributo pessoal o sol ou um resplendor ao peito. Na pintura em questão não se observa esses símbolos, mas a corrente dourada com um medalhão que ostenta

⁶⁹³ Vd. HENRIQUE, Luís – *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 308-309.

⁶⁹⁴ Vd. PEREIRA, Célia – *Op. cit.* p. 48-49.

⁶⁹⁵ Segundo a análise do professor Vítor Teixeira, a representação da figura de S. Tomás de Aquino de um lado e a do apóstolo S. Tomé do outro, pode ter sido propositada, de modo a fazer o confronto entre a certeza e a dúvida.

⁶⁹⁶ Vd. Corpus Christi. In <http://www.arautos.org> (2012.08.02; 16:30h).

⁶⁹⁷ Vd. FERRANDO ROIG, Juan – *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994, p. 260.

ao peito é uma alusão fictícia a uma das suas obras “Catena Aurea”, que quer dizer corrente dourada.

Não há grandes dúvidas, portanto, de que as telas de Refojos foram pintadas por um ou dois artistas com uma grande aptidão técnica, hipoteticamente adquirida com grandes mestres da pintura, nacionais ou estrangeiros e também através do contacto directo com obras de qualidade. No caso de o autor ter sido um dos artistas de Lisboa referidos, Simão Rodrigues é a hipótese mais credível, tendo em conta que produziu até mais tarde, pintou sobre suporte têxtil e existe a indicação de que trabalhou na igreja do convento de S. Domingos de Viana de Castelo⁶⁹⁸, um dos possíveis locais de origem das pinturas. Também não se pode colocar de parte a hipótese das pinturas serem oriundas de um outro país, como Espanha, tendo sido executadas por um artista desta nacionalidade para algum convento dominicano ou igreja com devoção à Imaculada Conceição.

6.3.3. Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

De uma maneira geral, todas as pinturas, antes da última intervenção por parte do ateliê Porto Restauro e Oficinas Santa Bárbara, de que foram objecto, sofreram pequenas alterações sem serem documentadas. Segundo o relatório de intervenção, as margens da pintura *Alegoria da Imaculada Conceição* estavam pintadas com uma tinta preta e o reverso apresentava remendos, com um tipo de tecido idêntico ao original, colados com uma cola branda, provavelmente cola de farinha. O mesmo se verificava na pintura *Adoração dos Pastores, Anunciação e Incredulidade de São Tomé*, que também apresentavam outros remendos colmatados com um plástico castanho autocolante, assim como repintes pontuais.

Após a remoção das molduras, constatou-se que estas ocultavam parte da superfície pictórica das obras, indiciando haver continuação da pintura para além das margens actuais, o que sugere que as telas terão sido cortadas, provavelmente após a sua remoção do retábulo em que estavam inseridas. A presença de diversos orifícios

⁶⁹⁸ Vd. ALMEIDA, Frei José Carlos – S. Domingos de Viana. In <http://vitaefratriumordinispraedicatorum.blogspot.pt/2011/05/sao-domingos-de-viana-um-sonho-para-um.html> (2014.10.28: 19:00h).

nas margens das telas, indica que anteriormente terá havido outro processo de engrandamento ou molduragem.

Devido às recentes intervenções, o actual estado de conservação das pinturas é bom. Contudo, anteriormente, as pinturas encontravam-se desidratadas e fragilizadas quer ao nível do suporte, quer da camada pictórica, chegando a prejudicar a sua leitura e unidade estética, em particular no caso da *Adoração dos Pastores*⁶⁹⁹.

6.3.4. Caracterização técnica e material

Este grupo de cinco pinturas sobre tela foi estudado técnica e materialmente, através da sua observação directa, da realização de registos fotográficos sob luz visível e da análise por microscopia óptica, por EDXRF, SEM-EDS e micro-FTIR, de várias micro-amostras recolhidas da superfície pictórica, tendo sido possível apenas realizar amostragem em três das pinturas⁷⁰⁰: *Alegoria à Imaculada Conceição*, *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*⁷⁰¹.

Ao observar-se directamente as cinco obras, é notório o domínio da pincelada, nomeadamente nas vestes mais requintadas e peças de ourivesaria⁷⁰². No que respeita à ordem de execução dos motivos, consegue-se perceber que foram reservadas áreas para as figuras e áreas para os fundos, ou seja, não se sobrepõem, porém alguns pormenores das figuras, como os cabelos e auréola da Virgem na pintura *Anunciação*, foram pintados sobre o fundo. É nítido que as figuras que representam Adão e Eva na *Alegoria à Imaculada Conceição*, foram pintadas sobre o aglomerado de figuras, verificável num desgaste da barba de Adão. Observam-se pinceladas esbatidas, com alguns empastamentos nas indumentárias e pequenos pontos para indicar reflexos, como é o exemplo dos cabelos do arcanjo Gabriel e das Virgens nas pinturas *Anunciação* e

⁶⁹⁹ Vd. Fig. I. 23 – Apêndice I.

⁷⁰⁰ Quando se pretendeu efectuar amostragem, todas as pinturas já se encontravam intervencionadas, não tendo sido autorizado a recolha de amostras. As amostras contidas em relação às pinturas *Alegoria à Imaculada Conceição* e *Anunciação*, foram retiradas pelo ateliê Porto Restauro aquando da intervenção realizada às mesmas. Em relação às amostras da pintura *Adoração dos Pastores* estas foram retiradas no âmbito do projecto estudos sobre pintores do Norte de Portugal ao abrigo do QREN.

⁷⁰¹ Agradece-se ao ateliê Porto Restauro a cedência das amostras das pinturas *Alegoria à Imaculada Conceição* e *Anunciação*.

⁷⁰² Vd. Fig. I. 26 – Apêndice I.

*Adoração dos Pastores*⁷⁰³. Ainda referente a estas duas obras, percebe-se que as carnações foram demarcadas exteriormente com um tom escuro, de forma a evidenciar os jogos de luz sombra⁷⁰⁴.

Suporte

As pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega apresentam como suporte uma tela constituída por um único pano de espessura média. Nos reversos, à excepção da pintura *Padre Eterno*, observa-se um padrão geométrico repetido, característico das designadas telas de *mantel*: panos de grande largura, tradicionalmente produzidos para uso doméstico, mas também muito apreciados pelos artistas, quando estes pretendiam realizar pinturas de grandes dimensões sem recorrer à costura de panos⁷⁰⁵. Porém, o seu custo elevado restringia a sua utilização e só artistas conceituados ou instituições com grande poder monetário podiam comprar este tipo de tecido, cujo uso era sinónimo de qualidade.

O *mantel* era um tipo de tecido de linho, produzido e fornecido para toda a Europa desde a Idade Média, embora só na primeira metade do século XVII se tenha generalizado o seu uso. Caracteriza-se pelos desenhos geométricos que apresentava, uns mais complexos que outros, podendo também ostentar motivos vegetalistas e figuras⁷⁰⁶ e, em termos de dimensões, estes panos podiam atingir 210 cm de largura. O desenho geométrico apresentado pelas telas das pinturas em estudo é igual ao de alguns exemplares da pintura espanhola⁷⁰⁷ e invulgar no contexto da pintura portuguesa⁷⁰⁸.

No que diz respeito ao sistema de fixação, o utilizado consiste numa grade em madeira de castanho, que nas pinturas *Anunciação* e *Adoração dos Pastores* contém travessas colocadas na horizontal e na *Alegoria da Imaculada Conceição* e *Incredulidade de S. Tomé* travessas horizontais e verticais.

⁷⁰³ Vd. Fig. I. 25 (a) e (c) – Apêndice I.

⁷⁰⁴ Vd. Fig. I. 25 (c) e (d) – Apêndice I.

⁷⁰⁵ Vd. BRUQUETAS-GALÁN, Rocío – *Op. cit.*, pp. 261-271.

⁷⁰⁶ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 262-266.

⁷⁰⁷ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 267.

⁷⁰⁸ De acordo com uma informação facultada pela investigadora Rita Maltieira, cujo estudo está centrado na análise dos suportes têxteis para pintura, este tipo de padrão, até ao momento, só foi identificado numa pintura localizada no Museu de Arte Antiga, por sinal atribuída a uma oficina espanhola.

Camada de preparação

As camadas de preparação das três pinturas analisadas apresentam uma espessura variável, devido à irregularidade das telas, oscilando entre os 261 μm e os 57 μm , sendo a espessura média aproximadamente 91 μm .

No caso das pinturas *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, a camada de preparação apresenta uma coloração castanho-escura. Através das análises efectuadas por micro-FTIR e SEM-EDS, identificou-se na sua composição, óleo, aluminossilicatos, óxidos de ferro, um mineral de manganês (provavelmente óxido de manganês), branco de chumbo, carboxilatos metálicos e oxalatos⁷⁰⁹. Deste modo, é possível afirmar que estas pinturas foram executadas com uma preparação feita à base de pigmentos terra (entre os quais ocre castanho ou úmbria) e branco de chumbo, aglutinados em óleo. A utilização de branco de chumbo poderá estar relacionada com a sua conhecida propriedade de acelerar o processo de secagem do óleo, relacionada com a formação de carboxilatos de chumbo⁷¹⁰. No caso da *Alegoria à Imaculada Conceição*, a camada de preparação apresenta uma coloração acinzentada, constituída por pigmentos terra, identificados pela detecção de aluminossilicatos e óxidos de ferro, gesso, carboxilatos metálicos, oxalatos, óleo, branco de chumbo e carvão vegetal⁷¹¹. Trata-se portanto de uma camada de preparação composta por gesso ao qual foi adicionado pigmento branco de chumbo, ocres e carvão vegetal.

A presença de óleo nestas camadas de preparação pode estar relacionada com uma intenção própria do artista para obter determinado efeito ou resultar de uma impregnação do aglutinante oleoso das camadas pictóricas.

⁷⁰⁹ Vd. Fig. IV. 61 – Apêndice IV; Fig. V. 24 – Apêndice V.

⁷¹⁰ Vd. ROY, Ashok – *Artists' Pigments: a handbook of their history and characteristics*. Oxford: Oxford University Press, 1993, vol. 2, p. 69.

⁷¹¹ Vd. Fig. IV. 77; IV. 96 – Apêndice IV.

Camadas pictóricas

No que diz respeito às camadas pictóricas, as estratigrafias examinadas por MO revelam que a maioria das amostras apresenta entre uma a duas camadas de cor aplicadas sobre a preparação⁷¹². Em algumas amostras, é possível observar, entre a preparação e as camadas pictóricas, uma camada de espessura fina e irregular, que poderá tratar-se de uma camada de isolamento ou de polimento da preparação e que é constituída essencialmente pelo elemento químico carbono, indicando que se trata de um material de natureza orgânica.

As análises efectuadas por SEM-EDS e por micro-FTIR permitiram verificar que a técnica de pintura utilizada nestas pinturas é a técnica a óleo e que na sua execução, foi utilizada uma paleta base, constituída por branco de chumbo, ocres, amarelo de chumbo e estanho, vermelhão, azurite, verditer e carvão vegetal. Pontualmente também detectou-se ocre vermelho e vermelho de chumbo.

Áreas de cor amarela

Os cortes transversais das amostras recolhidas dos tons amarelos exibem, normalmente, duas camadas pictóricas aplicadas sobre a preparação. A amostra nº 7 da pintura *Alegoria à Imaculada Conceição*⁷¹³, apresenta, no entanto, um corte bastante diferente das restantes amostras, onde se pode observar uma camada azulada antes da camada amarela. Esta camada azulada corresponde ao elemento subjacente, neste caso uma veste de tom azulado. Em relação aos pigmentos nas camadas amarelas foi identificado, por SEM-EDS e micro-FTIR, amarelo de chumbo e estanho misturado com branco de chumbo⁷¹⁴.

Os espectros de fluorescência, correspondentes aos fundos das obras *Alegoria à Imaculada Conceição*, *Adoração dos Pastores* e *Padre Eterno*, assim como da faixa amarela do arcanjo Gabriel, revelam que foi utilizada uma mistura de ocre amarelo com amarelo de chumbo e estanho⁷¹⁵.

⁷¹² Vd. Tabela III. 18; III. 19; III. 20 – Apêndice III.

⁷¹³ Vd. Tabela III. 18 (amostra 7) – Apêndice III.

⁷¹⁴ Vd. Fig. IV. 67 – Apêndice IV; Fig. V. 27 – Apêndice V.

⁷¹⁵ Vd. SANTOS, Sofia, CARBALLO MARTINEZ, Jorgelina – A materialidade na obra de Francisco Correia. *Através da pintura: olhares sobre a matéria: estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 64.

Na amostra correspondente a esta cor, recolhida da pintura *Anunciação*, é possível observar algumas partículas cor de laranja nas camadas amarelas, que poderão trata-se de vermelho de chumbo, pois na análise pontual por SEM-EDS apenas se detectou chumbo na composição dessas partículas. O vermelho de chumbo, poderá ter sido adicionado intencionalmente à mistura de pigmentos ou ser resultado de um processo de degradação do branco de chumbo no qual o carbonato básico de chumbo (branco de chumbo) é convertido em óxido de chumbo⁷¹⁶.

Áreas de cor vermelha e cor rosa

O elemento mercúrio (Hg), associado ao uso do vermelhão (HgS – sulfureto de mercúrio), foi detectável nas amostras recolhidas dos tons vermelhos e rosas⁷¹⁷. Na análise pontual por SEM-EDS efectuada às partículas translúcidas vermelhas e rosadas, presentes nas camadas pictóricas correspondentes a estas cores das pinturas *Alegoria à Imaculada Conceição e Anunciação*, foi detectado maioritariamente carbono e oxigénio, para além de uma pequena quantidade de alumínio⁷¹⁸. Este facto sugere que essas partículas coloridas são de natureza orgânica, tratando-se de um corante depositado num substrato de alúmen e usado como pigmento nesta forma.

Ainda no que diz respeito às áreas de cor rosa, na zona de sombra da túnica rosa do arcanjo Gabriel, o pintor aplicou uma velatura composta por uma laca vermelha⁷¹⁹.

Áreas de cor azul e de cor azul/roxeado

As amostras correspondentes à cor azul, apresentam, nos seus cortes estratigráficos, uma camada azul, constituída maioritariamente por azurite⁷²⁰. Os cortes estratigráficos dos mantos azuis da Virgem Maria, quer da *Anunciação* quer da *Adoração dos Pastores*, para além da camada azul constituída pelos referidos pigmentos contem sobre a camada de preparação uma outra camada de cor cinza clara, constituída por

⁷¹⁶ Vd. LOON, Van – *Color change and chemical reactivity in seventeenth-century oil paintings*. Amsterdam: Edited by Loon, 2008.

⁷¹⁷ Vd. Fig. V. 25, 33, 35, 36 – Apêndice V.

⁷¹⁸ Vd. Fig. V. 25, 33, 36 – Apêndice V.

⁷¹⁹ Vd. Fig. V. 35 – Apêndice V.

⁷²⁰ Vd. Fig. V. 40, 42 – Apêndice V.

branco de chumbo e algumas partículas de carvão vegetal. Observa-se esta mesma camada cinza clara, nas amostras de azul/roxeado da pintura da *Anunciação*.

No caso das camadas de cor azul arroxeadado para além da azurite e branco de chumbo, identificam-se partículas de um corante vermelho, responsáveis pela tonalidade roxa⁷²¹. Os espectros de infravermelho, obtidos na análise por micro-FTIR das amostras com este tom, apresentam duas bandas a 3360 cm⁻¹ e 3366 cm⁻¹, que podem ser atribuídas à presença de brocantite [Cu₄ SO₄ (OH)₆]⁷²², um possível produto de degradação da azurite⁷²³.

Áreas de cor verde

Quanto aos verdes, detectou-se a presença de azurite por micro FTIR. Na amostra verde da pintura *Alegoria à Imaculada Conceição*, este pigmento surge misturado com amarelo de chumbo e estanho, tendo-se detectado na análise de SEM-EDS o elemento estanho Pb e Sn, mais uma pequena quantidade de óxidos de ferro (Fe)⁷²⁴.

No caso das amostras verdes retiradas das pinturas *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, tendo em conta a micrografia electrónica obtida para o corte estratigráfico destas amostras, conclui-se que o pigmento se trata efectivamente de verditer, uma azurite sintética, em uso no século XVII⁷²⁵. As partículas de pigmento na camada verde, observadas por microscopia electrónica de varrimento, apresentam uma forma esférica que é característica do verditer (Fig. 6.10), e que o permite distinguir da azurite, cujas partículas são normalmente mais irregulares e grosseiras⁷²⁶.

⁷²¹ Vd. Fig. V. 27, 31, 34 – Apêndice V.

⁷²² Vd. Fig. IV. 69, 74, 85 – Apêndice IV.

⁷²³ Vd. MAREL, H. W. Van der; BEUTELSPACHER, H. – *Op. cit.* EASTAUGH, Nicholas; [et al.] - *The pigments compendium: a dictionary of historical pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth Heine-
mann, 2004, p. 62.

⁷²⁴ Vd. Fig. V. 30 – Apêndice V.

⁷²⁵ Vd. ROY, Ashok – *Op. cit.*, pp. 193-194.

⁷²⁶ Vd. Fig. V. 32, 39, 44 – Apêndice V.

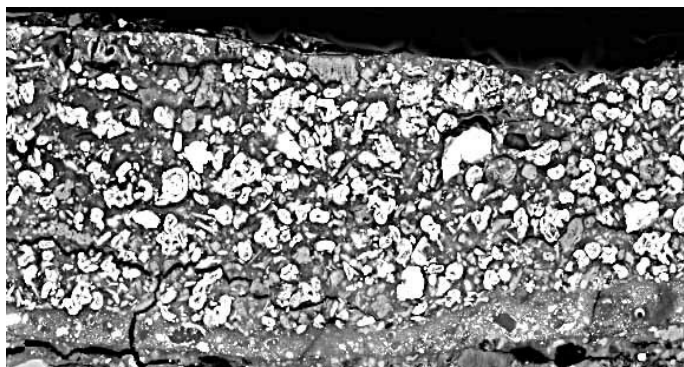


Fig. 6. 10 – *Anunciação*. Pormenor da micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico da amostra nº 2, onde é possível observar as partículas características do verditer.

É importante referir ainda que, no caso destas amostras, o pigmento verde também surge misturado com uma pequena quantidade de amarelo de chumbo e estanho, tendo-se detectado na análise de SEM-EDS. Também se detectou brocantite, por micro-FTIR, associado à degradação do pigmento⁷²⁷.

Carnações

As camadas pictóricas correspondentes às carnações são essencialmente constituídas por uma mistura de branco de chumbo com partículas de ocre amarelo e vermelhão⁷²⁸, que por sua vez variam em quantidade mediante o tom de carnação que o pintor pretender, ou seja, nas carnações mais claras a presença de branco de chumbo é maior do que nas carnações mais escuras cuja presença de vermelhão é mais evidenciada. Ainda, no que diz respeito às carnações mais escuras, as partículas laranjas e pretas, observadas no corte estratigráfico da amostra retirada da pintura *Adoração dos Pastores*, poderão tratar-se de ser vermelho de chumbo e um negro de carvão, respectivamente, tendo em conta apenas as características apresentadas pelas partículas ao microscópio óptico⁷²⁹.

⁷²⁷ Vd. Fig. IV. 78, 91 e 99 – Apêndice IV.

⁷²⁸ Vd. Fig. V. 29, 41, 43 – Apêndice V.

⁷²⁹ Vd. Tabela III. 20 (amostra 6) – Apêndice III.

6.3.5 Considerações finais

O estudo laboratorial realizado às pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, permitiu verificar que os pigmentos aplicados na sua execução são os usuais da pintura do século XVI e XVII, nomeadamente branco de chumbo, pigmentos terras, vermelhão, amarelo de chumbo e estanho, ocre amarelo, verditer, azurite e carvão vegetal.

A preparação da pintura *Alegoria da Imaculada Conceição* revela uma cor e composição diferente em relação às camadas de preparação das pinturas *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, o que comprova a participação de mais que um artista na elaboração das pinturas. Outro dado que salienta esta hipótese prende-se com o facto de só se verificar nas pinturas *Anunciação* e *Adoração dos Pastores* aplicação de uma camada de isolamento nos tons rosa e carnações. Contudo os pigmentos utilizados revelam-se os mesmos nas três pinturas, podendo se tratar de um trabalho de uma oficina ou parceria.

Quando comparadas as amostras recolhidas deste conjunto, com as amostras das bandeiras processionais da Misericórdia do Porto, em cuja execução participou Francisco Correia II, juntamente com outros três, verifica-se haver poucas semelhanças tanto na estratigrafia, como nos materiais. De facto, a colaboração de diversos pintores na execução das bandeiras inviabiliza a sua utilização como base de comparação para a confirmação, ou não, da atribuição a Francisco Correia II de uma qualquer pintura. Assim, neste conjunto de cinco telas, pertencentes ao Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, não é possível, partindo da sua caracterização técnica e material, corroborar as atribuições de autoria feitas por investigadores.

6.4. CONCLUSÕES GERAIS

Como se pode verificar nas tabelas 6.2, 6.3 e 6.4 existem diferenças materiais nos três grupos estudados e atribuídos a Francisco Correia II. Como já se mencionou, não foi possível, através da análise das bandeiras processionais da Paixão de Cristo, reconhecer alguma característica individualizante do trabalho do pintor em causa, dada

a grande uniformidade que apresentam em termos técnicos e materiais e o facto de terem colaborado mais três artistas na sua execução.

No caso concreto dos painéis da sacristia do Porto, a caracterização material, revelou a utilização de azul da Prússia, que coloca a sua data de execução para uma época bastante posterior àquela a que estavam atribuídas. Este pigmento, usado apenas a partir do início do século XVIII, faz parte da paleta base do autor dos painéis e não surge, obviamente, na paleta que Francisco Correia II utilizou nas bandeiras processionais da Paixão de Cristo.

No que diz respeito às pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, os resultados apontam para a possibilidade de terem participado mais do que um pintor, apesar das semelhanças encontradas ao nível das camadas pictóricas. A paleta de pigmentos utilizados nestas pinturas, assim como a construção pictórica das amostras revela-se bastante diferente do que se observa nas bandeiras processionais da Paixão de Cristo.

Em suma, pode afirmar-se que o único conjunto de pinturas, que se pode ter a certeza que tenha sido pintado por Francisco Correia II, consiste no grupo das bandeiras processionais da Misericórdia do Porto, já que os painéis da sacristia da Sé do Porto, foram, ao que tudo indica, pintados originalmente por João Baptista Pachini e que as pinturas do Núcleo Museológico de Refojos de Basto, devem atribuir-se a um ou mais pintores, possivelmente ligados a Lisboa.

Tabela 6. 2 – Tipo de suporte utilizado nos três grupos de obras estudados

Obras	Tipo de suporte
Pinturas das bandeiras processionais da Paixão de Cristo	Tela
Painéis da sacristia da Sé do Porto	Madeira
Pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega	Tela

Tabela 6. 3 - Materiais identificados nas camadas de preparação nos três grupos de obras estudados

Obras	Materiais identificados nas camadas de preparação
Pinturas das bandeiras processionais da Paixão de Cristo	Pigmento ocre aglutinado com óleo e um material proteico (cola animal)
Painéis da sacristia da Sé do Porto	Gesso misturado com pigmento branco de chumbo, ocre castanho, ocre vermelhe e carvão vegetal aglutinados num material proteico (cola animal)
Pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega	Pigmentos ocres e branco de chumbo aglutinados com óleo e um material proteico (cola animal). No caso da pintura <i>Allegoria à Imaculada Conceição</i> acresce a esta mistura o gesso

Tabela 6. 4 - Pigmentos identificados nos três grupos de obras estudados

		Bandeiras da Paixão de Cristo da M.P	Painéis da sacristia da Sé do Porto	Pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega
Pigmentos identificados	Branco de chumbo	♦	♦	♦
	Vermelhão	♦	♦	♦
	Ocre vermelho	♦	♦	
	Vermelho de chumbo	♦		♦
	Carvão vegetal	♦	♦	♦
	Carvão animal	♦		
	Magnetite	♦		
	Amarelo de chumbo e estanho	♦		♦
	Ocre amarelo	♦		♦
	Azurite	♦		♦
	Azul de esmalte	♦		
	Azul da Prússia		♦	
	Verdigris ou Resinato de cobre	♦	♦	
	Verditer			♦
Ocre castanho		♦	♦	

CONCLUSÃO

Os historiadores que anteriormente se dedicaram ao estudo do pintor Francisco Correia consideraram que se tratava apenas de uma pessoa, devido à constância da ocorrência do seu nome, associado à profissão de artista, na documentação: contractos de obra, notas de pagamento e registos de casamentos e baptizados em que foi testemunha. O facto de se assumir que o nome de Francisco Correia pertencia a um só indivíduo levou a que se analisassem sob esse prisma diferentes grupos de pinturas, o que condicionou a análise histórica e artística das suas obras, confirmadas ou atribuídas.

Contudo, no decorrer da revisão dos documentos e da bibliografia alusivos a Francisco Correia, constatou-se que havia incongruências relativamente a alguns factos. Por exemplo o tempo de actividade artística, comprovado pelas fontes, demonstrava ser bastante longo, com uma duração de cerca de quarenta e cinco anos (1568 – 1613), o que não era comum para a época, tendo como ponto de comparação a actividade de pintores coevos, como Inácio Ferraz de Figueiroa e Domingos Lourenço Pardo, que trabalharam, respectivamente, cerca de vinte e três e dezasseis anos. Outro indicador, este de carácter documental e mais probatório, prende-se com a referência à primeira mulher do pintor, Maria Duarte, intitulada num documento de venda da propriedade, em 1605, como sendo sua viúva. Daí se poderia, portanto, depreender que todas as obras atribuídas ao pintor, posteriores a 1605, entre as quais as bandeiras processionais da Paixão de Cristo da Misericórdia do Porto, só poderiam ser da autoria de um artista diferente, mas com o mesmo nome. Por fim e surgindo como complemento aos anteriores, através da análise do *corpus* pictórico de Francisco Correia foi também possível verificar, do ponto de vista estilístico, que se podia estar perante a existência de duas mãos. Esta *nuance* formal, tomada por si só, podia até resultar de uma evolução, ou mutação, do traço pictórico de um só pintor; porém, quando associada às questões temporais da actividade artística, e ainda à indicação da existência de um pintor chamado Francisco Correia, possivelmente já morto em 1580 e de um segundo, ainda activo em 1613, permitiu avançar uma nova tese sobre a vida e obra, não

de um, mas de dois pintores com o mesmo nome. Essa duplicidade, poderia ser o resultado de uma ligação familiar, pai e filho, uma hipótese que se levanta pois era uma prática comum os filhos terem o nome dos pais e seguirem o seu ofício, mantendo a oficina aberta por várias gerações familiares. Como se referiu, porém, contra esta hipótese levanta-se a questão da ausência de sobrenomes como “Velho” ou “Moço”, que era prática comum.

Traçando-se o percurso artístico de Francisco Correia I, este terá actividade aberta entre 1568 e cerca de 1580, enquanto, no caso de Francisco Correia II, a sua catividade irá possivelmente desde cerca de 1590 até, pelo menos, 1613, data do último contracto relativo às doze bandeiras processionais da Paixão de Cristo. Contudo, pode ter mantido a actividade sem que haja provas documentais, uma vez que em 1616 ainda era vivo.

Partindo-se destas balizas temporais e tendo em conta todas as obras de autoria comprovada, bem como as atribuídas por investigadores ao que se pensava ser o único Francisco Correia, foi possível agrupá-las, numa primeira fase, em dois grupos de acordo com a dualidade autoral. À actividade laboral de Francisco Correia I incorporaram-se as obras da igreja do mosteiro da Serra do Pilar e os painéis da capela-mor da igreja de Santo Estevão de Valença, sendo-lhe ainda atribuídos os painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto, os do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara e os painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos. A Francisco Correia II, associaram-se as obras da Misericórdia do Porto, posteriores a 1603, os painéis da sacristia da Sé do Porto e algumas das pinturas que se encontram expostas no Núcleo Museológico do Baixo Tâmega. Todavia, após a análise e interpretação dos exames científicos, esta listagem de obras atribuídas a cada pintor foi reformulada, na medida em que foi possível constatar que algumas dessas obras, sob o ponto de vista estilístico, técnico e material, apresentavam características de outra época ou de outro artista. No caso de Francisco Correia I, as obras de referência correspondem aos painéis de Santo Estêvão de Valença, sobre os quais existem documentos que comprovam a sua autoria. O estudo material possibilitou o conhecimento de aspectos caracterizadores da técnica e materiais empregues, nomeadamente de que utilizou os pigmentos usuais da época. Os cortes estratigráficos permitem confirmar que o artista elaborou as composições como se estivesse a desenhar, pintando os fundos e

as figuras de forma independente, sem se sobreporem, o que resultou na existência de diminutas camadas pictóricas. Nas zonas de sombra das carnações, verifica-se a presença de duas camadas pictóricas, sendo a segunda constituída por uma laca orgânica vermelha.

Ao comparar os painéis de Santo Estêvão de Valença com os três grupos de obras que lhe são atribuídas, há semelhanças, de cariz formal e estilístico, com os painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus da igreja matriz de Azurara e com dois dos painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto, *Adoração dos Reis Magos* e *Jesus entre os Doutores da Lei*. Entre as afinidades destaca-se o tratamento do remate dos tecidos e as semelhanças fisionómicas e adereços. Estas parecenças apoiam a possibilidade de terem sido pintados por Francisco Correia I, e no caso concreto dos painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus, as semelhanças técnicas e materiais, vieram intensificar ainda mais essa hipótese.

Por outro lado, sob o mesmo ponto de vista, verificaram-se divergências sobretudo estilísticas entre os painéis de Santo Estêvão de Valença com os restantes seis painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates e com os quatro painéis da capela-mor da igreja matriz de Barcelos, o que permitiu desvincular a atribuição a Francisco Correia. À excepção dos painéis do retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto, cuja amostragem não foi possível efectuar, as preparações dos painéis da capela-mor de Barcelos são constituídas pelos mesmos materiais e em relação aos pigmentos, para além dos pigmentos base, surgiu apenas num dos painéis, *Assunção da Virgem*, a utilização do pigmento azul de esmalte.

Em relação à produção artística de Francisco Correia II, as suas obras pioneiras dizem respeito às bandeiras processionais da Paixão de Cristo da Misericórdia do Porto, cujo contrato comprova a sua participação juntamente com mais três pintores da cidade: Inácio Ferraz de Figueiroa, Diogo de Oliveira e Domingos Lourenço Pardo. Apesar de se conhecer alguns dos trabalhos destes últimos três artistas, não é fácil patentear seguramente quem fez o quê nas bandeiras, dificultando a caracterização da produção de Francisco Correia II. As análises efectuadas por SEM-EDS e por micro-FTIR permitiram verificar que os artistas utilizam os mesmos materiais na execução das doze bandeiras, não existindo também qualquer diferença na forma como estes foram aplicados, o que revela que os pintores terão acordado quais os materiais que

iriam utilizar e a forma de pintar, não permitindo uma diferenciação exclusiva a Francisco Correia II. Desta forma, é impossível caracterizar a pintura de Francisco Correia II, uma vez que não se tem conhecimento de mais pinturas de cavalete, que seguramente sejam da sua autoria.

Com efeito, as obras que lhe estão atribuídas - painéis da sacristia da Sé do Porto e cinco das pinturas do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega, foi possível constatar que os painéis foram pintados originalmente por João Baptista Pachini, e relativamente às cinco pinturas, a sua evidente proximidade com a pintura praticada por grandes mestres de Lisboa com formação italiana, afasta a sua atribuição a Francisco Correia II. Entre as três pinturas analisadas, constatou-se que na *Anunciação* e *Adoração dos Pastores*, foi utilizado o pigmento verditer, que não consta da paleta base nem dos painéis de Santo Estêvão nem nas bandeiras processionais da Paixão de Cristo.

Com base nos trabalhos efectuados por cada um dos artistas estudados, é possível concluir que ambos eram multifacetados, condição comum na época, uma vez que Francisco Correia I pintou mobiliário sacro para a igreja do mosteiro da Serra do Pilar e Francisco Correia II policromou pelo menos cinco esculturas para a Misericórdia do Porto. Todas as obras por eles executadas são de cariz religioso, logo taxadas pelas normas tridentinas, com as temáticas recorrentes, não fugindo aos cânones iconográficos. A única obra atribuída pela historiografia a Francisco Correia, neste caso o segundo, que sai da norma, é a *Alegoria à Imaculada Conceição*, existente no Núcleo Museológico de Baixo Tâmega, em que surgem dois corpos parcialmente despidos. Por sua vez, a referida obra, ao que tudo indica não faz parte dos trabalhos realizados por nenhum dos Francisco Correia.

Com o presente estudo pensa-se ter atingido os objectivos propostos inicialmente, que era a elaboração de um *corpus* de estudo que permitisse não só conhecer o percurso de vida dos dois artistas, mas também dividir e compreender as obras de autoria comprovada e atribuídas a cada um, bem como identificar os métodos de trabalho e materiais utilizados nessas mesmas obras. No entanto, ficaram algumas questões que seriam pretinentes desenvolver, nomeadamente nas obras em que não foi possível realizar a amostragem.

A coligação dos documentos escritos com os resultados das análises efectuadas, permitiu criar uma nova perspectiva sobre o nome do pintor Francisco Correia, que na realidade corresponde a dois artistas diferentes, com informações inéditas e que mais tarde poderão servir de ponto de partida para futuras investigações, quer na área da História da Arte, quer da Conservação e Restauro.

FONTES E BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA

Fontes computadorizadas

APRESENTAÇÃO DO MENINO NO TEMPLO. In <http://www.arautos.org.br>

A MATERIALIDADE DO CONJUNTO RETABULAR DE SIMÃO RODRIGUES E DOMINGOS VIEIRA SERRÃO. In <http://www.ipmuseus.pt>

ALVARÁ DA RAINHA D. CATARINA PARA SE DAR A FRANCISCO CORREIA, MOÇO DA CÂMARA. In <http://digitaltarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=3781939>

BELLINI, Lígia – Notas sobre cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI. In http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg7-7.pdf

BREVE HISTÓRIA DA FUNDAÇÃO DA ORDEM DOS PREGADORES E DA PRESENÇA EM PORTUGAL. In http://www.snpcultura.org/dominicanos_historia_fundacao_e_presenca_portugal.html

CABRAL, João M. Peixoto – História breve dos pigmentos: das artes da Idade Média (2.ª parte). In http://www.spq.pt/boletim/docs/boletimSPQ_104_039_09.pdf.

COLEGIADA DE SANTO ESTÊVÃO DE VALENÇA. In <http://digitaltarq.dgarq.gov.pt/details?id=1379774>

CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA. A arte sacra e as alfaias litúrgicas nº 122. In <http://www.vatican.va>.

IGREJA DA COLEGIADA DE SANTO ESTÊVÃO. Cadeira Episcopal e Órgão. In http://acer-pt.org/vmdacer/index.php?option=com_content&task=view&id=422&Itemid=160

IGREJA MATRIZ DE AZURARA. In <http://www.monumentos.pt>

IGREJA DE SANTO ESTÊVÃO DE VALENÇA. In <http://www.monumentos.pt>

HAMERSKÁ, Jana - *Cristãos-novos em Portugal. In http://is.muni.cz/th/145727/ff_b/bak-pt..pdf.*

JUAN DE JUANES. *In <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/juanes-juan-de-vicente-juan-masip/>*

NÚCLEO URBANO DA VILA DE VALENÇA/NÚCLEO INTRAMUROS DA VILA E PRAÇA DE VALENÇA. *In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6727*

PINTURAS DO MOSTEIRO DE S. MIGUEL DE REFOJOS “ALEGORIA À IMACULADA CONCEIÇÃO” E “ANUNCIAÇÃO” ESTÃO A SER RESTAURADAS. *In <http://www.cabeceirasdebasto.pt/index.php?oid=5200&op=all>.*

RESENDE, Nuno – São Pantaleão do Porto: um paradigma de invenção de relíquias em finais da Idade Média. *In http://web.letras.up.pt/aphes29/data/5th/NunoResende_Texto.pdf*

RESTAURO DA PINTURA “ADORAÇÃO DOS PASTORES”. *In <http://museuter-rasbasto.wordpress.com/2013/06/19/restauro-da-pintura-adoracao-dos-pastores/>*

SÉ DO PORTO. *In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086*

SERRÃO, VITOR - O processo de restauro e estudo integrado das pinturas da sacristia da Sé do Porto. *In <http://www.etc.pt>*

Fontes manuscritas

A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia de Sé, E/21/3/4 – 13.2

A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia de Sé, E/21/3/5 – 20.2

A.D.P., *Registos Paroquiais de Casamentos*, Freguesia de Sé, E/21/3/4 – 8.4

A.D.P., *Registos Paroquiais de Baptismos*, Freguesia de Vitória (Porto), Rolo 402. L.º H, nº 1.

A.D.P., *Mosteiro de S. Bento da Vitória*, K/25/6/6, Cx495 (1), casas, Tomo II.

A.D.P., *1º Cartório Notarial do Porto*. I/8/5/4 – 18.47

A.H.M.B., Armário A, Caixa 20, *Livro dos Acordãos*.

A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B^{co} 8, nº 4.

A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B, B^{co} 3, nº 27.

A.N.T.T., *Livro de receita e despesa, Convento do Salvador (Porto)*, L.º Único
A.M.P., *Tombo da Cidade II*. A-PUB/3358, 1614.

Fontes impressas

AFONSO, José Ferrão – A capela de Nossa Senhora de Agosto ou dos Alfaiates. *Monumentos*. Lisboa: Direcção geral dos edificios e Monumentos Nacionais. 2001.

– A igreja velha da Misericórdia de Barcelos: arquitectura, pintura, retabulística e artes decorativas. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR). 3 (Dez. 2011).

– *A imagem tem que saltar, ou o rebate dos signos: a cidade episcopal e o Porto intramuros no século XVI: propriedade, ritual, representação e forma urbana: 1499-1606*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Politécnica da Catalunya.

– A pintura na cidade: do Tríptico do Espírito Santo a Francisco Correia, da Miragaia Medieval ao Porto da Contra-Reforma. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011.

– *A rua das Flores no século XVI: elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2000.

– DO PAPEL À PEDRA: a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento «flamenguista» da arquitectura portuense (c. 1565 – c. 1725). In *II CONGRESSO DE HISTÓRIA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO: CULTO, CULTURA, CARIDADE*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012.

– Manuel Luís – Um contributo para o estudo de um mestre pedreiro quinhentista. *Museu*, IV série, nº 6, 1997.

– Porque se destroem e substituem obras de arte? Três exemplos da época moderna, em S. Torcato, Porto e Amarante. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR). 1 (Dez. 2009).

– *Sobre um possível hêkhal: aspectos do urbanismo e arquitectura do Olival da Vitória do Porto: sécs XIV-XIX*. Porto: [s.n.], 2006.

ALARCÃO, Adília; [et al.] – *Conservar é conhecer*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro, 2005.

ALCANTARA, Fernanda; XAVIER, João Pedro – O Mosteiro de S. Salvador da Serra como *Imago Mundi*. *Revista Monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro 1998).

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Barcelos*. Lisboa: Editorial Presença, 1990, vol. 9.

ALMEIDA, Mónica da Anunciata Duarte de – *O programa artístico da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [S.l.]: Lisboa, 1997.

ALVES, Stefan – A intervenção de conservação e restauro das esculturas dos Quatro Evangelistas da Igreja Primitiva da Santa Casa da Misericórdia do Porto. *In I JORNADAS DO PATRIMÓNIO*: actas 1, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012.

ANDRADE, Regina – A Procissão dos Fogaréus da Quinta-Feira de Endoenças. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012.

ARAÚJO, Maria-Augusta – As pinturas dos retábulos da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto. *In* PAULINO, Francisco Faria, coord. - *Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*. Porto: Comissão dos Descobrimentos Portugueses e Santa Casa da Misericórdia, 1995.

– *O pintor lisboeta Diogo Teixeira e o Maneirismo no Norte de Portugal (1591-1623)*, Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1995.

– Francisco Correia: Um pintor portuense em Azurara (1573-75). *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*. Nova série, nº 19, Junho 1997.

ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de – Corantes naturais para têxteis: da Antiguidade aos tempos modernos. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação profissional de conservadores-restauradores de Portugal. 3 (Dezembro 2006).

AZEVEDO, Carlos Moreira – *A cidade do Porto nos relatórios das visitas “AD LIMINA” do Arquivo do Vaticano*. Porto: [s.n.], 1979, vol. 2.

– *Dicionário de História Religiosa de Portugal, vol. A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

BARATA, Carolina – *Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da*

época barroca. Dissertação de mestrado em química aplicada ao património cultural apresentada à Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2008.

BARROS, Amândio Jorge Morais – O negócio Atlântico: as redes comerciais portuguesas e as novas geografias do trato internacional (séculos XVI-XVII). *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: III Série, 2007, vol 8.

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. – *La policromía barroca en Álava*. Álava: Imprenta de la Disputación Foral de Álava, 2001.

BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1894-1960.

– *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1964.

– *Moralidades e costumes portugueses no século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1925.

– *No tempo dos feitores da Flandres*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [s.d.].

– O Porto dos Descobrimentos. In BASTOS, Carlos, coord. – *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938.

– *Os portugueses no Renascimento*. Gaia: Pátria, 1931.

– *Silva de História da Arte*. Porto: Editora Livraria Progredior, 1945.

BASTOS, Maria João – O Centro de Conservação e Restauro da Santa Casa da Misericórdia do Porto: intervenções realizadas no âmbito do protocolo com a Universidade Católica Portuguesa. In *I JORNADAS DO PATRIMÓNIO*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012.

BATTISTI, Eugénio – *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Verbo, 1984.

BERRIE, Barbara H. – *Artists' Pigments: a handbook of their history and characteristics*. London: Archetype Publications, 2007, vol. 4.

BERTANI, Duilio – Últimos avances en el campo de los dispositivos de reflectografía infrarroja. In IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema, coord. - *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

BOTELHO, Maria Leonor – “*A Prudência*” de João Baptista Pachini. *Uma hipótese de intervenção de uma obra de arte*. Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo, 2003.

– *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984.

BRANDÃO, Domingos de Pinho; SMITH, Robert; FERREIRA, J. A. Pinto – *Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto*. Porto: Gabinete de História da Cidade, 1963.

BRITO, António Pedro da Costa Mesquita – *Patriciado Urbano quinhentista: as famílias dominantes do Porto (1500-1580)*. Porto: Arquivo histórico da Camara Municipal do Porto, 1997.

BRITO, Gomes de – *Noticia de livreiros e impressores de Lisboa na 2ª metade do século XVI*. Lisboa: Imp. Libanio da Silva, 1911.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales de la pintura española em los siglos de oro*. [S.l.]: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

CALVO MANUEL, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

– *Conservación y restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

– *La restauración de pintura sobre tabla*. Castelló: Servei Publicacions, 1995.

CAMBIER, P. – Infrared study of goethites of varying crystallinity and particle size: I. *Interpretation of OH and lattice vibration frequencies*. *Clay Minerals* (1986) 21.

CAPELA, José Viriato – *Valença nas Memórias Paroquiais de 1758*. Valença: Câmara Municipal de Valença, 2003.

CARBALLO MARTINEZ, Jorgelina; [et al.] – *Relatório técnico : exames e análises dos quatro Evangelistas da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto : Universidade Católica Portuguesa, 2009.

– Análisis por EDXRF de cinco paneles del pintor manierista portuense Francisco Correia. In *VIII CONGRESO IBÉRICO DE ARQUEOMETRÍA*: actas, Teruel, 2010.

CARVALHO, José Alberto Seabra – *Sete imagens para o calendário litúrgico: as pinturas do altar-mor da Igreja de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2008.

CARVALHO José Alberto Seabra; CARVALHO, Maria João Vilhena de; PORFÍRIO, José Luís – *A espada e o deserto*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2002.

CARVALHO José Alberto Seabra; PESSOA, José – *Cores, figura e luz: pintura portuguesa do século XVI na Coleção do Museu Nacional Soares dos Reis*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2004.

CARVALHO, Luís – *Livro de Ouro: Porto Património Mundial*. Porto: O Comércio do Porto, 1999.

CASTRO, Alberto Pereira de – *A Igreja de Santo Estêvão de Valença do Minho e a formação da Colegiada*. Valença: Comissão da Fábrica da Igreja Paroquial de Santa Maria dos Anjos, 2000.

CASTRO, Marília João Pinheiro Martins de – *Os artistas, as oficinas e os métodos de trabalho dos imaginários do Porto “Filipino”*. Coimbra: [s.n.], 2000. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada na Universidade de Coimbra.

CEREJO, Helena Maria Machado – *Subsídios para o estudo de mestres e obras presentes na cidade do Porto entre inícios do século XVI e finais do século XVIII*. Seminário de História da Arte em Portugal para a licenciatura em Ciências Históricas apresentado á Universidade Portucalense. [S.l.: s.n.], 1996.

CLODE, Luiza – A arte flamenga na ilha da Madeira. In PEREIRA, Fernando António Baptista Pereira – *Arte Flamenga*. Madeira: Edicarte, 1997.

CONSIGLIERI, Carlos – *A dissolução das relações feudais na Lisboa do século XVI*.

CORDEIRO, Filipa Raposo – A Visitação de Thomas Luís no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). 4 (2012).

CORREIA, Virgílio – *A pintura em Coimbra no século XVI*. Coimbra: Of. da Coimbra Editora, 1934.

– *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI, subsídios para a História da Arte Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.

CORTE-REAL, Manuel Henrique – *A feitoria portuguesa na Andaluzia (1500-1532)*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura. Centro de Estudos Históricos, 1967.

COSTA, Agostinho Rebelo da – *Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto*. Porto: Livraria Progredior, 1945.

COSTA, Avelino de Jesus – *A comarca eclesiástica de Valença do Minho: antecedentes da Diocese de Viana do Castelo*. Braga: Oficina gráfica Barbosa & Xavier, 1983.

COSTA, Tânia – Pesquisa sobre sistemas de reforço e assemblagem em suporte de pintura. *Conservação e Restauro Caderno*. [Lisboa]: Instituto dos Museus e da Conservação. 5 (Dez. 2007).

COUTINHO, Bernardo Xavier – *Nossa Senhora na Arte: alguns problemas iconográficos e uma exposição Marial*. Porto: [s.n.], 1959.

COUTO, Armando – Do retábulo de Santa Catarina, e um pintor-restaurador quinhentista. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: Câmara Municipal, 1939, vol. 2.

COUTO, Luís de Sousa – *Origem das Procissões da Câmara do Porto*. Coimbra: Câmara Municipal do Porto, 1972.

CRUZ, António – *Algumas observações sobre a vida económica e social da cidade do Porto nas vésperas de Alcácer Quibir*. Porto: Biblioteca Pública do Porto, 1967.

CRUZ, António; PERES, Damião – *História da cidade do Porto*. Porto: Portucalense Editora, 1962-1965.

CRUZ, António João – A oficina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem. *Interações*, nº 3, 2006.

– Os pigmentos naturais utilizados em pintura. DIAS, Alexandra Soveral Dias, CANDEIAS, António Estêvão (org.) – *Pigmentos e corantes naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007.

– *Os mesteres do Porto no século XV: aspectos da sua actividade e taxas de ofícios mecânicos*. Porto: Marânus, 1940.

– Sobre o uso e o desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte. *Conservar Património: Associação profissional de conservadores-restauradores de Portugal*. 3-4 (Dez. 2006).

CUDELL, Ana Isabel Falcão Burmester – *Proposta de intervenção de conservação e restauro no retábulo da Capela dos Alfaiates Porto*. Porto: [s.n.], 2006. Trabalho apresentado na cadeira de «Seminário» da Licenciatura em Arte/Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto).

CUNHA, Afonso; [et al.] – *Cristo Fonte de Esperança: Catálogo: Exposição do Grande Jubileu do ano 2000*. Porto: Diocese do Porto, 2000.

CUNHA, Rodrigo da – *Catálogo dos Bispos do Porto*. Porto: Officina Prototypa, 1724.

DE LA RIE, E. René – Ultraviolet radiation fluorescence of paint and varnish layers. In SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*, Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986.

DERRICK, M. R.; LANDRY, J.M.; STULIK, D.C. – *Scientific Tools for Conservation: Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

DESTERRO, Maria Teresa – *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2008.

DIAS, Francisco – *Memórias quinhentistas de um procurador d'el rei no Porto*. Porto: Câmara Municipal-GHC, 1937.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho – *O Mosteiro de São Miguel de Refojos: Jóia do Barroco em Terras de Basto*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2009.

DIAS, Pedro – *A escultura maneirista portuguesa*. Coimbra: Edições Minerva, 1995.

Os antecedentes da arquitectura manuelina. In *História da Arte em Portugal: O manuelino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol. 5.

EASTAUGH, Nicholas; [et al.] – *The pigments compendium: a dictionary of historical pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2004.

FELIZARDO, Carla; SOUSA, Maria João – *Relatório de tratamento de conservação e restauro da obra de S. Lucas*. Porto: [s.n.], 2009.

FERNANDES, Maria – As cores de um painel do século XVI, da Igreja Matriz de Pavia (Mora, Évora), atribuído ao pintor Francisco João. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação profissional de conservadores-restauradores de Portugal. 9 (Jun. 2009).

FERRANDO ROIG, Juan – *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994.

FERREIRA, Carla Daniela da Silva - *Relatório de intervenção de conservação e restauro na pintura Santo Estêvão protomártir pregando a aceitação do Evangelho e o reconhecimento, pelos judeus, de Jesus Cristo como Messias*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto).

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime – *Elementos para a história artística da Sé do Porto nos séculos XVII e XVIII: nótula sobre algumas obras:1665-1709*. Porto: Faculdade de Letras, 1991.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A arte da talha no Porto na época moderna: artistas e clientela, materiais e técnicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989.

– *A escola da talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Inapa, 2001.

– *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: Edições CEPSE, 2008.

– Em torno da talha da igreja. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro. 1998).

– O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz de documentação dos séculos XVII e XVIII. *Revista da Faculdade de Letras*. [Porto]: Ciências e técnicas do Património. (2004).

FERREIRA, J. A Pinto – *Os mesteirais na administração pública em Portugal: Subsídio para o estudo nesta classe. Compromisso e estatuto da confraria dos alfaiates do Porto*. Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto: Câmara Municipal do Porto, [s.d.]. vol.14.

– *O Porto e a residência de fidalgos, subsídios para a sua história*. Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, vol. 9, Porto, 1949.

FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – Ingerências de D. Afonso V na vida municipal de Guimarães: os privilegiados da Coroa. In RAMOS, Luís A. de Oliveira dir. – *Revista de História*. Porto: [s.n.], 1988, vol. 8.

FESTA, Sílvia Diana Rodrigues de Sousa – *A pintura Quando o Menino Jesus deixou a Virgem Mãe e S. José e foi disputar com os doutores: estudo técnico, artístico e de conservação*. Dissertação de mestrado em técnicas de conservação de pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto. Porto: [s.n.], 2011.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – A Igreja da Colegiada de Santo Estêvão. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 12 (Março 2000).

– *Artes e artistas em Vila do Conde*. Porto: [s.n.], 1962.

– *Azurara e Vila do Conde em 1594*. Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde, nova série nº 3, 1989.

– *Notícias do Velho Porto*. Porto: Campo das Letras, 2006.

– *O mosteiro da Serra do Pilar no século XVI: notas de História da Arte*. [S.L.:s.n.], 1964.

– *O Políptico de Santo Estêvão de Valença*. Porto: Editora Tertúlia das Cinco e Meia, 1952.

– *O pintor Francisco Correia. Novos Subsídios para a sua biografia*. Porto: Boletim do Salão Silva Porto, 1955.

– *Vila do Conde*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1999, vol. 2.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel – *La pintura maneirista em Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.

GARCIA, José Manuel; SILVA, Francisco Ribeiro da – *Forais Manuelinos do Porto e do seu termo*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

- GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*. Coimbra: [s.n.], 1923.
- GARRIDO-PÉREZ, María del Carmen – El nacimiento de una pintura. In IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema, coord. – *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.
- GIGANTE, Bárbara – Resinas Naturais. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação profissional de conservadores restauradores de Portugal. 1 (2005).
- GIORGIA, Rosa – *Santi*. Milão: Electa, 2004.
- GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, religião e politica em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. Porto: Faculdade de arquitectura do Porto, 2001.
- GOMEZ, ESPINOSA, Teresa; [et al.] – História e evolução da Policromia Barroca. In *POLICROMIA: actas, Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: IPCR, 2002.
- GONÇALVES, Flávio – A inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra Reforma. In *Colóquio Artes n.º 26*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.
- *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1973.
- *História da Arte. Iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- *O retábulo de Santiago*. Lisboa: Artis, 1963.
- Reimão de Armas, pintor-restaurador quinhentista esteve no Porto. *O Tripeiro*, VI Série, ano I, n.º 3, (Março 1961).
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa; Rio de Janeiro: Enciclopédia, 1985, vol. 7.
- GUEDES, Armando Marques – *Esboço da história da cidade do Porto*. Porto: Lello & Irmão, 1958.
- GUIMARÃES, Bertino Daciano R.S; FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e; NEVES, Serafim Gonçalves – *Azurara: Concelho de Vila do Conde, subsídios para a sua monografia*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1948.
- GUIMARÃES, Gonçalves – *A Serra do Pilar: Património Cultural da Humanidade*. Vila Nova de Gaia: Fundação Salvador Caetano, 1999.

– *O Mosteiro de Nossa Senhora do Pilar: para além da Serra*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2009.

GUSMÃO, Adriano de – A pintura maneirista em Portugal. *In III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros: actas, 1*. Lisboa: [s.n.], 1957.

– *Diogo Teixeira e os seus colaboradores*. Lisboa: Edições Artis, 1955.

– *Relações da pintura portuguesa com a italiana na segunda metade do século XVI*. Lisboa: Estudos italianos em Portugal, nº 13, 1955.

HALL, James – *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

HALLETT, Jéssica – *Tapete e pintura séculos XV-XVIII: O tapete oriental em Portugal*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HENRIQUE, Luís – *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994

HOLANDA, Francisco – *Da pintura antiga*. Lisboa: Horizonte, 1983.

IGLESIAS GARCÍA, José Manuel – *La pintura maneirista en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.

KÜHN, H. – Lead-tin yellow. *Studies In Conservation*. [S.l.: s.n.], 1968, vol. 13.

LANGHANS, Franz-Paul – *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

LEAL, Pinho – *Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Livr. De Mattos Moreira & Companhia, 1873-1890, vol. 7.

LE GAC, Agnès – A utilização de compostos à base de cera na escultura policromada do século XVII e XVIII em Portugal. *In Revista Imagem Brasileira*. Actas do III Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Minas Gerais: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. 3 (2006).

LE GAC, Agnès; [et al.] – Raised decorations applied to Baroque polychrome sculpture in Coimbra, Portugal: the production of painter-gilders or sculptors. *The Artist's Process. Technology and Interpretation*. London: Archetype Publications, 2012.

LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002.

– Arte flamenga no Porto seiscentista. *Museu*, IV série nº 2, 1994.

LEITE, Joana Gonçalves – *Aplicação das técnicas de espectroscopia FTIR e de micro espectroscopia Confocal Raman à preservação do património*. Porto: [s.n.], 2008.

LOON, Van – *Color change and chemical reactivity in seventeenth-century oil paintings*. Amsterdam: Edited by Loon, 2008.

LOPES, Joaquim – *O primeiro de Janeiro*. [S.l.]: [s. n.], (Setembro de 1942).

LORENA, Mercês; ANTUNES, Vanessa; OLIVEIRA, Maria José – O desenho dentro da pintura do tríptico de Coimbra. *Cadernos de Conservação e restauro: O tríptico de Santa Clara*. [Lisboa]: Instituto dos Museus e da Conservação, 8 (2010).

MACEDO, José Adílio Barbosa – A Colegiada de Santa Maria de Barcelos: sua formação, suas dignidades, in *Barcelos terra condal: congresso: actas do Congresso Histórico e Cultural*. Barcelos, 1998.

MATIEIRA, Rita – A tela na pintura portuguesa. Estudo de um conjunto de pinturas do Museu Nacional Soares dos Reis. In CALVO, Ana; VIEIRA, Eduarda, coord. - *Matrizes da Investigação em Conservação e Restauro I*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR), 2014.

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *La Chimica Nel Restauro: Material dell'arte pittorica*. Firenze: Nardini Editore, 1998.

– *Scienza e Restauro: Metodi Di Indagine*. Firenze: Nardini Editore, 1998, 5ª ed.

MAREL, H. W. Van der, BEUTELSPACHER, H. P. – *Atlas of infrared spectroscopy of clay minerals and their admixtures*. Amsterdam: Elsevier, 1976.

MARIA, D. Nicolau de Santa - Crónica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarca S. Agostinho. Lisboa: Oficina de João da Costa, 1668.

MARKL, Dagoberto L. – *Duas obras inéditas de Fernão Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: [s.n.], 1981.

MARQUES, José – *D. Diogo de Sousa salvou a Matriz de Barcelos*. Barcelos: [s.n.], 1984.

MARQUES, Nicole Oliveira; SILVA, Ana Lopes Neto da – *Relatório de tratamento de conservação e restauro, da pintura sobre madeira, da Deposição no túmulo de Santo Estêvão*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto).

MARTINS, Fausto Sanches – *Normas artísticas das constituições sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2002.

– *O conceito de “Nihil Inhonestum” nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2004.

MASSA, Sílvia Marília Moniz – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVIII*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2011.

MATTA, Glaydson Gonçalves – *Tradição e modernidade: práticas corporativas e reforma dos ofícios de Lisboa no século XVIII*. [S.l.: s.n.], 2011. Dissertação de mestrado em História apresentada no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

MEA, Elvira Cunha de Azevedo – Os portuenses perante o Santo Ofício: século XVI. *In I CONGRESSO SOBRE A DIOCESE DO PORTO, TEMPOS E LUGARES DE MEMÓRIA*: actas, 2, Porto/Arouca, 2002. Porto: Centro de estudos D. Domingos de Pinho Brandão; Universidade Católica – Centro Regional do Porto; Faculdade de Letras do Porto; Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2002, vol. 2.

– *A Inquisição de Coimbra no século XVI: a instituição, os homens e a sociedade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997.

MOITA, Tiago Alexandre Asseiceira – *O mistério do Natal na pintura portuguesa*. Lisboa: Paulus Editora, 2009.

MOREIRA, Rita – Intervenção de conservação e restauro nas pinturas retabulares de Diogo Teixeira. *In I JORNADAS DO PATRIMÓNIO*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012.

MORENO, Humberto Baquero – Da Judiaria do Olival ao Mosteiro de S. Bento da Vitória. *In PROGRAMA DAS COMEMORAÇÕES DO 4º CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DE S. BENTO DA VITÓRIA*: actas,1, Porto, 1997. Porto: Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997.

MOURA, Abel – Breves notas sobre o restauro do retábulo da capela dos Alfaiates, do Porto. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: Set-Dez 1954, vol. XVII.

NEVES, Manuel Augusto A. Pinto – *Valença na História e na Lenda*. Valença: Câmara Municipal de Valença, 1990.

NASH, Susie – *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

NEVES, Manuel Augusto A. Pinto – *Valença na História e na Lenda*. Valença: Câmara Municipal de Valença, 1990.

NEVES, P. Serafim Gonçalves – *Breve notícia histórica e etnográfica de Azurara (Vila do Conde)*. Vila do Conde: [s.n.], 1965.

NOBLE, P.; LOON, Van; BOON, J. J. – Chemical changes in old master paintings II: darkening due to increased transparency as a result of metal soap formation. *In ICOM Committee for Conservation, 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005: Preprints*, ed. I. Verger, James and James, London, 2005.

OLIVEIRA, Marta M. Peters Arriscado de – O Mosteiro do Salvador: um projecto do século XVI. *Revista semestral de edifícios e monumentos*. [Lisboa]: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (Setembro 1998).

OSÓRIO, Rui – 500 anos de cultura e solidariedade. In PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995.

OUSPENSKY, Leonid; LOSSKY, Vladimir – *The meaning of icons*. New York: St Vladimir's Seminary Press, 1999.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1954-1959.

PEDRO, Alexandra; DUARTE, Micaela Viegas – As colecções da Igreja Paroquial de São Miguel de Refojos de Basto. In *Igreja Paroquial de São Miguel de Refojos de Basto*. Cabeceiras de Basto: Instituto de História e Arte Cristãs/Arquidiocese de Braga, 2009.

PEDROLA FONT, Antoni – *Materiales, procedimientos y técnicas pictórica*. Barcelona: Ariel, 2006.

PEIXOTO, Ana Sílvia Albuquerque – *Grandes Beneméritos da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Cadernos dos 500 anos*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1997.

PEREIRA, Catarina; ANDRADE, Joana – *Relatório de tratamento de conservação e restauro: Martírio de Santo Estêvão – pintura sobre madeira*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto).

PEREIRA, Célia Nunes – Igreja do Mosteiro de S. Miguel de Refojos de Basto: Um dissipar da penumbra: contributo para o descortino e revalorização do seu património. In *Mosteiro de S. Miguel de Refojos, um despertar de memórias*. Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2008.

PEREIRA, Fernando António Baptista – *Arte Portuguesa da época dos Descobrimentos*. Lisboa: CTT Clube do Coleccionador, 1996.

– *Imagens e histórias de devoção: espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2001.

PEREIRA, Paulo – A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In MATTOSO, José, dir. – *História de Portugal: No Alvorecer da Modernidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

- PEREIRA, Paulo – *História da arte portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- PESSOA, José – Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho: a tábua da trindade, radiografia de um exame feito há setenta anos. In CARVALHO, José Alberto Seabra; SOARES, Elisa, coord. – *Cores, figura e luz: pintura portuguesa do século XVI na coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2004.
- PLESTERS, Joyce – Cross-Sections and Chemical Analysis of Paint Samples. In *Studies in Conservation*, 1956, vol. 2, nº 3.
- POILVACHE-LAMBERT, T.; SMEYERS, M. – Reproduction of paintings. In SCHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE – MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*. Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986.
- RAMÓN, Victoria Vivancos – *La conservación y restauración de pintura de caballete, pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano: iconografía de la Biblia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2.
- RÉVAH, Israel Salvator – *Uriel da Costa et les marranes de Porto: cours au Collège de France: 1966-1972*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- REIS, Henrique Duarte e Sousa – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1984.
- RIBEIRO, Ernesto Vaz – *Porto: Ponto de Encontro de História, Arte e Religião*. Porto: Zéfiro, 2010.
- RIOS, Wilson de Oliveira – *A lei e estilo: a inserção dos ofícios mecânicos na sociedade colonial brasileira (Salvador e Vila Rica, 1690-1750)*. Dissertação de Doutorado em História apresentada ao Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Niterói: [s.n.], 2000.
- RIVERA, Javier; AVILA, Ana; MARTÍN ANSÓN, Maria Luisa – *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Historia 16, 1997.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, - O edifício da Santa Casa da Misericórdia do Porto na Rua das Flores. In PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX): do Maneirismo ao Neoclássico*, Dissertação de Doutorado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Coimbra: [s.n.], 2004.

RODRIGUES, Natacha – *Relatório de intervenção da bandeira Negação de Pedro*. Porto: Escola artística e profissional Árvore, 1999.

ROY, Ashok – *Artists' Pigments: a handbook of their history and characteristics*. Oxford: Oxford University Press, 1993, vol. 2.

SANTA MARIA, Francisco de – *O céu aberto na terra: história das sagradas congregações dos Cônegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa & de S. João Evangelista em Portugal*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreyra, 1697.

SANTOS, Sofia – Novos elementos para a história dos painéis da sacristia da Sé do Porto. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). 4 (2012).

SANTOS, Sofia; CARBALLO MARTINEZ, Jorgelina – A materialidade na obra de Francisco Correia. *Através da pintura: olhares sobre a matéria: estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011.

SARAIVA, António José – *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1995, vol 2.

SCHOUTE, Roger Van; GARRIDO, Carmen – El dibujo subyacente: principios y características esenciales. In: IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema, coord. - *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

SCHOUTE, Roger Van.; VEROUGSTRAETE – MARCQ, H. – *Scientific examination of easel paintings*. Strasbourg: Council of Europe (Pact 13), 1986.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal: Governo dos Reis Espanhóis (1580-1640)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1980-1982, vol. 4.

SERRÃO, Vítor – *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso: Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo Barroco existente na sacristia da Igreja de São Roque*. Lisboa: Quetzal, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993.

– *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

– A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda. In PEREIRA, Paulo dir. – *História da Arte Portuguesa: do «modo» Gótico ao Maneirismo*. Lisboa: Temas e Debates, 1995, vol. 2.

– *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

– *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1992, vol. 2.

- *A pintura maneirista e o desenho*, História da Arte em Portugal, O Maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol. 7.
- As Bodas de Caná. In AZEVEDO, Carlos A. Moreira, coord. – *Cristo fonte de esperança: catálogo: Exposição do grande Jubileu do ano 2000*. Porto: Diocese, 2000.
- *Belchior de Matos: pintor das Caldas da Rainha: memória biográfica e artística do pintor, roteiro da exposição, catálogo das obras, 1595-1628*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1981.
- Conservar Património. «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasmo destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. (Dez. 2006).
- *Domingos Lourenço Pardo, mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães (1616-1618): Introdução ao estudo da pintura maneirista no Norte*. [S.l.: s.n.], 1981.
- Entre a Maniera Moderna e a Ideia de Decoro: Bravura e Conformismo na Pintura do Maneirismo Português. In Comissão Nacional para as comemorações dos Descobridores Portugueses - *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP, 1995.
- *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- *Novas tábuas da escola de Diogo Teixeira*. Arquivos do Centro Cultural Português. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, vol. 4.
- *O ciclo da história de Tobias Encomendado pelo Bispo-Conde de Coimbra D. Afonso de Castela Branco (c.1600): contributos para uma lição histórica, artística e iconológica*. Revista de Teorias e Ciências da Arte. [Coimbra]: – Ano I nº 1 (Jan.-Mar. 2005).
- *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- O retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590-1592): inovação da obra e expansão regional dos seus modelos. In II CONGRESSO DE HISTÓRIA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO: CULTO, CULTURA, CARIDADE: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 2012.

SILVA, Amélia Maria Polónia da – *Recepção do Concílio de Trento em Portugal: As normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos Bispos do Reino, em 1553*. Porto: [s.n.], 1990.

SILVA, Francisco Ribeiro da – A Misericórdia do Porto no século XVI: notas de investigação. *O Tripeiro*. Porto: Câmara Municipal. 7ª série, ano 22, nº 2, (Fevereiro 2003).

– *O Porto e o seu termo (1580-1649): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal. Arquivo Histórico, 1988.

– O Porto ao tempo da fundação do Mosteiro de São Bento da Vitória. In *PROGRAMA DAS COMEMORAÇÕES DO 4º CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DE S. BENTO DA VITÓRIA*: actas,1, Porto, 1997. Porto: Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997.

– Tempos Modernos. In RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. – *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994.

SILVA, Jorge Henrique Pais da – *Estudos sobre o Maneirismo*, Colectânea póstuma, organização de Fernando António Baptista Pereira. Lisboa: Estampa, 1983.

SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

SOARES, Franquelim Neiva – A Colegiada de Barcelos das origens ao século XVI. In *Barcelos Revista*. 2ª série, nº 5. Barcelos, 1994.

SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo – La pintura del siglo XVI en la Baja Extremadura y en Badajoz. Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia de Investigação Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de; BASTOS, Cecília – *Mobiliário: normas de inventário, artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

STRATTON, Suzanne – La Inmaculada Concepcion en el Arte Español. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, Tomo 1, nº2.

STUART, Barbara H. – *Analytical Techniques in Materials Conservation*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2007.

TAVARES, José Campos – *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990.

TOJAL, Alexandre Arménio; PINTO, Paulo Campos; GUEDES, Natália Correia – *Bandeiras da Paixão*. Lisboa: Comissão para as comemorações dos 500 anos das Misericórdias, 2002.

TRIGUEIROS, António Júlio Limpo, FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e, LACERDA, Maria da Conceição de – *Barcelos, histórico, monumental e artístico*. Braga: Edições APPACDM, 1998.

VALENTE, Francisco – *As Bandeiras e Painéis da Misericórdia de Sardoal*. Sardoal: Câmara Municipal, 2002.

VARAZZE, Jacopo de – *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, Emília Albertina – *Vereações na Câmara do Porto no ano de 1548*. Dissertação de mestrado em História Medieval apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [S.l.]: Porto, 2001.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1927.

– *A Sé do Porto, a arte e a natureza em Portugal*. Porto: [s.n.], 1908.

VEIGA, Ana Rita; ROCHA, Ana Sílvia A. F. – *Relatório de tratamento de O encontro das relíquias*. Porto: [s.n.], 2007. Relatório apresentado na cadeira de «Conservação e Restauro IV – Pintura» da Licenciatura em Arte: Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto).

VILA, Romero; FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e; GONÇALVES, A. Nogueira – *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Gaia: Câmara Municipal de Gaia, 1984.

VITERBO, Sousa – *Artes e artistas em Portugal: contribuição para a sua História das Artes e Indústrias Portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

ZEFERINO, Carla – *Relatórios da intervenção de conservação e restauro sobre as representações pictóricas do Santo Sepulcro e Coroação da Virgem*. Braga: [s.n.], 2013.

– *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Anunciação*. Braga: [s.n.], 2012.

– *Relatório da intervenção de conservação e restauro sobre a representação pictórica da Adoração dos Pastores*. Braga: [s.n.], 2012.

COMUNICAÇÕES E PUBLICAÇÕES APRESENTADAS NO ÂMBITO DA PRESENTE TESE

No âmbito do projecto Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal (MTPNP), ao abrigo do QREN – Eixo Prioritário III – Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial (Património Cultural), apresentado pela linha de investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa/Centro Regional do Porto, foi apresentada uma comunicação, publicados em co-autoria três artigos para o site do projecto, um artigo para o livro final e dois posters.

Comunicação oral:

SANTOS, Sofia – *Estudo da vida e obra do pintor quinhentista Francisco Correia*. Apresentação de algumas linhas de investigação inseridas no Projecto Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto, 2010.

Artigos:

SANTOS, Sofia – Estado de conservação dos painéis da Igreja Matriz de Azurara. In http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/francisco_correia_03_estado_conservacao.pdf

SANTOS, Sofia, CARBALLO-MARTINEZ, Jorgelina – *Percurso artístico do pintor Francisco Correia entre a fronteira e o norte de Portugal*. In http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/francisco_correia_01_contexto_historico.pdf

- *A materialidade na obra de Francisco Correia*. In http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/francisco_correia_02_materialidade.pdf

- *A materialidade na obra de Francisco Correia*. In CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011.

Poster:

SANTOS, Sofia – Estudo da vida e obra do pintor quinhentista Francisco Correia. Apresentação de algumas linhas de investigação inseridas no Projecto Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto, 2010.

SANTOS, Sofia, CARBALLO-MARTINEZ, Jorgelina – Análises por EDXRF de cinco painéis de Francisco Correia. Exposição final do *Projecto Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*, Universidade Católica do Porto, Escola das Artes, Porto, 2011.

SANTOS, Sofia - Novos elementos para a história dos painéis da sacristia da Sé do Porto. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR). 4 (Dez. 2011).

SANTOS, Sofia, CALVO-MANUEL, Ana; AFONSO, J. F.; FRADE, J. C.; CANDEIAS, A. J. – Francisco Correia e a sua produção pictórica na Misericórdia do Porto. Caracterização técnica e material das bandeiras da Paixão de Cristo. *Estudos de conservação e restauro*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR). 5 (Jan. 2015).

Poster:

SANTOS, Sofia – Rota da pintura maneirista no Porto. *1ª Conferência Internacional Porto como destino turístico: turismo de cidades*, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto, 2013.

APÊNDICE I
REGISTOS FOTOGRÁFICOS

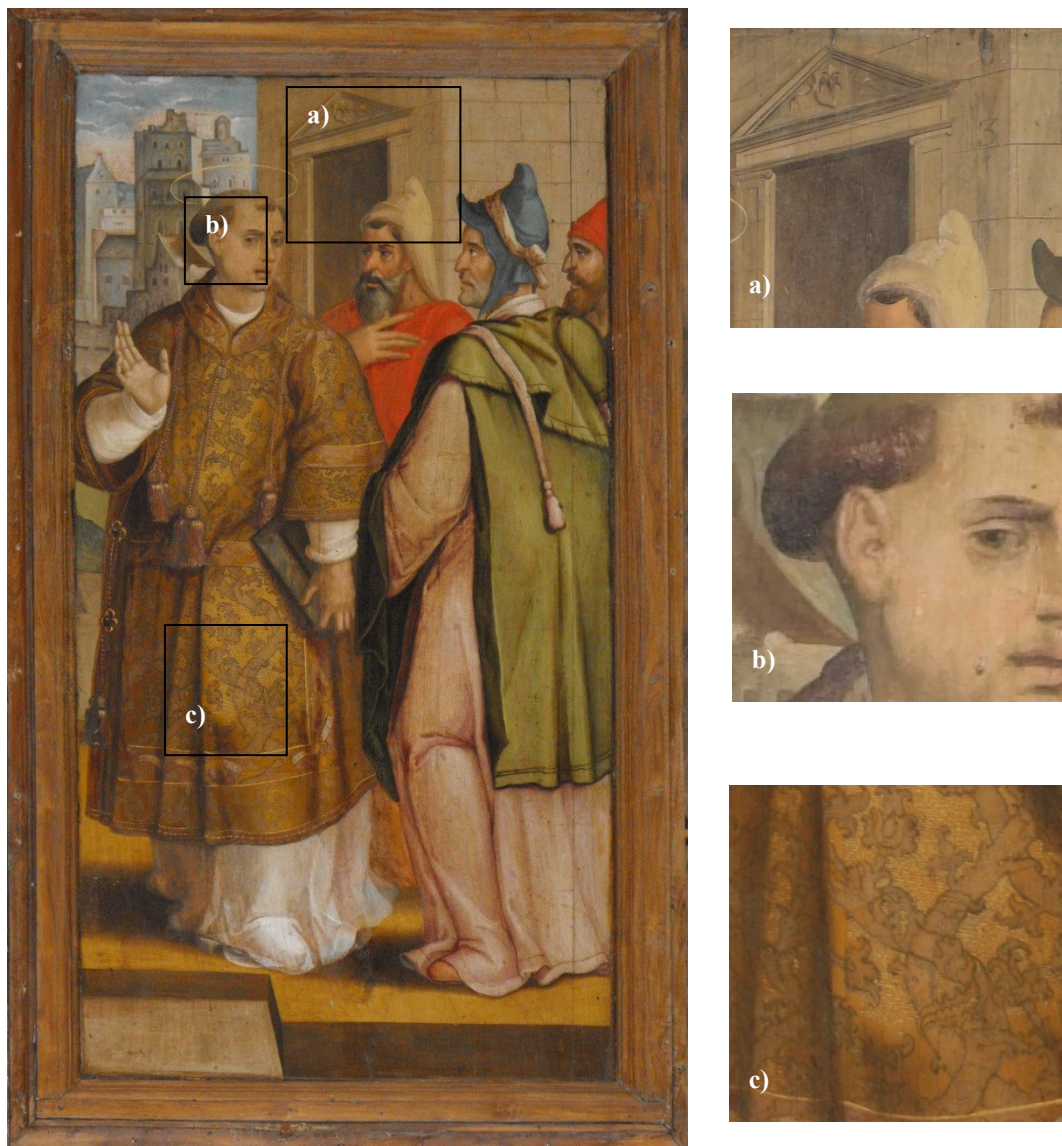


Fig. I. 1 – Fotografia geral do painel *Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho* e pormenores técnicos: a) Linhas de desenho a pincel nas arquitecturas; b) Olhar dirigido para o observador; c) Linhas de desenho a pincel no decorativismo textil.

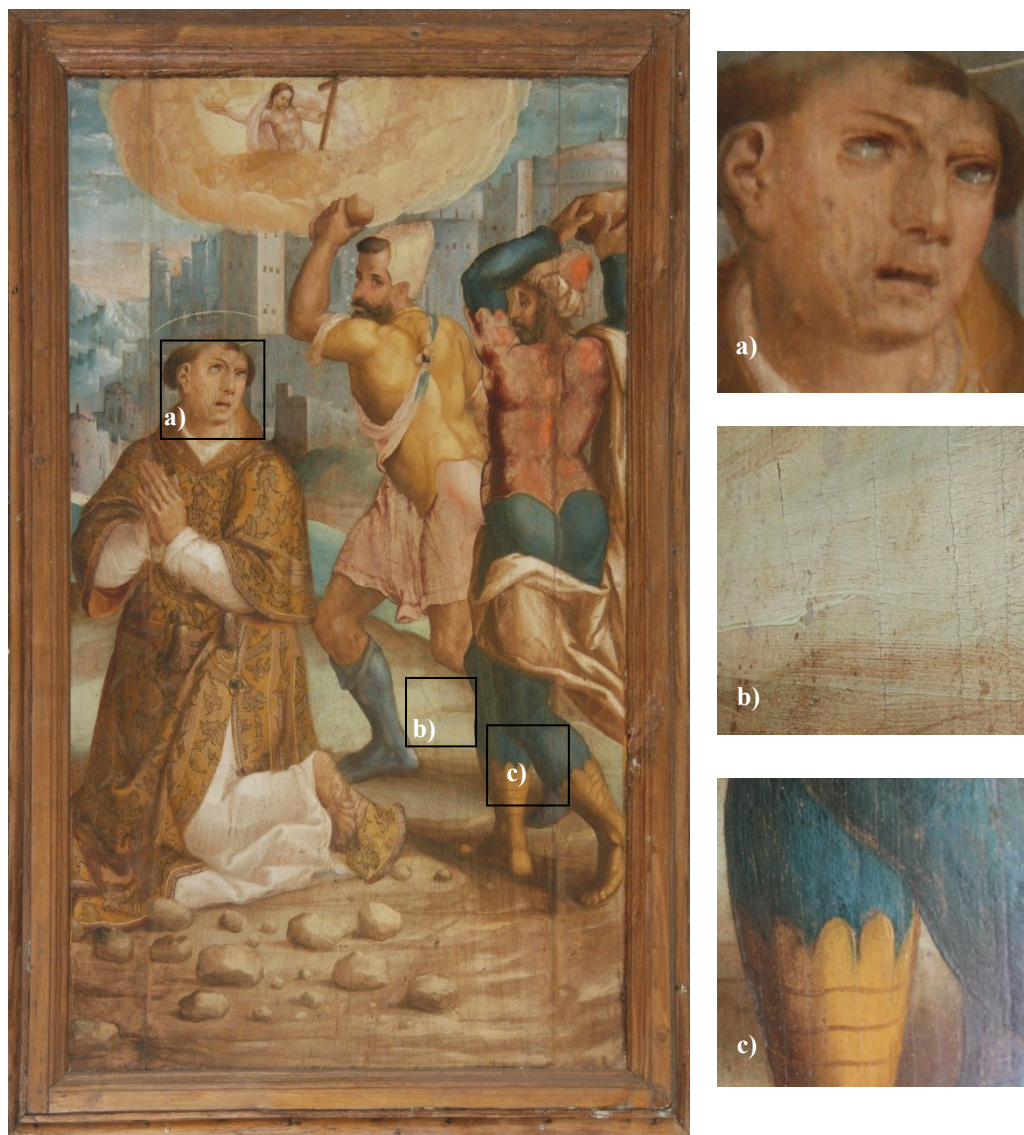


Fig. I. 2 – Fotografia geral do painel *Apedrejamento a Santo Estêvão* e pormenores técnicos: a) Pontos brancos na íris e esclera de forma a conferir brilho aos olhos; b) Pinceladas espessas aplicadas na horizontal; c) Linhas de desenho a pincel com espessura.

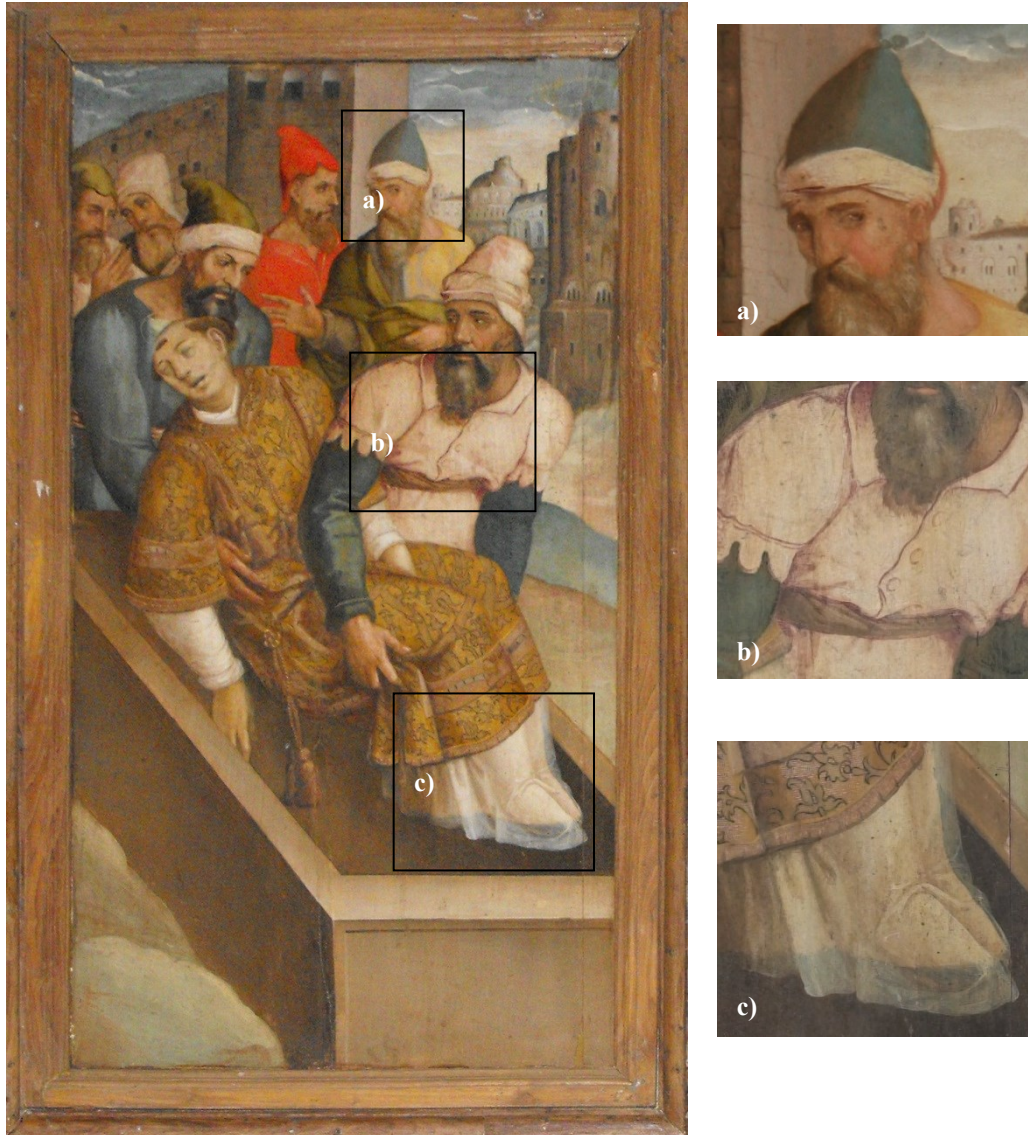


Fig. I. 3 – Fotografia geral do painel *Enterro de Santo Estêvão* e pormenores técnicos: a) Sobreposição do fundo; b) Linhas de desenho a pincel na demarcação das indumentárias; c) Transparências.



Fig. I. 4 – Fotografia geral do painel *O Sonho de Luciano* e pormenores técnicos: a) Rosto imberbe com manchas azuladas e boca rosada; b) Linhas de desenho a pincel na demarcação da indumentaria e dedos da mão.



Fig. I. 5 – Fotografia geral do painel *Encontro das relíquias de Santo Estêvão* e pormenores técnicos: a) Pormenores do decorativismo têxtil da mitra do bispo; b) Pormenores do decorativismo têxtil da capa de asperges do bispo; c) Correção da perspectiva do túmulo

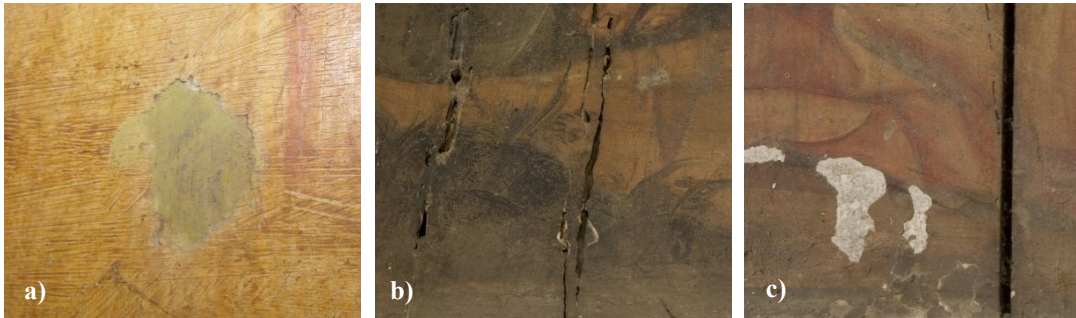


Fig. I. 6 – Algumas das patologias presentes nos painéis do retábulo do Sagrado Coração de Jesus. a) Repintes; b) Galerias provocadas por insectos; c) Afastamento das tábuas e presença de lacunas



Fig. I. 7 – a) Linha de contorno exterior das mãos e indumentárias do painel a *Ceia em Emaús*. b) Trave colocada no reverso no painel *Noli me tangere*



Fig. I. 8 – Ferros que sustentam a estrutura retabular/Retábulo do Sagrado Coração de Jesus



Fig. I. 9 – *Anunciação*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos



Fig. I. 10 – *Adoração dos Pastores*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos



Fig. I. 11 – *Assunção da Virgem Maria*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos



Fig. I. 12 – *Apóstolos junto ao túmulo*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos

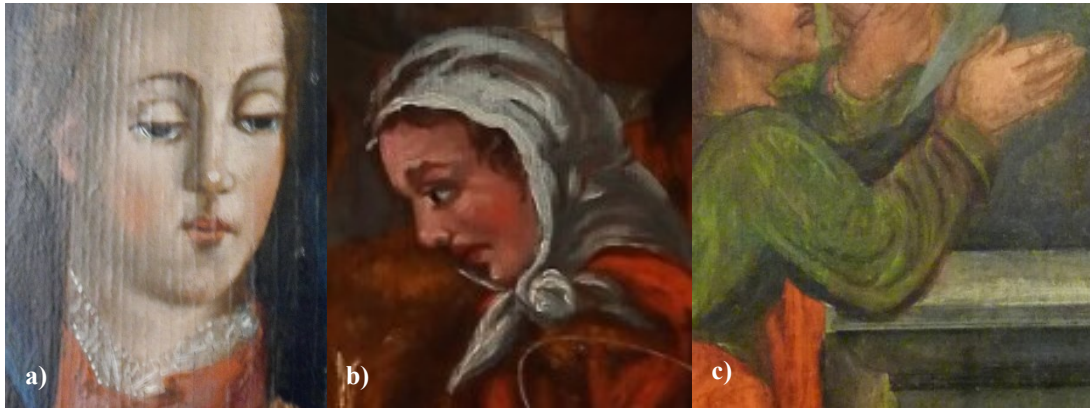


Fig. I. 13 – Pormenores técnicos dos painéis da capela-mor de Barcelos. a) Empastamento de cor branca para a marcação de pontos de luz/*Adoração dos Pastores*; b) pinceladas largas de tom rosado presentes na testa, nariz, queixo e junto aos olhos/*Adoração dos Pastores*; c) Contorno exterior das mãos/*Apóstolos junto ao túmulo*.



Fig. I. 14 – Actual capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto. Os nichos do lado direito albergam a escultura do Evangelista S. João e S. Lucas e do lado esquerdo S. Mateus e S. Marcos.



Fig. I. 15 – a) Bandeira *Negação de Pedro* da Misericórdia do Porto; b) Bandeira *Negação de Pedro* da Misericórdia de Penafiel.

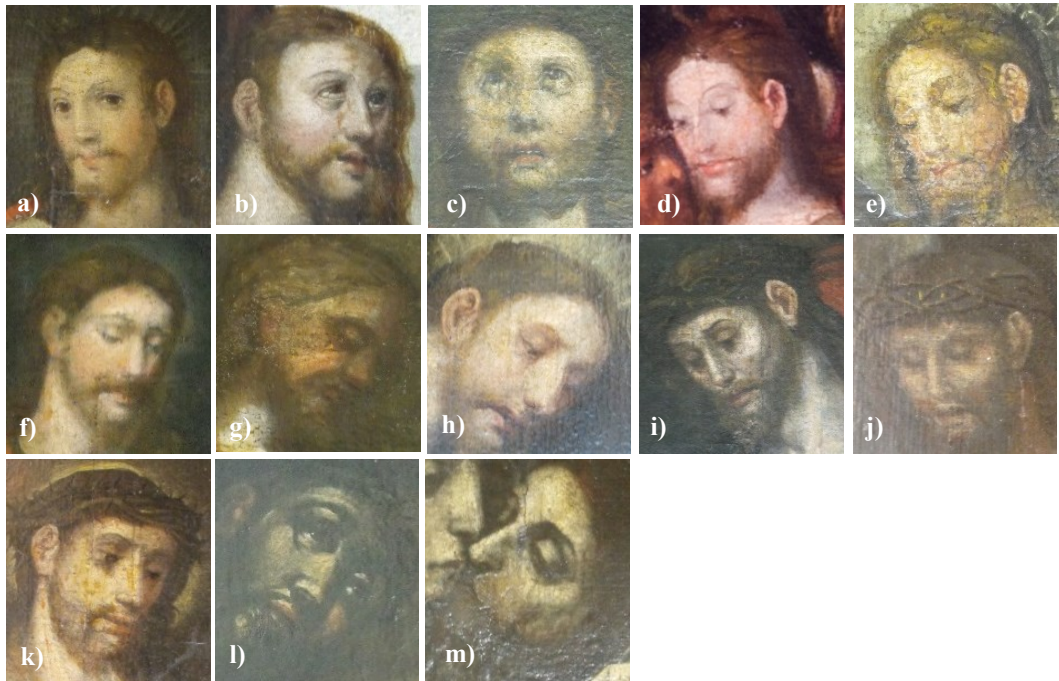


Fig. I. 16 – Fisionomias de Cristo nas treze bandeiras da *Paixão de Cristo* da Misericórdia do Porto: a) *Última Ceia*; b) *Lava-pés*; c) *Agonia no Horto*; d) *Traição de Judas*; e) *Cristo perante Caifás*; f) *Negação de Pedro*; g) *Cristo perante Pilatos*; h) *Flagelação*; i) *Coroação de espinhos*; j) *Ecce Homo*; k) *Cristo a caminho do Calvário*; l) *Cristo pregado na Cruz*; m) *Pietà*

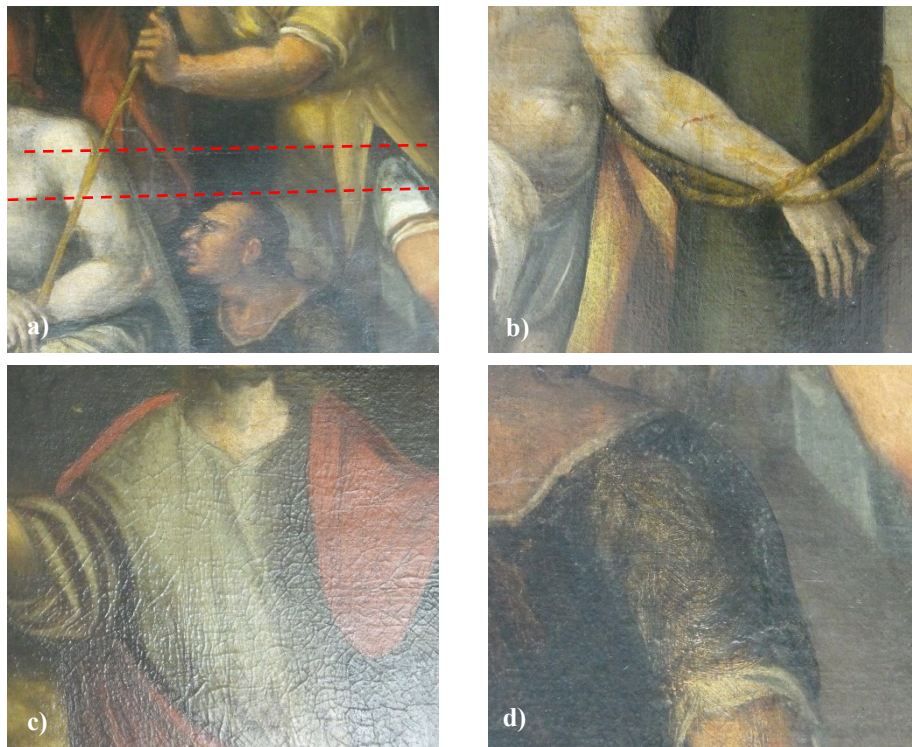


Fig. I. 17 – a) Vincos provocados pelas traves das grades; b) manchas amarelas; c) estalados; d) desgaste do pigmento

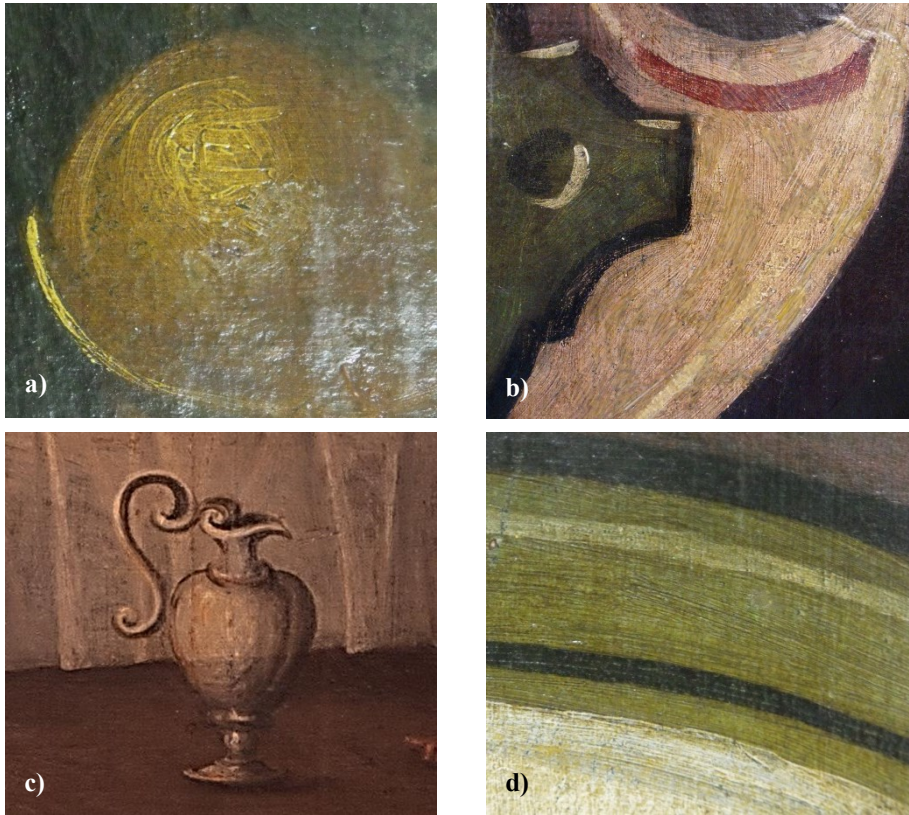


Fig. I. 18 – a) Pormenor de empastamentos; b) Pormenor das pinceladas; c) Pormenor dos elementos à posteriori; d) Linhas de perfil a preto e branco



Fig. I. 19 – Fotografia de radiação UV
Bandeira *Negação de Pedro*



Fig. I. 20 – Fotografia de IV
Bandeira *Última Ceia*



Fig. I. 21 – Semelhanças estilísticas entre os painéis da sacristia da Sé do Porto e a tela do coro alto do Convento de Santa Clara no Porto. a) *Visitação* da sacristia da Sé do Porto; b) *Adoração dos Pastores* da sacristia da Sé do Porto; c) *Visitação* do coro-alto do Convento de Santa Clara do Porto.



Fig. I. 22 – Presença de mesma figura feminina na composição *Visitação* (a) e na *Adoração dos Pastores* (b). Presença da mesma figura masculina na composição *Circuncisão* (c) e *Apresentação do Menino Jesus no Tempo* (d).



Fig. I. 23 – a) *Adoração dos Pastores* do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega antes da intervenção; b) *Adoração dos Pastores* do Núcleo Museológico do Baixo Tâmega depois da intervenção.

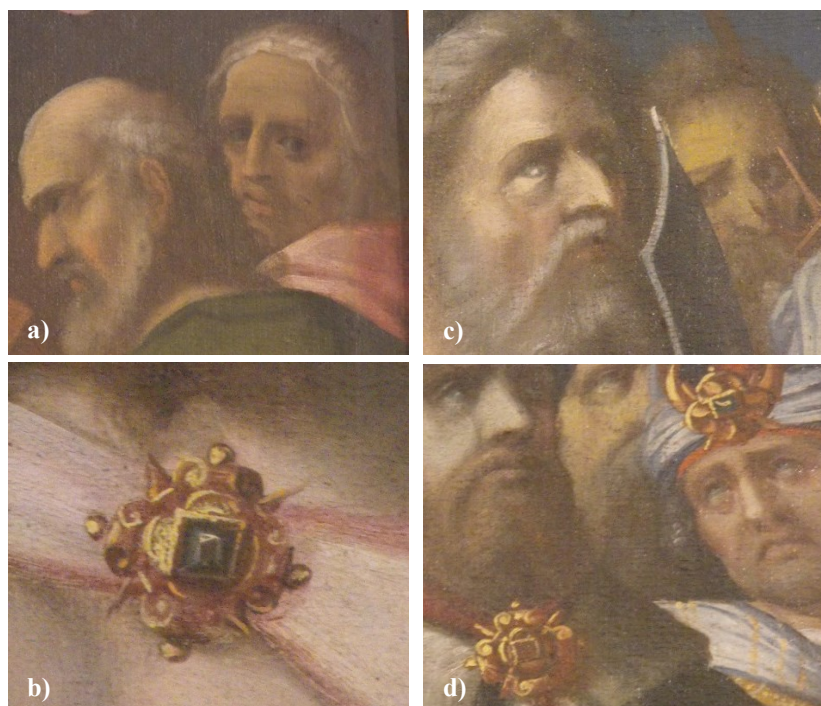


Fig. I. 24 – Pormenores pictóricos semelhantes entre as pinturas: *Incredulidade de S. Tomé* (a e b) e *Alegoria à Imaculada Conceição* (c e d).

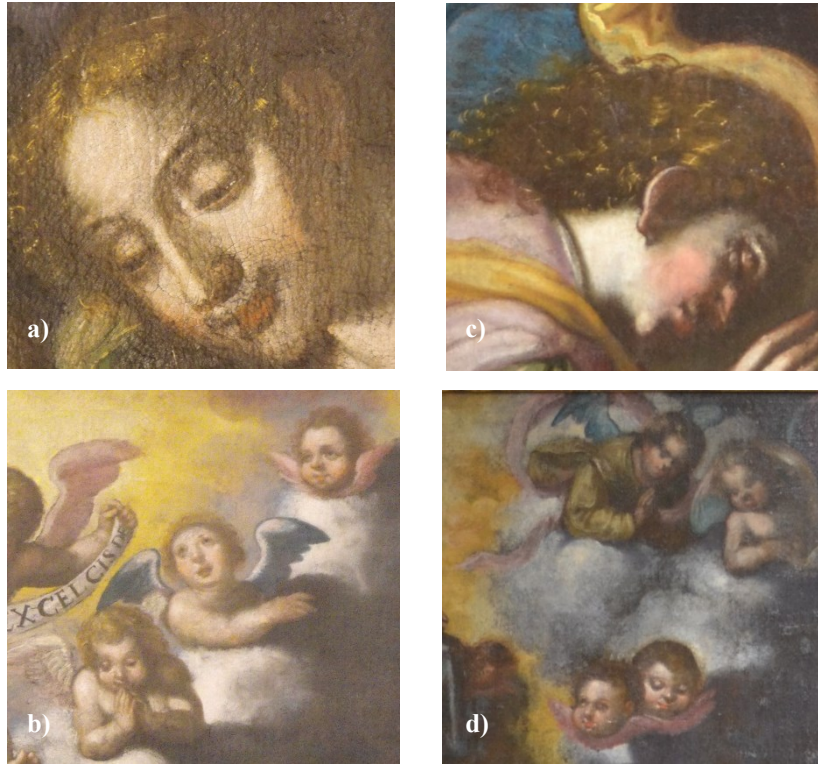


Fig. I. 25 – Pormenores pictóricos semelhantes entre as pinturas: *Adoração dos Pastores* (a e b) e *Anunciação* (c e d).

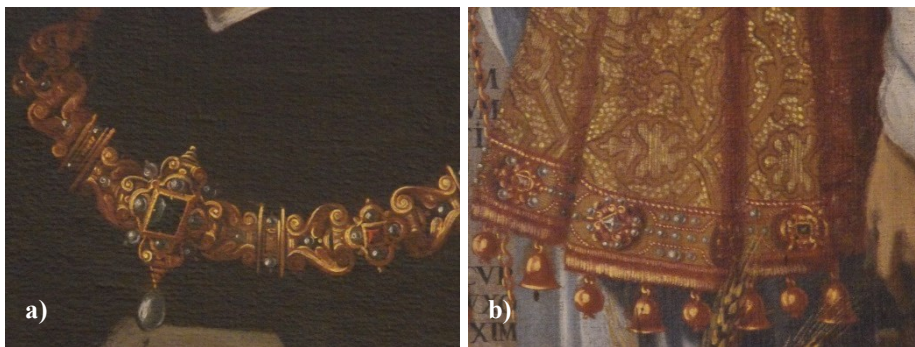


Fig. I. 26 – a) Pormenores da pintura de ourivesaria na *Incredulidade de S. Tomé*; b) vestes requintadas na pintura *Alegoria à Imaculada Conceição*.

APÊNDICE II
DESENHOS TÉCNICOS: DIMENSÕES E CONSTITUIÇÃO DOS
SUPORTES



Fig. II. 1 – Santo Estêvão a pregar a aceitação do Evangelho



Fig. II. 2 – Apedrejamento de Santo Estêvão

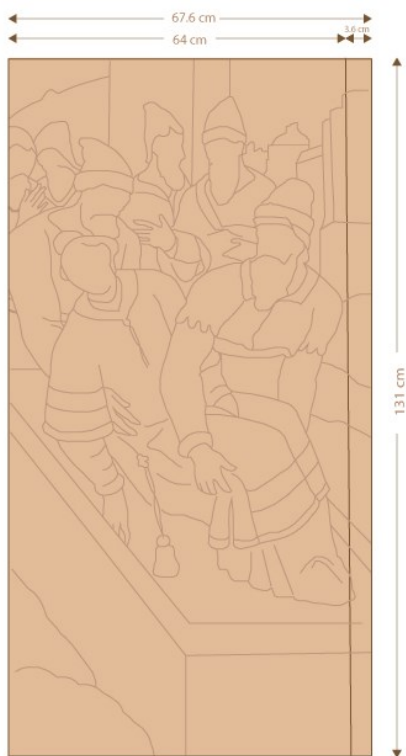


Fig. II. 3 – Enterro de Santo Estêvão



Fig. II. 4 – O Sonho de Luciano

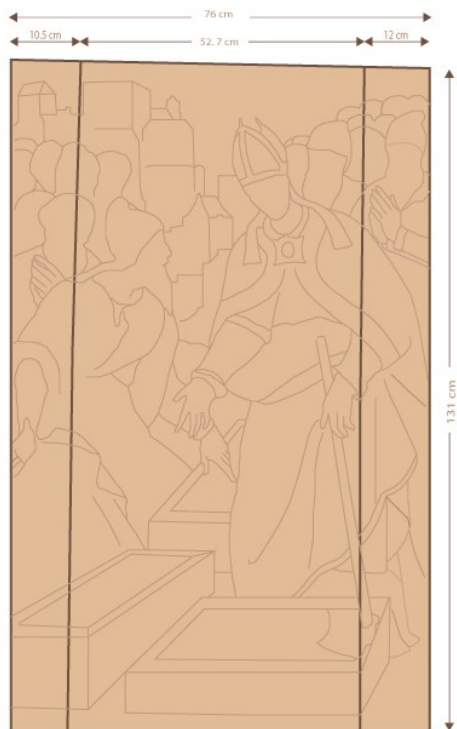


Fig. II. 5 – *Encontro das Relíquias de Santo Estêvão*

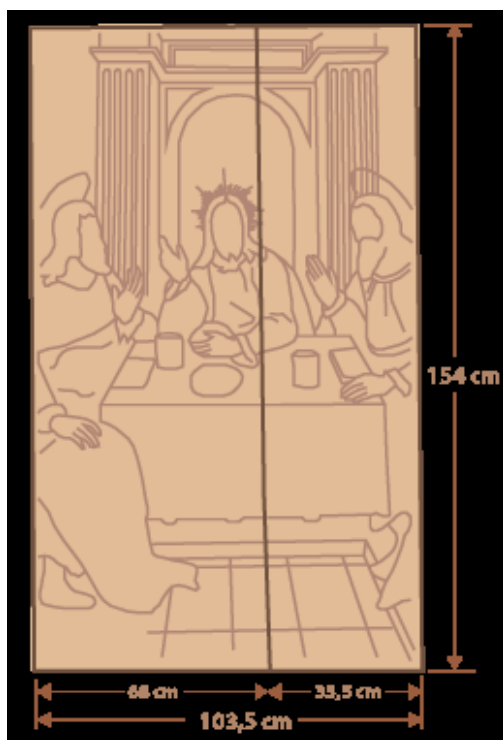


Fig. II. 6 – *Ceia em Emaús*
Retábulo do Sagrado Coração de Jesus

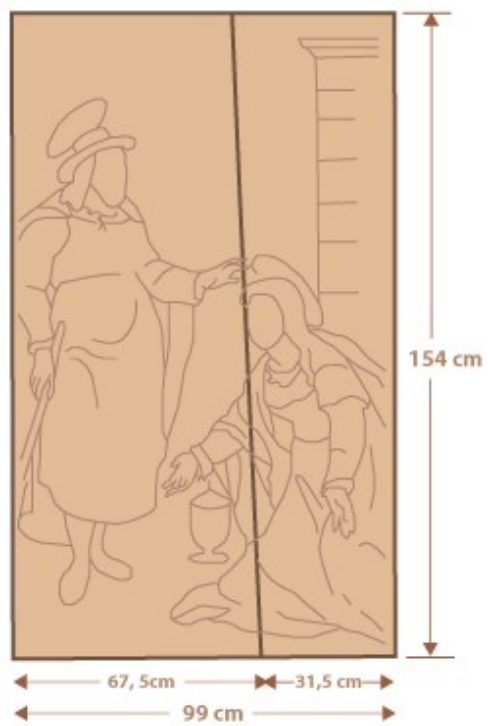


Fig. II. 7 – *Noli me tangere*
Retábulo do Sagrado Coração de Jesus

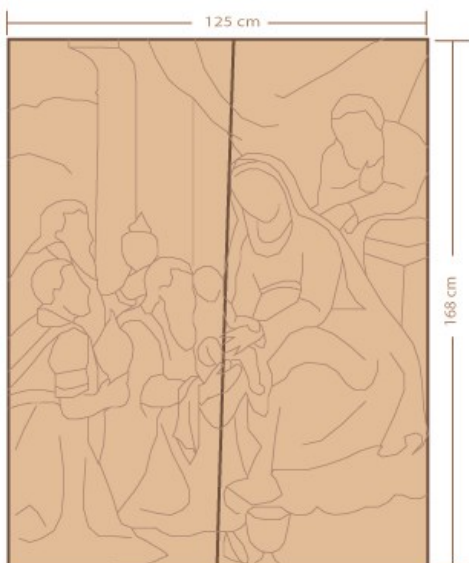


Fig. II. 8 – *Adoração dos Pastores*
Retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto



Fig. II. 9 – *Jesus entre os Doutores da Lei*
Retábulo-mor da capela dos Alfaiates do Porto

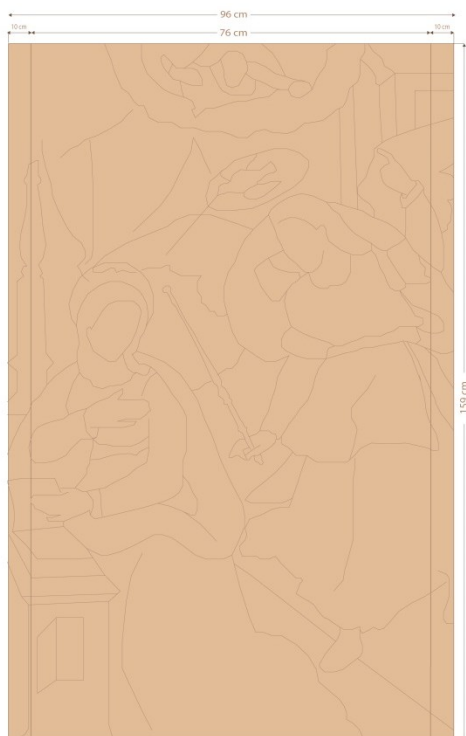


Fig. II. 10 – *Anunciação*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos

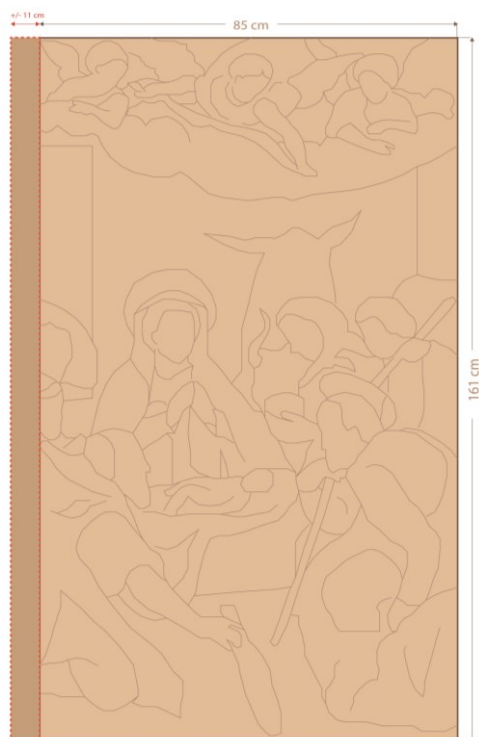


Fig. II. 11 – *Adoração dos Pastores*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos

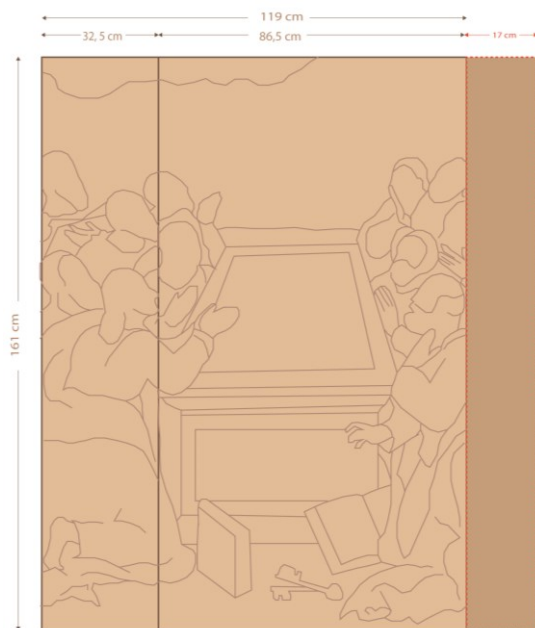


Fig. II. 12 – *Apóstolos junto ao túmulo*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos



Fig. II. 13 – *Assunção da Virgem*
Capela-mor da igreja matriz de Barcelos

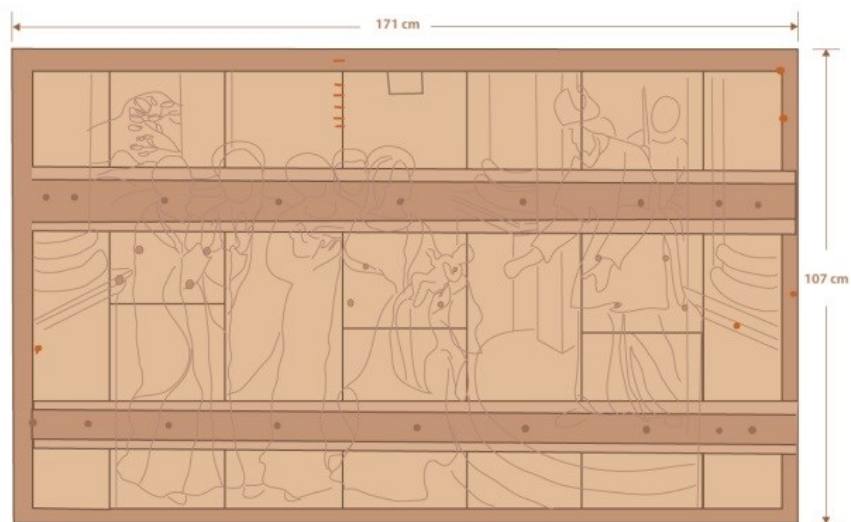
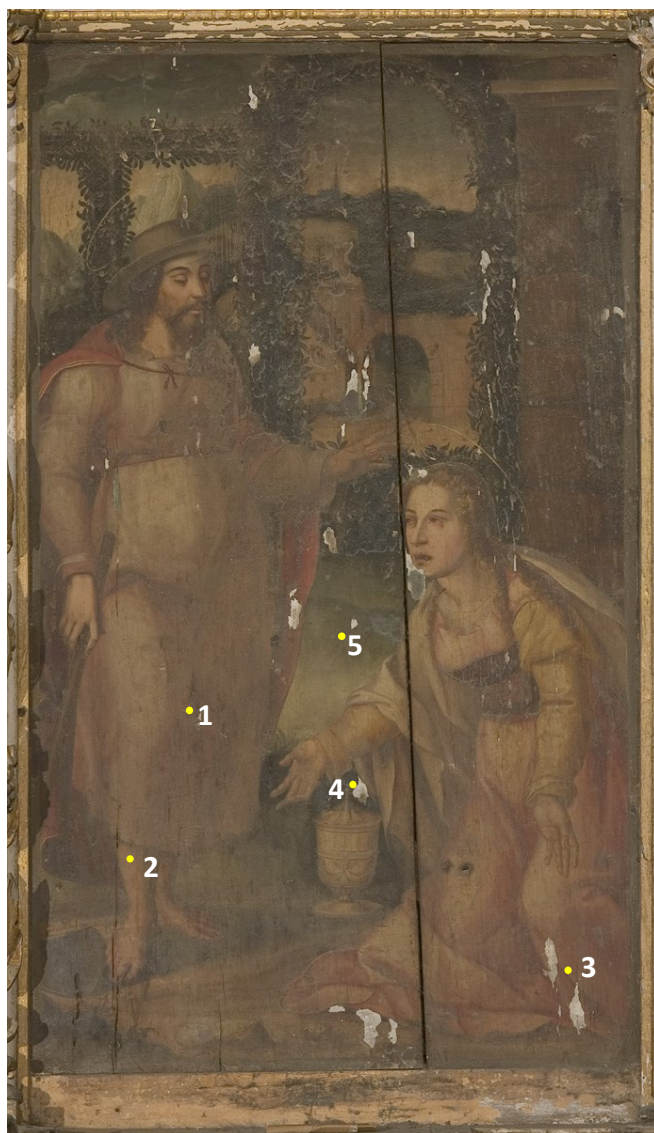


Fig. II. 14 – *Apresentação do Menino Jesus no Templo*
Sacristia da Sé do Porto

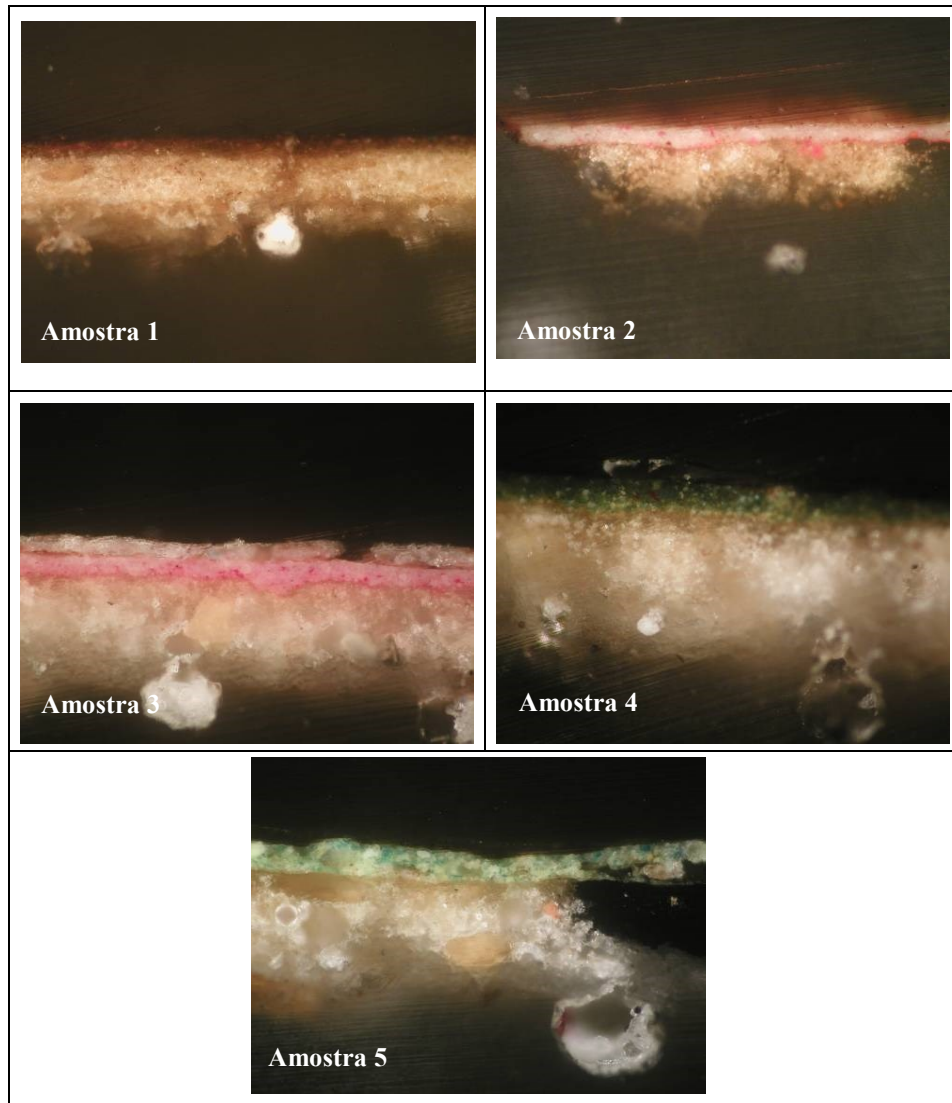
APÊNDICE III
AMOSTRAGEM E CORTES ESTRATIGRÁFICOS



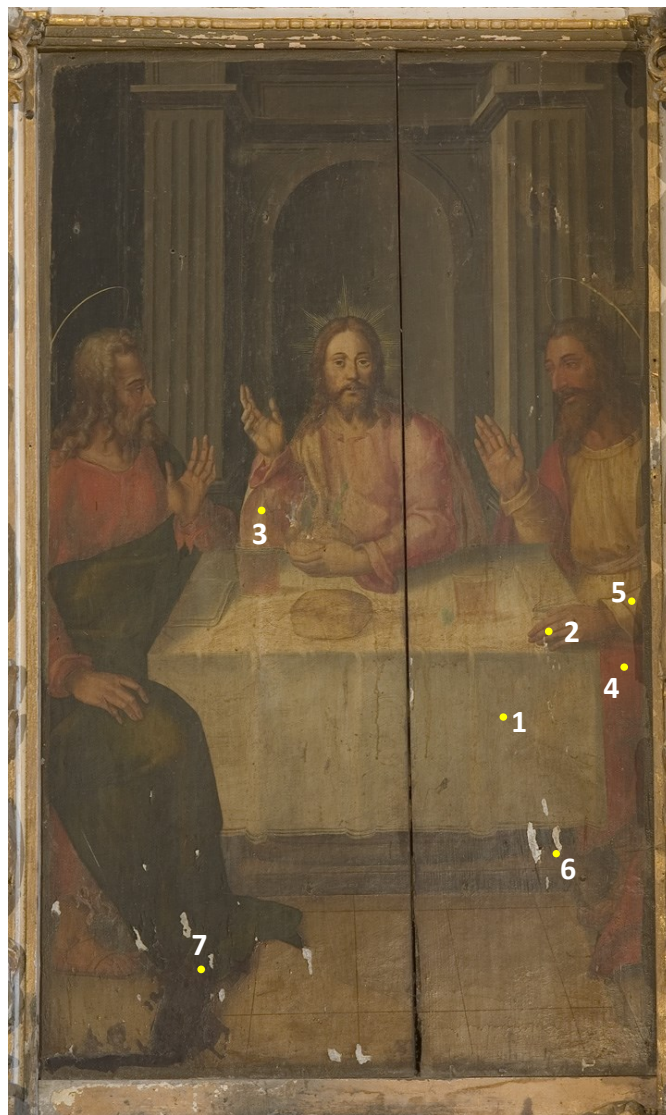
Amostra	Cor/Motivo
1	Castanho, túnica de Cristo
2	Carnação, perna de Cristo
3	Vermelho, vestido da Maria Madalena
4	Verde-escuro, fundo
5	Verde-claro, fundo

Fig. III. 1 – Localização dos pontos de amostragem no painel *Noli me tangere*

Tabela III. 1 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas do painel *Noli me tangere* (ampliação original = 100x)



* Estes cortes não apresentam escala devido ao facto de o programa de tratamento de imagem do MO não estar calibrado no momento da sua aquisição.



Amostra	Cor/Motivo
1	Branco, toalha da mesa
2	Carnação, mão do discípulo da direita
3	Rosa, manto de Cristo
4	Vermelho, manto do discípulo da direita
5	Amarelo, túnica do discípulo da direita
6	Castanho, chão
7	Verde, manto do discípulo da esquerda

Fig. III. 2 – Localização dos pontos de amostragem no painel a *Ceia em Emaús*

Tabela III. 2 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas do painel a *Ceia em Emaís*

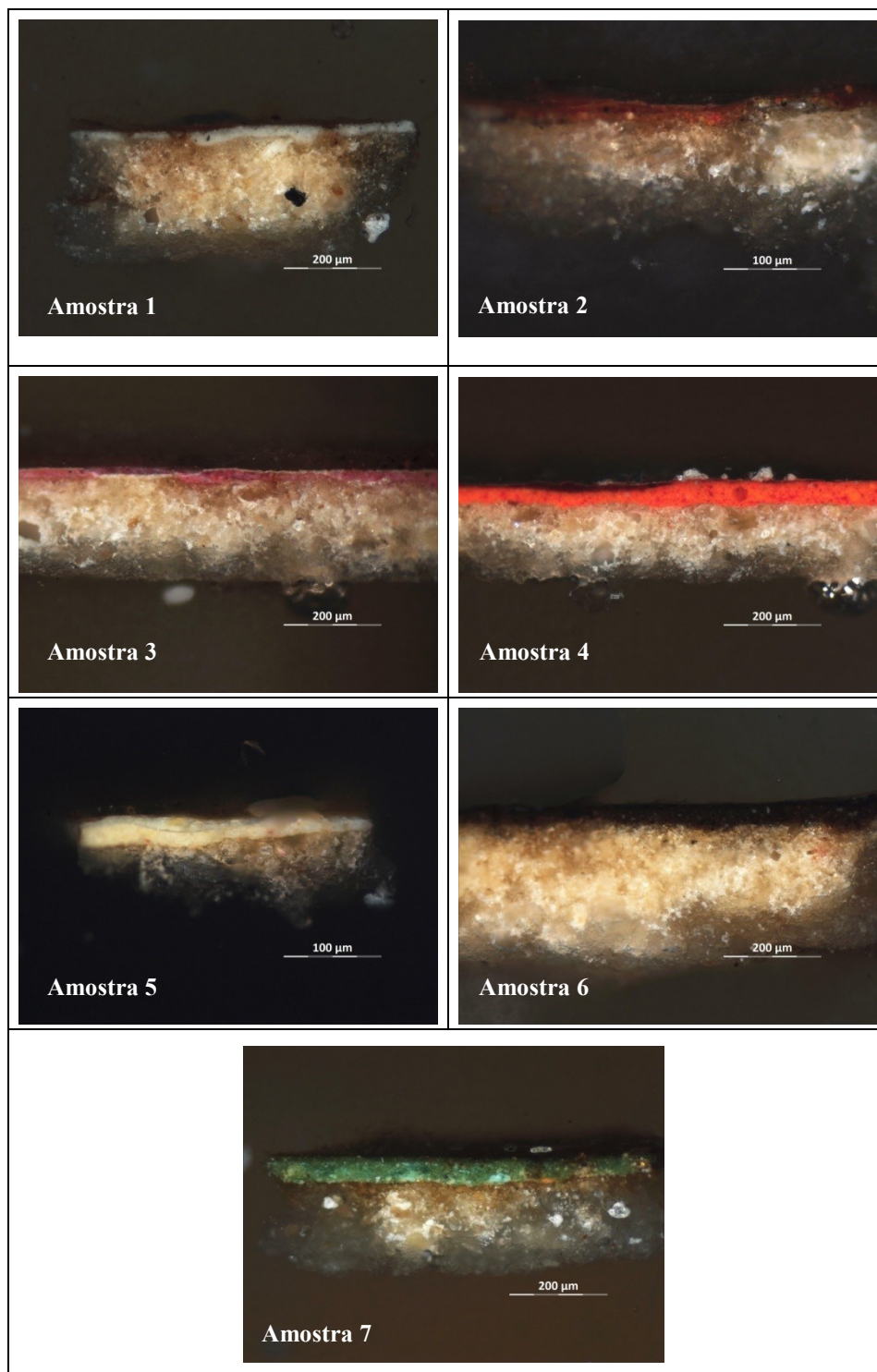




Fig. III. 3 – Localização dos pontos de amostragem do painel *Anunciação*



Fig. III. 4 – Localização dos pontos de amostragem do painel *Adoração dos P.*

Amostra	Cor/Motivo
1	Branco, túnica do arcanjo Gabriel
2	Vermelho, cortinas do fundo
3	Carnação, mão da Virgem Maria
4	Branco, lençol do Menino Jesus
5	Vermelho, manto de S. José
6	Azul, manto da Virgem Maria
7	Carnação, braço do pastor com veste amarela

Tabela III. 3 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas dos painéis *Anunciação e Adoração dos Pastores*

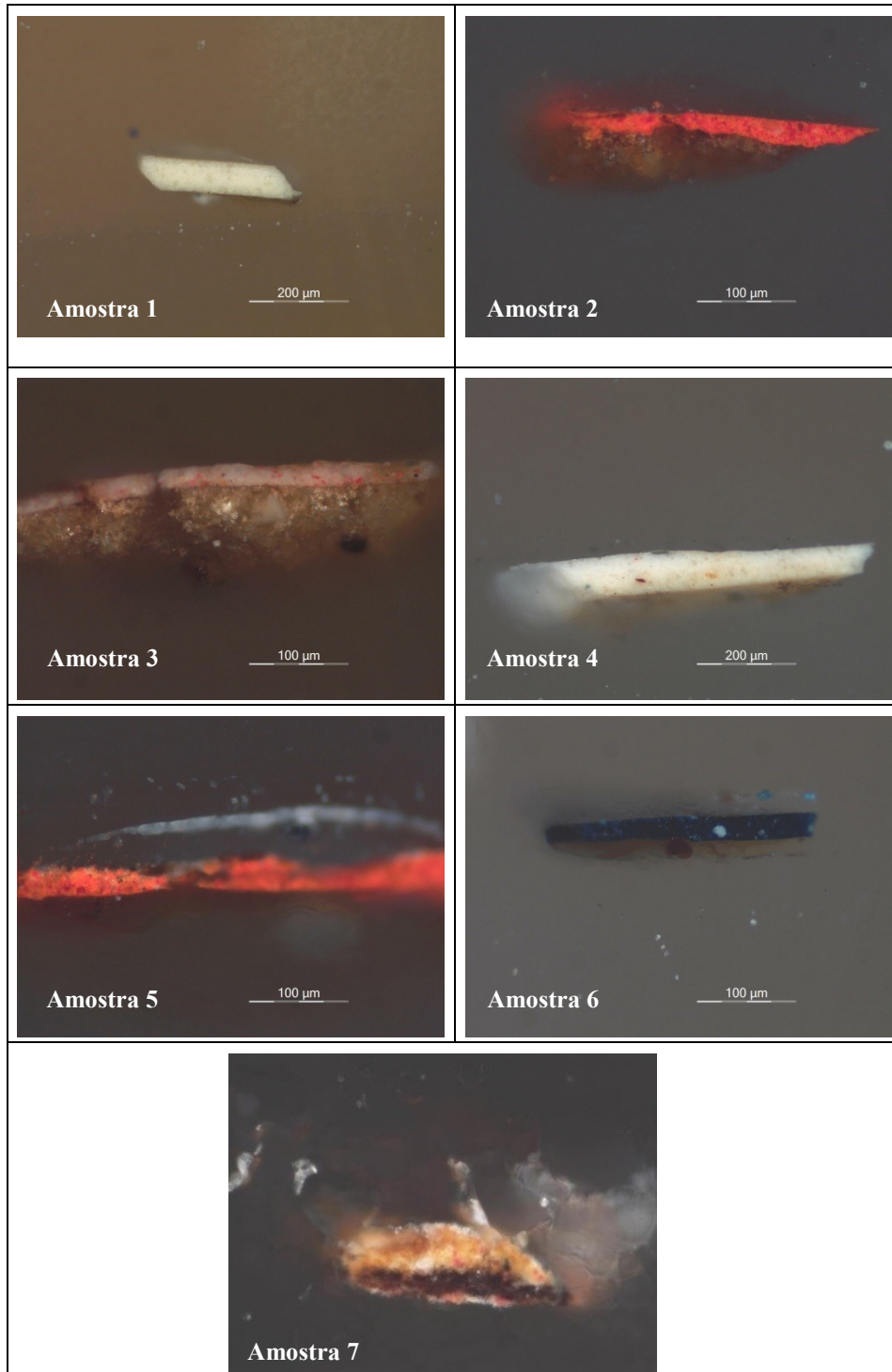


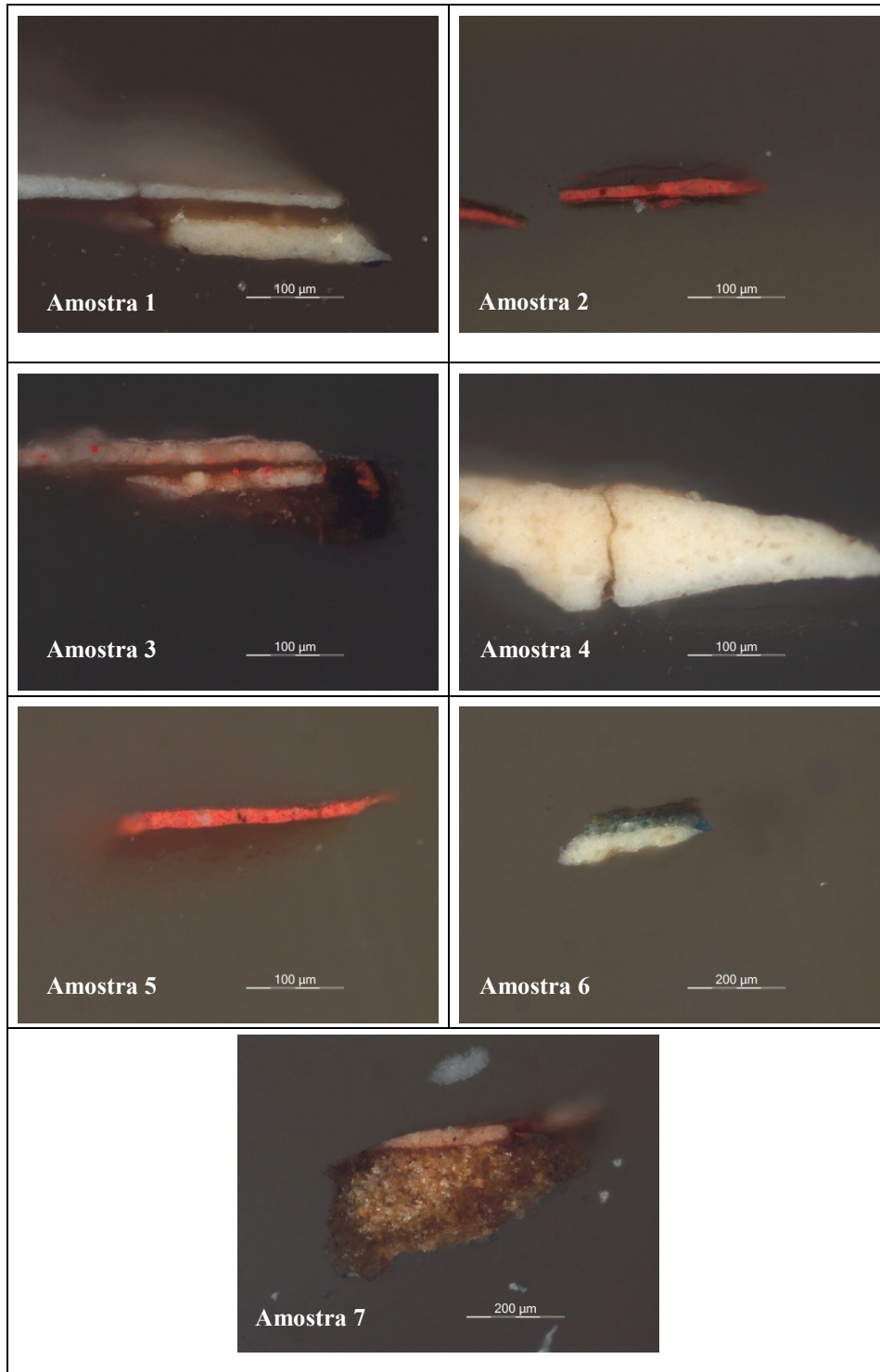


Fig. III. 5 – Localização dos pontos de amostragem do painel *Apóstolos junto ao túmulo*

Fig. III. 6 – Localização dos pontos de amostragem do painel *Assunção da Virgem*

Amostra	Cor/Motivo
1	Branco, livro
2	Vermelho, manto do apóstolo do lado esquerdo
3	Carnação, mão do S. Pedro
4	Branco, nuvem
5	Vermelho, túnica da Virgem Maria
6	Azul, faixa da veste do anjo que segura a lua elíptica
7	Carnação, braço do anjo que segura a lua elíptica

Tabela III. 4 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas dos painéis *Apóstolos junto ao túmulo e Assunção da Virgem*

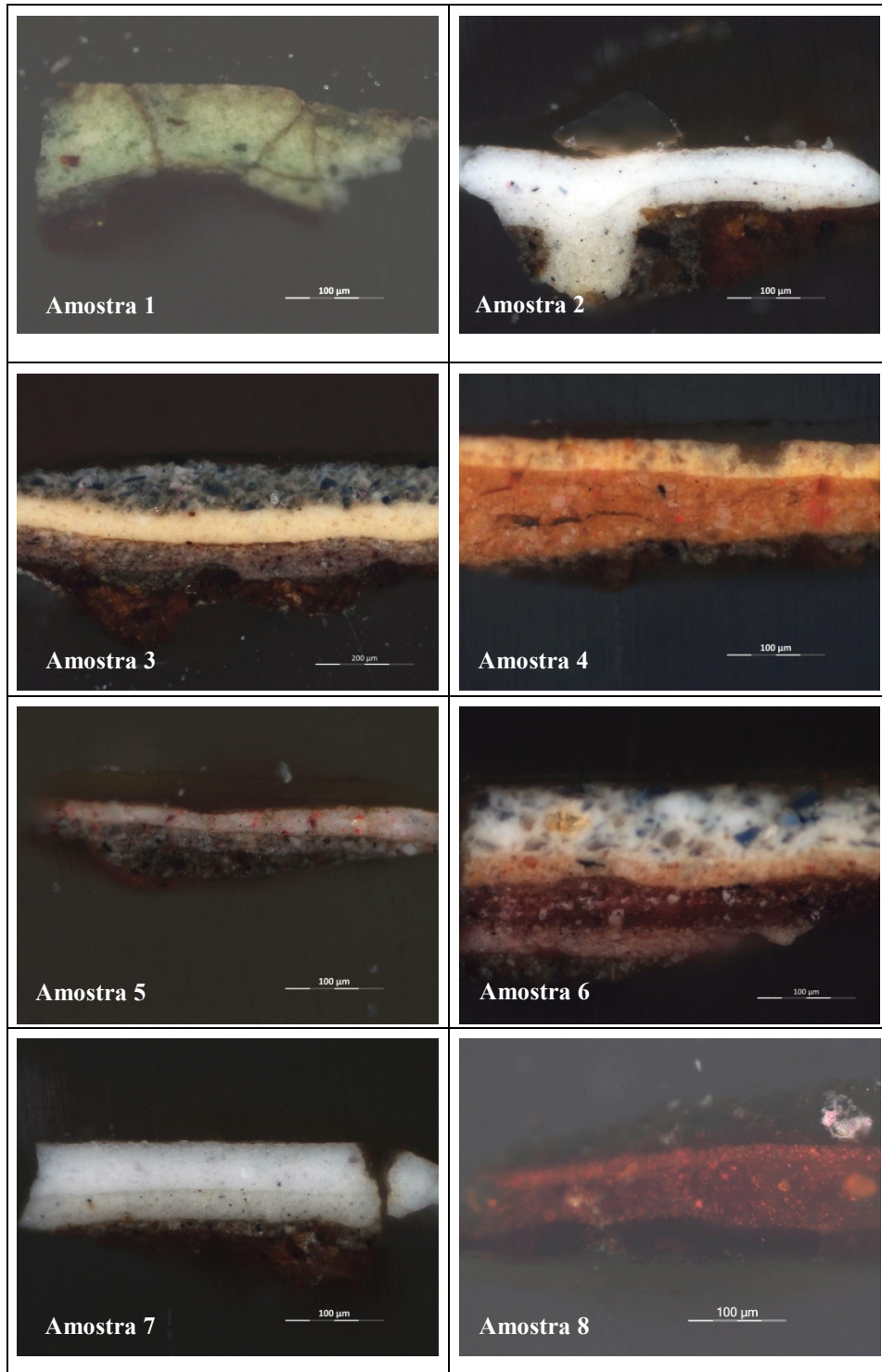


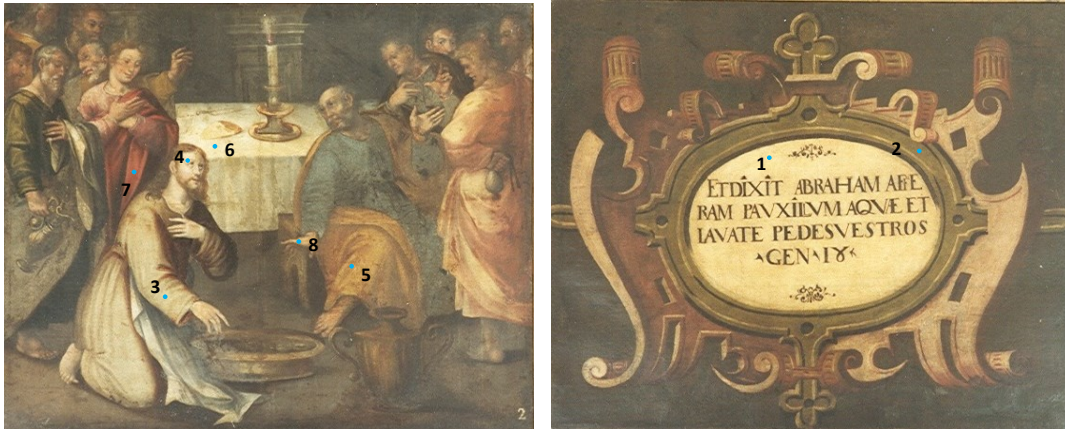


Amostra	Cor/Motivo
1	Verde (cartela)
2	Branco (cartela)
3	Túnica de Cristo
4	Amarelo, veste de Judas
5	Carnação, pescoço de Cristo
6	Azul, túnica de S. Pedro
7	Branco, toalha da mesa
8	Vermelho, manto de Cristo

Fig. III. 7 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Última Ceia*

Tabela III. 5 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 1 *Última Ceia*

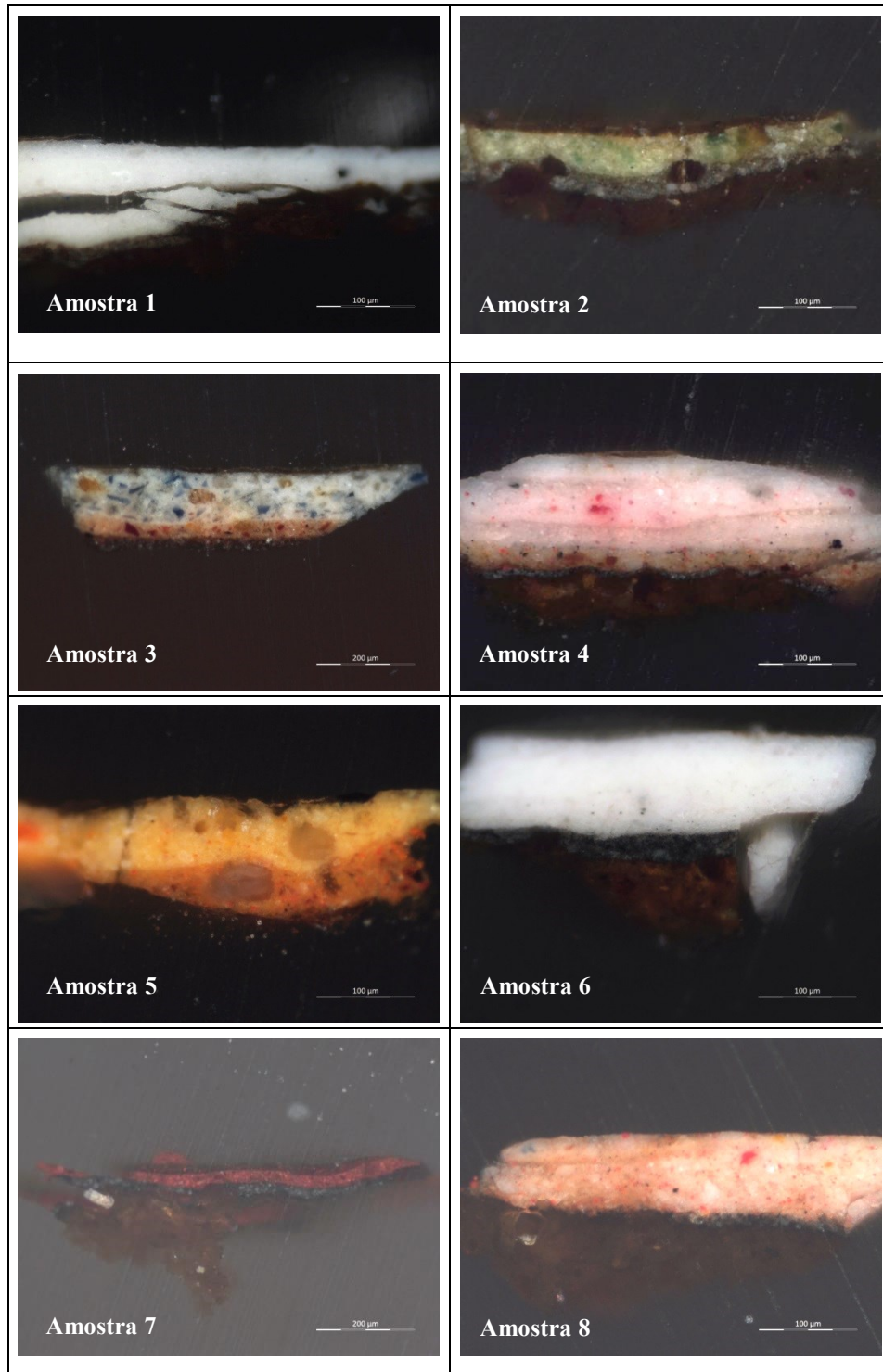




Amostra	Cor/Motivo
1	Branco (cartela)
2	Vede (cartela)
3	Túnica de Cristo
4	Carnação, rosto de Cristo
5	Amarelo, manto de S. Pedro
6	Branco, toalha da mesa
7	Vermelho, manto de S. João
8	Carnação mais escura, mão de S. Pedro

Fig. III. 8 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Lava-pés*

Tabela III. 6 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 2 *Lava-pés*

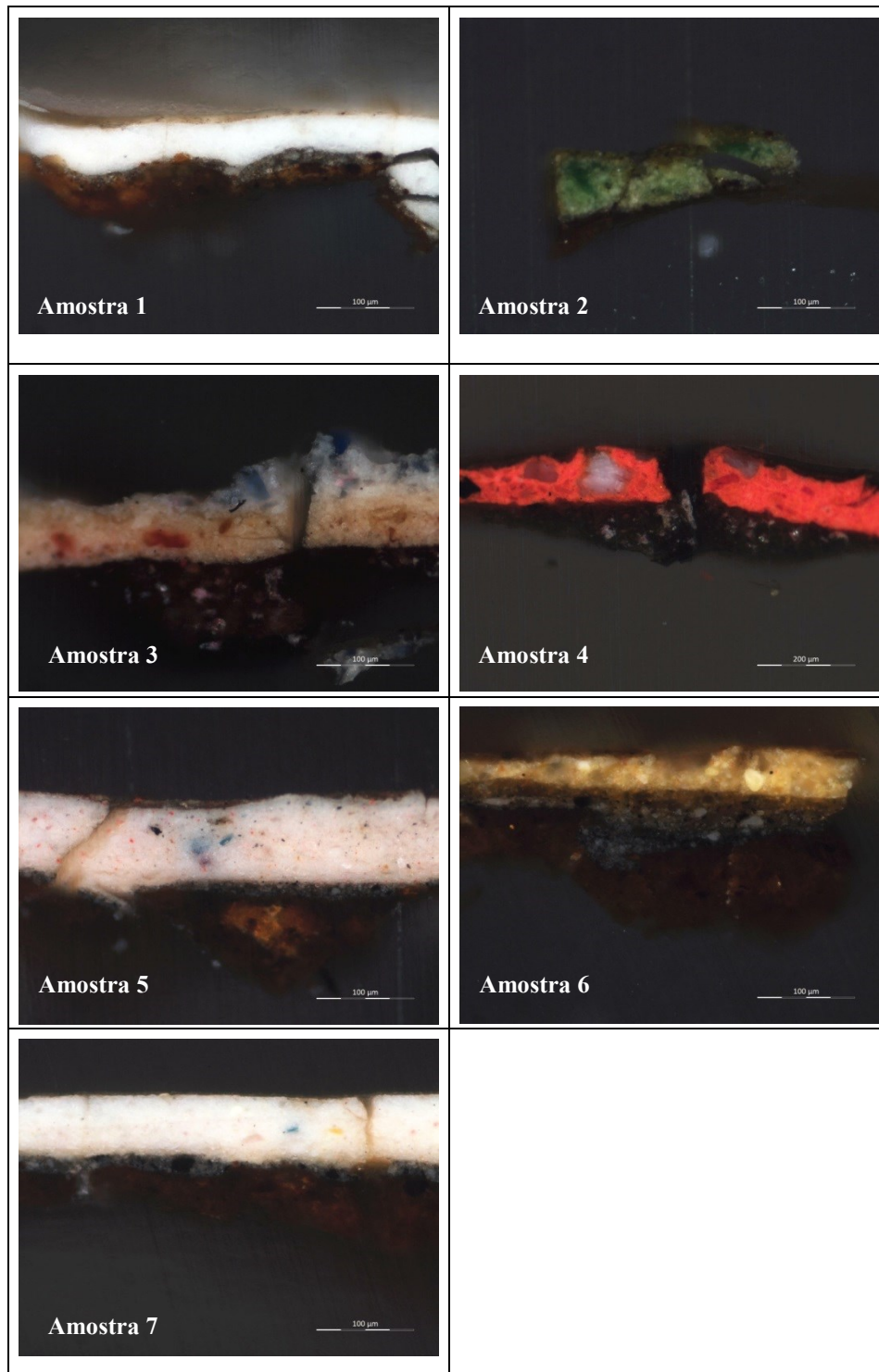




Amostra	Cor/Motivo
1	Branco (cartela)
2	Verde (cartela)
3	Túnica de Cristo
4	Vermelho, manto de Cristo
5	Carnação (zona de sombra), pescoço de Cristo
6	Amarelo, manto de Judas
7	Branco, veste do anjo

Fig. III. 9 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Agonia no Horto*

Tabela III. 7 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 3 *Agonia no Horto*

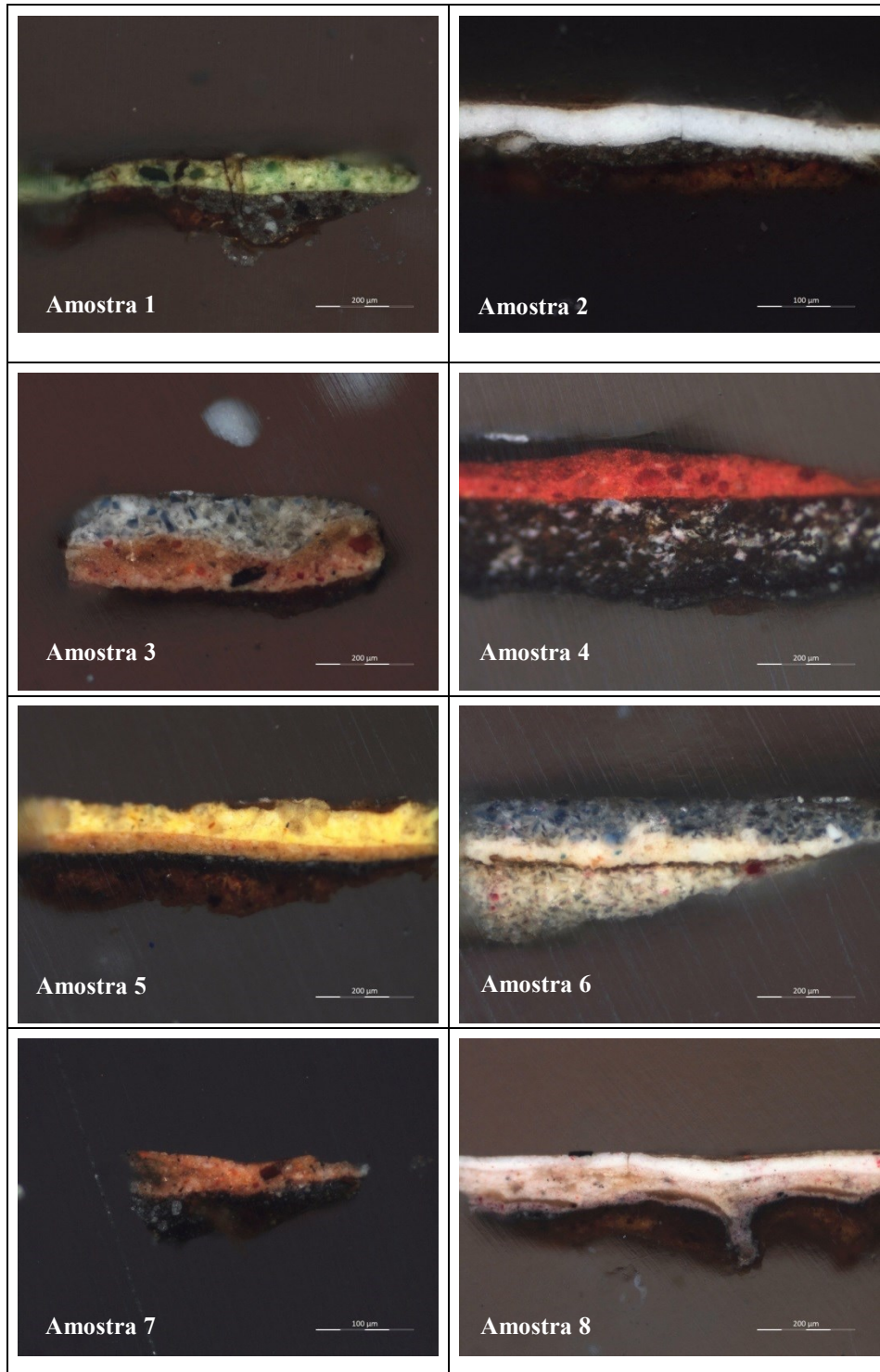




Amostra	Cor/Motivo
1	Verde (cartela)
2	Branco (cartela)
3	Túnica de Cristo
4	Vermelho, manto de Cristo
5	Amarelo, manto de Judas
6	Azul, túnica de S. Pedro
7	Carnação mais escura, braço do carrasco atrás de Cristo
8	Carnação, mão de Cristo

Fig. III. 10 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Prisão de Cristo*

Tabela III. 8 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 4 *Traição de Judas*

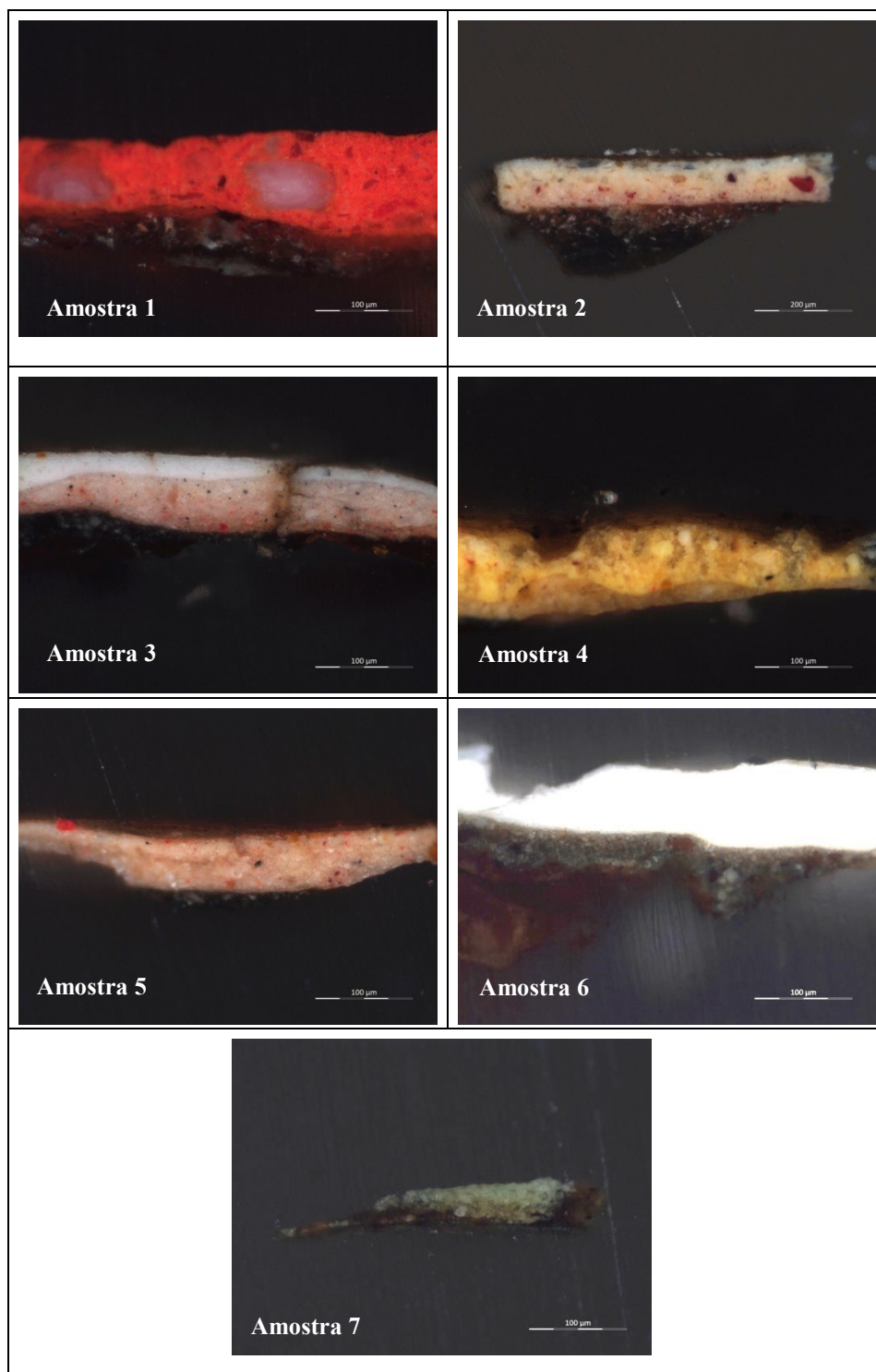


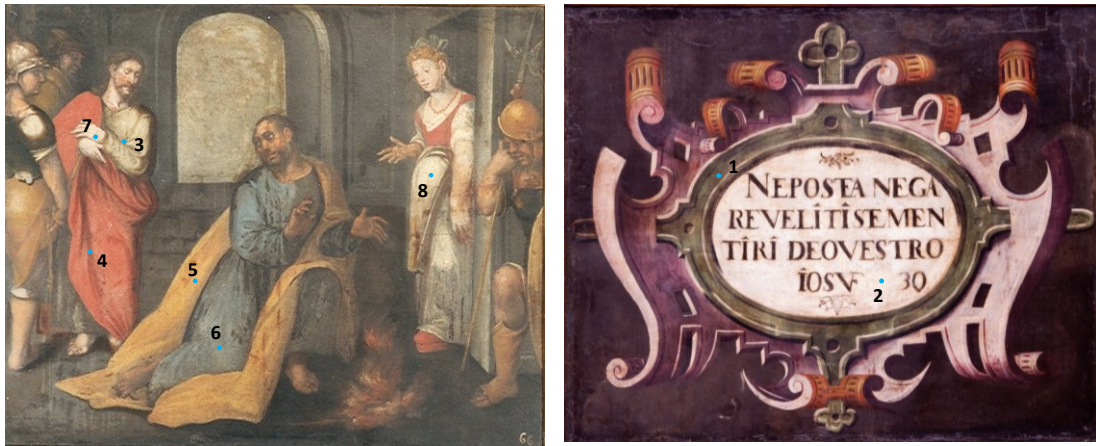


Amostra	Cor/Motivo
1	Vermelho, manto de Cristo
2	Túnica de Cristo
3	Branco, veste do soldado à esquerda
4	Amarelo, manto de Caifás
5	Carnação mais escura, perna do soldado à esquerda
6	Branco (cartela)
7	Verde (cartela)

Fig. III. 11 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Cristo perante Caifás*

Tabela III. 9 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 5 *Cristo perante Caifás*

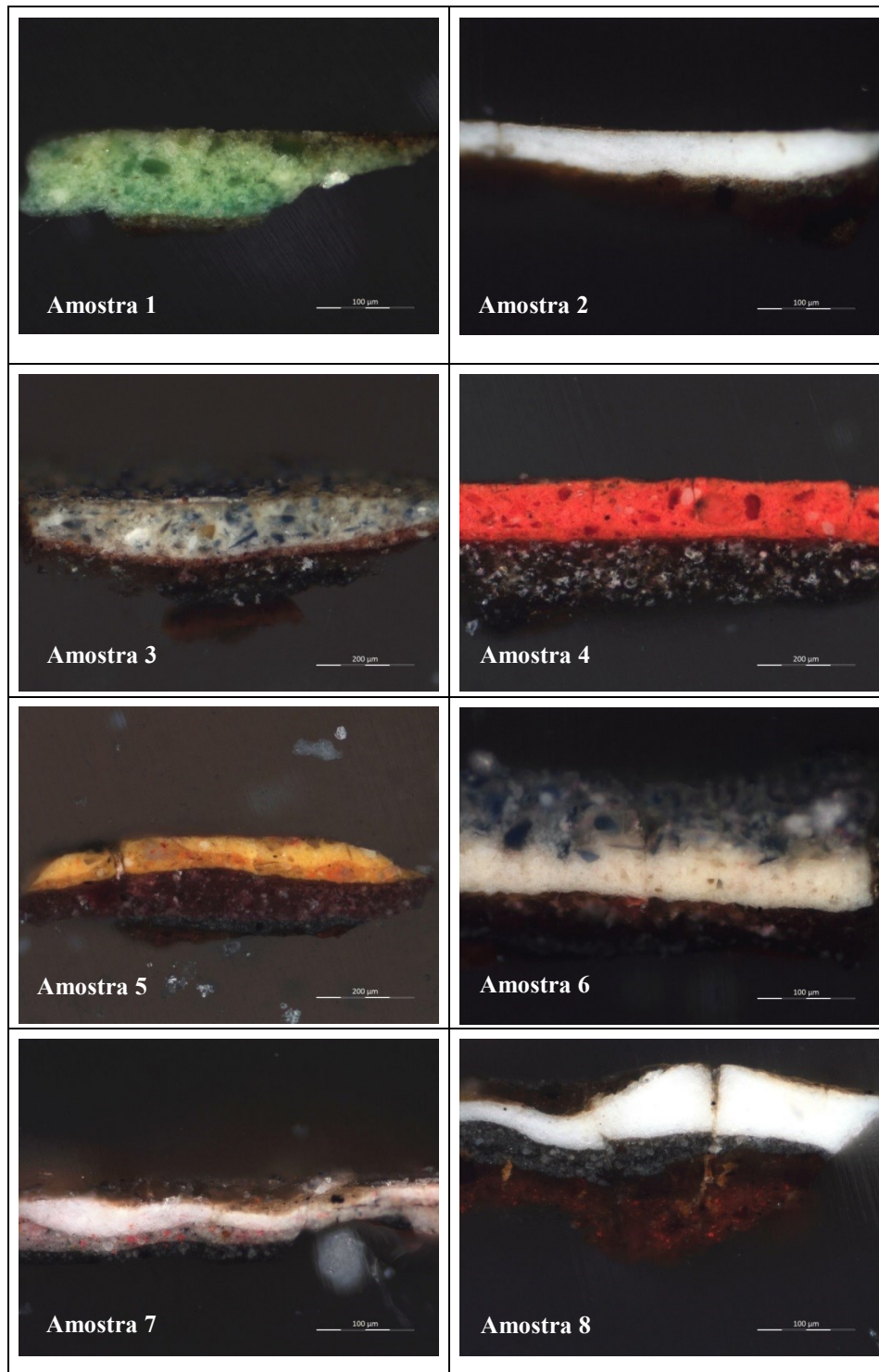


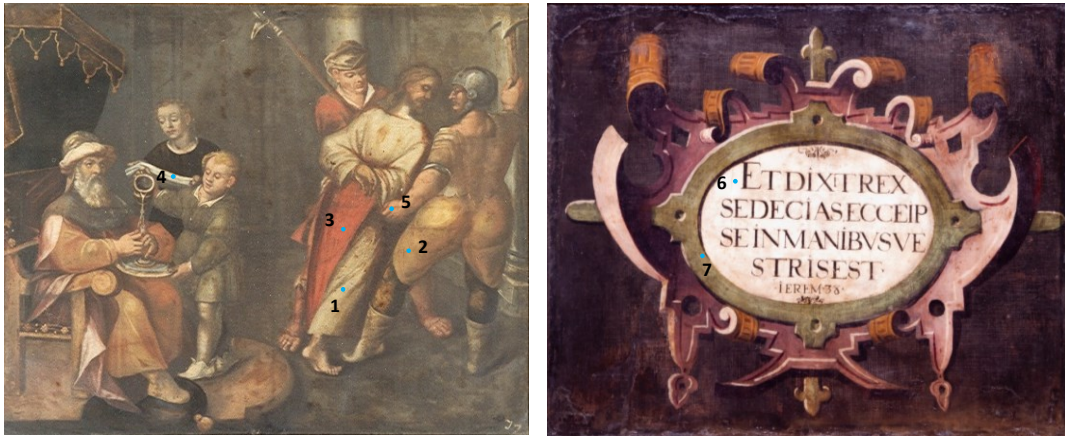


Amostra	Cor/Motivo
1	Verde (cartela)
2	Branco (cartela)
3	Túnica de Cristo
4	Vermelho, manto de Cristo
5	Amarelo, manto de S. Pedro
6	Azul, túnica de S. Pedro
7	Carnação, mão de Cristo
8	Branco, vestido da figura feminina à direita

Fig. III. 12 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Negação de Pedro*

Tabela III. 10 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 6 *Negação de Pedro*

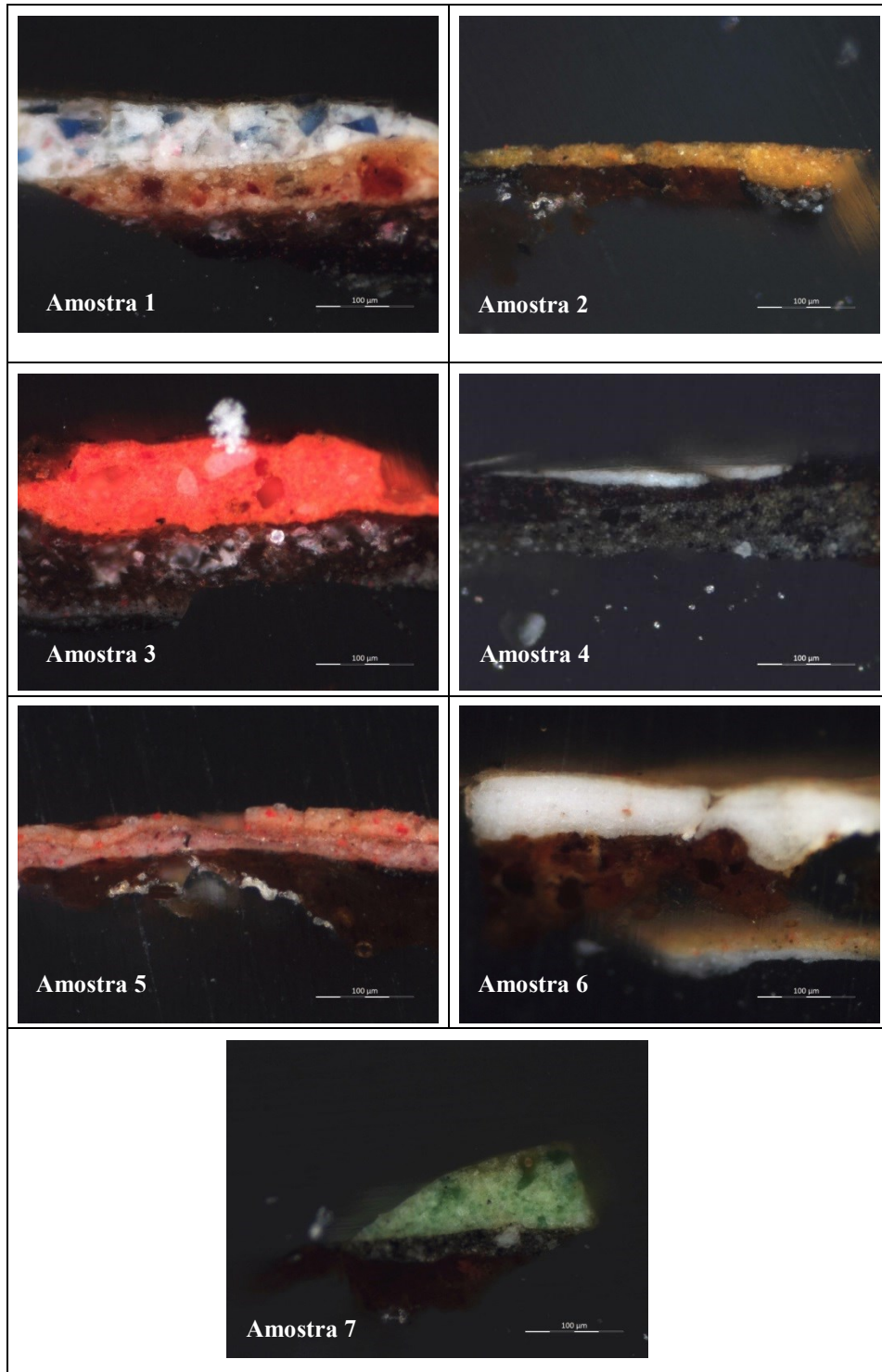




Amostra	Cor/Motivo
1	Túnica de Cristo
2	Amarelo, veste do soldado à direita
3	Vermelho, manto de Cristo
4	Branco, toalha de Pilatos
5	Carnação mais escura, mão do soldado à direita
6	Branco (cartela)
7	Verde (cartela)

Fig. III. 13 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Cristo perante Pilatos*

Tabela III. 11 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 7 *Cristo perante Pilatos*

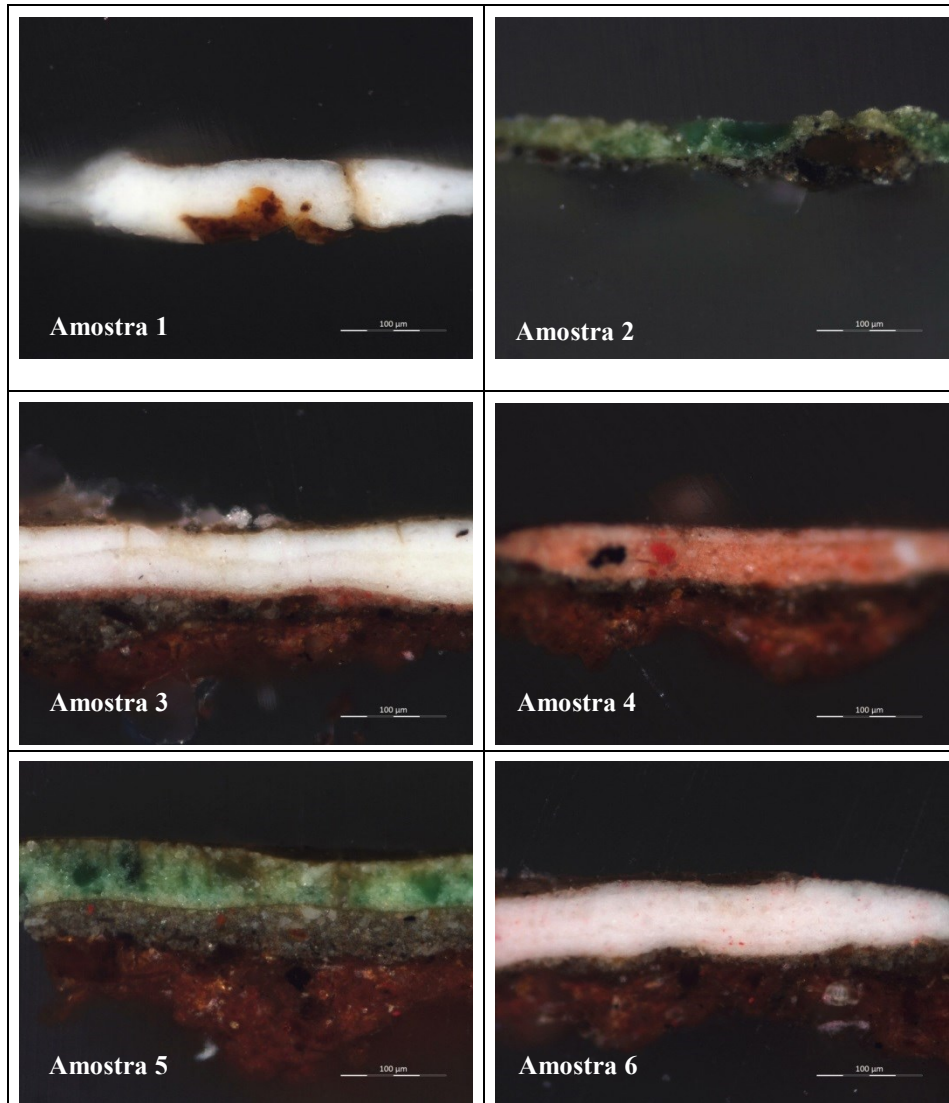




Amostra	Cor/Motivo
1	Branco (cartela)
2	Verde (cartela)
3	Branco, veste do carrasco à direita
4	Carnação mais escura, perna do carrasco à direita
5	Verde, veste do carrasco à direita
6	Carnação, perna de Cristo

Fig. III. 14 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Flagelação*

Tabela III. 12 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 8
Flagelação

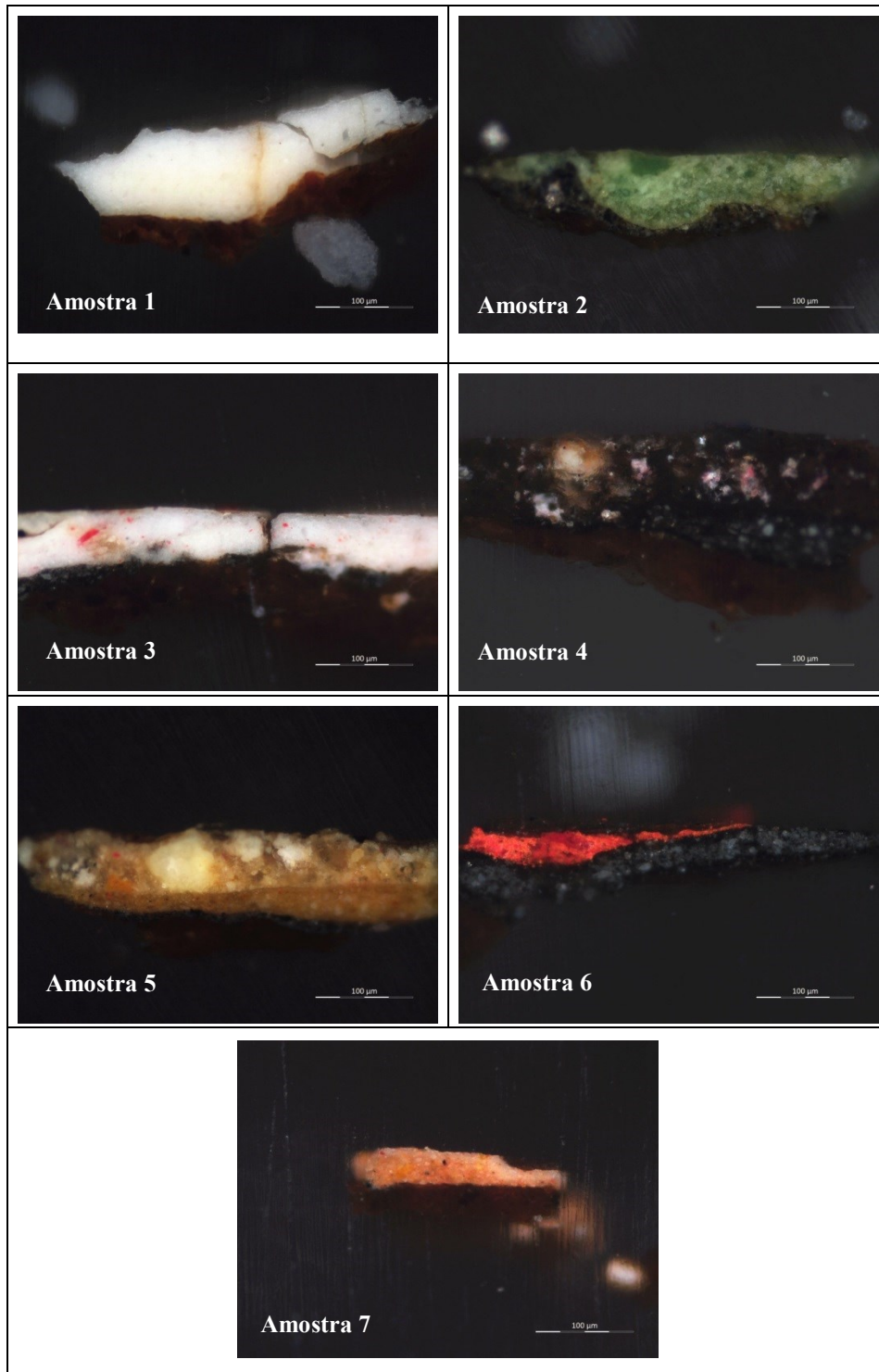




Amostra	Cor/Motivo
1	Branco (cartela)
2	Verde (cartela)
3	Carnação, perna de Cristo
4	Manto de Cristo
5	Amarelo, veste do carrasco que coloca a cana na mão de Cristo
6	Vermelho, veste do carrasco que coloca a coroa
7	Carnação mais escura, perna do carrasco que coloca a cana na mão de Cristo

Fig. III. 15 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Coroação de Espinho*

Tabela III. 13 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 9 *Coroação de Espinhos*

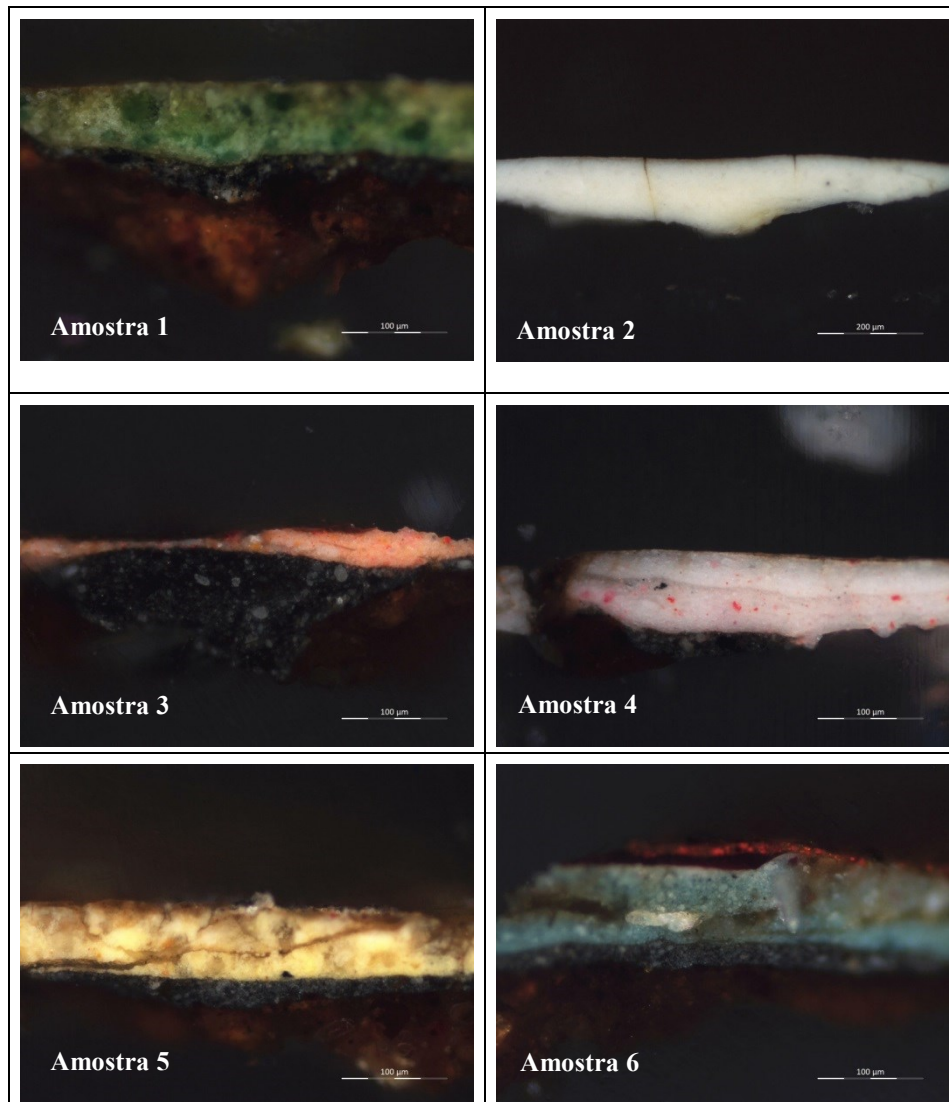




Amostra	Cor/Motivo
1	Verde (cartela)
2	Branco (cartela)
3	Carnação mais escura, mão da figura que segura a cruz
4	Carnação, perna de Cristo
5	Amarelo, veste da figura que segura a cruz
6	Manto de Cristo

Fig. III. 16 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Ecce Homo*

Tabela III. 14 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 10 *Ecce Homo*

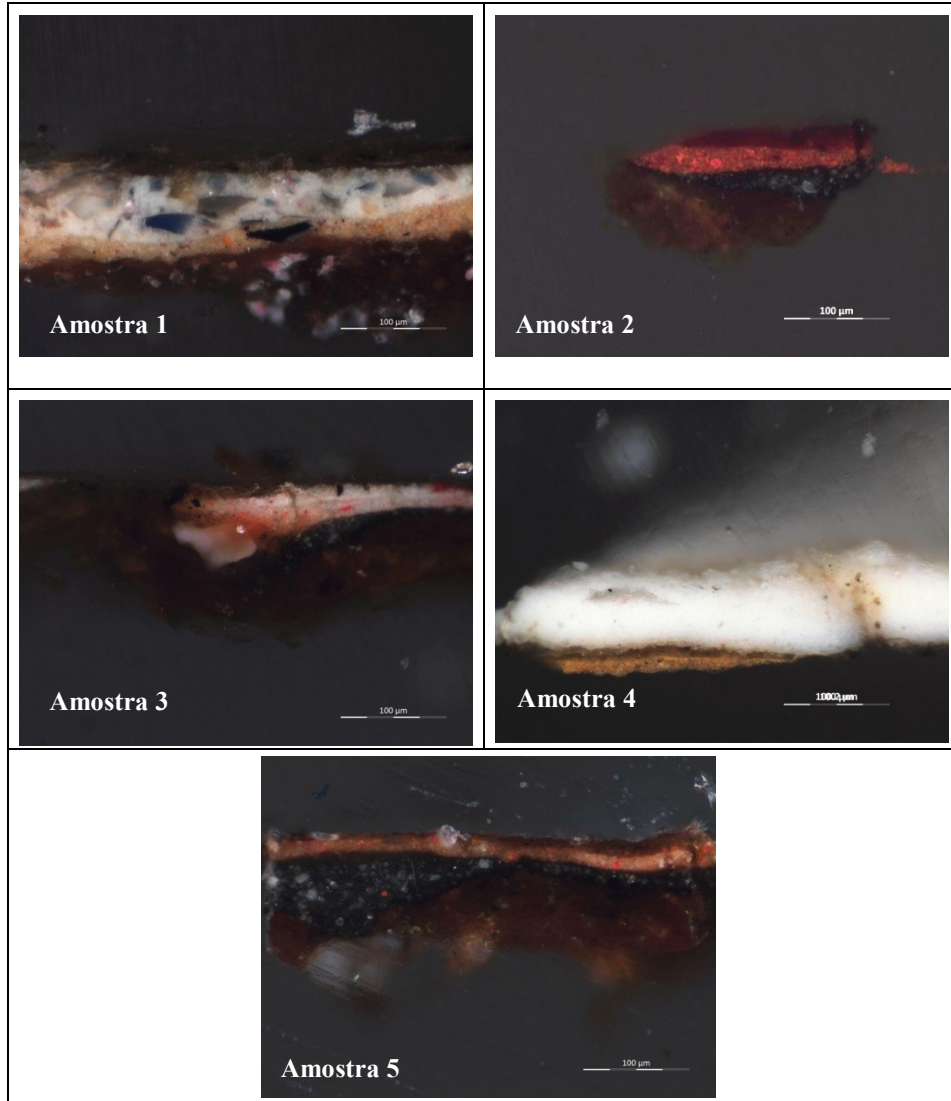




Amostra	Cor/Motivo
1	Túnica de Cristo
2	Vermelho, veste de Simão de Cirene
3	Carnação, rosto de Cristo
4	Branco, pano do sudário
5	Carnação mais escura, da figura que também segura a cruz
6	Verde (cartela)
7	Branco (cartela)

Fig. III. 17 – Localização dos pontos de amostragem na pintura *Cristo a caminho do Calvário*

Tabela III. 15 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 11 *Cristo a caminho do Calvário*

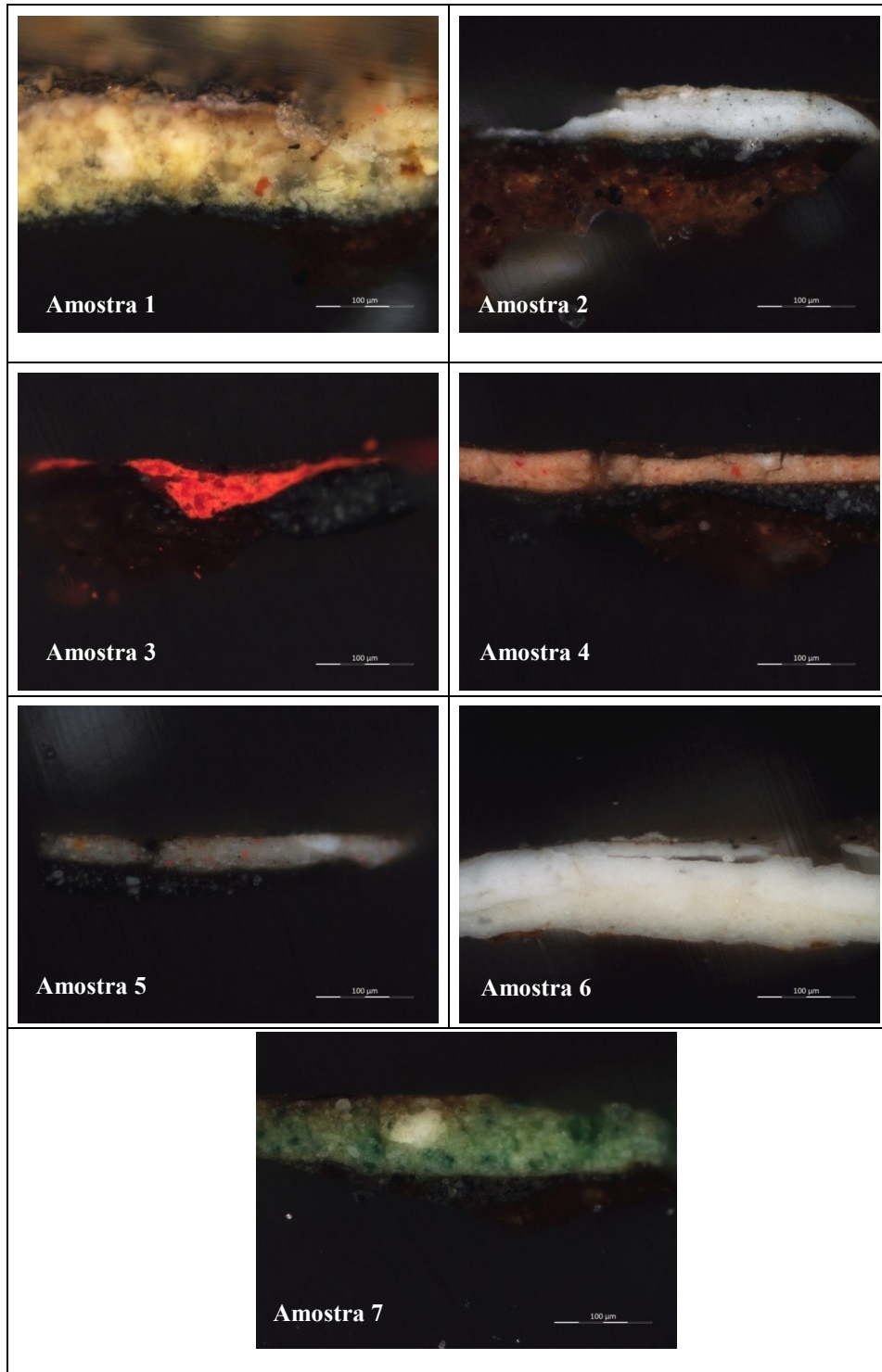


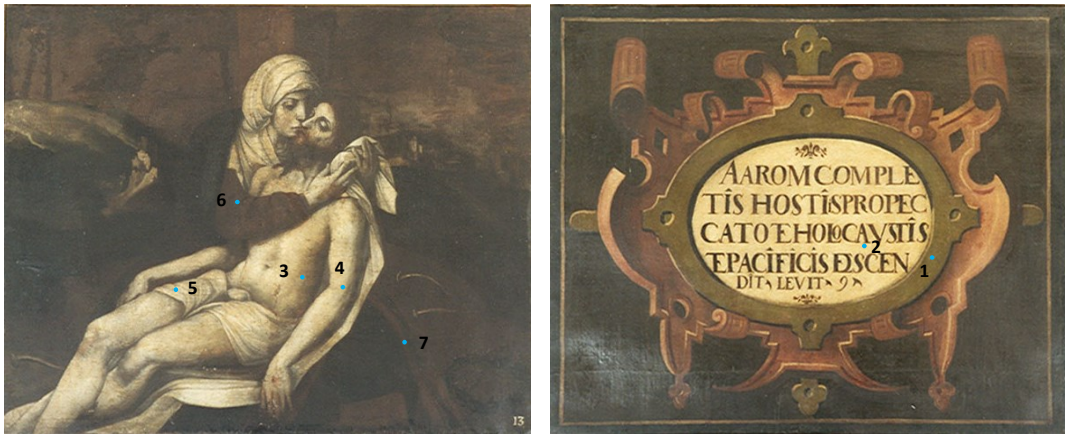


Amostra	Cor/Motivo
1	Amarelo, veste do soldado que prega os pés de Cristo
2	Branco, veste do soldado que amarra a mão de Cristo
3	Vermelho, veste do soldado que amarra a mão de Cristo
4	Carnação mais escura, mão do soldado que amarra a mão de Cristo
5	Carnação, peito de Cristo
6	Branco (cartela)
7	Verde (cartela)

Fig. III. 18 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Crucificação de Cristo*

Tabela III. 16 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 12 *Crucificação de Cristo*

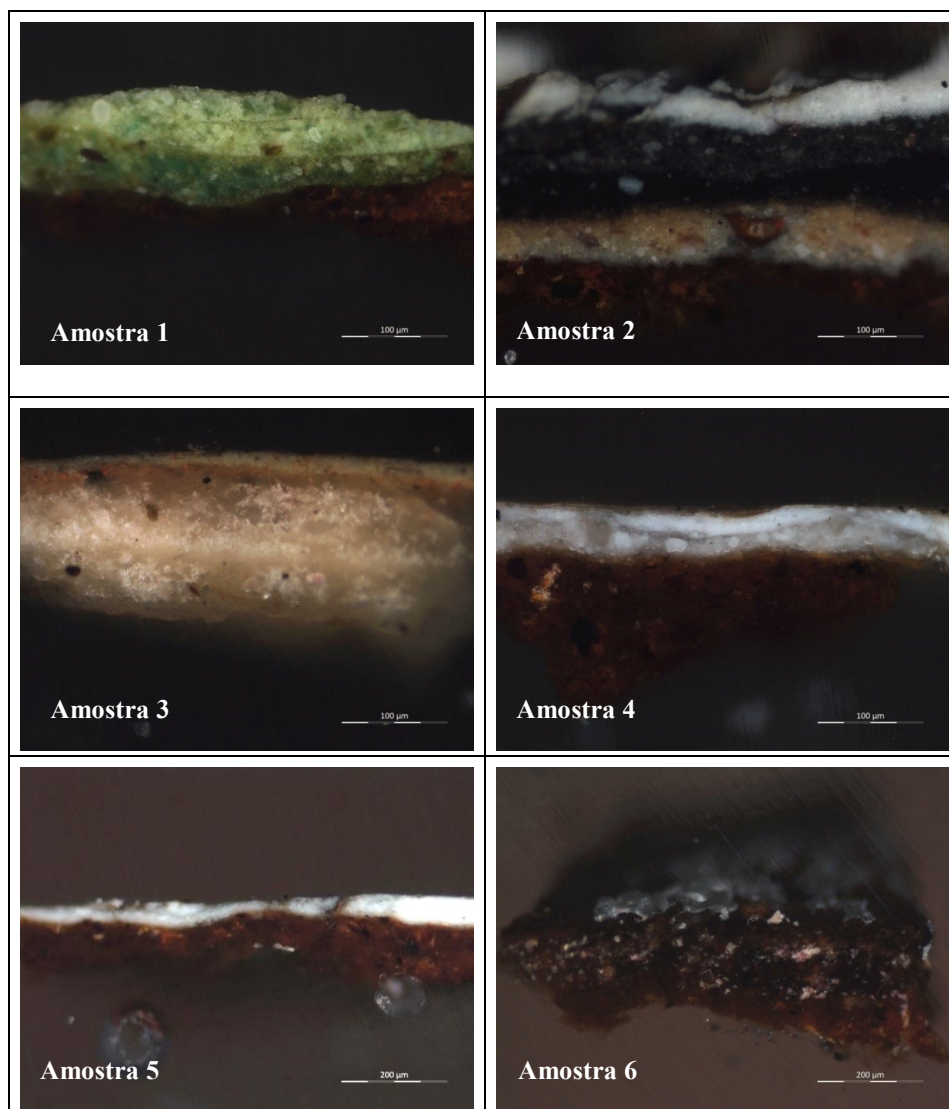




Amostra	Cor/Motivo
1	Verde (cartela)
2	Branco (cartela)
3	Carnação, peito de Cristo
4	Carnação, braço de Cristo
5	Branco, cendal de Cristo
6	Túnica da Virgem Maria
7	Fundo

Fig. III. 19 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Pietà*

Tabela III. 17 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da bandeira nº 13 Pietà

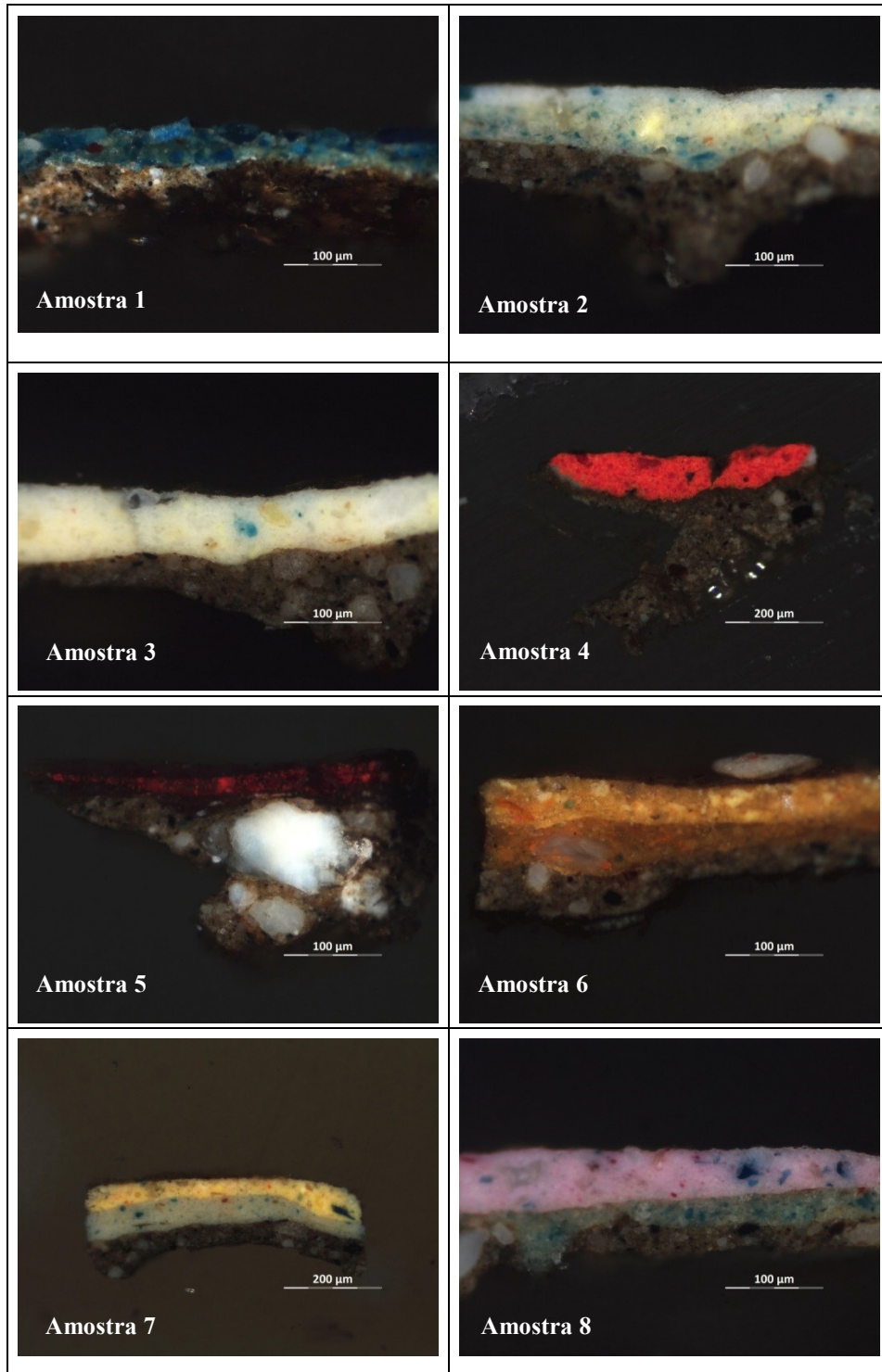


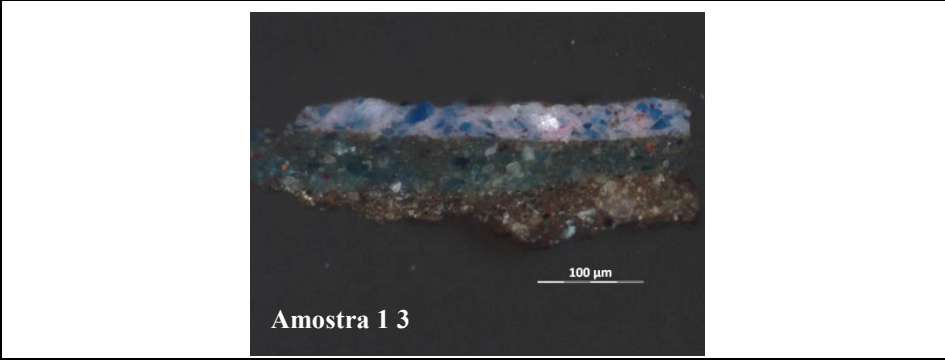
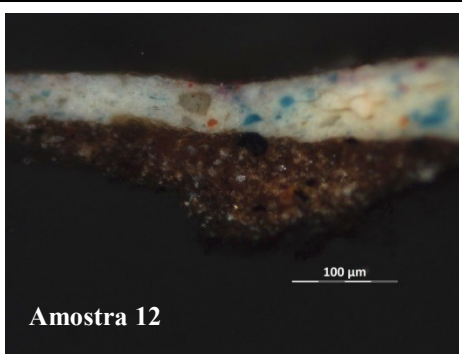
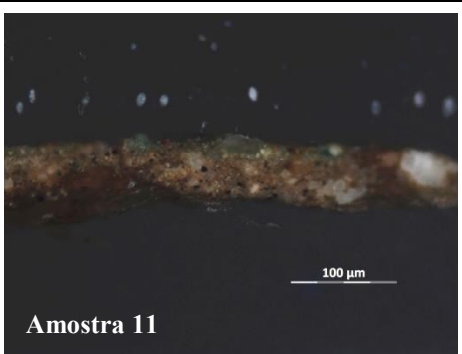
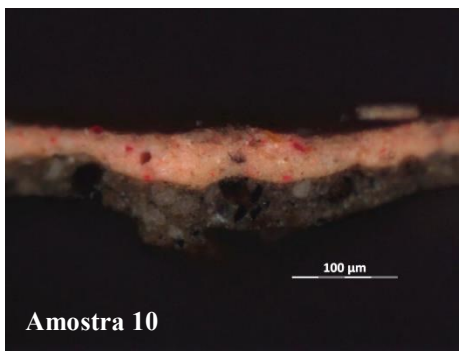
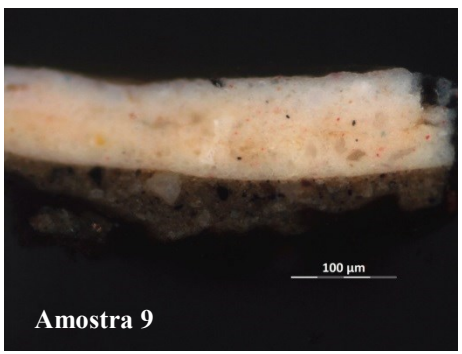


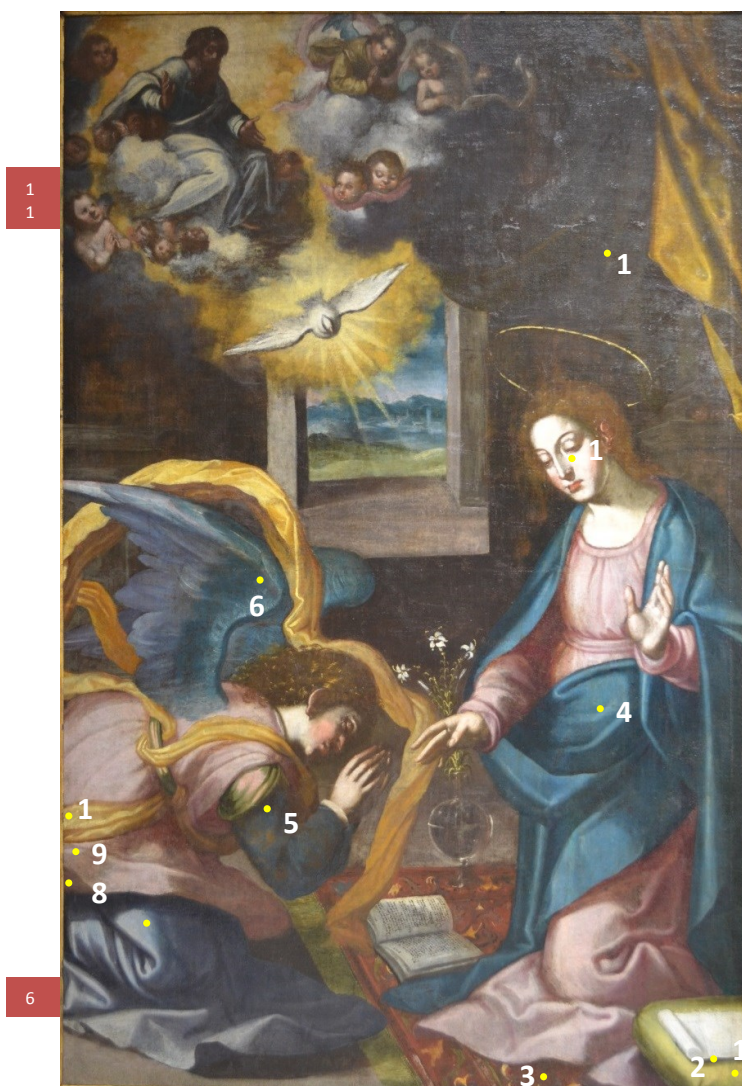
Amostra	Cor/Motivo
1	Azul, nuvem
2	Azul claro, nuvem
3	Amarelo, céu
4	Vermelho, veste do rei David
5	Vermelho escuro, veste do rei David
6	Laranja, veste do bispo da esquerda
7	Amarelo, faixa da veste de Abraão
8	Roxo claro, veste de Abraão
9	Carnação (zona mais clara), rosto de Adão
10	Carnação (zona avermelhada), maçãs do rosto de Adão
11	Verde, fundo
12	Carnação (zona acinzentada), pescoço de Eva
13	Azul/Roxo, veste do bispo da direita

Fig. III. 20 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Alegoria à Imaculada Conceição*

Tabela III. 18 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura *Alegoria à Imaculada Conceição*



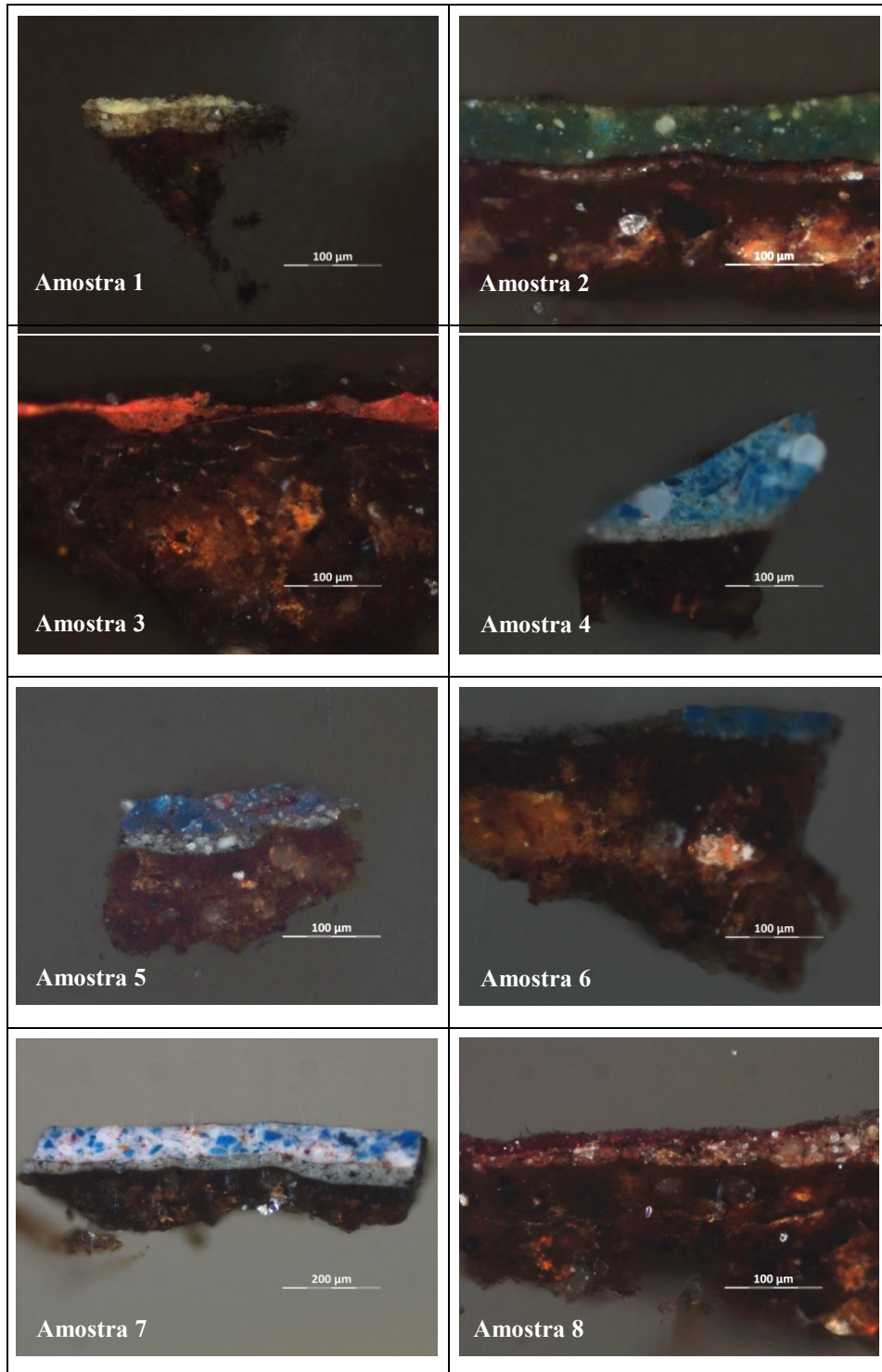


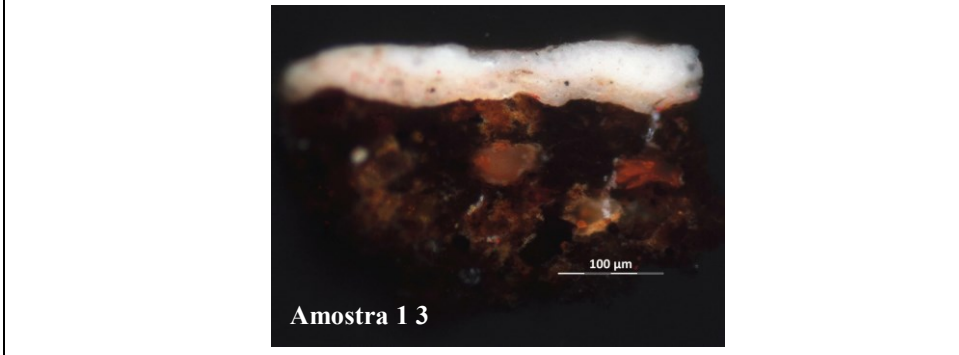
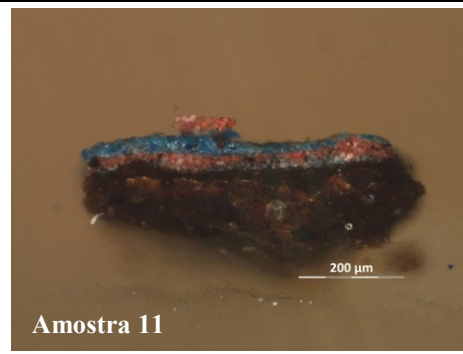
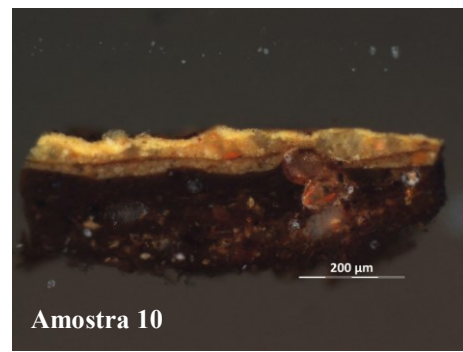
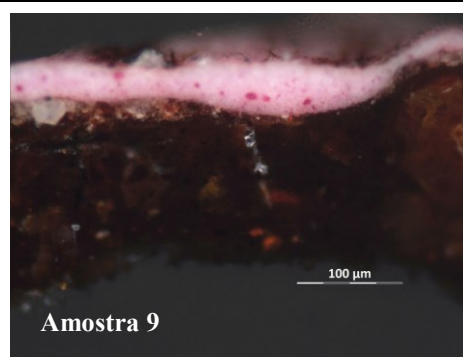


Amostra	Cor/Motivo
1	Verde, apoio do manuscrito
2	Verde (zona de sombra), apoio do manuscrito
3	Vermelho, tapete
4	Azul, manto da Virgem Maria
5	Azul, veste do arcanjo Gabriel
6	Azul/asas do arcanjo Gabriel
7	Azul/Roxo, túnica mais longa do arcanjo Gabriel
8	Rosa (zona de sombra), túnica mais curta do arcanjo Gabriel
9	Rosa, túnica mais curta do arcanjo Gabriel
10	Amarelo, faixa da veste do arcanjo Gabriel
11	Azul, asas do querubim
12	Verde, cortinas do fundo
13	Carnação, rosto da Virgem Maria

Fig. III. 21 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Anunciação*

Tabela III. 19 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura *Anunciação*



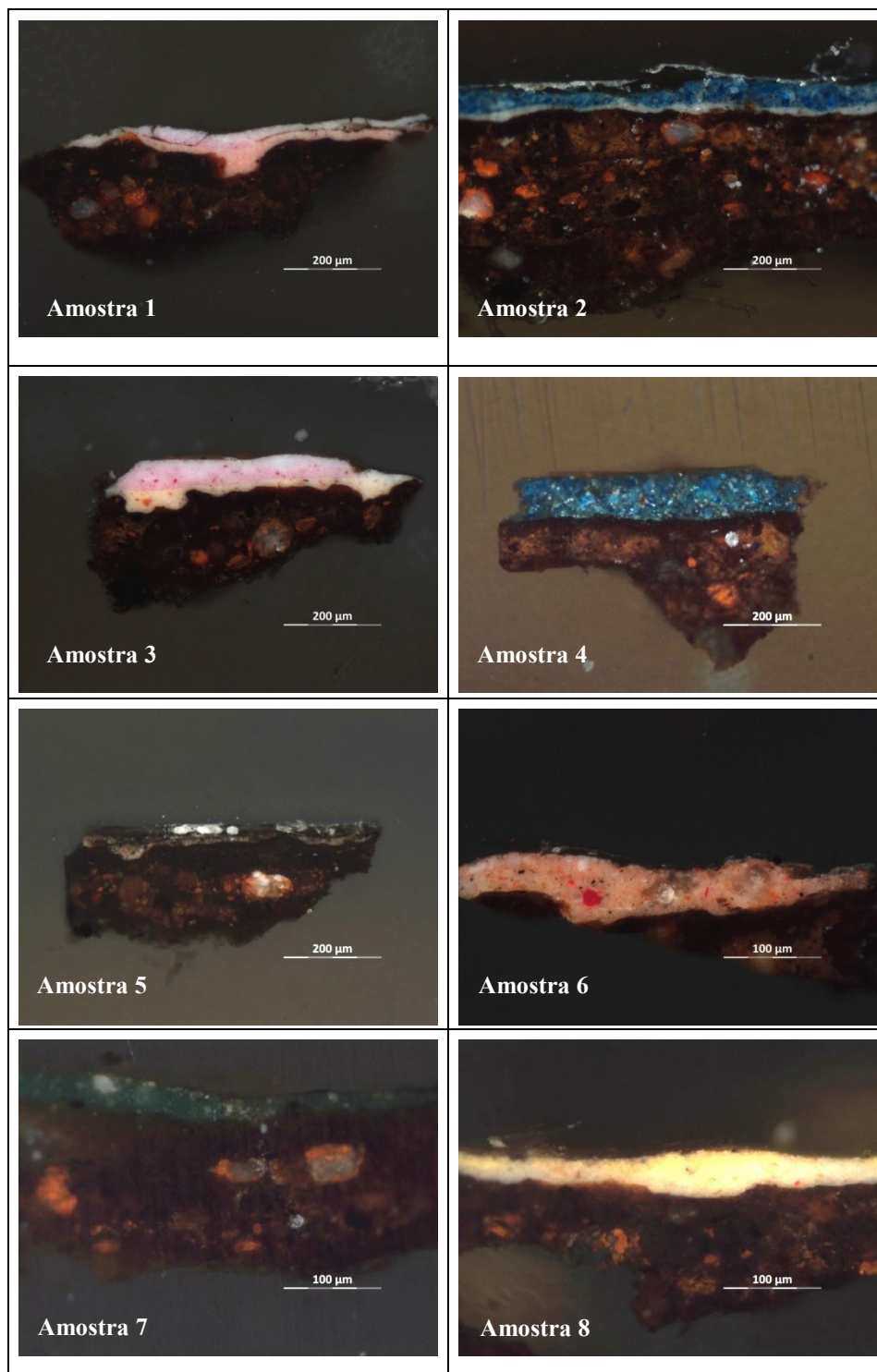




Amostra	Cor/Motivo
1	Rosa, veste do pastor à direita com o cesto de ovos
2	Azul, manto da Virgem Maria
3	Carnação, rosto da Virgem Maria
4	Azul, fundo
5	Castanho, chão
6	Carnação, mão do pastor com a gaita-de-foles
7	Verde, veste do pastor com a gaita-de-foles
8	Amarelo, veste do pastor à esquerda

Fig. III. 22 – Localização dos pontos de amostragem na pintura a *Adoração dos Pastores*

Tabela III. 20 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura *Adoração dos Pastores*



APÊNDICE IV
MICRO-FTIR

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 1:** Branco de chumbo + gesso (contaminação da preparação?) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos.

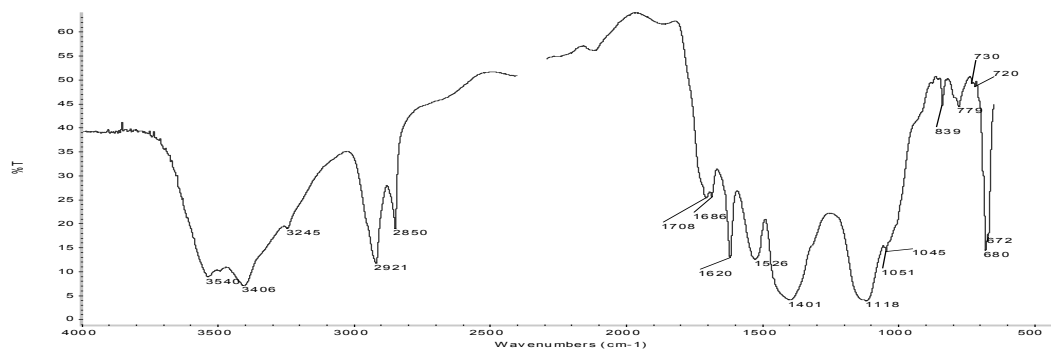


Fig. IV. 1 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 1

- **Materiais identificados na camada preparação¹ da amostra 1:** Gesso + resina natural (possível impregnação de verniz através dos estalados da pintura) + material proteico

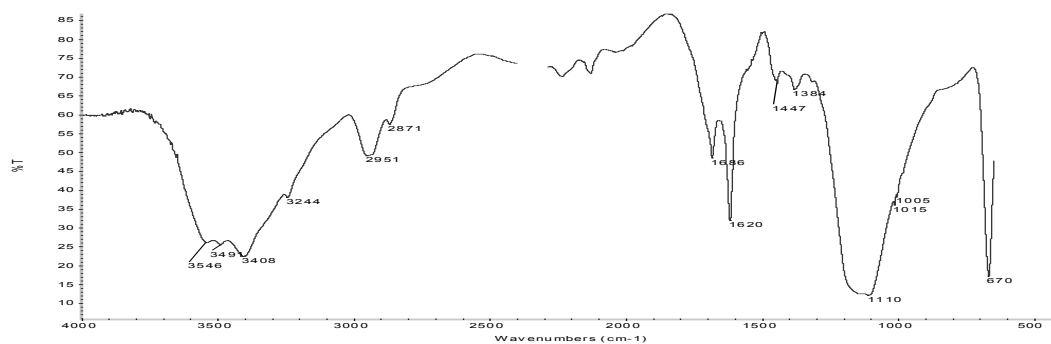


Fig. IV. 2 - Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 2:** branco de chumbo + caulino (ocres) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + gesso (contaminação da preparação?)

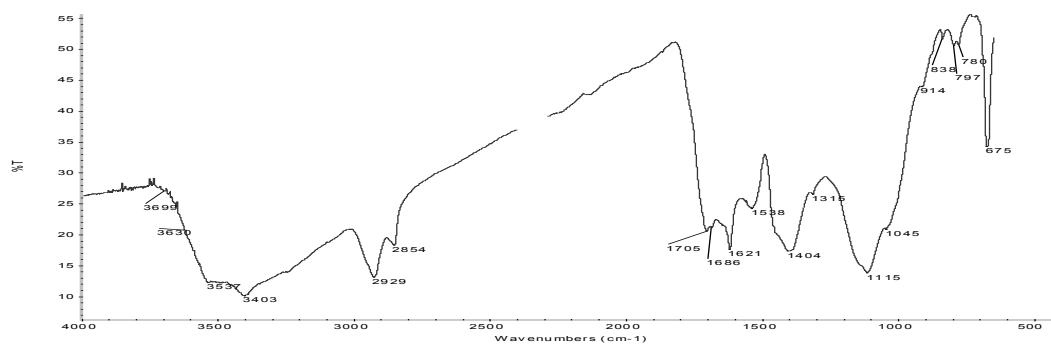


Fig. IV. 3 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 2

¹ Os materiais identificados na camada de preparação das restantes amostras do painel a *Ceia em Emaús* são iguais.

- **Materiais identificados na camada protecção² da amostra 3:** Resina natural triterpénica (provavelmente resina damar envelhecida naturalmente)

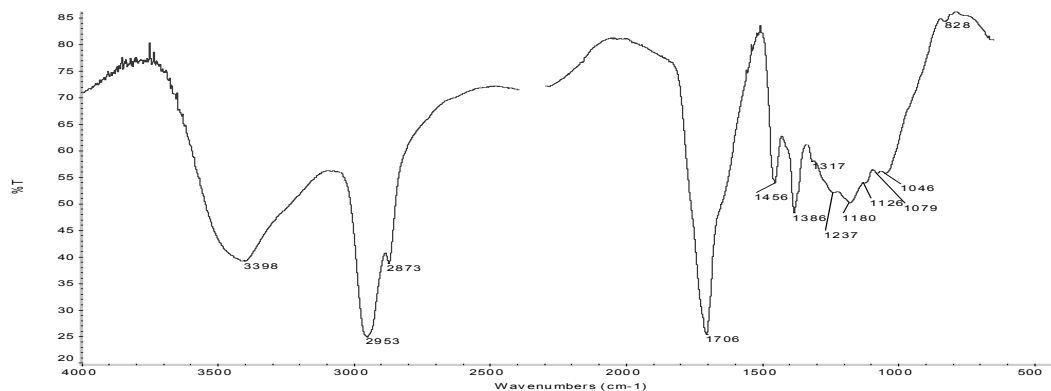


Fig. IV. 4 - Espectro de IV correspondente à camada de protecção da amostra 3

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 3:** Gesso (contaminação?) + óleo + branco de chumbo

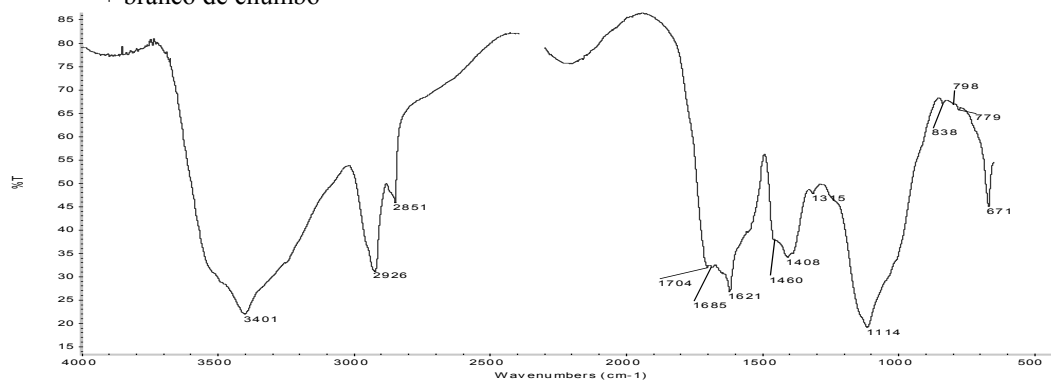


Fig. IV. 5 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 3

- **Materiais identificados na camada branca (com verniz) da amostra 5:** Resina natural + carbonato de cálcio (vestígios) + branco de chumbo + óleo? + carboxilatos metálicos

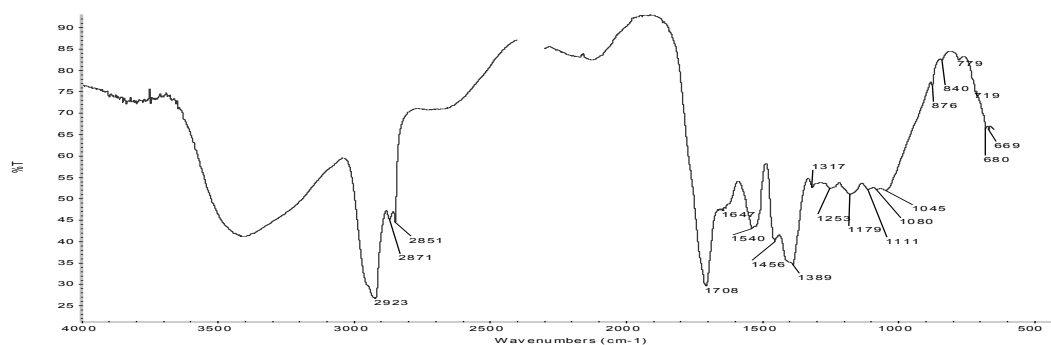


Fig. IV. 6 – Espectro de IV correspondente à camada branca (com verniz) da amostra 5

² Nas camadas de protecção das restantes amostras do painel a *Ceia em Emaús*, identificam-se os mesmos materiais

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 5:** Gesso (preparação) + carbonato de cálcio + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

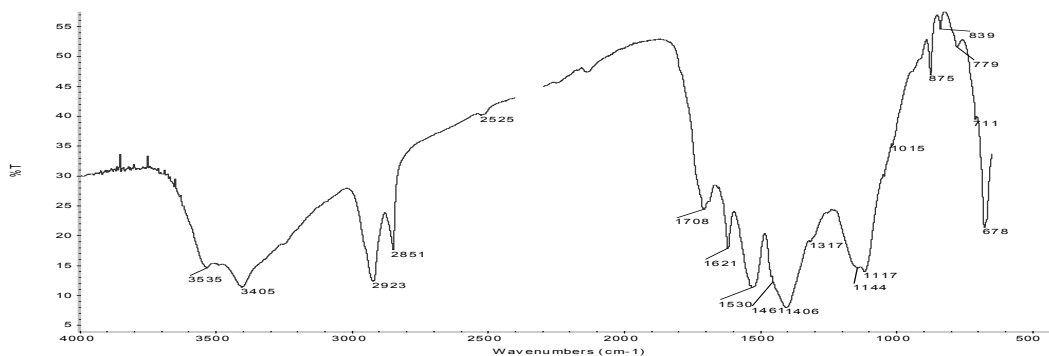


Fig. IV. 7 – Espectro de IV correspondente à camada amarela (com preparação) da amostra 5

- **Materiais identificados na camada castanha da amostra 6:** Carbonato de cálcio + gesso + aluminosilicatos (ocre castanho) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

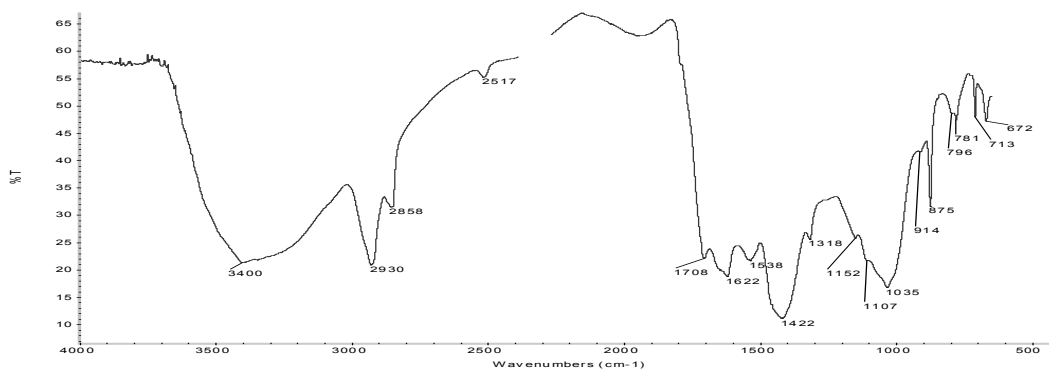


Fig. IV. 8 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 6

- **Materiais identificados na camada verde da amostra 7:** Branco de chumbo (?) + Óleo + Verdigris (ou resinato de cobre)

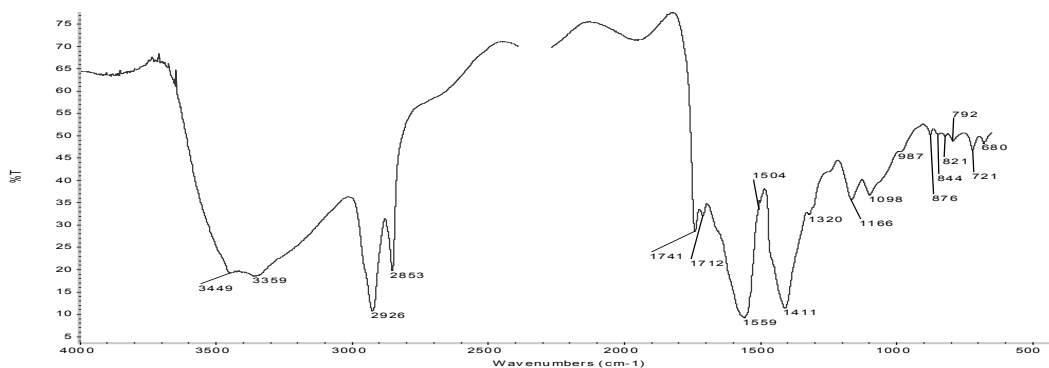


Fig. IV. 9 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 7

- **Materiais identificados na camada protecção³ da amostra 2:** Resina acrílica (Paraloid B-67) + cera

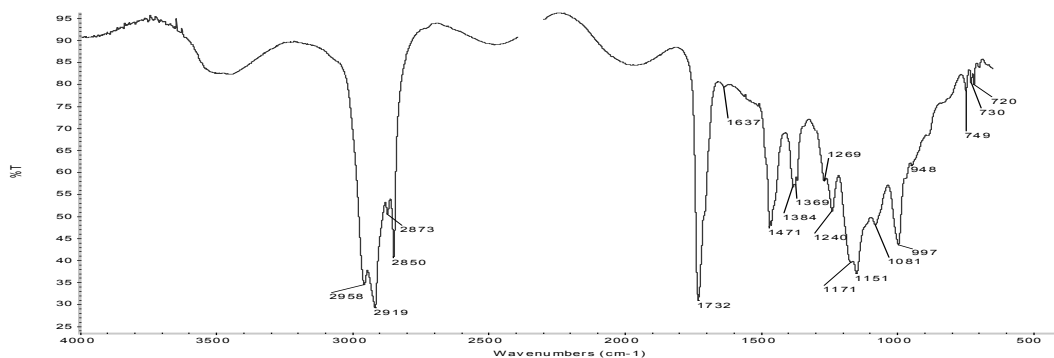


Fig. IV. 10 – Espectro de IV correspondente à camada de protecção da amostra 2

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 2:** Branco de chumbo + óleo (?) + silicatos + oxalatos + carboxilatos metálicos

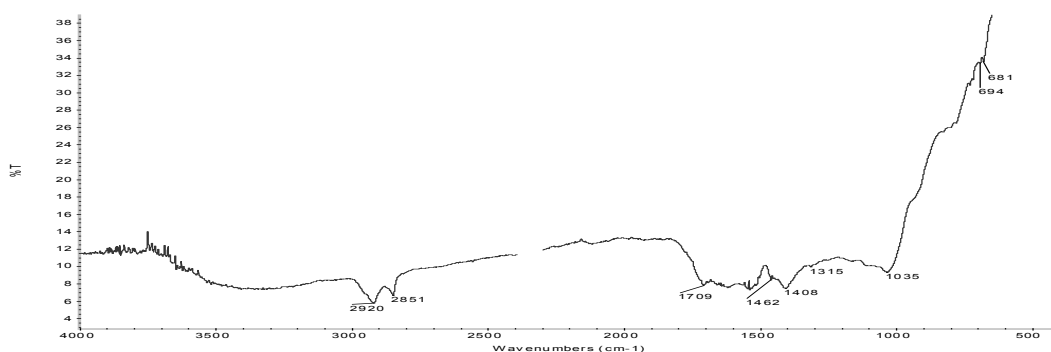


Fig. IV. 11 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 2

- **Materiais identificados na camada preparação⁴ da amostra 2:** Gesso + material proteico + óleo (impregnação)

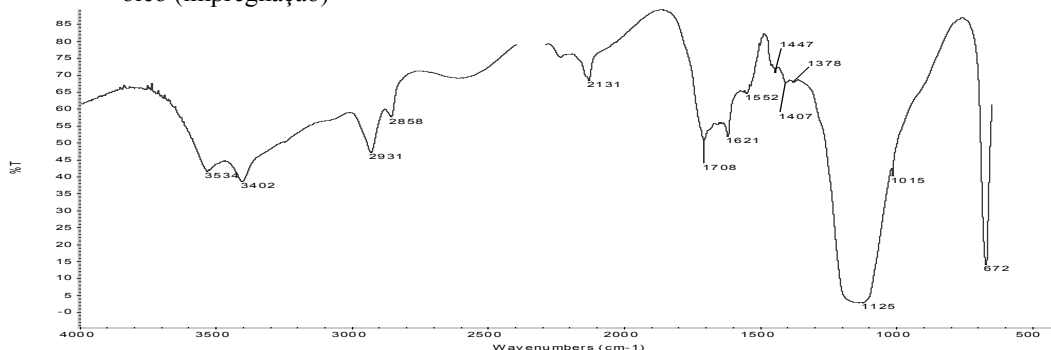


Fig. IV. 12 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 2

³ Nas camadas de protecção das restantes amostras do painel a *Anunciação*, identificam-se os mesmos materiais

⁴ Nas camadas de preparação das restantes amostras identificam-se os mesmos materiais

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 1:** Branco de chumbo + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos

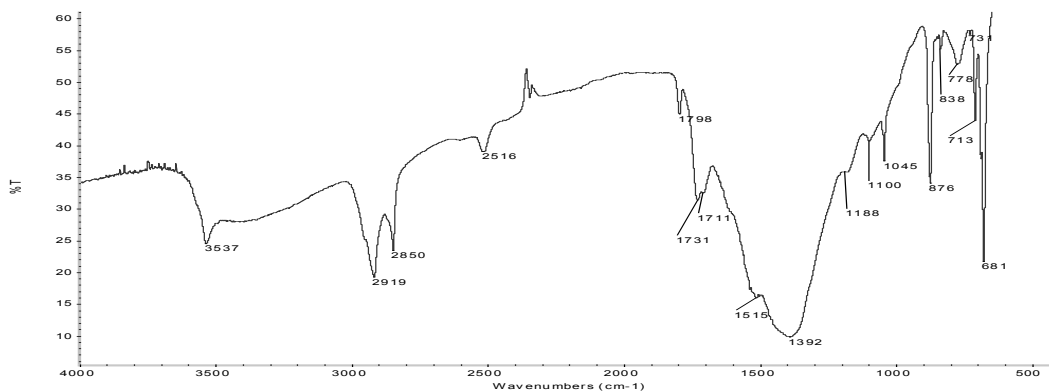


Fig. IV. 13 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 1

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 6:** Azul da Prússia + branco de chumbo + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

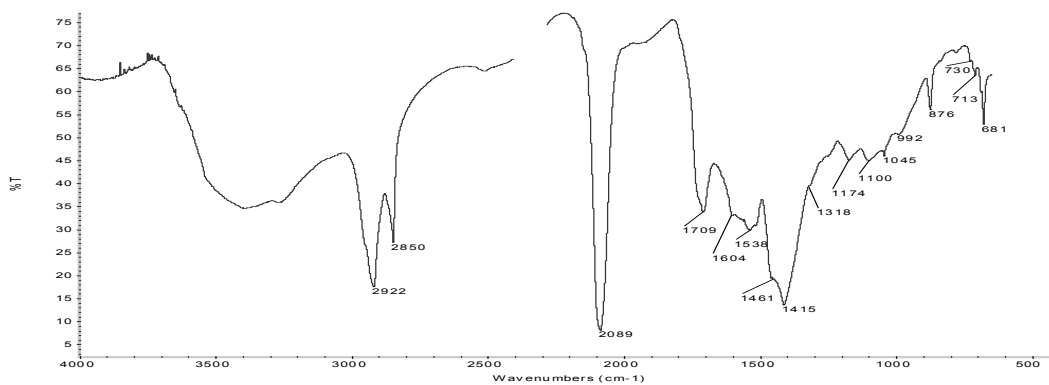


Fig. IV. 14 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 6

- **Materiais identificados na camada “transparente de baixo”⁵:** Resina natural diterpénica (resina colofónia).

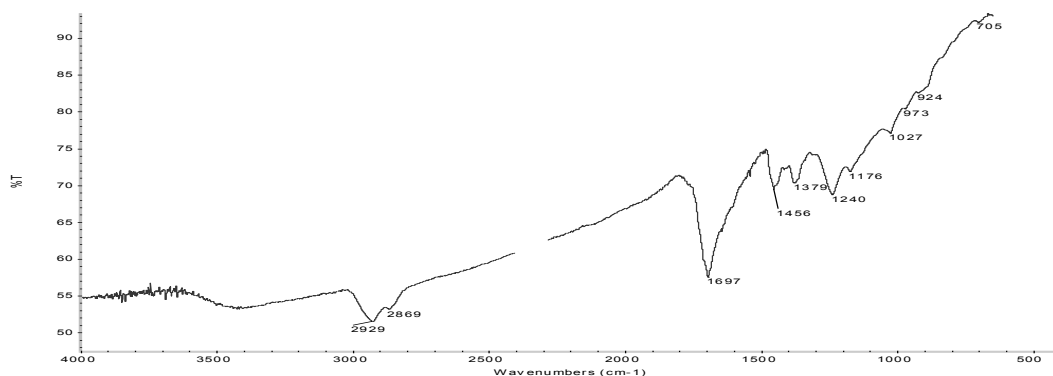


Fig. IV. 15 - Espectro de IV correspondente à camada transparente de baixo da amostra 6

- **Materiais identificados na camada carnação da amostra 7:** Branco de chumbo + gesso e material proteico + óleo + silicatos (associado à presença de ocre) + carboxilatos metálicos

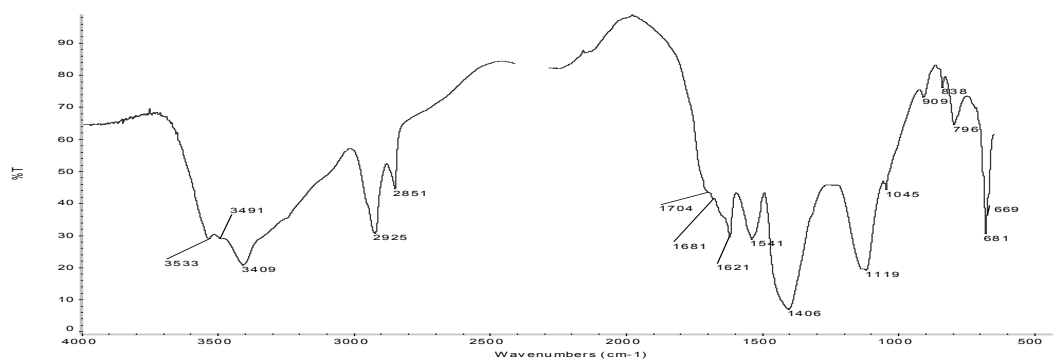


Fig. IV. 16 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação da amostra 7

- **Materiais identificados na camada castanha da amostra 7:** Caulino (ocres) + óleo + proteína e gesso + carboxilatos metálicos + oxalatos

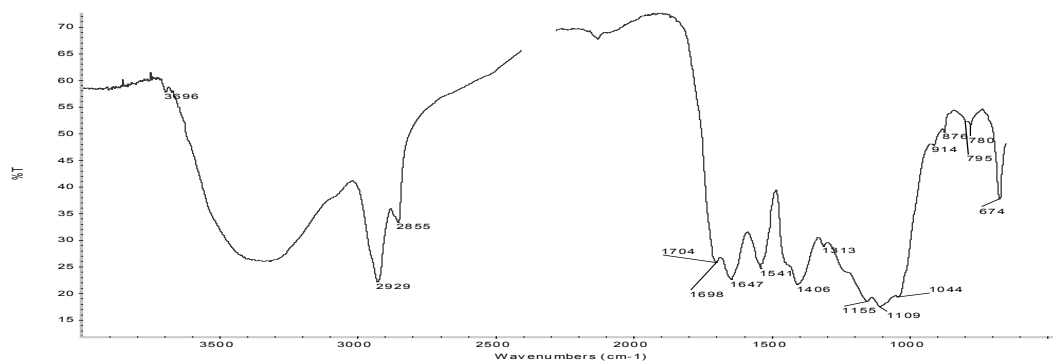


Fig. IV. 17 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 7

⁵ As amostras que revelam esta mesma camada identificam-se os mesmos materiais

- **Materiais identificados na camada azul (com vestígios da camada de protecção) da amostra 6:** Branco de chumbo + óleo + resina colofónia

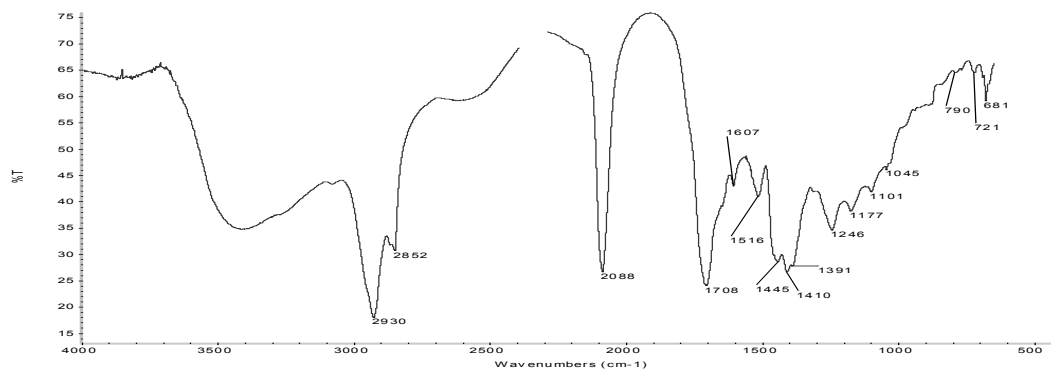


Fig. IV. 18 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 6

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 6:** Branco de chumbo + gesso + óleo + carboxilatos metálicos

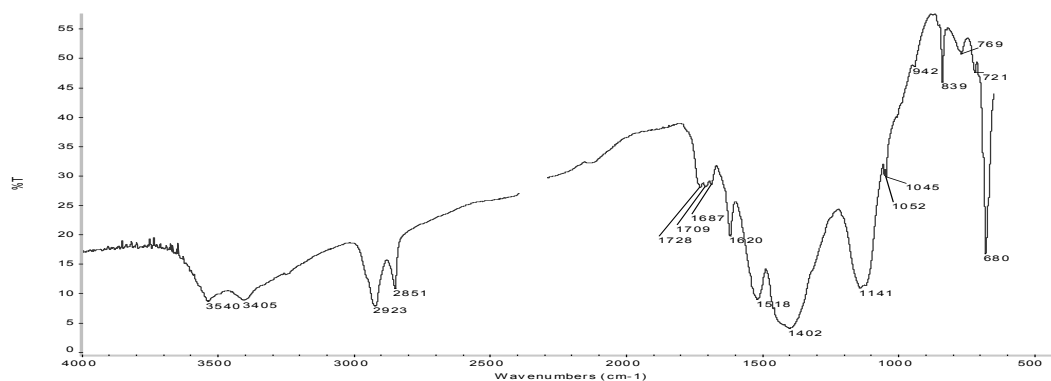


Fig. IV. 19 – Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 6

- **Materiais identificados na camada carnação da amostra 7:** Branco de chumbo + gesso (contaminação da preparação ou carga da tinta) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

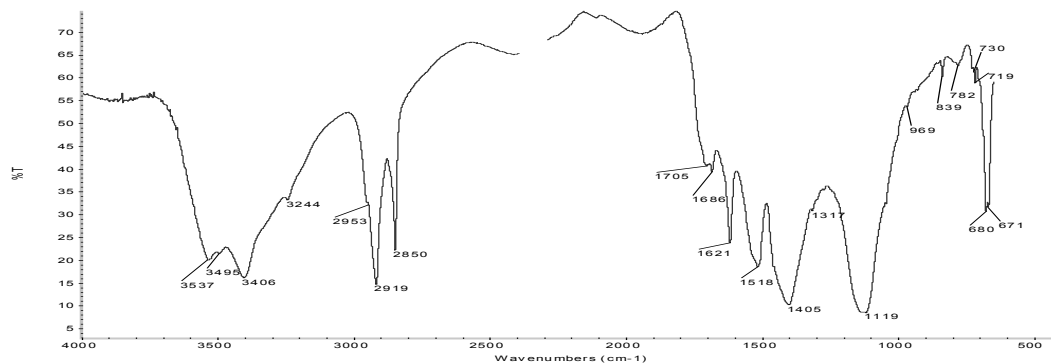


Fig. IV. 20 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação da amostra 7

- **Materiais identificados na camada vermelha (com contaminação da camada de protecção)⁶ da amostra 5:** Possível presença de Branco de chumbo + carbonato de cálcio + resina acrílica

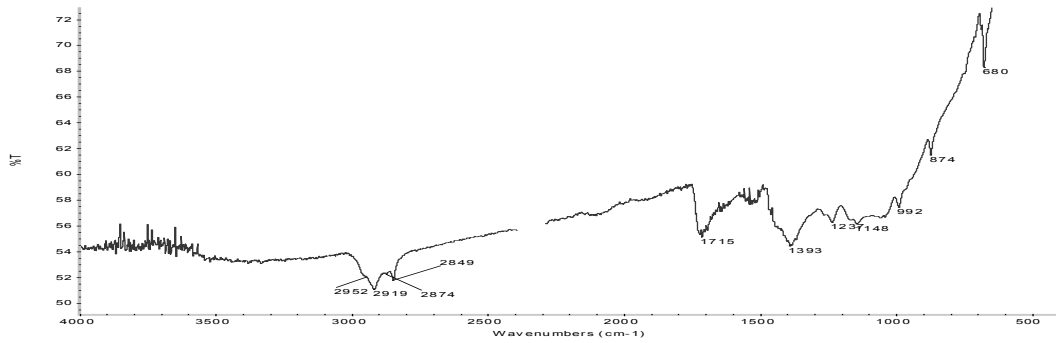


Fig. IV. 21 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha (com contaminação da camada de preparação) da amostra 5

- **Materiais identificados na camada de carnação da amostra 3:** Branco de chumbo + gesso (contaminação da preparação ou usado como carga) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + (vestígios de resina e cera da camada de protecção)

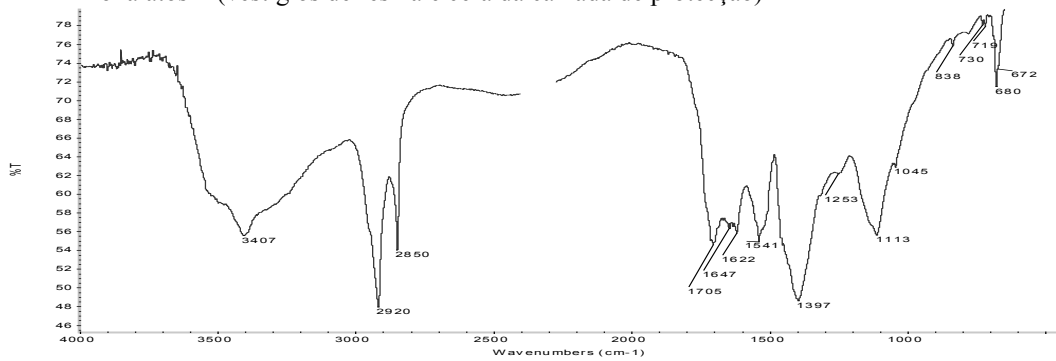


Fig. IV. 22 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação da amostra 3

⁶ Análise realizada em condições normais de operação mas sinal obtido muito fraco.

- **Materiais identificados na camada branca superior da amostra 1:** Branco de chumbo + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos

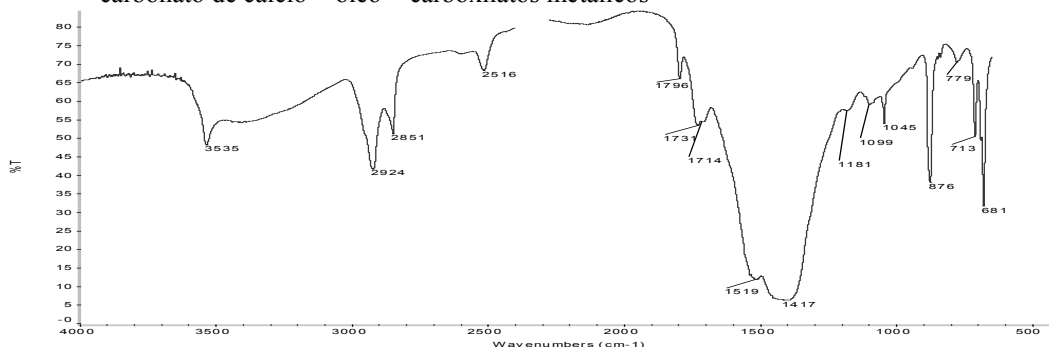


Fig. IV. 23 - Espectro de IV correspondente à camada branca superior da amostra 1

- **Materiais identificados na camada castanha da amostra 1:** Resina natural diterpénica (resina colofónia) + óleo? (a posição da banda atribuída a elongações C=O na colofónia é mais 1690-99; aqui está a 1705. Ou devido à presença de óleo ou da degradação da resina)

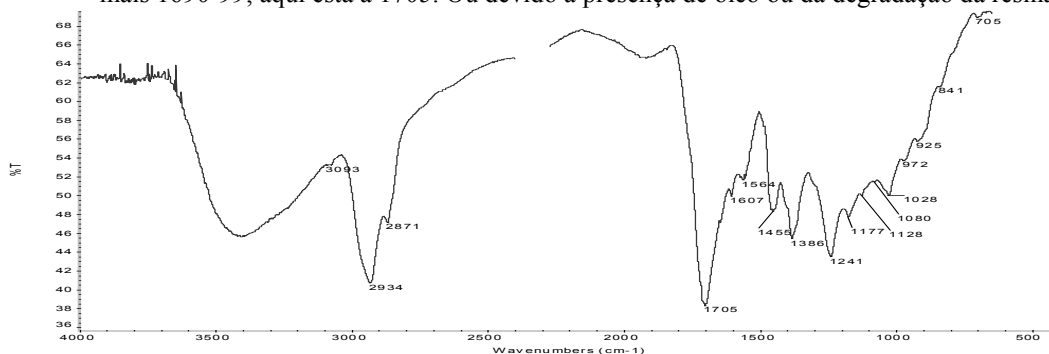


Fig. IV. 24 – Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 1

- **Materiais identificados na camada branca inferior da amostra 1:** Branco de chumbo + gesso + óleo + carboxilatos metálicos

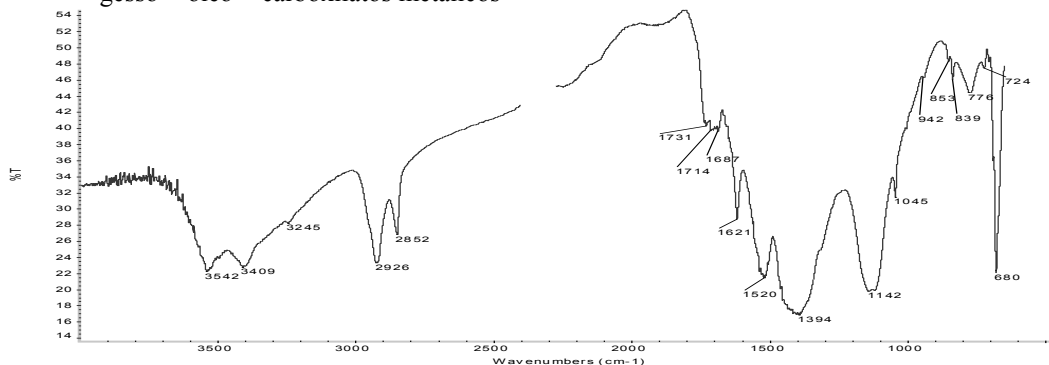


Fig. IV. 25 – Espectro de IV correspondente à camada branca inferior da amostra 1

- **Materiais identificados na camada de protecção⁷ da amostra 2:** Resina acrílica (Paraloid B-67) + Cera

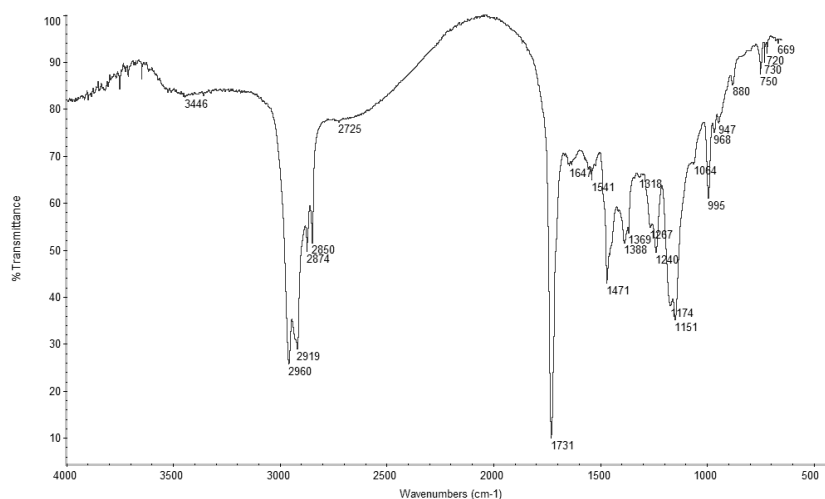


Fig. IV. 26 - Espectro de IV correspondente à camada de protecção da amostra 2

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 2:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocercussite) + resina acrílica (contaminação da camada superficial) + cera + carboxilatos metálicos

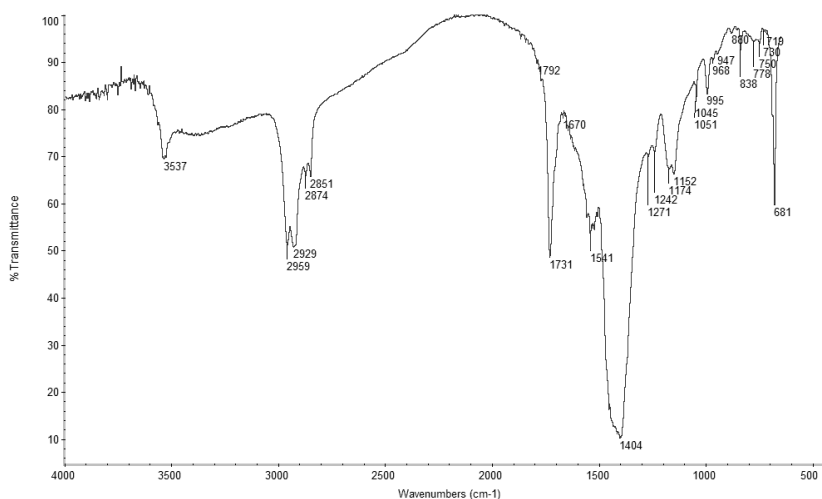


Fig. IV. 27 - Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 2

⁷ Identificaram-se os mesmos materiais nas camadas de preparação de todas as bandeiras.

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 2:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + óleo + carboxilatos metálicos

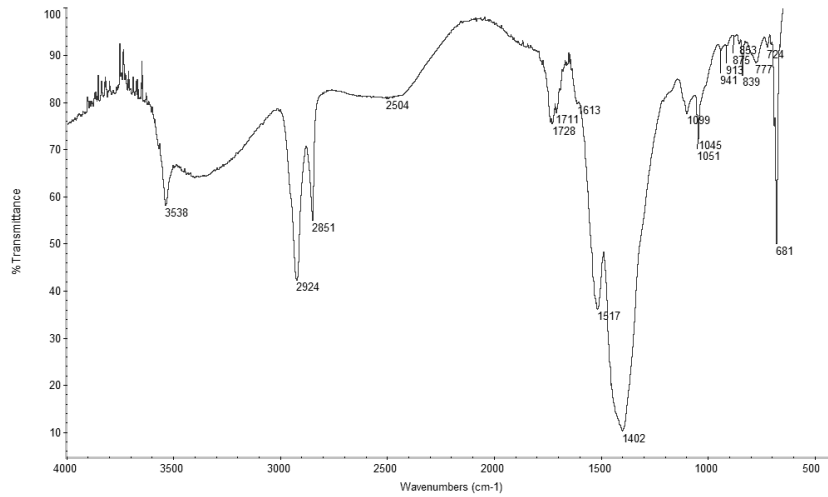


Fig. IV. 28 - Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 2

- **Materiais identificados na camada de preparação⁸ da amostra 2:** Caulinite + branco de chumbo (contaminação) + óxidos de ferro + óleo + aluminossilicatos + proteína + carboxilatos metálicos.

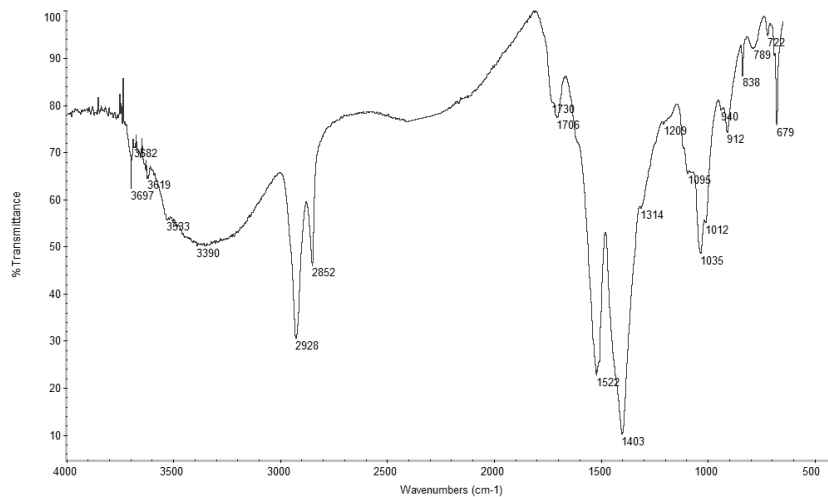


Fig. IV. 29 - Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 2

⁸ Os materiais identificados na camada de preparação de todas as bandeiras da Misericórdia do Porto são iguais.

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 3:** Material inorgânico + resina (contaminação verniz) + óleo (bandas sobrepostas pelas da resina)

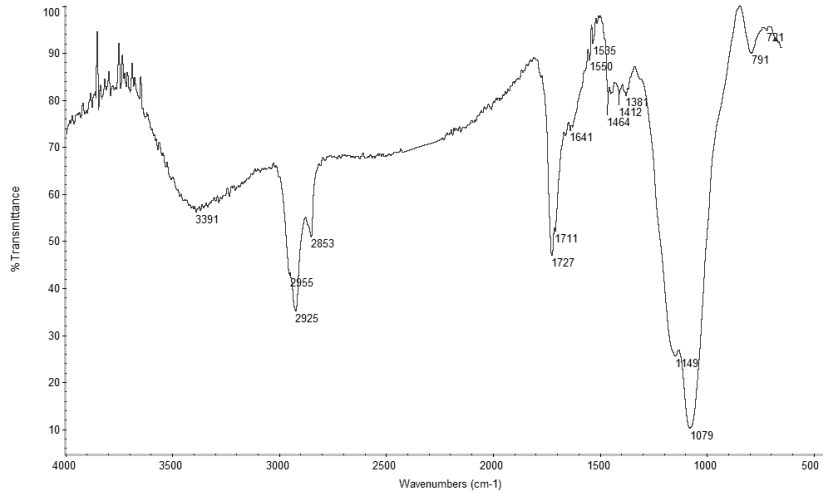


Fig. IV. 30 - Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 3

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 3:** Caulinite (vestigial) + branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + calcite (pouca quantidade) + gesso (vestigial) + óleo + carboxilatos metálicos

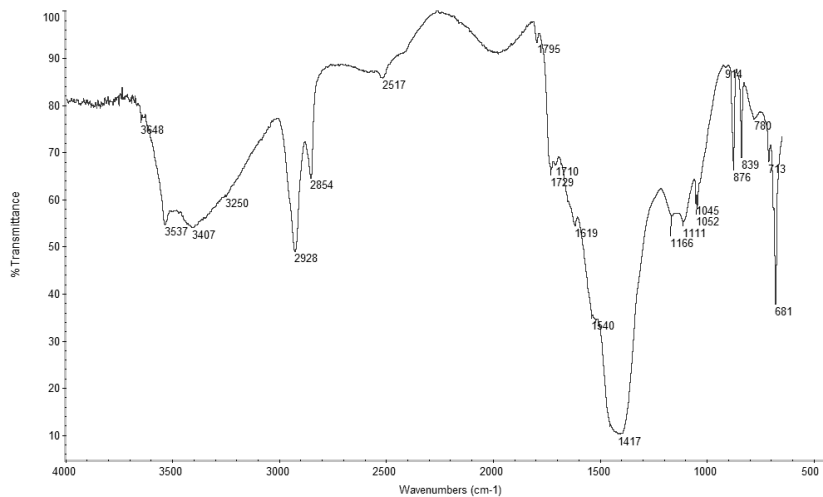


Fig. IV. 31 - Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 3

- **Materiais identificados na camada castanha da amostra 3:** Silicatos (ocre?) + branco de chumbo (cerussite) + carboxilatos metálicos + oxalatos

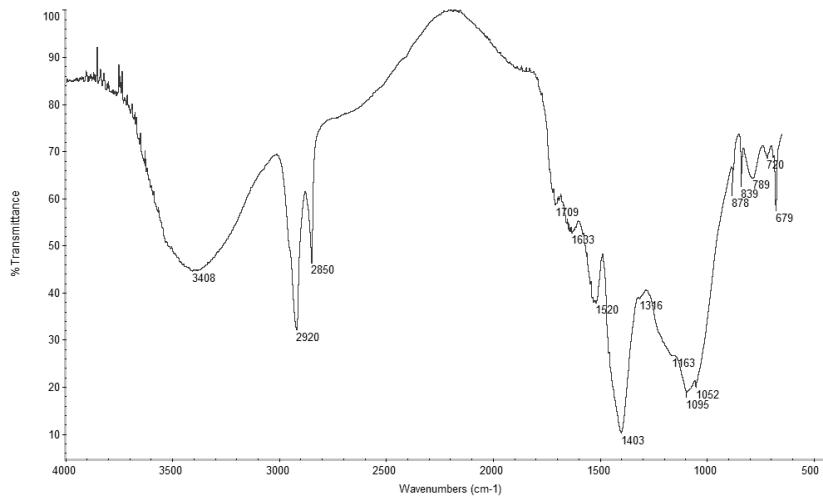


Fig. IV. 32 - Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 3

- **Materiais identificados na camada branca com grãos azuis da amostra 3:** Branco de chumbo (cerussite) + silicatos (azul esmalte?) + carboxilatos metálicos + oxalatos + óleo

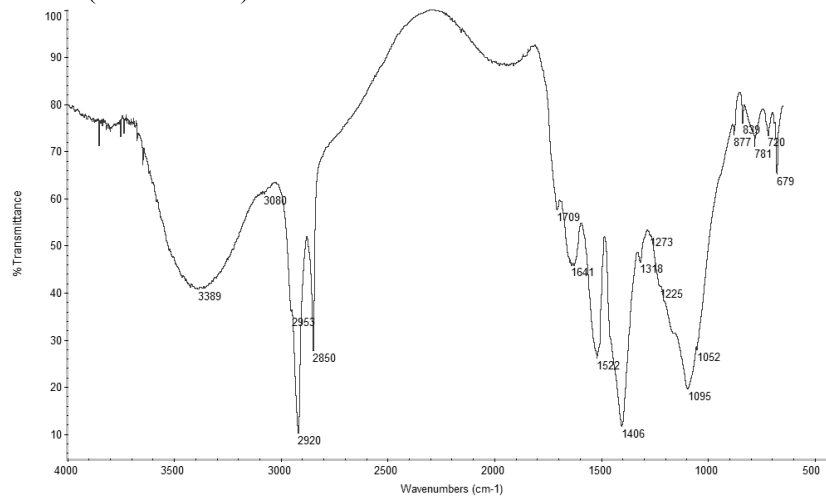


Fig. IV. 33 - Espectro de IV correspondente à camada branca com grãos azuis da amostra 3

- **Materiais identificados na camada castanha da amostra 3:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + carboxilatos metálicos + oxalatos

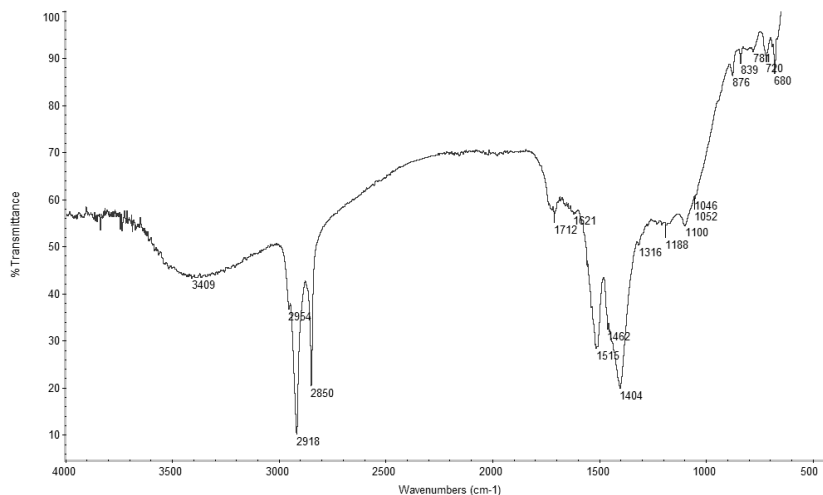


Fig. IV. 34 - Espectro de IV correspondente à camada castanha da amostra 3

- **Materiais identificados na camada rosa claro da amostra 4:** Branco de chumbo (cerussite) + resina acrílica (contaminação da camada superficial)

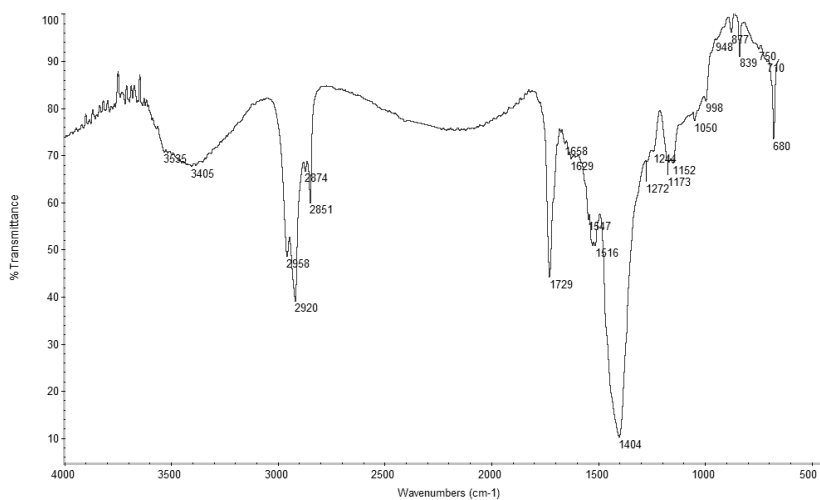


Fig. IV. 35 - Espectro de IV correspondente à camada rosa clara da amostra 4

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 4:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + corante?

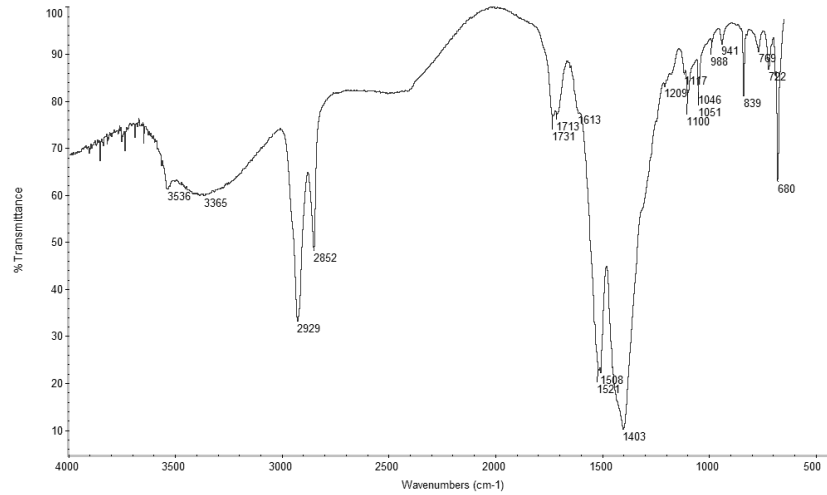


Fig. IV. 36 - Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 4

- **Materiais identificados na camada castanha clara da amostra 4:** Caulinite + quartzo? + branco de chumbo + óleo + oxalatos

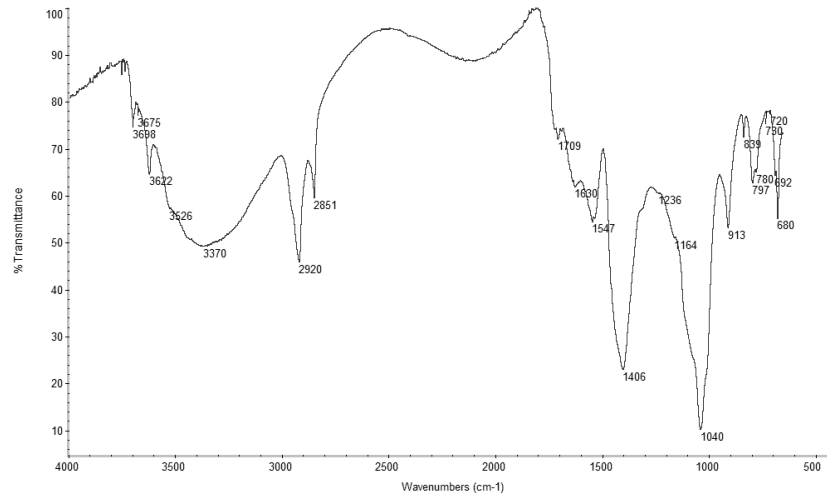


Fig. IV. 37 - Espectro de IV correspondente à camada castanha clara da amostra 4

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 6:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + óleo + carboxilatos metálicos

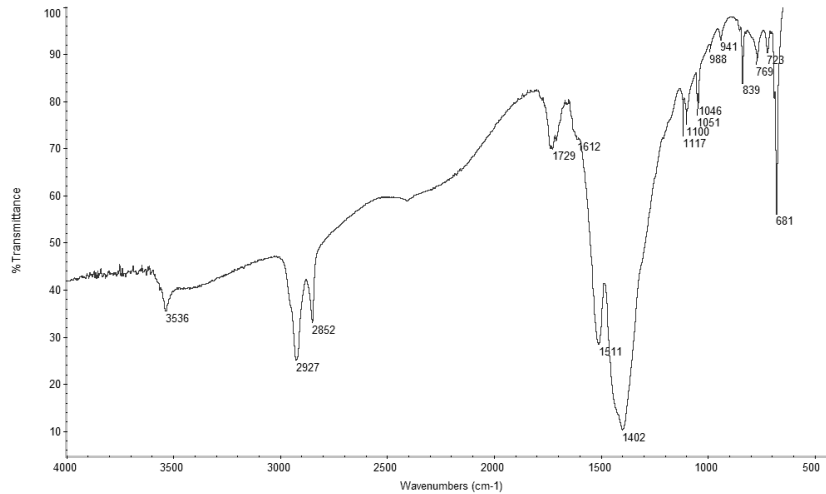


Fig. IV. 38 - Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 6

- **Materiais identificados na camada cinzenta⁹ da amostra 6:** Branco de chumbo + quartzo + óleo + carboxilatos metálicos

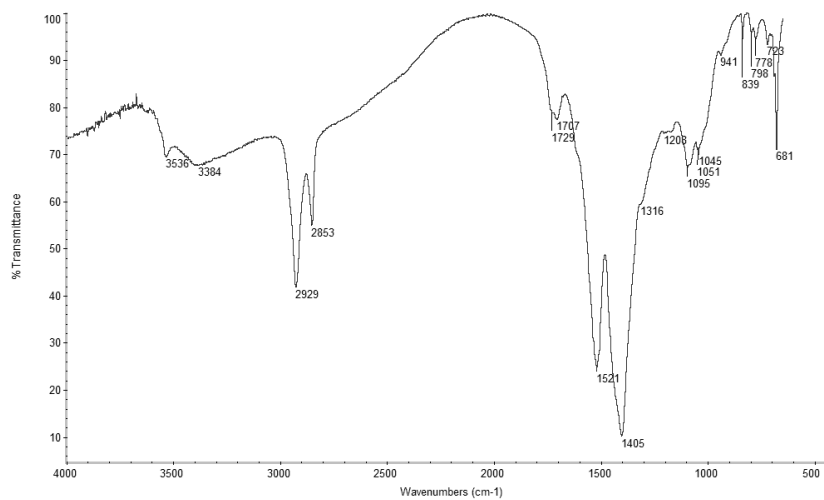


Fig. IV. 39 - Espectro de IV correspondente à camada cinzenta da amostra 6

⁹ Identificam-se os mesmos materiais nesta camada em todas as bandeiras

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 4:** Branco de chumbo + calcite + silicatos + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

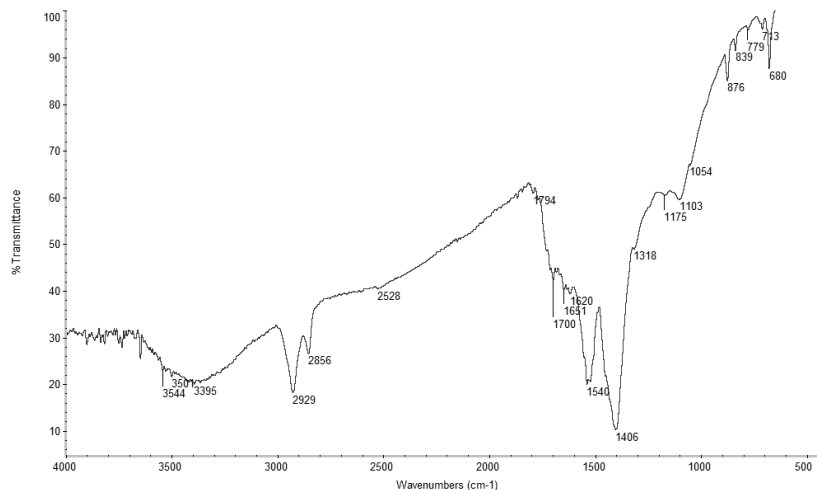


Fig. IV. 40 - Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 4

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 6:** Branco de chumbo + goethite (ocre amarelo) + silicato (vestigial) + óleo + carboxilatos metálicos

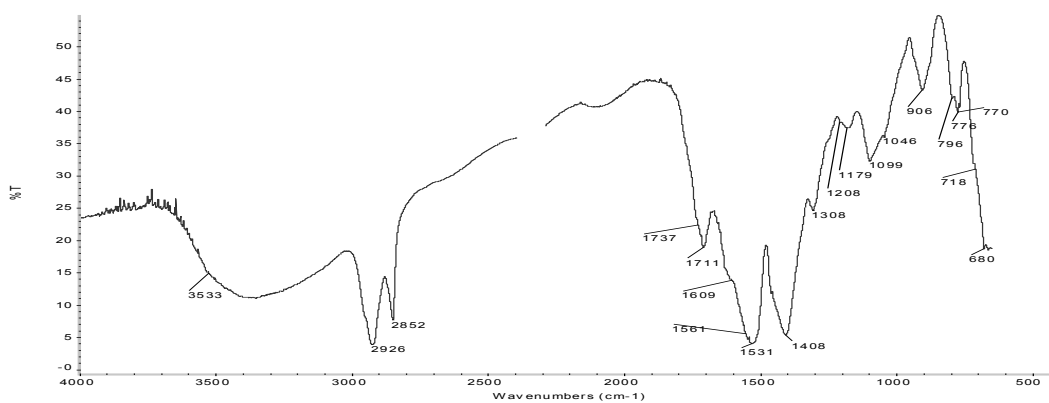


Fig. IV. 41 - Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 6

- **Materiais identificados na camada alaranjada da amostra 6:** Caulino (ocres) + branco de chumbo + óleo + oxalatos + carboxilatos metálicos

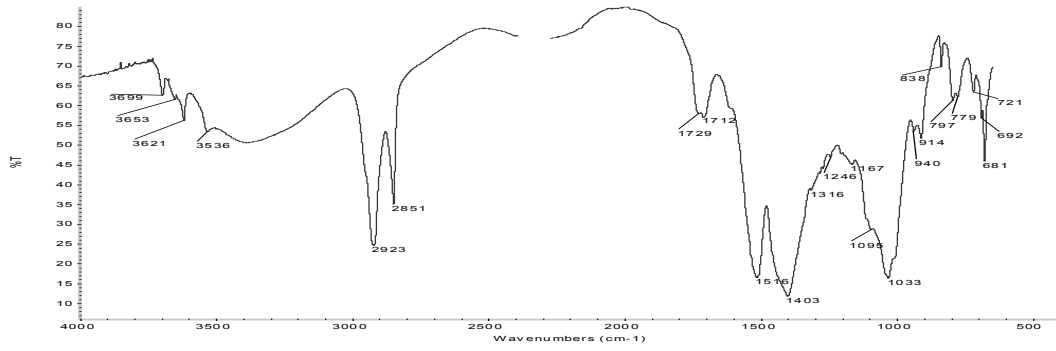


Fig. IV. 42 - Espectro de IV correspondente à camada alaranjada da amostra 6

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 7:** Material inorgânico + branco de chumbo (vestígios)

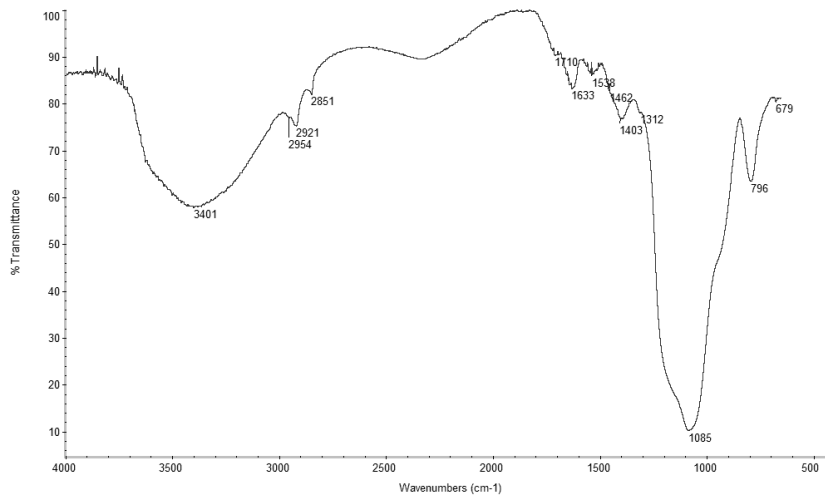


Fig. IV. 43 - Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 7

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 7:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + calcite (vestígios) + silicatos (vestígios) + óleo + carboxilatos metálicos

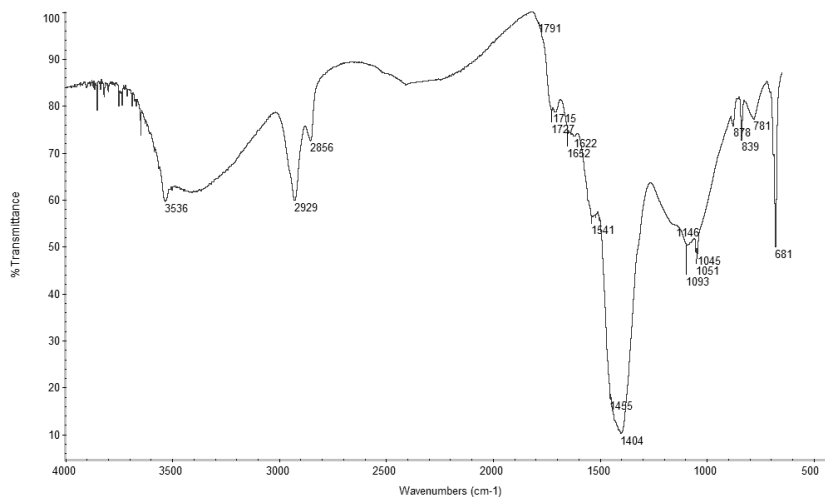


Fig. IV. 44 - Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 7

- **Materiais identificados na camada cinzenta da amostra 7:** Material inorgânico + branco de chumbo (vestígios) + gesso (vestígios) + óleo + oxalatos + carboxilatos metálicos

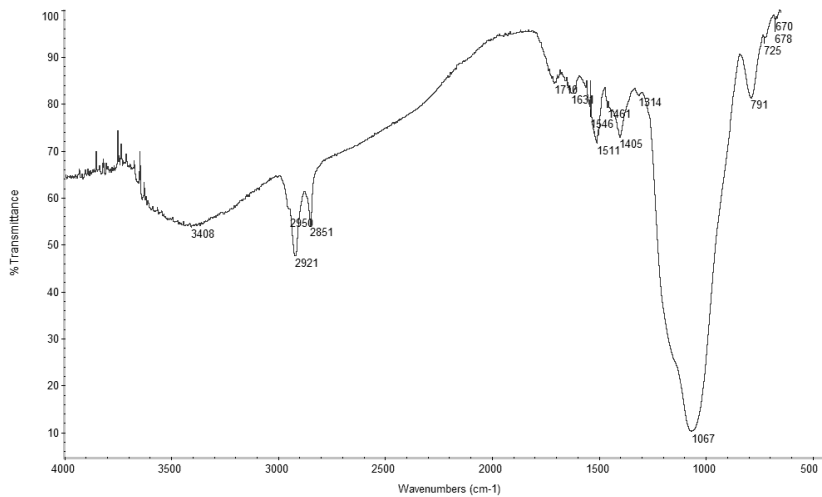


Fig. IV. 45 - Espectro de IV correspondente à camada branca superior da amostra 7

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 5:** Caulino (ocres) + branco de chumbo + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos

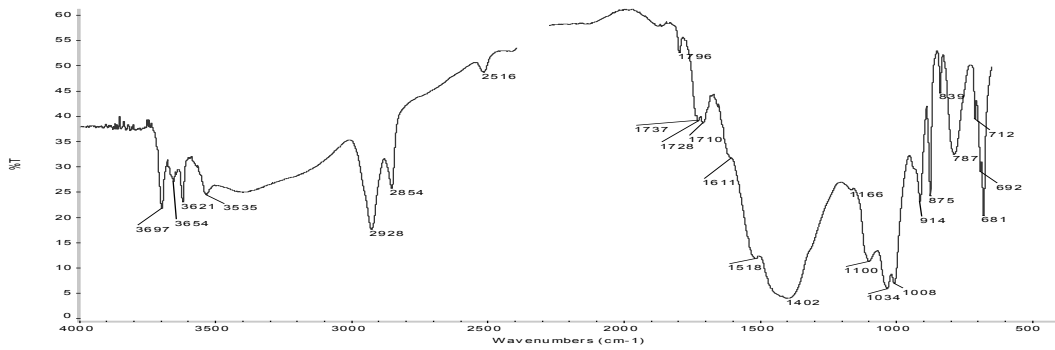


Fig. IV. 46 - Espectro de IV correspondente à camada branca superior amostra 5

- **Materiais identificados na camada verde da amostra 7:** Branco de chumbo + silicatos? + óleo + carboxilatos metálicos (chumbo e cobre) + verdigris ?

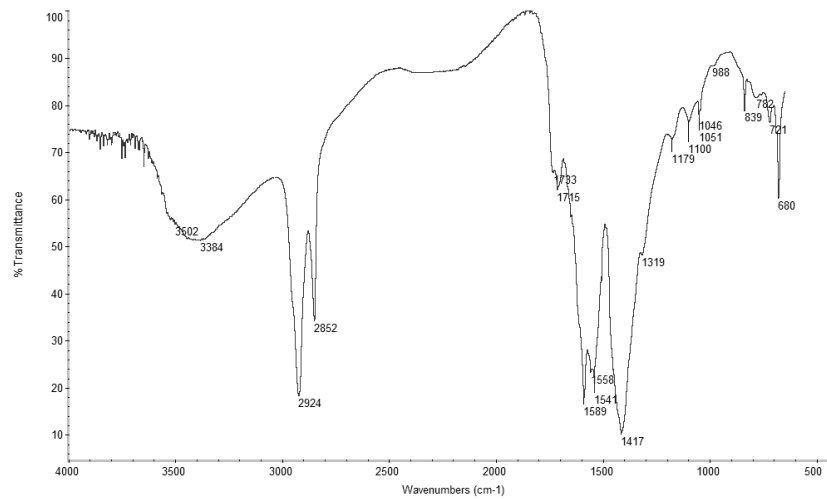


Fig. IV. 47 - Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 7

- **Materiais identificados na camada verde da amostra 5:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + óleo + carboxilatos metálicos (cobre e chumbo) + verdigris ou malaquite

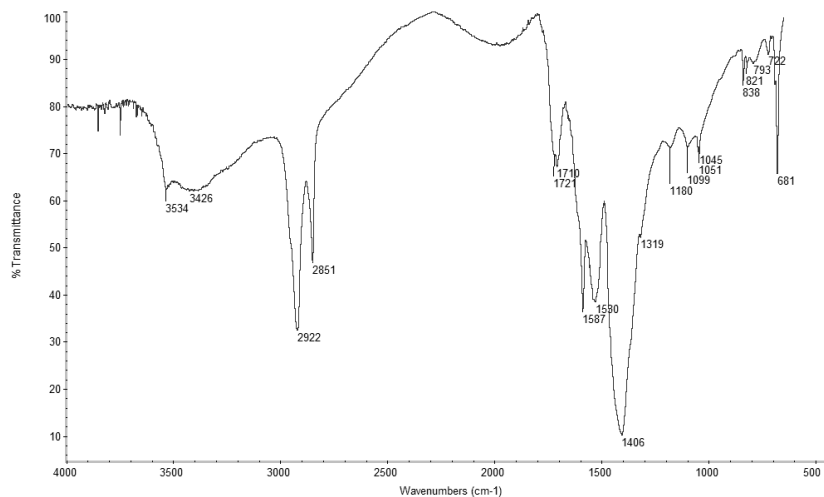


Fig. IV. 48 - Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 5

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 3:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + quartzo? + óleo? + carboxilatos metálicos

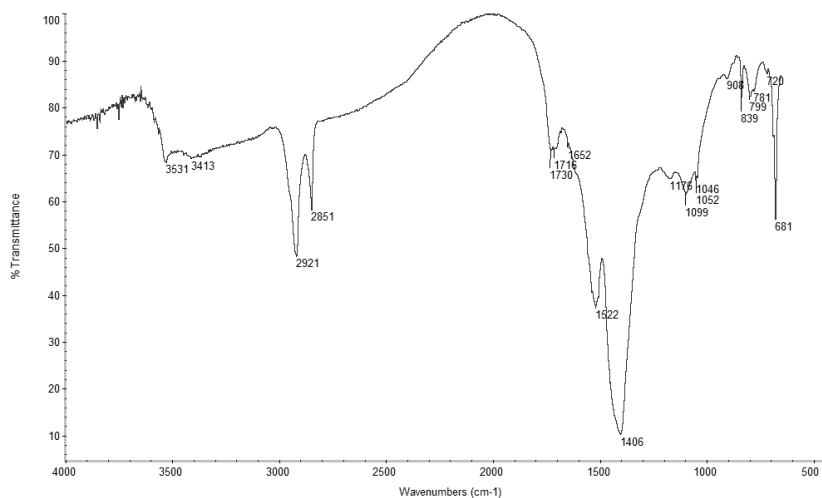


Fig. IV. 49 - Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 3

- **Materiais identificados na camada rosa clara da amostra 4:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + cera? + carboxilatos metálicos

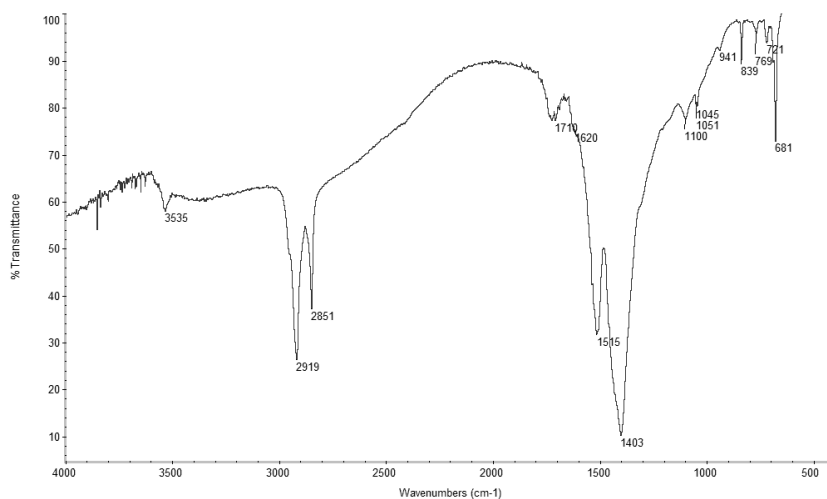


Fig. IV. 50 - Espectro de IV correspondente à camada rosa clara da amostra 4

- **Materiais identificados na camada rosa com grão vermelho da amostra 4:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + cera? + carboxilatos metálicos

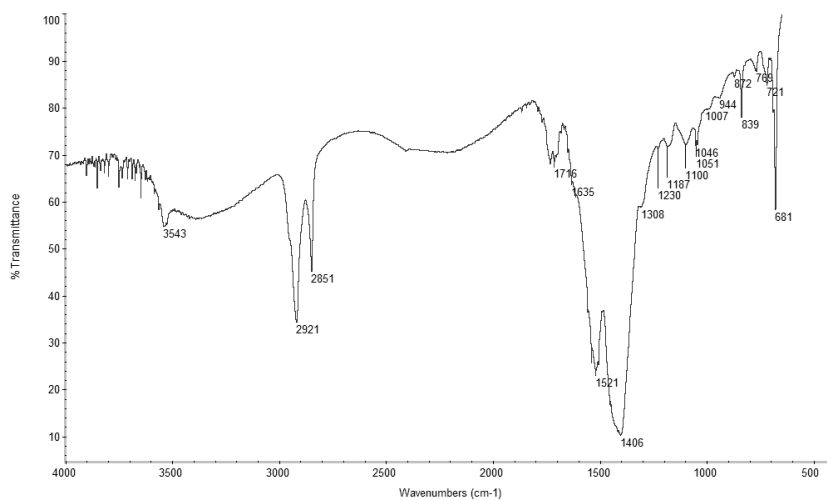


Fig. IV. 51 - Espectro de IV correspondente à camada rosa com grão vermelho da amostra 4

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 5:** Branco de chumbo + óleo + silicatos e goethite (?) + carboxilatos metálicos

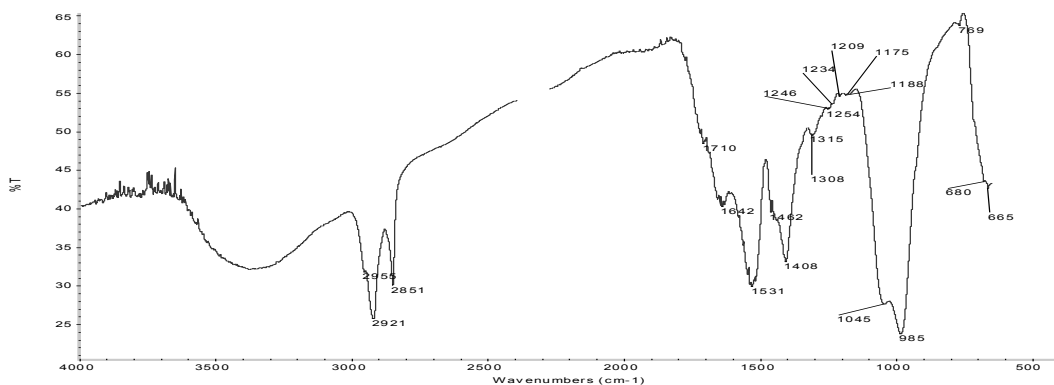


Fig. IV. 52 - Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 5

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 6:** Branco de chumbo (cerussite) + óleo + proteína? + carboxilatos metálicos

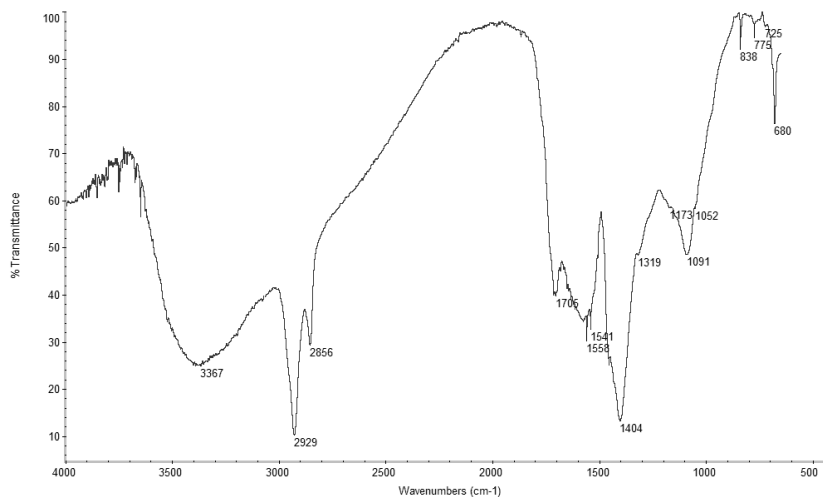


Fig. IV. 53 - Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 6

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 6:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + quartzo + cera? + carboxilatos metálicos

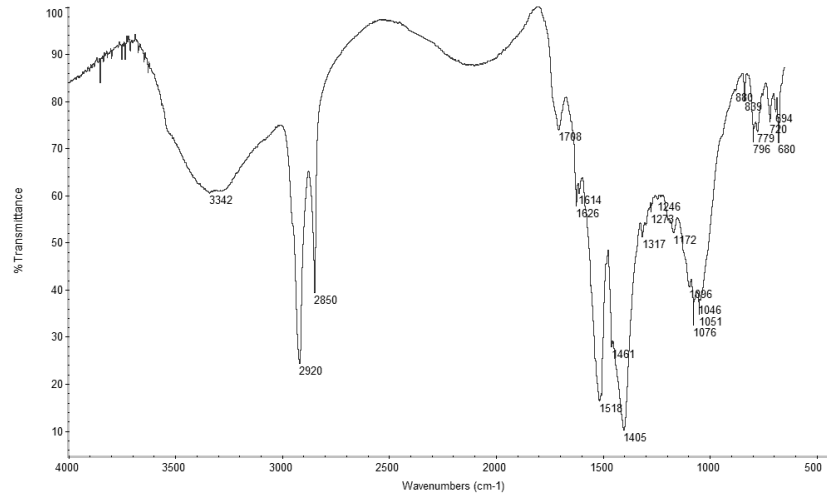


Fig. IV. 54 - Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 6

- **Materiais identificados na camada vermelha translúcida da amostra 2:** Material inorgânico + óleo

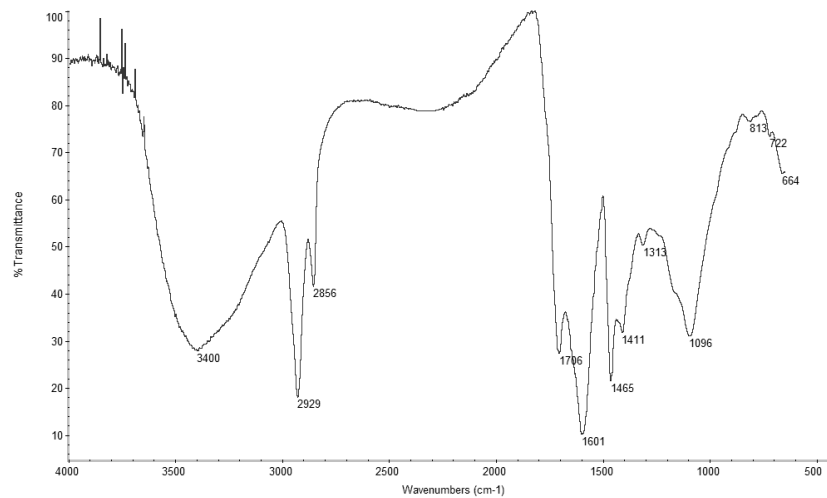


Fig. IV. 55 - Espectro de IV correspondente à camada vermelha translúcida da amostra 2

- **Materiais identificados na camada verde-claro da amostra 1:** Corante? + branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + calcite? + óleo

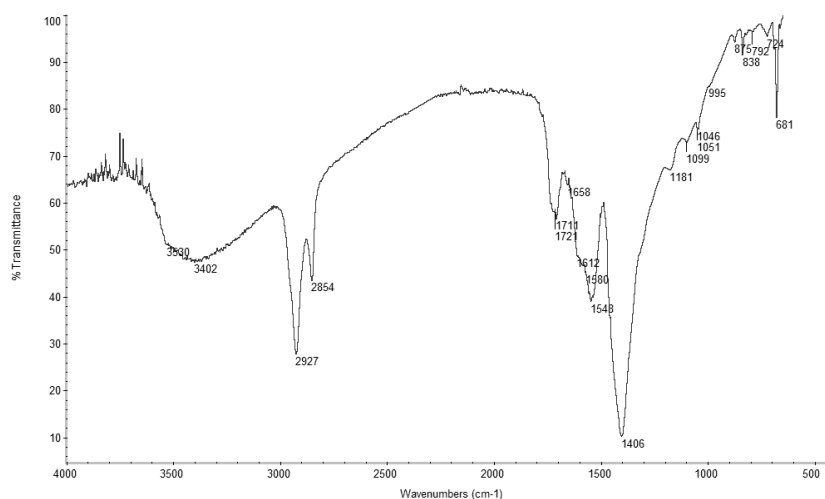


Fig. IV. 56 - Espectro de IV correspondente à camada verde clara da amostra 1

- **Materiais identificados na camada verde-escuro da amostra 1:** Corante? + caulinite + branco de chumbo + óleo

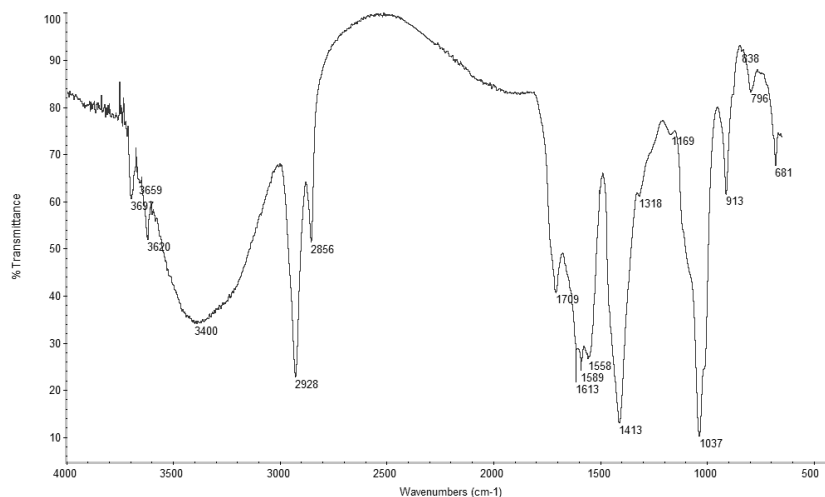


Fig. IV. 57 - Espectro de IV correspondente à camada verde-escuro da amostra 1

- **Materiais identificados na camada branca da amostra 4:** Branco de chumbo (cerussite e hidrocerussite) + cera?

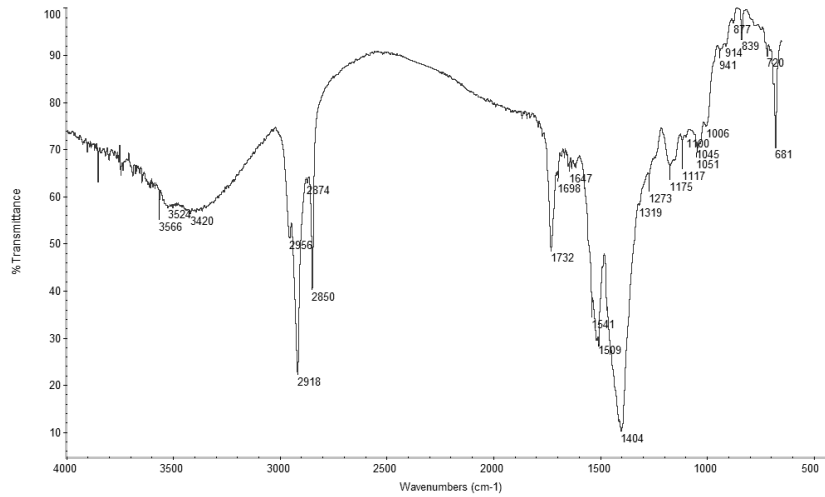


Fig. IV. 58 - Espectro de IV correspondente à camada branca da amostra 4

- **Materiais identificados na camada orgânica da amostra 4:** Caulinite + branco de chumbo + calcite? + cera? + carboxilatos metálicos

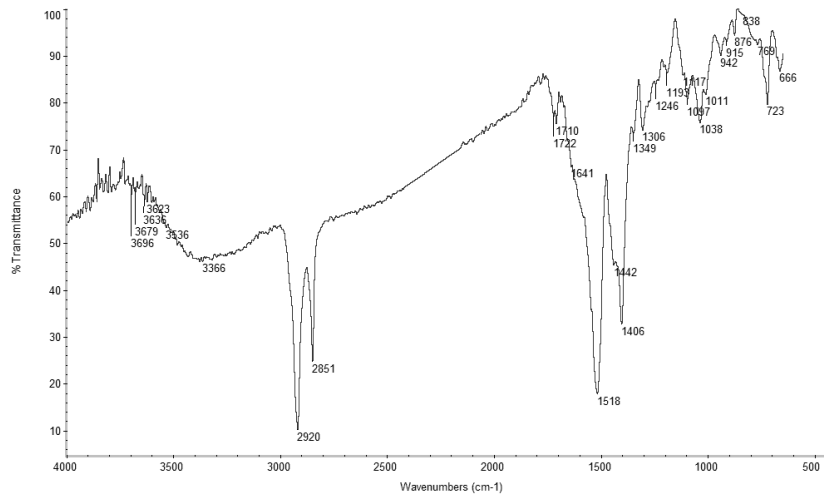


Fig. IV. 59 - Espectro de IV correspondente à camada orgânica da amostra 4

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 1:** Azurite + óleo

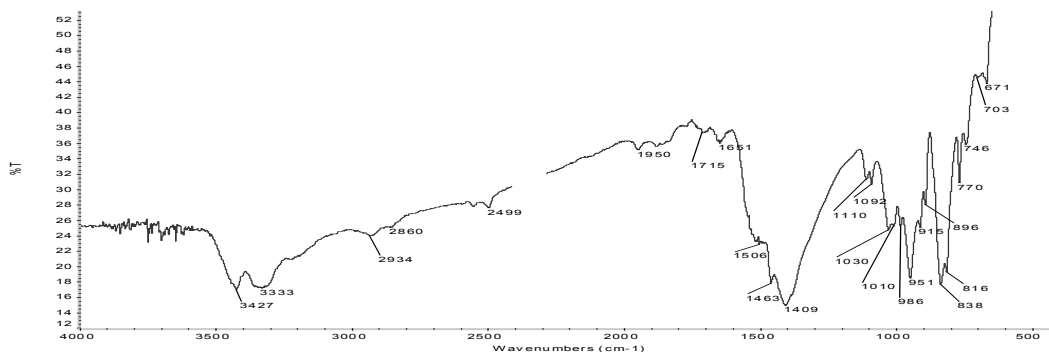


Fig. IV. 60 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 1

- **Materiais identificados na camada preparação¹⁰ da amostra 1:** Branco de chumbo + silicatos (ocres) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + gesso

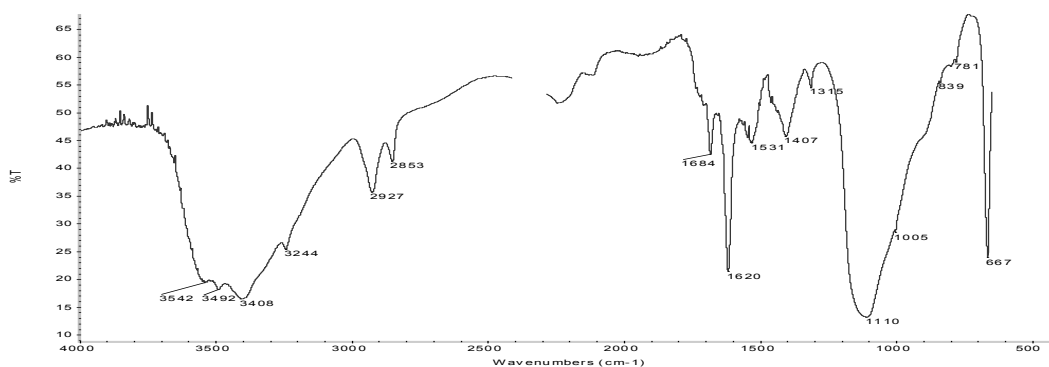


Fig. IV. 61 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1

- **Materiais identificados na camada azul clara da amostra 2:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

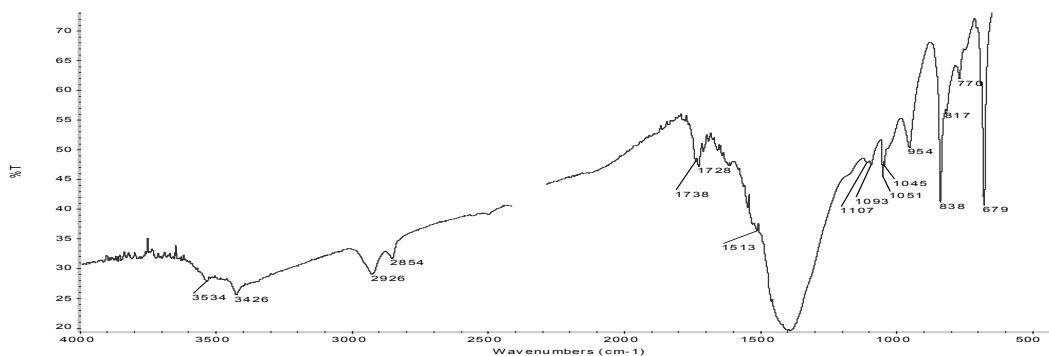


Fig. IV. 62 – Espectro de IV correspondente à camada azul clara da amostra 2

¹⁰ Identificam-se os mesmos materiais na camada de preparação das restantes amostras retiradas da pintura *Alegoria à Imaculada Conceição*.

- **Materiais identificados na camada amarelada/azul da amostra 2:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

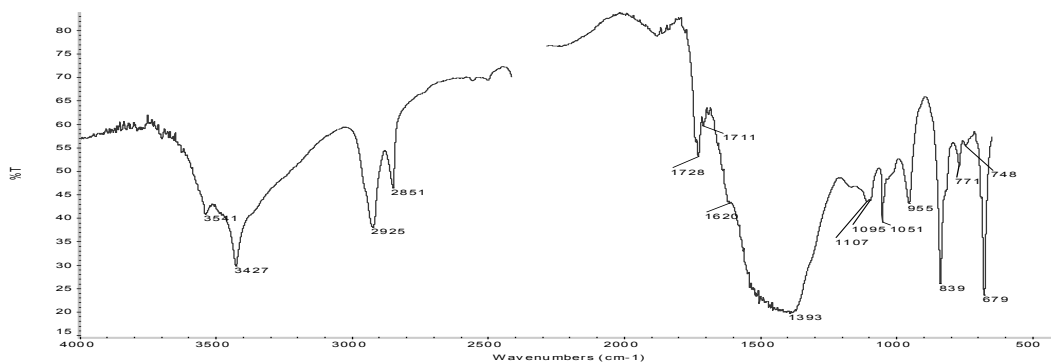


Fig. IV. 63 – Espectro de IV correspondente à camada amarelada/azul da amostra 2

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 3:** Branco de chumbo + resina natural (contaminação do verniz) + oxalatos + carboxilatos metálicos

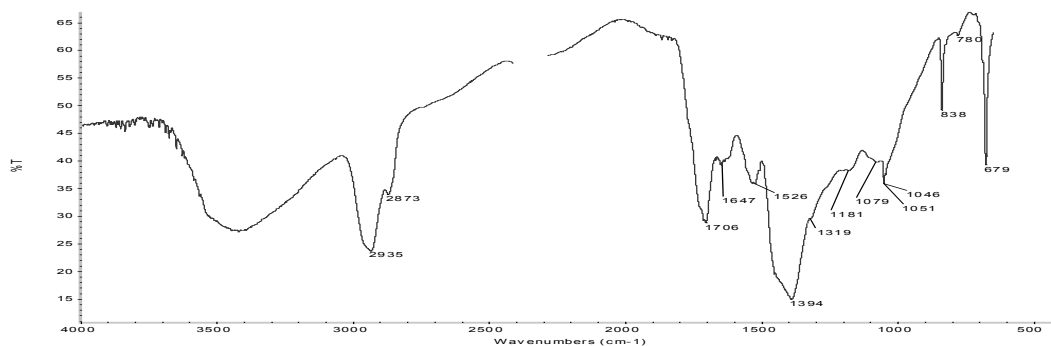


Fig. IV. 64 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 3

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 4:** Branco de chumbo + silicatos (ocres) + óleo + oxalatos + carboxilatos metálicos

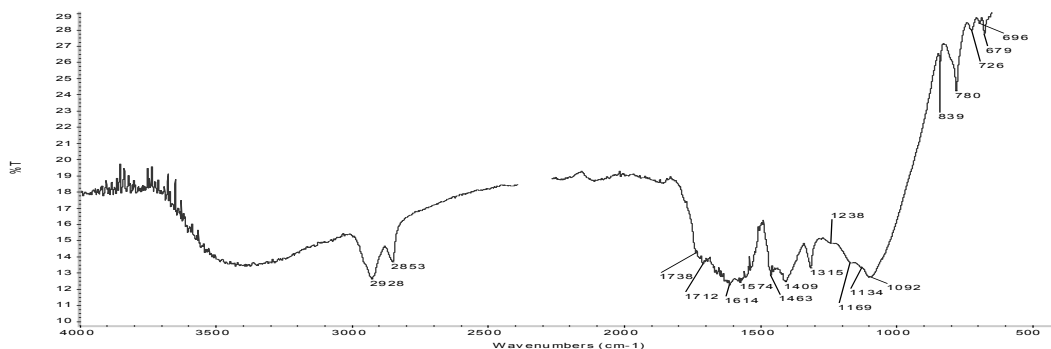


Fig. IV. 65 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 4

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 5:** Silicatos (ocre) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

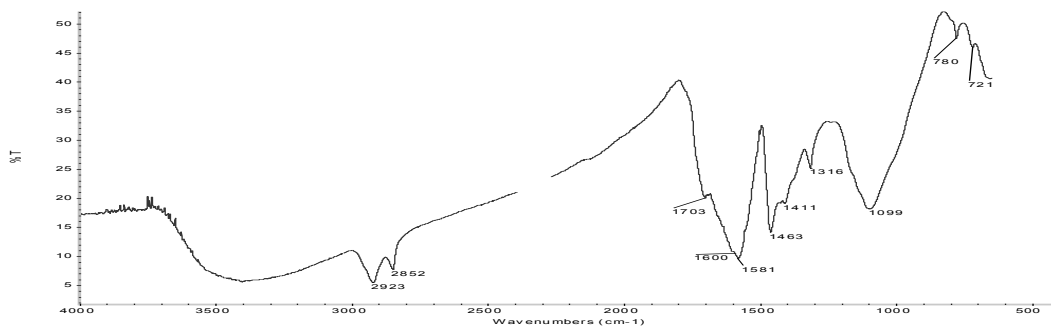


Fig. IV. 66 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 5

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 6:** Caulino (ocres) + branco de chumbo + resina natural (contaminação do verniz?) + carboxilatos metálicos + oxalatos

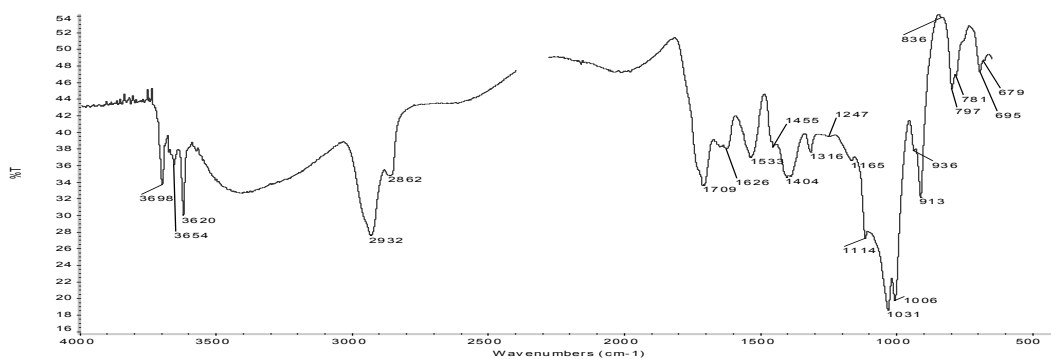


Fig. IV. 67 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 6

- **Materiais identificados na camada laranja da amostra 6:** Caulino (ocres) + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

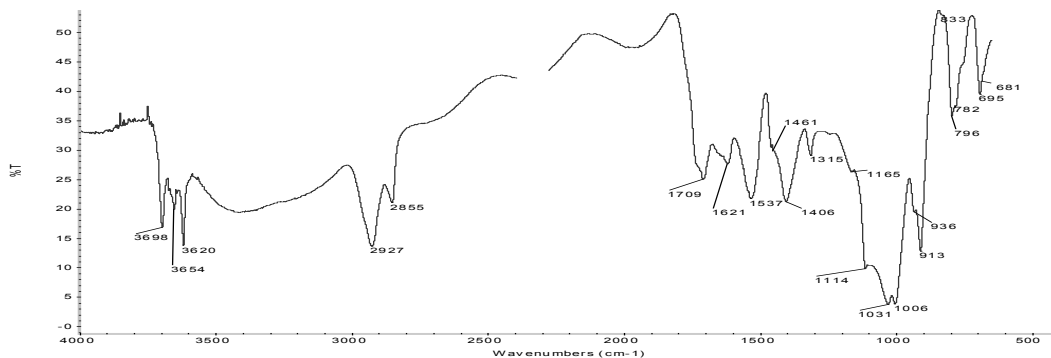


Fig. IV. 68 – Espectro de IV correspondente à camada laranja da amostra 6

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 8:** Branco de chumbo + azurite + óleo + carboxilatos metálicos + brocantite (?)

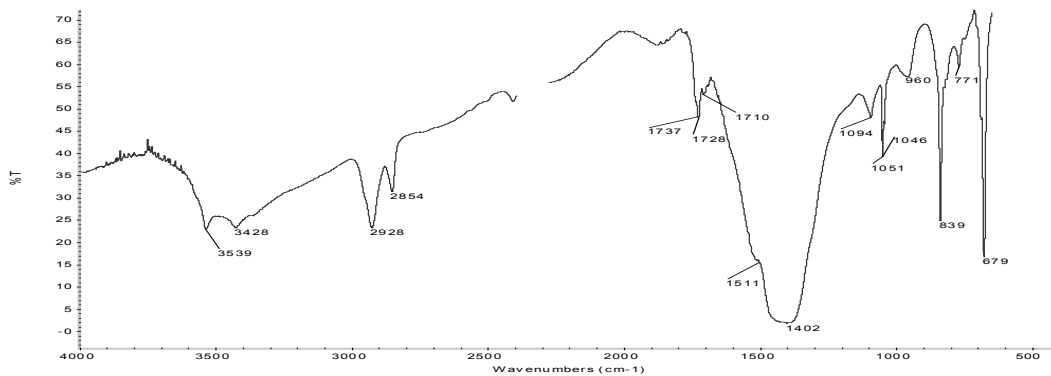


Fig. IV. 69 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 8

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 8:** Azurite + aluminossilicatos + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

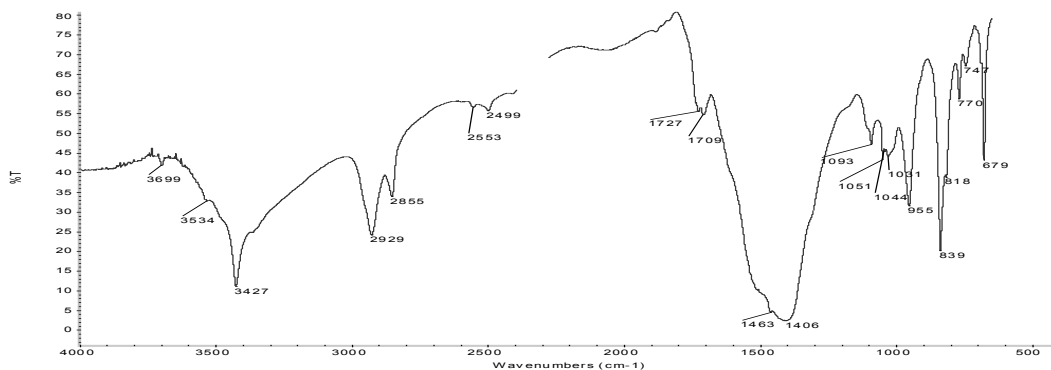


Fig. IV. 70 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 8

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 10:** Branco de chumbo + caulino (ocres) + óleo + oxalatos + carboxilatos metálicos

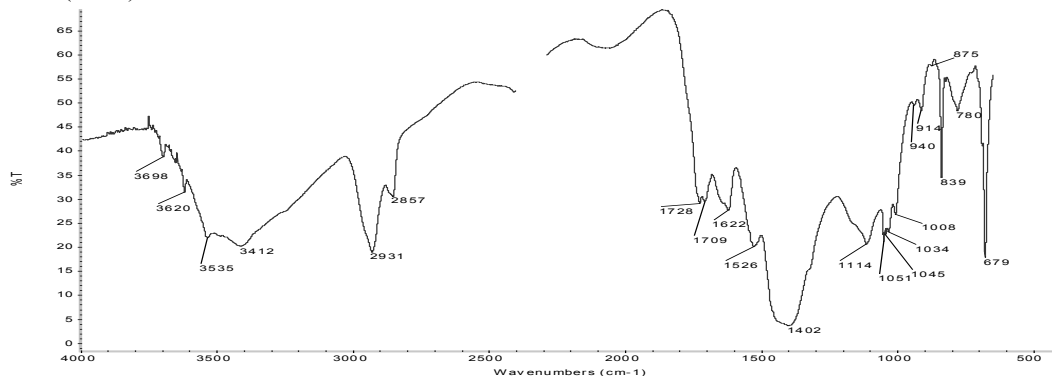


Fig. IV. 71 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 10

- **Materiais identificados na camada verde da amostra 11:** Azurite + carbonato de cálcio + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

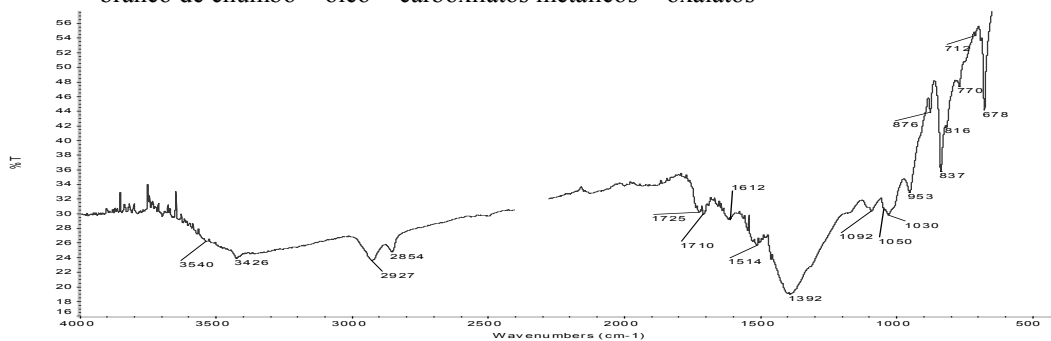


Fig. IV. 72 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 11

- **Materiais identificados na camada carnação acinzentada da amostra 12:** Branco de chumbo + azurite + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

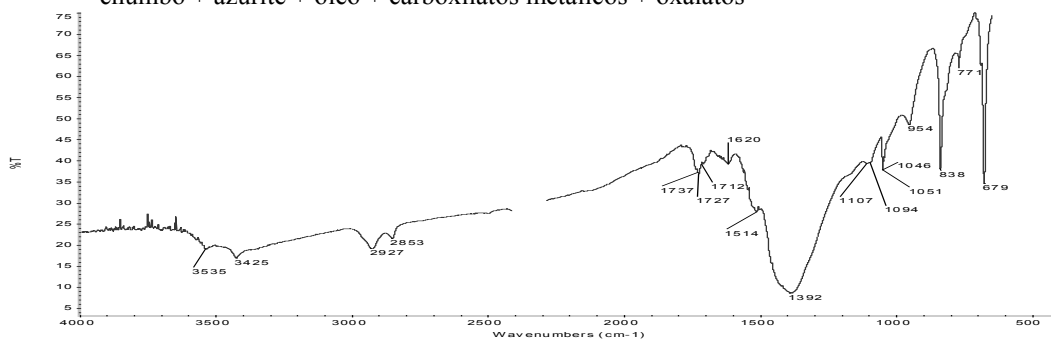


Fig. IV. 73 – Espectro de IV correspondente à camada de carnação acinzentada da amostra 12

- **Materiais identificados na camada azul/roxa da amostra 13:** Azurite + aluminossilicatos (ocres) + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos + brocantite (?)

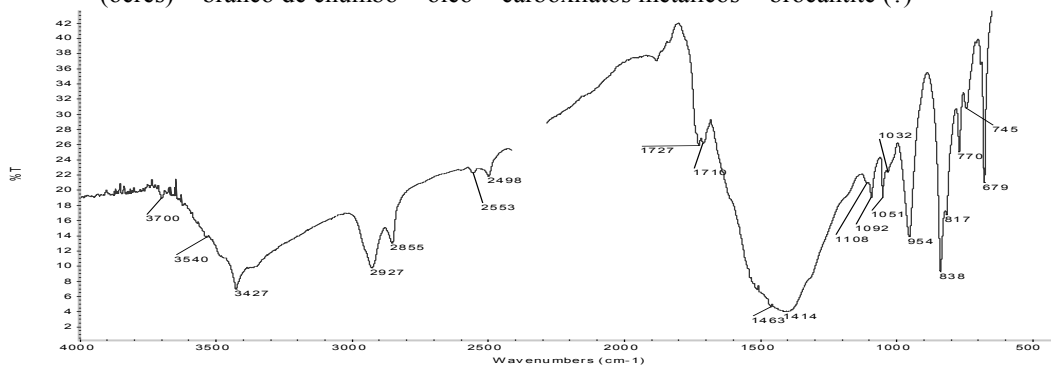


Fig. IV. 74 – Espectro de IV correspondente à camada azul/roxa da amostra 13

- **Materiais identificados na camada verde-claro da amostra 1:** Branco de chumbo + carbonato de cálcio (?) + azurite + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

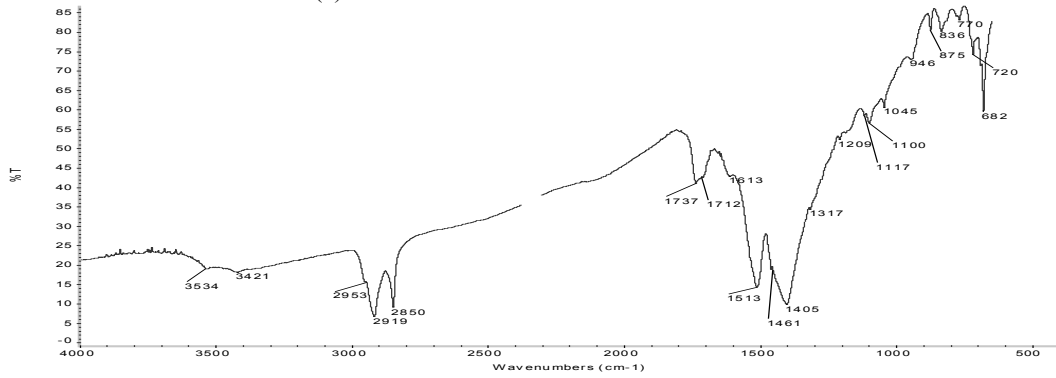


Fig. IV. 75 – Espectro de IV correspondente à camada verde-claro da amostra 1

- **Materiais identificados na camada verde-escuro¹¹ da amostra 1:** Branco de chumbo + carbonato de cálcio (?) + azurite + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

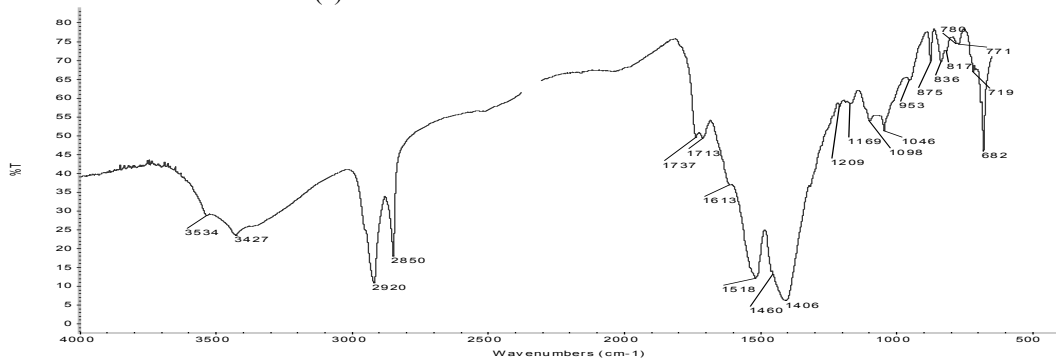


Fig. IV. 76 – Espectro de IV correspondente à camada verde-escuro da amostra 1

- **Materiais identificados na camada preparação¹² da amostra 1:** Caulino (ocres) + óxidos de ferro + branco de chumbo (?) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

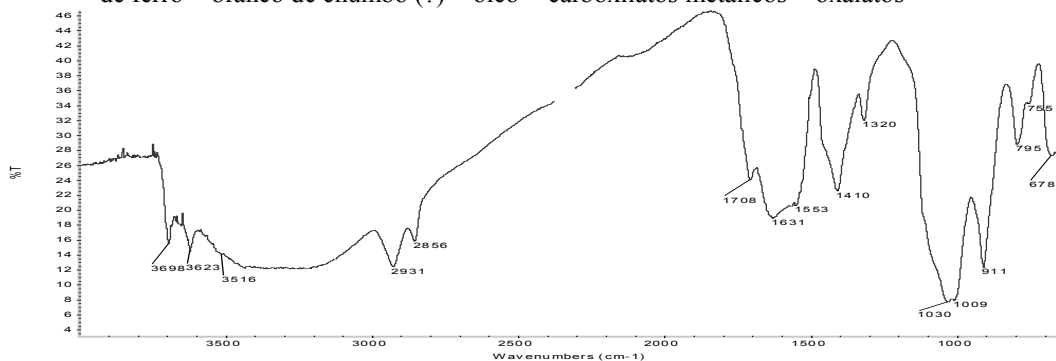


Fig. IV. 77 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1

¹¹ Difícil distinção entre as duas camadas, pelo que a separação completa não pôde ser assegurada

¹² Identificam-se os mesmos materiais na camada de preparação das restantes amostras retiradas da pintura *Anunciação*.

- **Materiais identificados na camada verde escura da amostra 2:** Branco de chumbo + verditer + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + brocantite

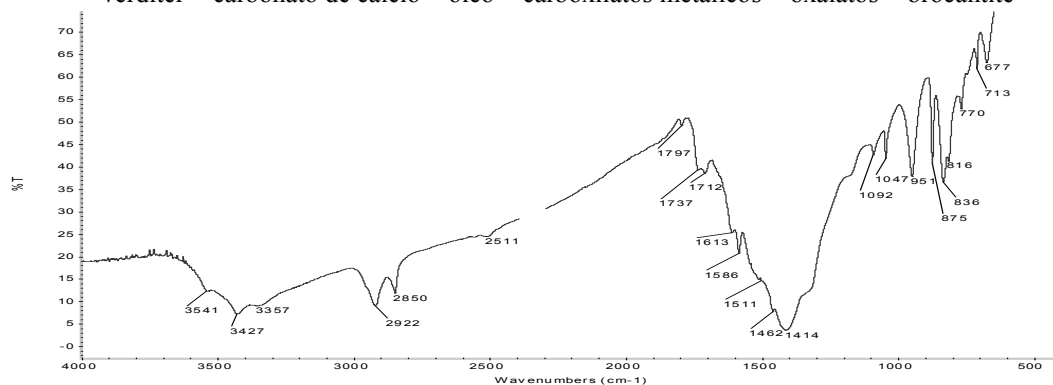


Fig. IV. 78 – Espectro de IV correspondente à camada verde escura da amostra 2

- **Materiais identificados na camada vermelha da amostra 3:** Branco de chumbo + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

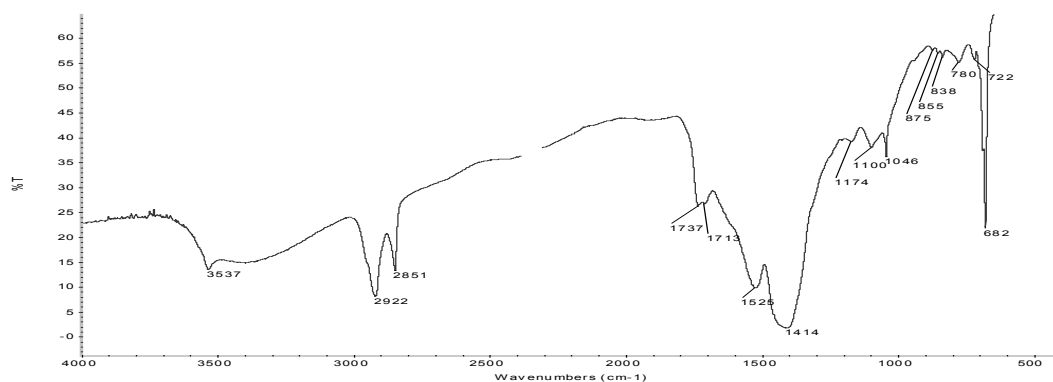


Fig. IV. 79 – Espectro de IV correspondente à camada vermelha da amostra 3

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 5:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

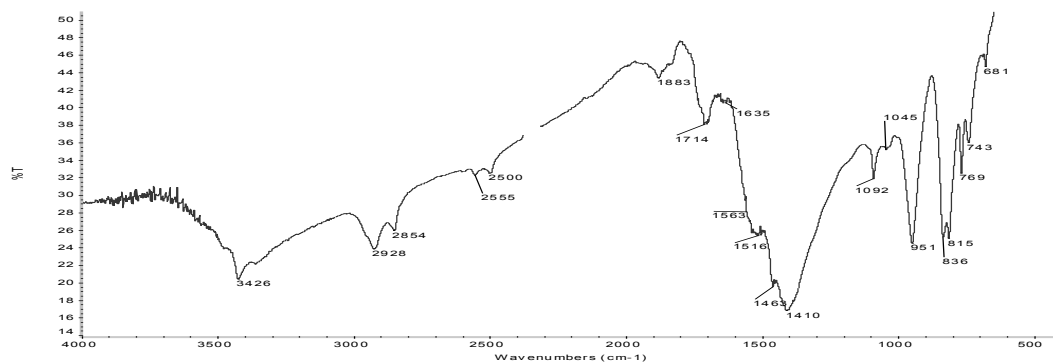


Fig. IV. 80 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 5

- **Materiais identificados na camada cinzenta¹³ da amostra 5:** Azurite (contaminação) + branco de chumbo + óleo + carbonato de cálcio + carboxilatos metálicos + carvão vegetal

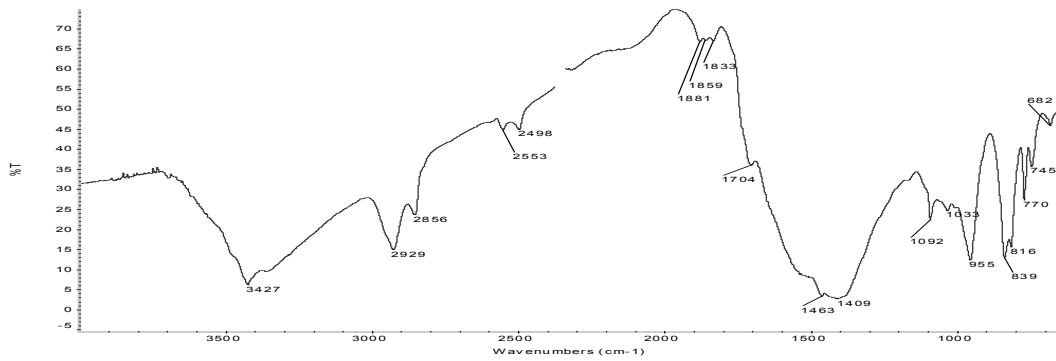


Fig. IV. 81 – Espectro de IV correspondente à camada cinzenta da amostra 5

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 4:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

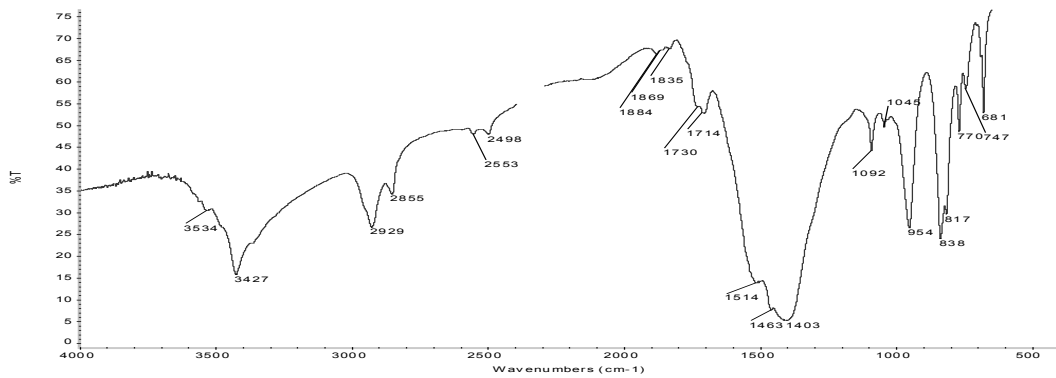


Fig. IV. 82 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 4

¹³ Todas as amostras correspondentes às áreas de cor azul contem a mesma camada cinzenta, constituída pelos mesmos materiais identificados.

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 4:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

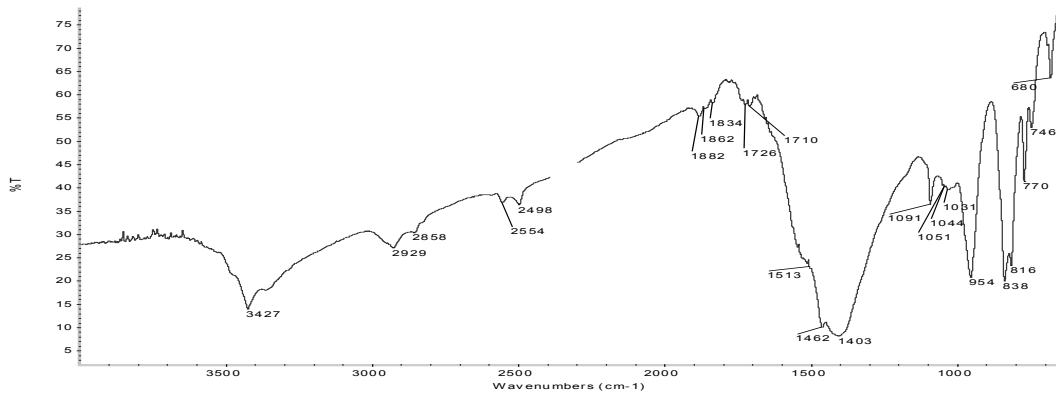


Fig. IV. 83 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 4

- **Materiais identificados na camada azul/roxa da amostra 7:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos + brocantite (?)

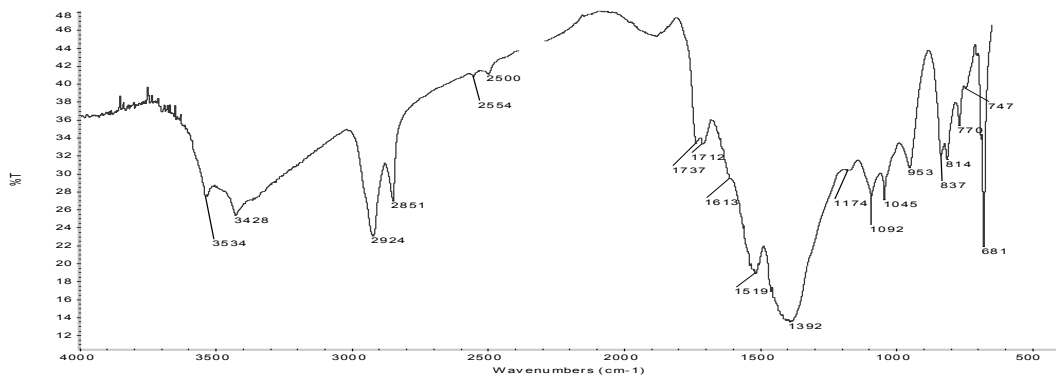


Fig. IV. 84 – Espectro de IV correspondente à camada azul/roxa da amostra 7

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 8:** Carbonato de cálcio + material proteico + óleo + oxalatos

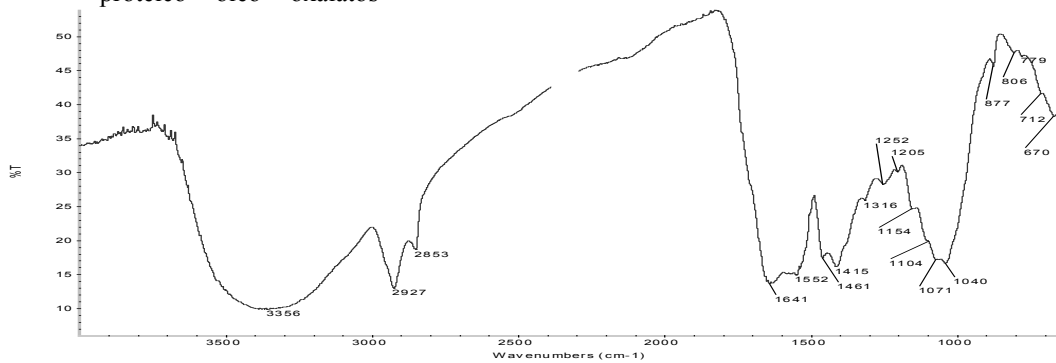


Fig. IV. 85 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 8

- **Materiais identificados na camada orgânica¹⁴ da amostra 8:** Branco de chumbo + caulino + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + óxido de ferro?

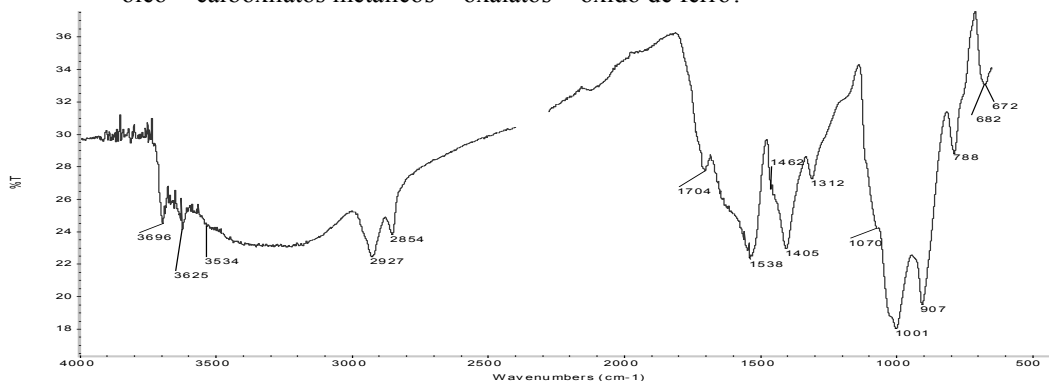


Fig. IV. 86 - Espectro de IV correspondente à camada orgânica da amostra 8

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 9:** Branco de chumbo + carbonato de cálcio (vestigial) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

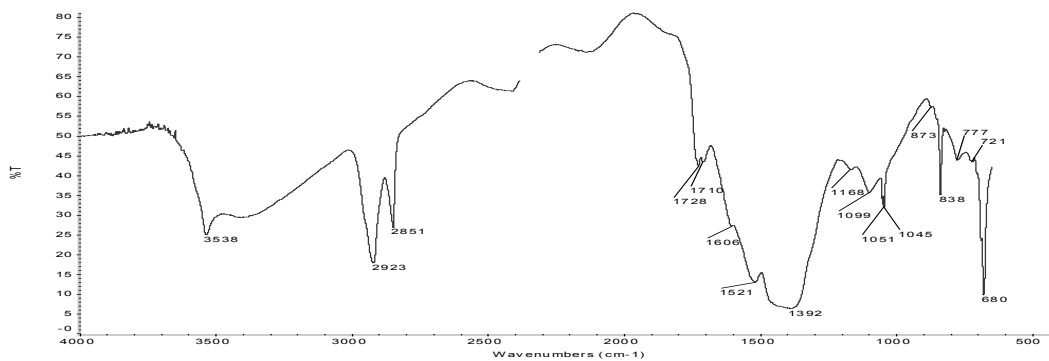


Fig. IV. 87 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 9

- **Materiais identificados na camada amarela clara da amostra 10:** Branco de chumbo + silicatos (ocres) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

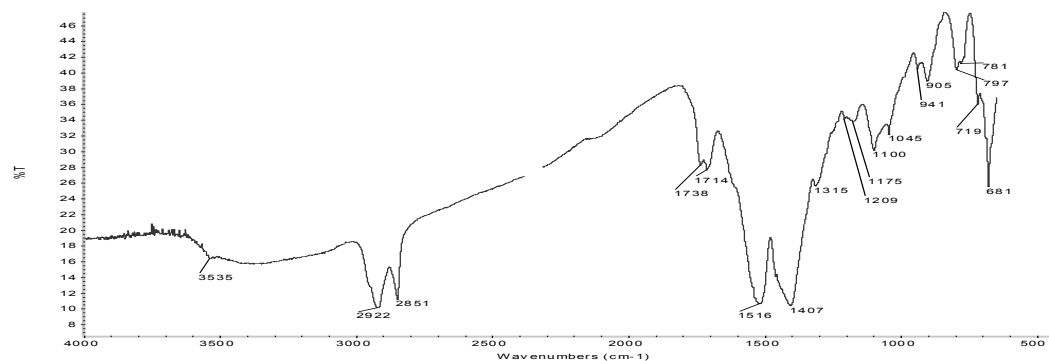


Fig. IV. 88 – Espectro de IV correspondente à camada amarela clara da amostra 10

¹⁴ Verifica-se esta mesma camada na amostra correspondente ao rosa claro

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 11:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos + brocantite

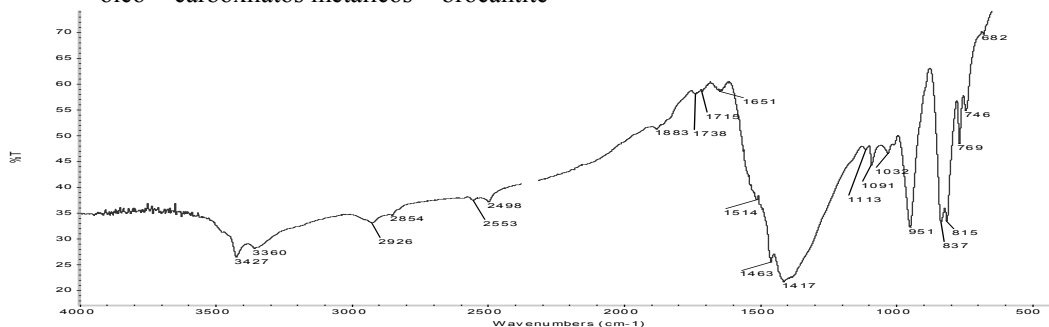


Fig. IV. 89 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 11

- **Materiais identificados na camada azul e camada vermelha da amostra 11:** Azurite + branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos

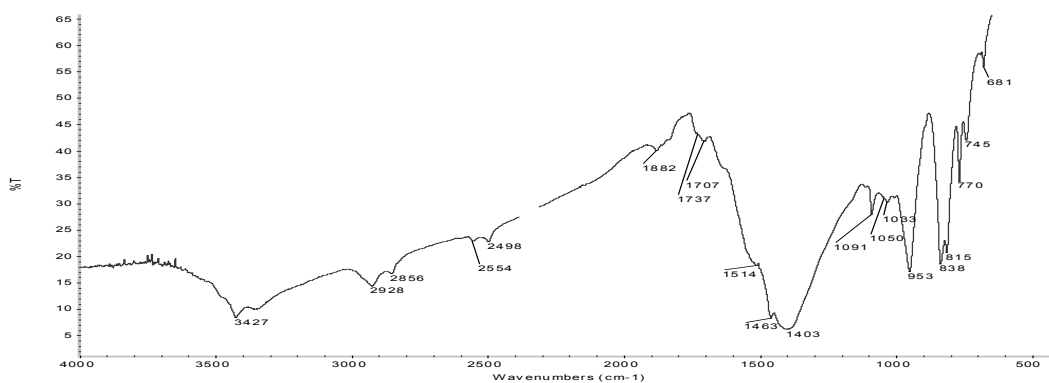


Fig. IV. 90 – Espectro de IV correspondente à camada azul e camada vermelha da amostra 11

- **Materiais identificados na camada verde da amostra 12:** Carbonato de cálcio + verditer+ sulfato de cálcio + óleo + brocantite

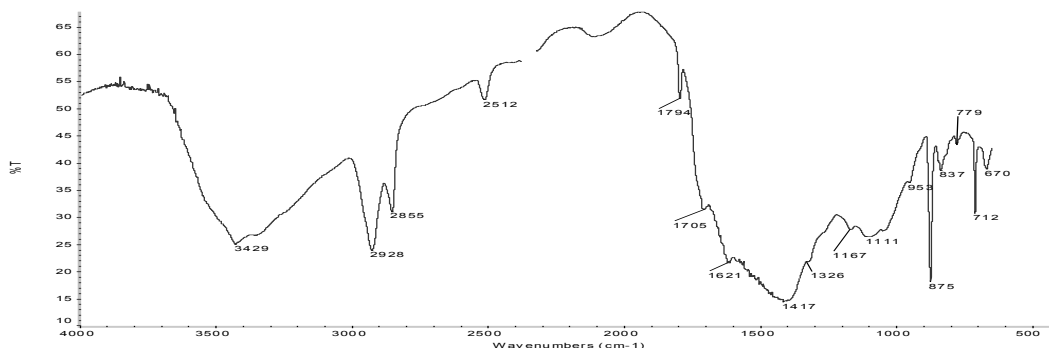


Fig. IV. 91 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 12

- **Materiais identificados na camada rosa clara da amostra 1:** Branco de chumbo + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

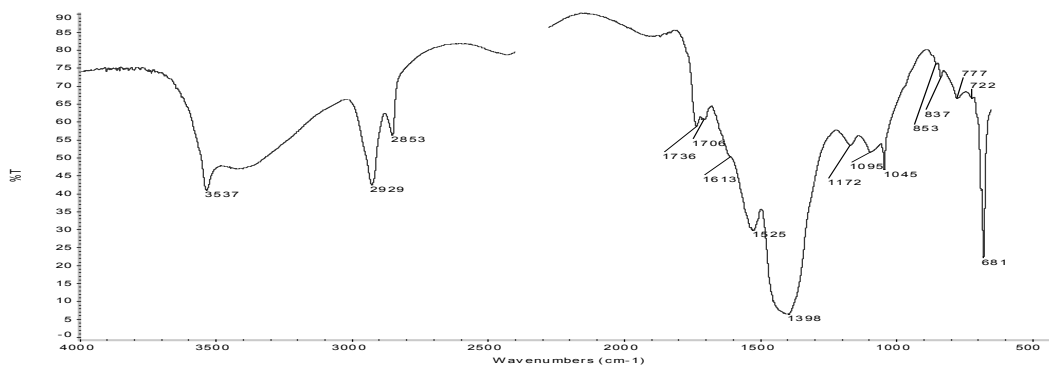


Fig. IV. 92 – Espectro de IV correspondente à camada rosa clara da amostra 1

- **Materiais identificados na camada rosa escura da amostra 1:** Branco de chumbo + sulfato de cálcio + carbonato de cálcio + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

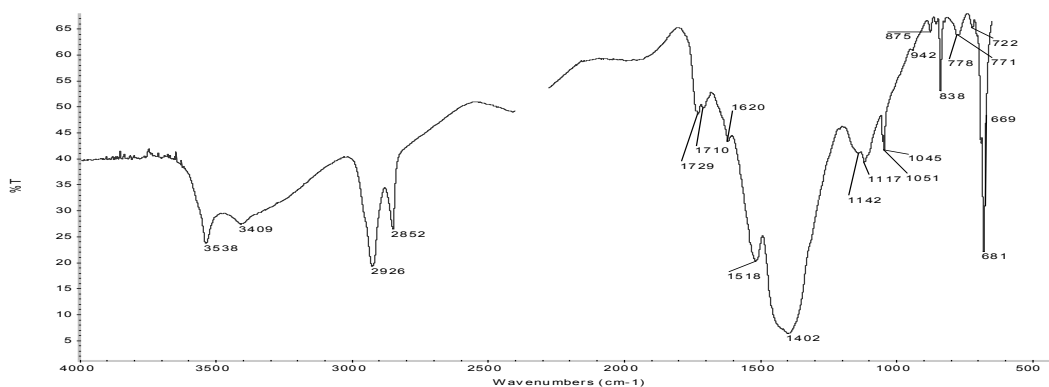


Fig. IV. 803 – Espectro de IV correspondente à camada rosa escura da amostra 1

- **Materiais identificados na camada orgânica¹⁵ da amostra 1:** Branco de chumbo + caulino + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + óxido de ferro?

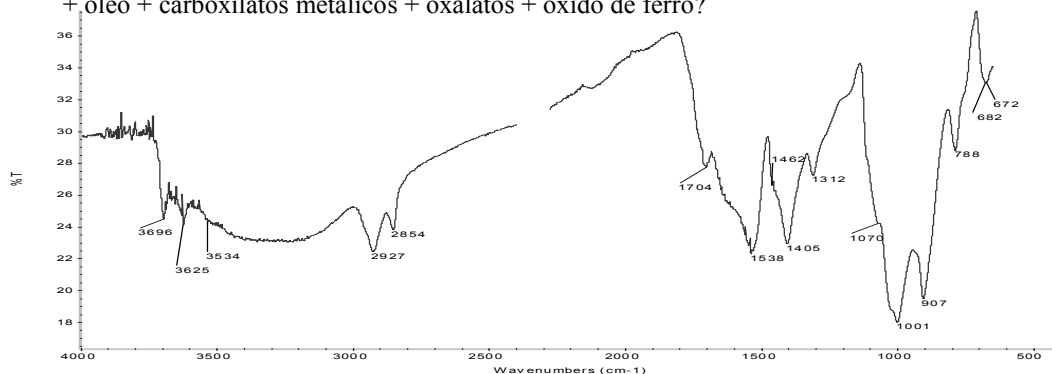


Fig. IV. 814 – Espectro de IV correspondente à camada orgânica da amostra 1

¹⁵ Verifica-se esta mesma camada na amostra correspondente à carnação

- **Materiais identificados na camada preparação¹⁶ da amostra 1:** Caulino (ocres) + óxidos de ferro + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + branco de chumbo (?) + aluminossilicatos

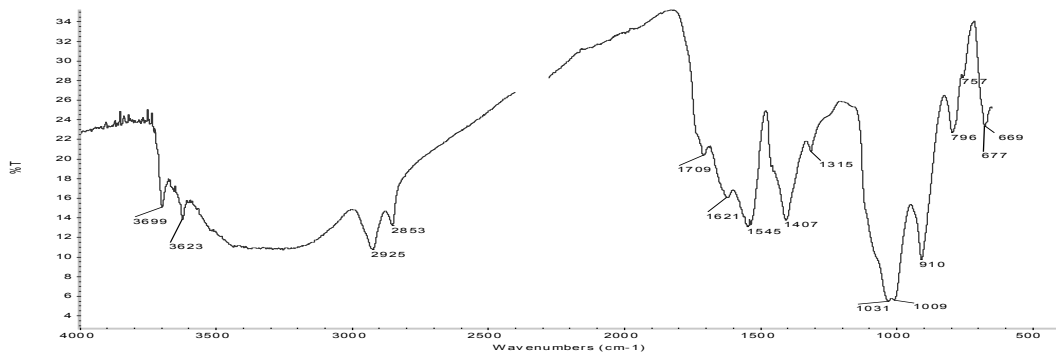


Fig. IV. 825 – Espectro de IV correspondente à camada de preparação da amostra 1

- **Materiais identificados na camada azul da amostra 2:** Azurite + aluminossilicatos (vestigial; poderá ser contaminação associada ao próprio pigmento) + óleo + brocantite

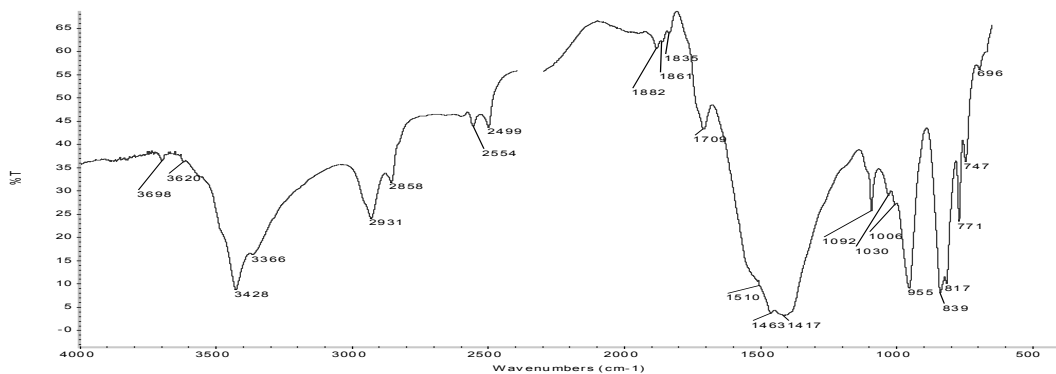


Fig. IV. 836 – Espectro de IV correspondente à camada azul da amostra 2

¹⁶ Identificam-se os mesmos materiais na camada de preparação das restantes amostras retiradas da pintura *Adoração dos Pastores*.

- **Materiais identificados na camada acastanhada da amostra 5:** Branco de chumbo + caulino (ocres) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

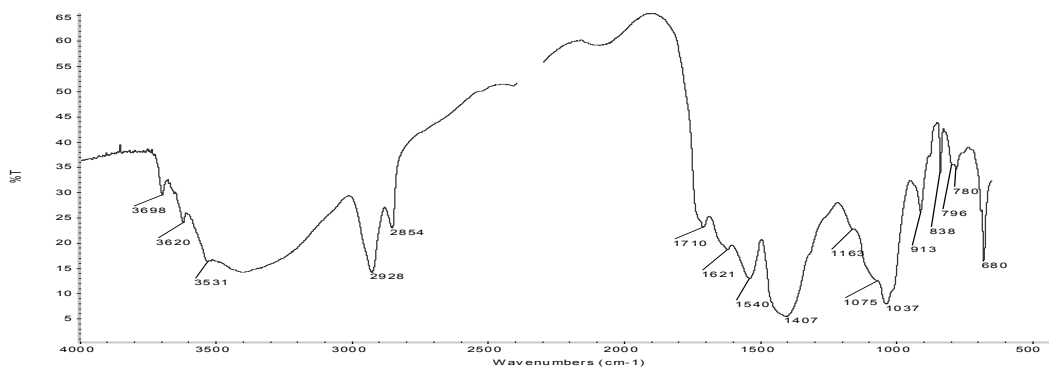


Fig. IV. 847 – Espectro de IV correspondente à camada acastanhada da amostra 5

- **Materiais identificados na camada rosa da amostra 6:** Branco de chumbo + caulino (ocres) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos + carvão vegetal

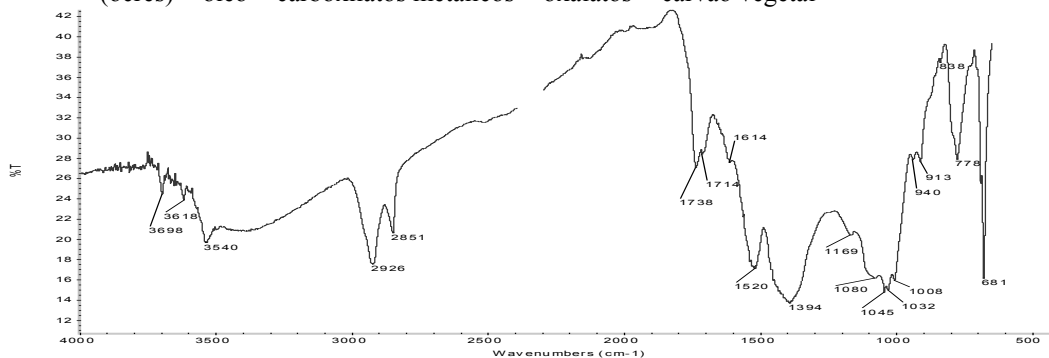


Fig. IV. 98 – Espectro de IV correspondente à camada rosa da amostra 6

- **Materiais identificados na camada verde da amostra 7:** Verditer + brocanti + óleo + carboxilatos metálicos, entre os quais carboxilatos de cobre (banda a 1587 cm^{-1}) + oxalatos

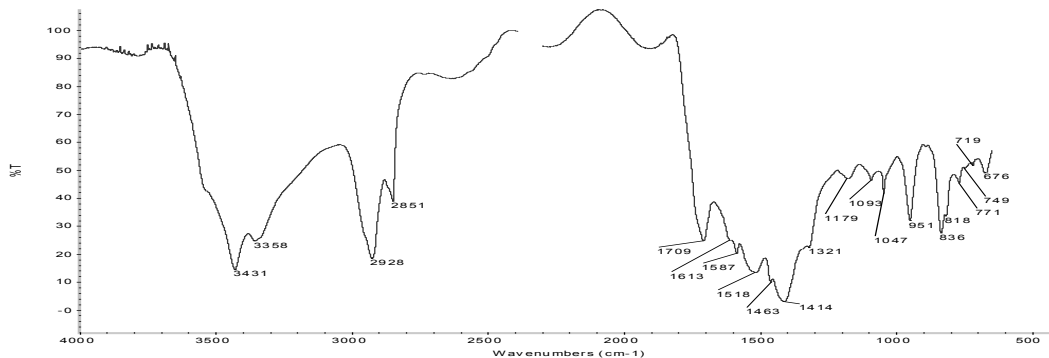


Fig. IV. 99 – Espectro de IV correspondente à camada verde da amostra 7

- **Materiais identificados na camada amarela da amostra 8:** Branco de chumbo + aluminossilicatos (ocres) + óleo + carboxilatos metálicos + oxalatos

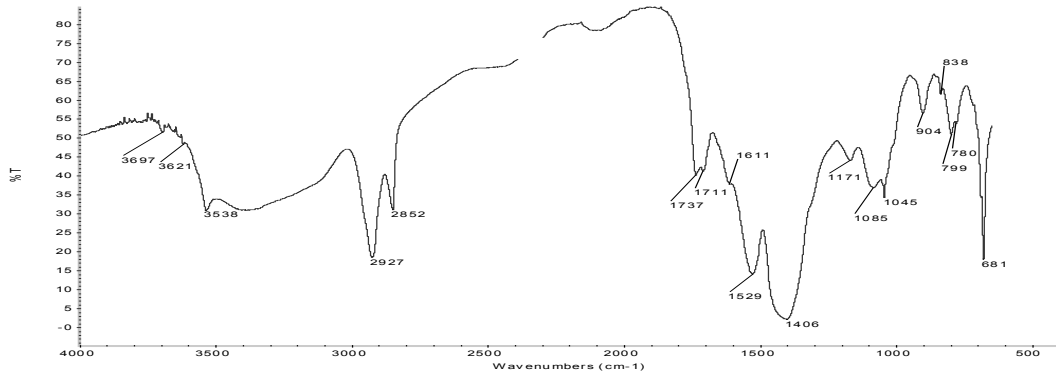
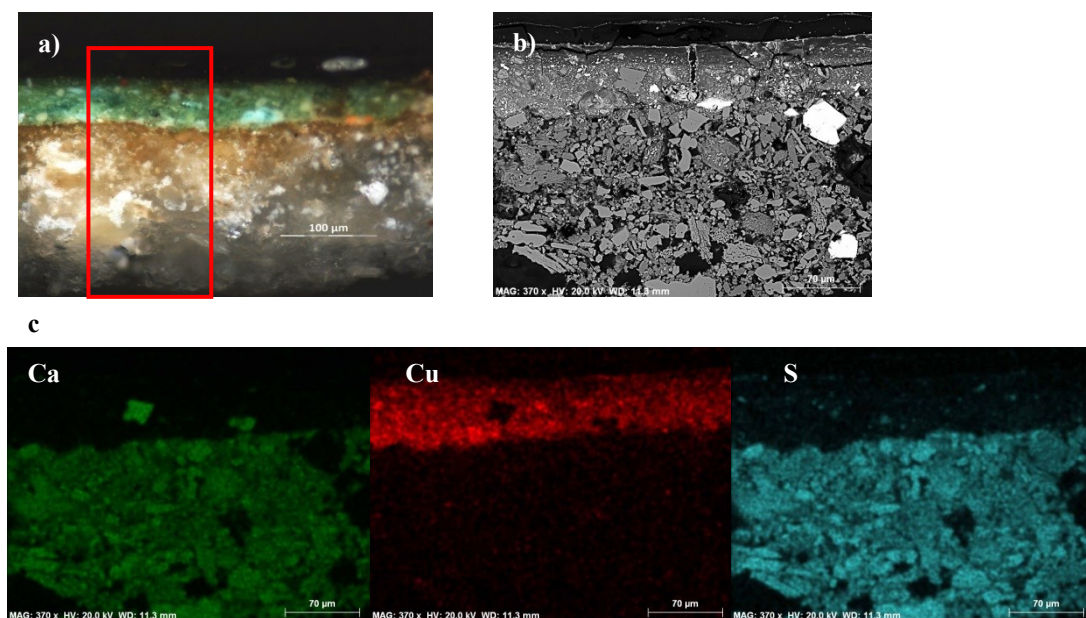
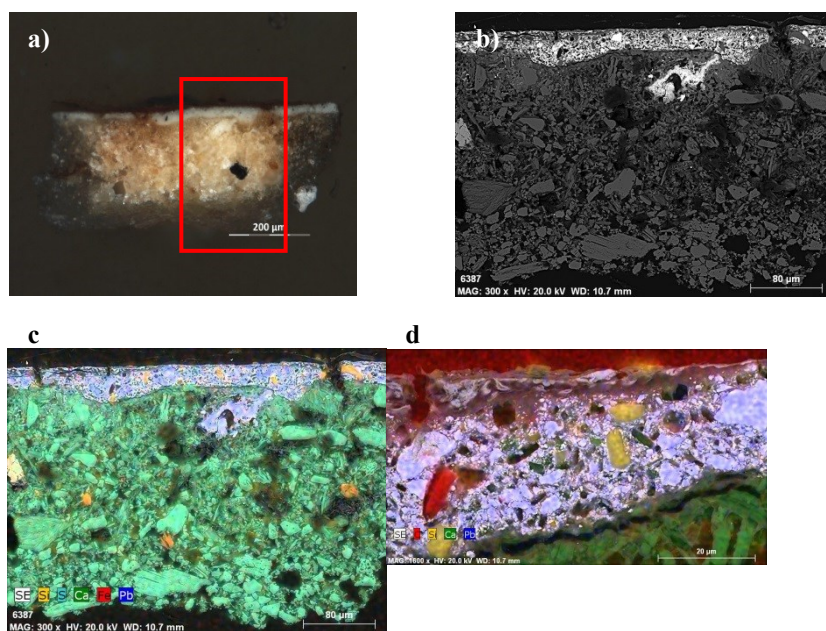


Fig. IV. 850 – Espectro de IV correspondente à camada amarela da amostra 8

APÊNDICE V
SEM-EDS



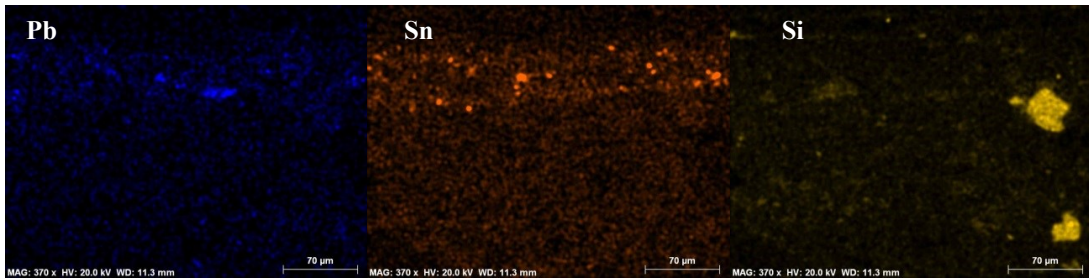


Fig. V. 2 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico correspondente à cor verde; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cálcio (Ca), cobre (Cu), enxofre (S); chumbo (Pb), estanho (Sn) e silício (Si).

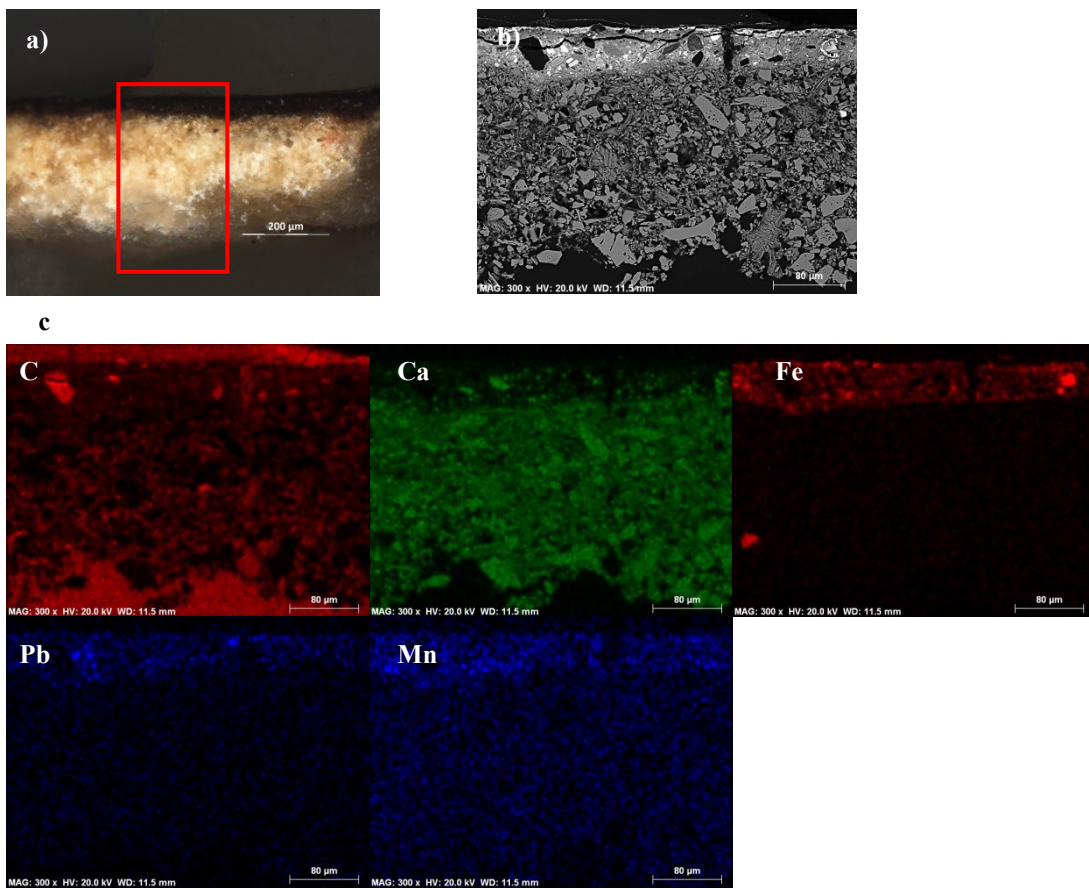


Fig. V. 3 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico carbono (C), cálcio (Ca), ferro (Fe); chumbo (Pb) e manganês (Mn).

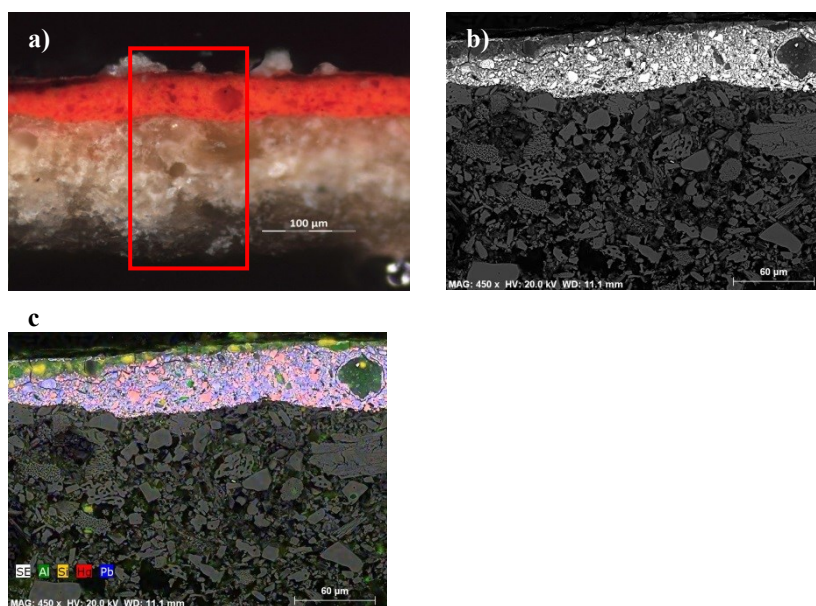


Fig. V. 4 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb).

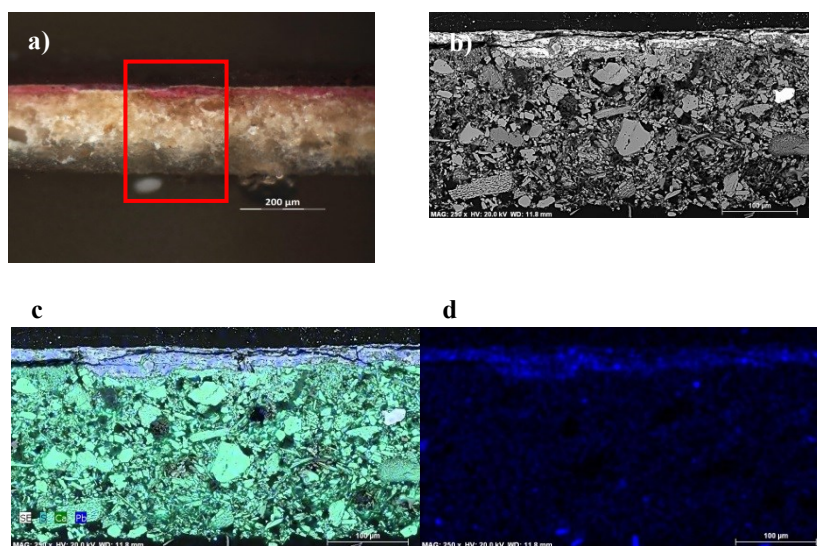


Fig. V. 5 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos enxofre (S), cálcio (Ca) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al).

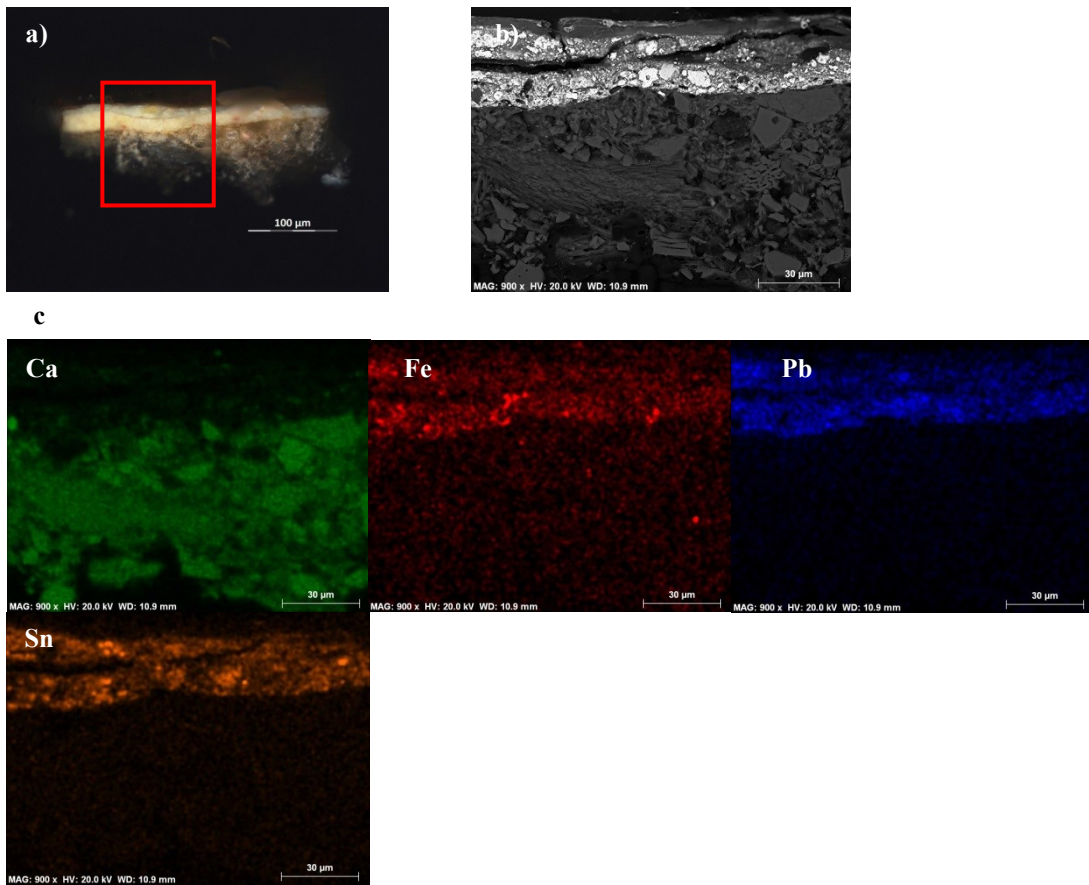


Fig. V. 6 – Amostra 5: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cálcio (Ca), ferro (Fe), chumbo (Pb) e estanho (Sn).

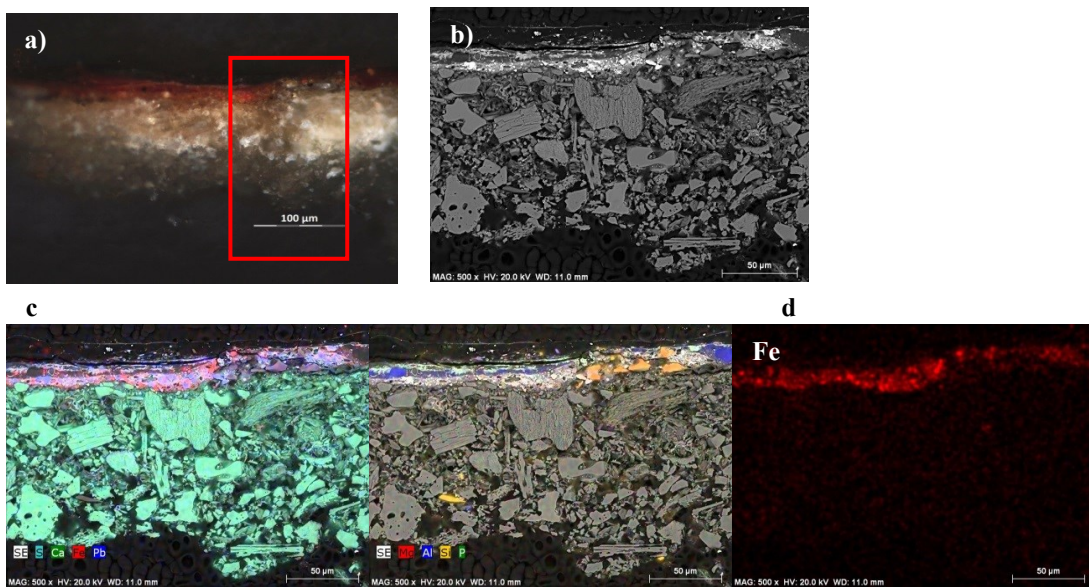


Fig. V. 7 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos enxofre (S), carbono (C), cálcio (Ca), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos mercúrio (Mg), alumínio (Al), silício (Si) e fósforo (P); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico ferro (Fe).

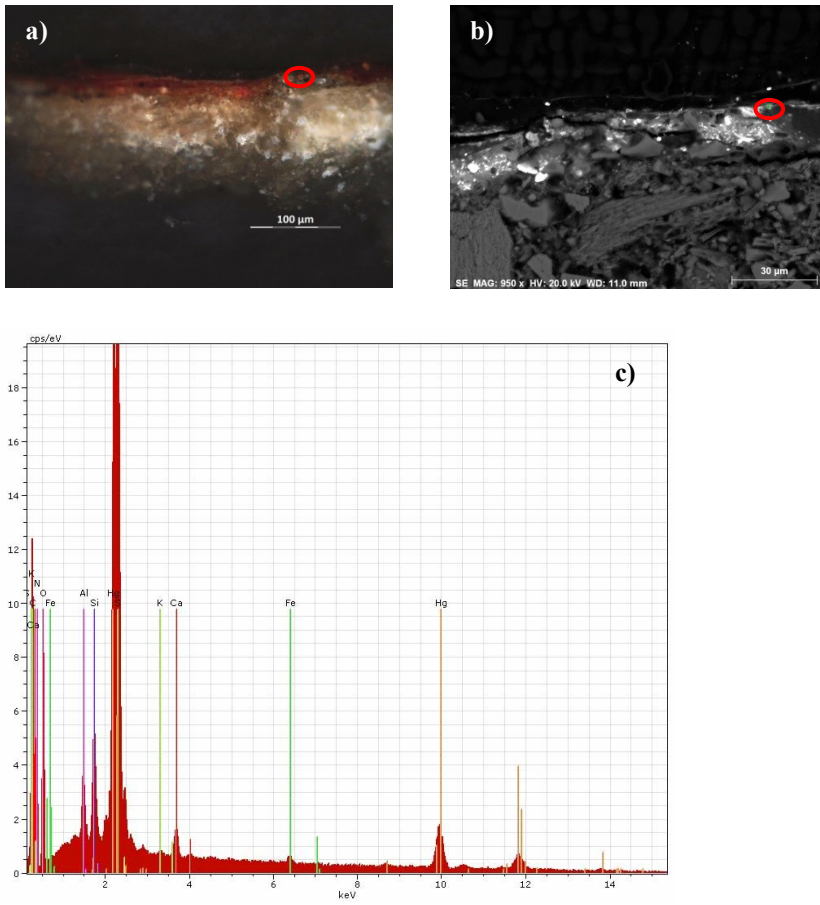


Fig. V. 8 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Espectro de EDS referente à análise de uma partícula de pigmento vermelho.

Assunção da Virgem/Capela-mor da igreja matriz de Barcelos

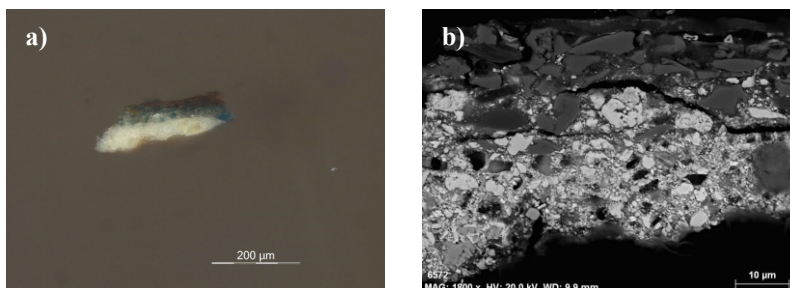




Fig. V. 9 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos enxofre (S), carbono (C), cálcio (Ca), ferro (Fe), chumbo (Pb) e estanho (Sn); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos mercúrio (Hg), alumínio (Al), silício (Si) e fosforo (P); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico ferro (Fe); e) mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al).

Última Ceia/Misericórdia do Porto

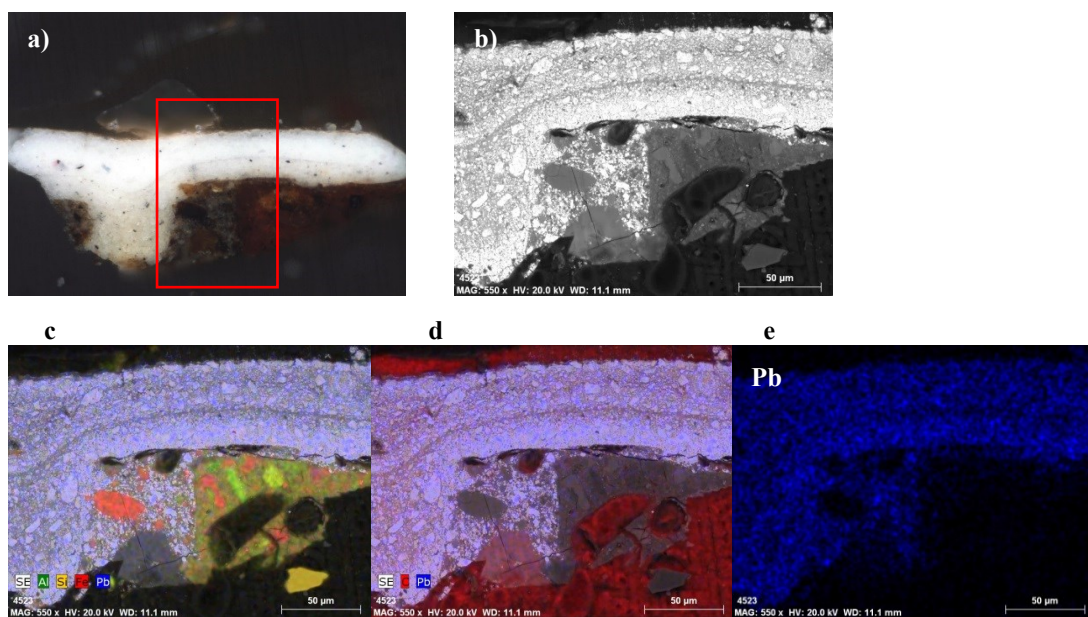


Fig. V. 10 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C) e chumbo (Pb); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb).

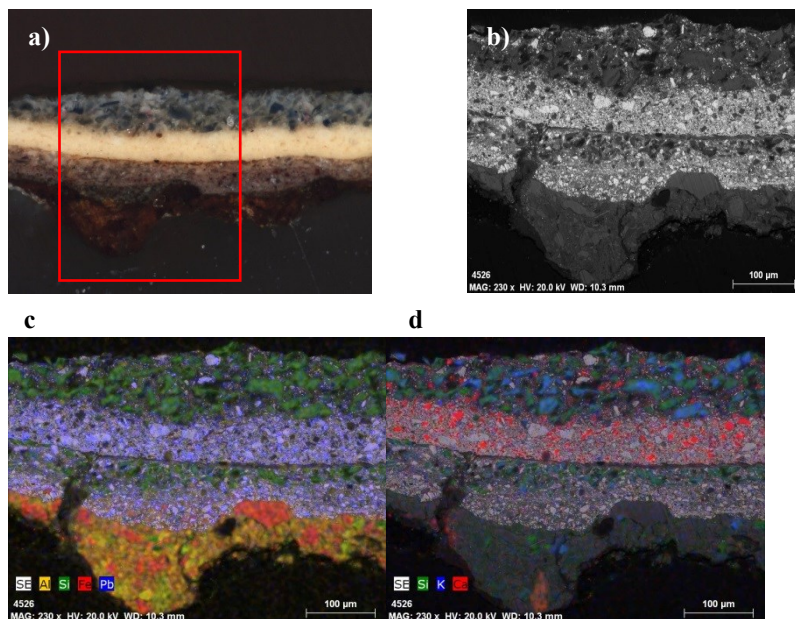


Fig. V. 11 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), potássio (K) e cálcio (Ca).

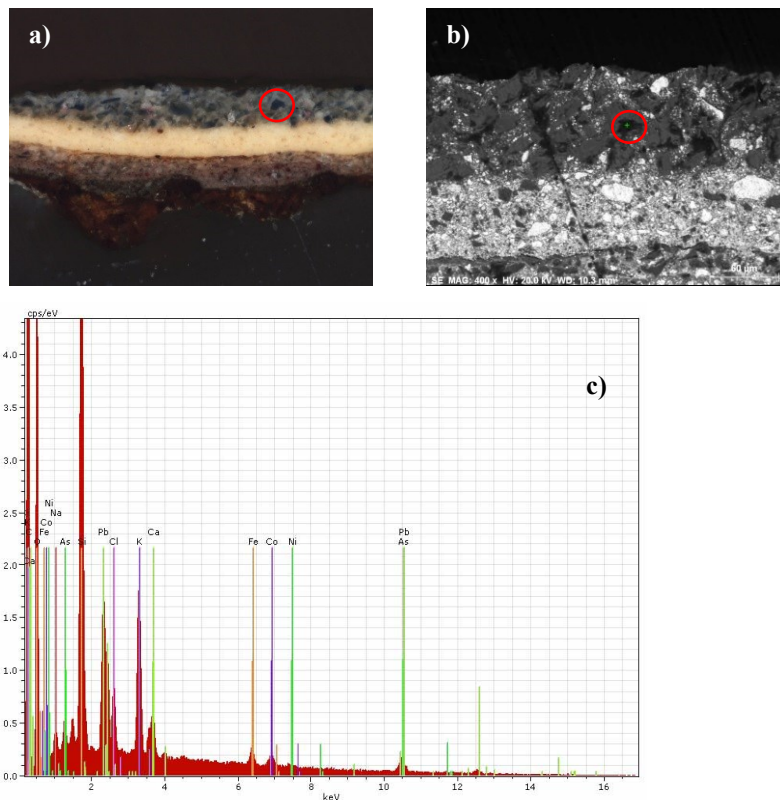


Fig. V. 12 – Amostra 3: a) Micrografia electrónica do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Espectro de EDS referente à análise de uma partícula de pigmento azul.

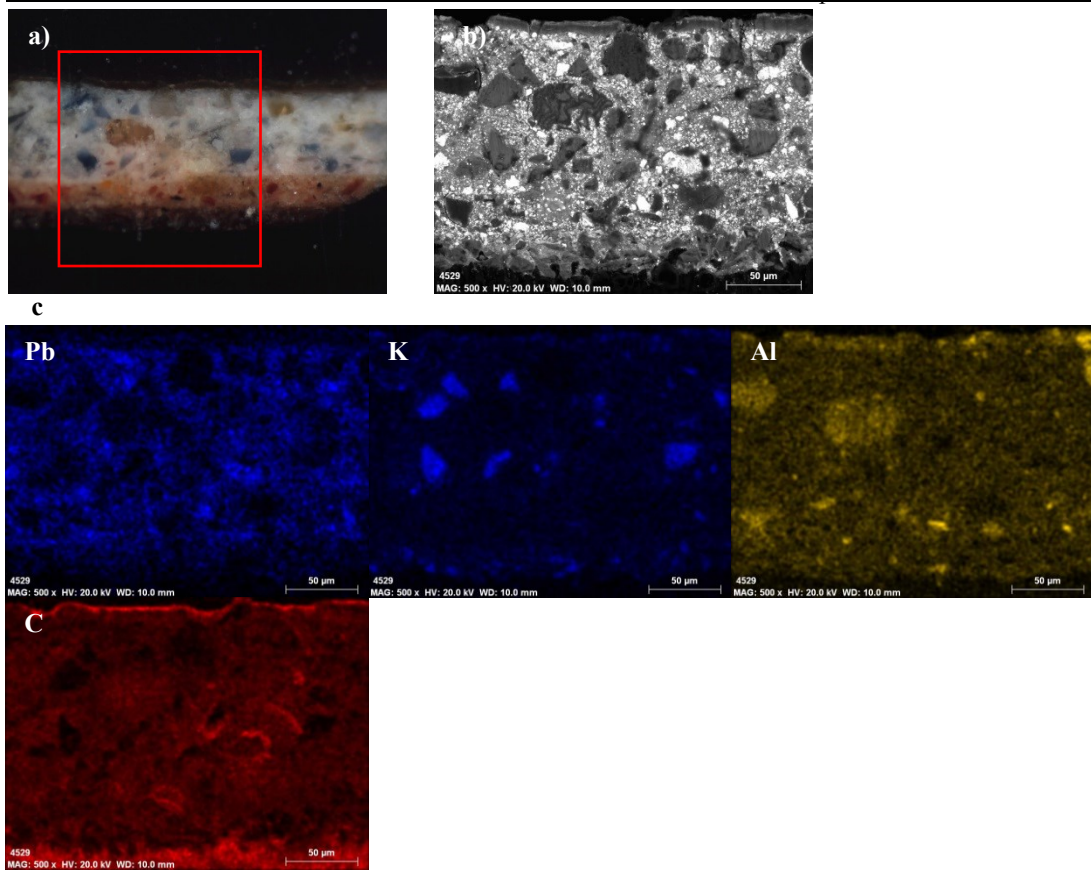


Fig. V. 13 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb); potássio (K); alumínio (Al) e carbono (C).

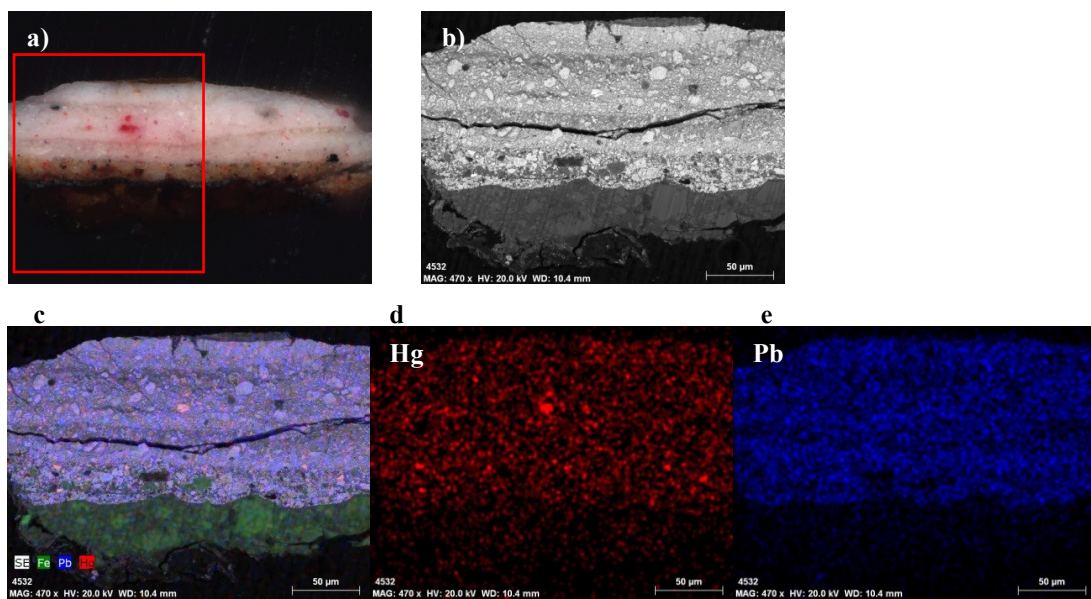


Fig. V. 14 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), chumbo (Pb) e mercúrio (Hg); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg); e) Mapa de EDS relativo ao elemento chumbo (Pb).

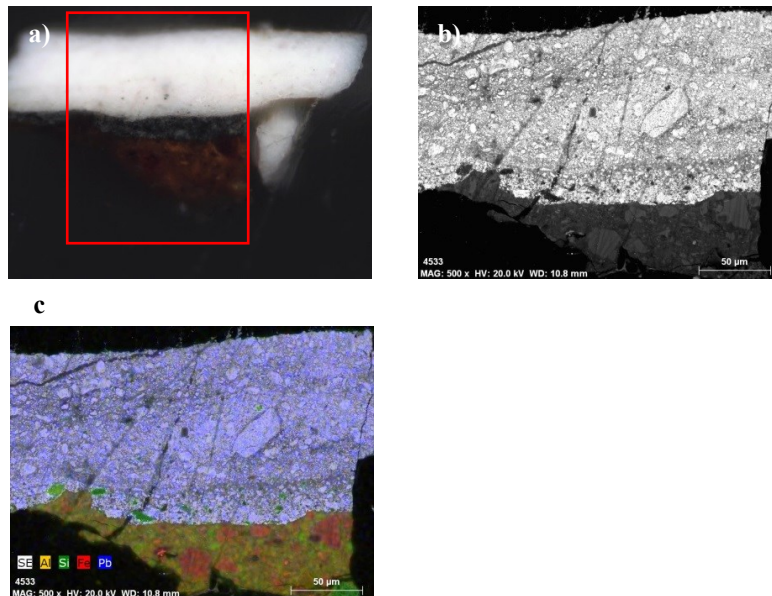


Fig. V. 15 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb).

Agonia no Horto / Misericórdia do Porto

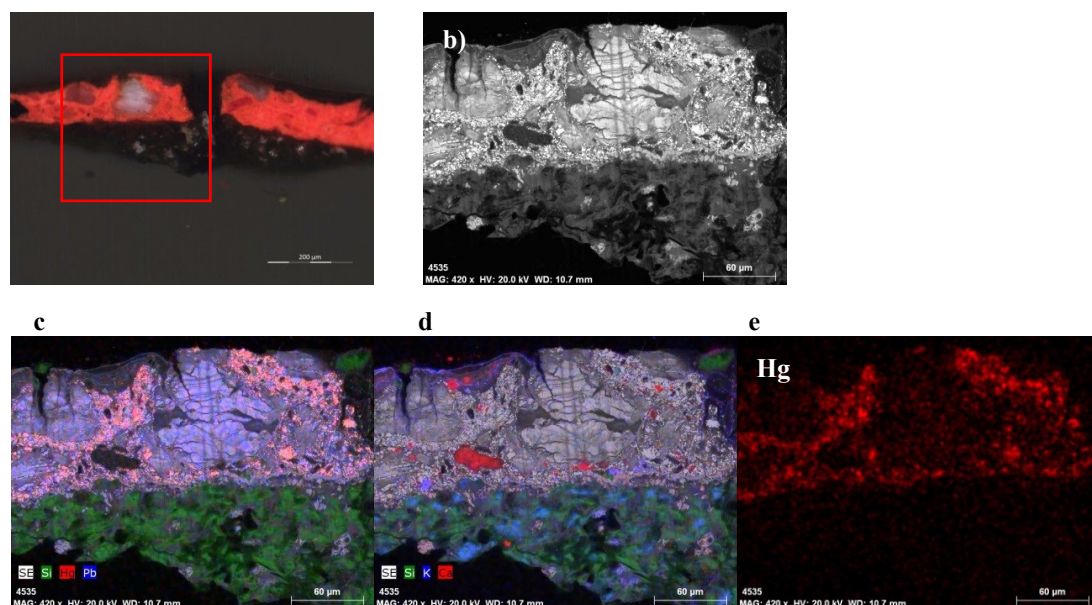


Fig. V. 16 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), potássio (K) e cálcio (Ca); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg).

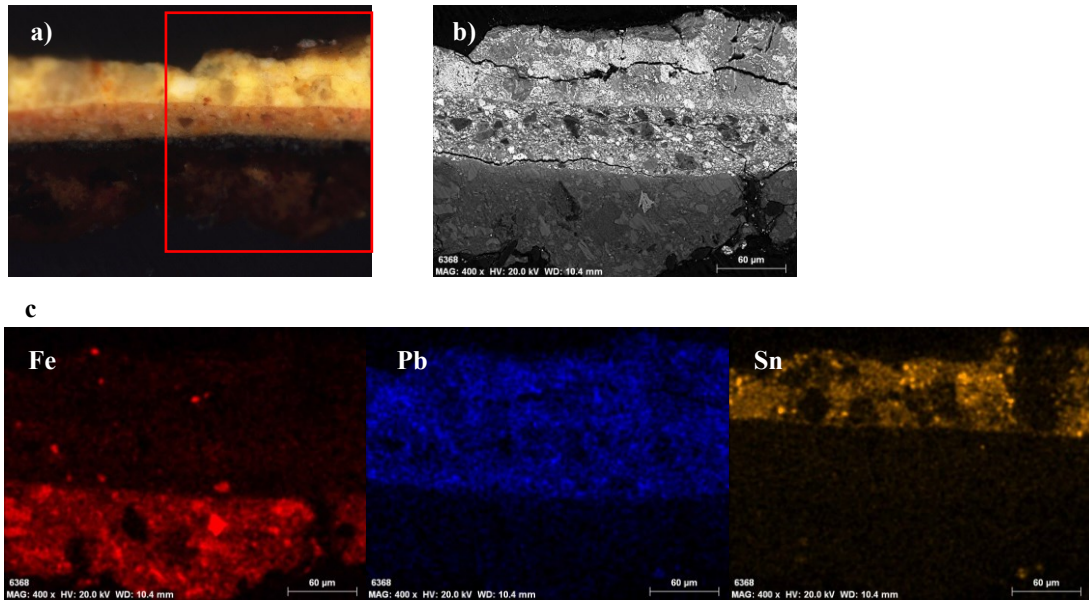


Fig. V. 17 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico ferro (Fe), estanho (Sn) e chumbo (Pb).

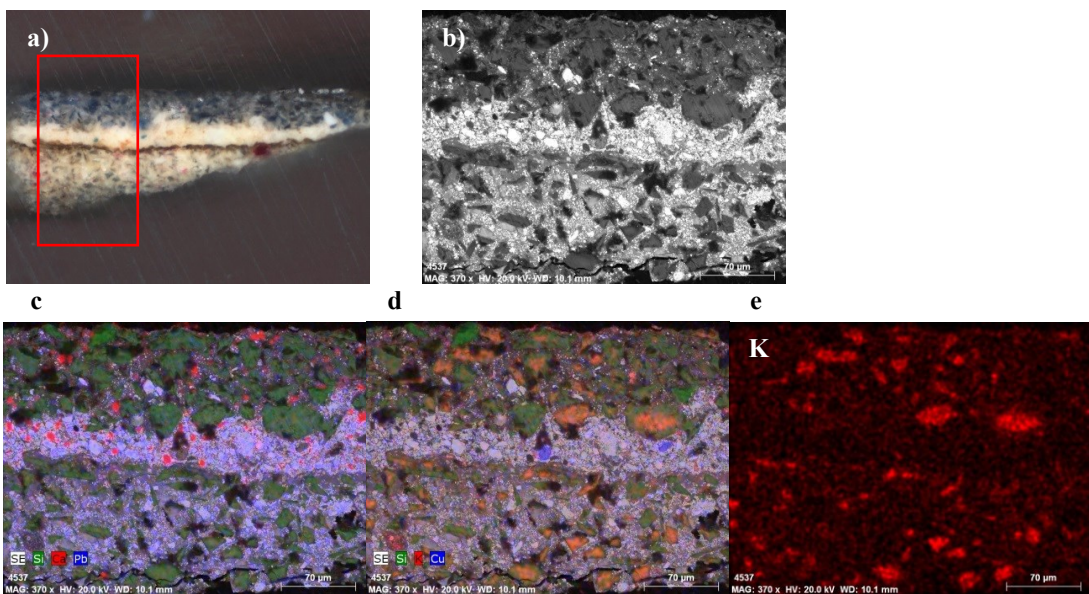


Fig. V. 18 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), cálcio (Ca) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), potássio (K) e cobre (Cu); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico potássio (K).

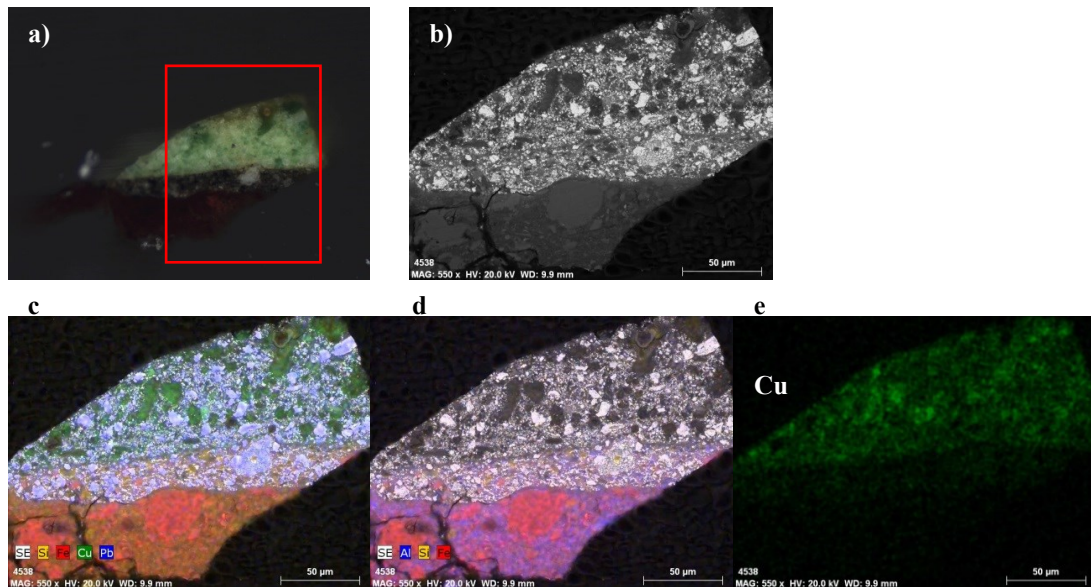


Fig. V. 19 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu).

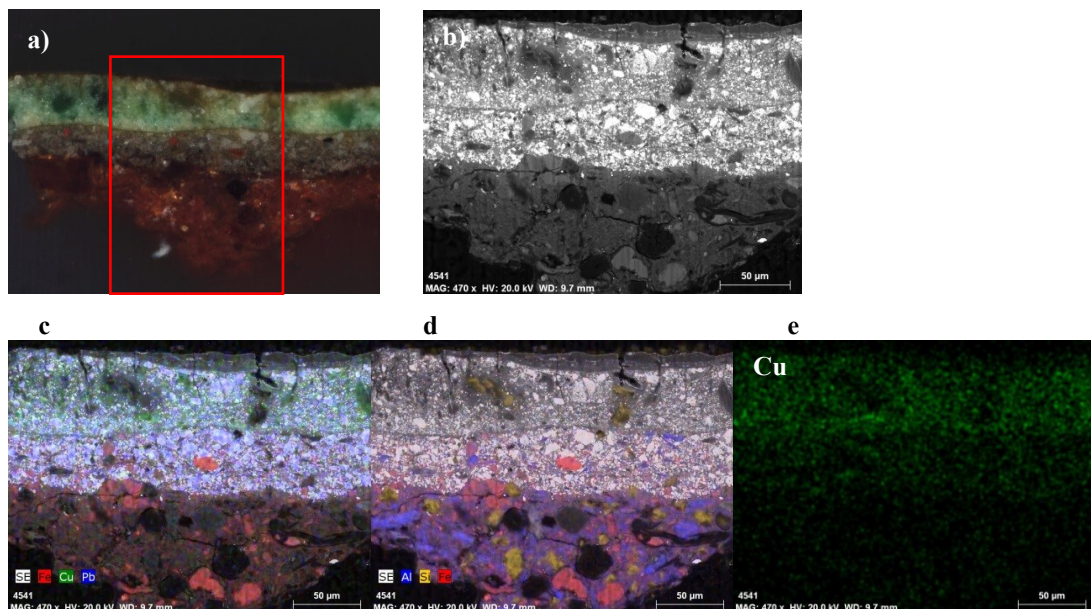


Fig. V. 20 – Amostra 5: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu).

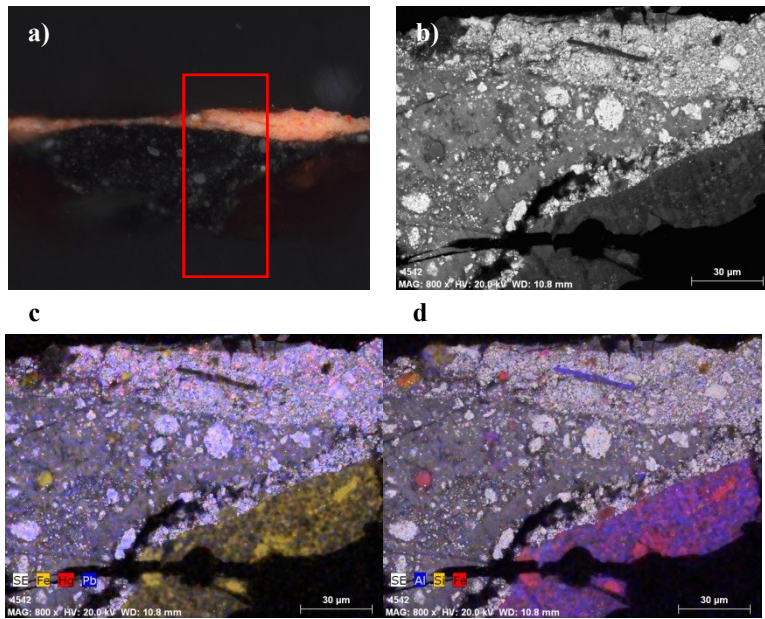


Fig. V. 21 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe).

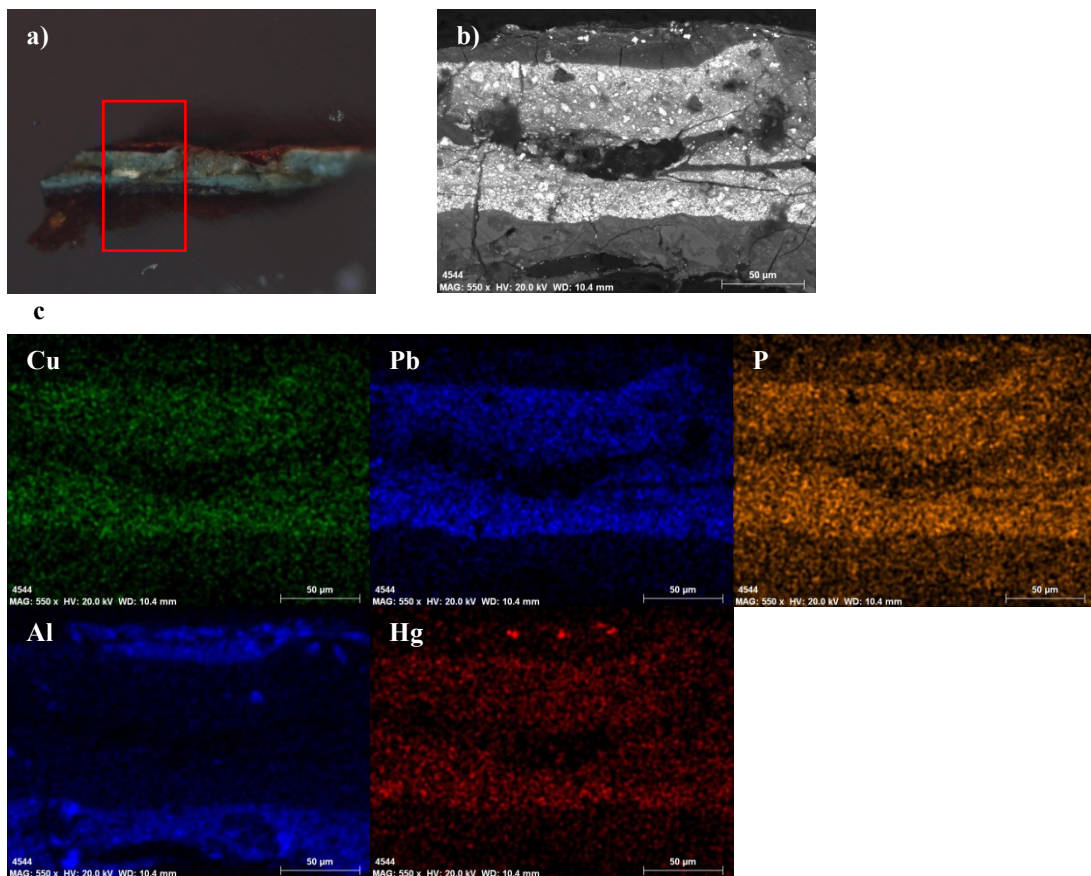


Fig. V. 22 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu); chumbo (Pb); fósforo (P); alumínio (Al) e mercúrio (Hg).

Jesus a caminho do Calvário /Misericórdia do Porto

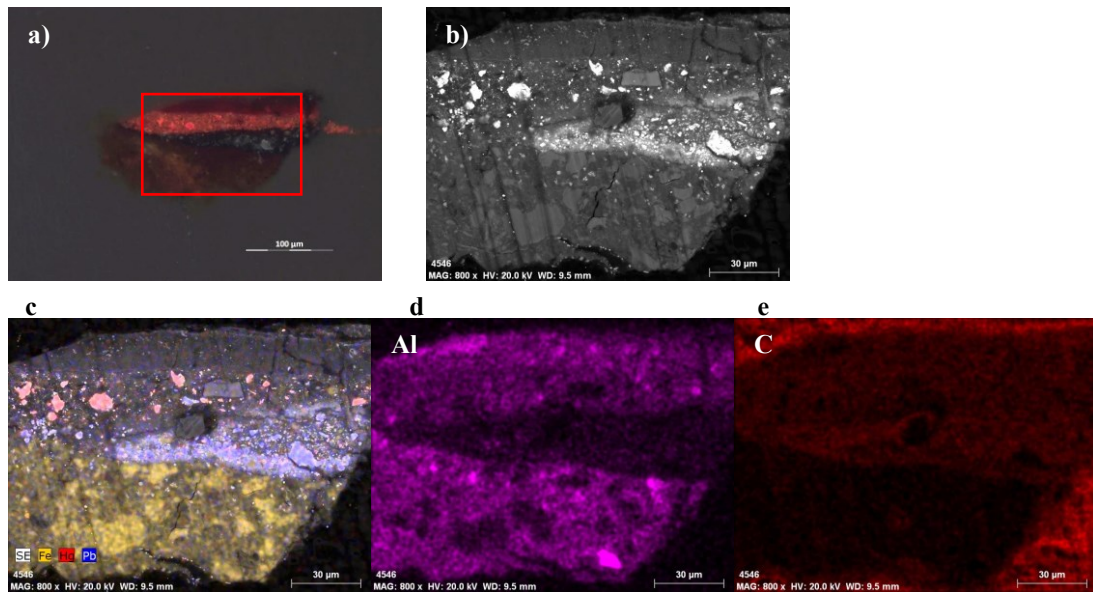


Fig. V. 23 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al); e) mapa de EDS relativo ao elemento químico carbono (C).

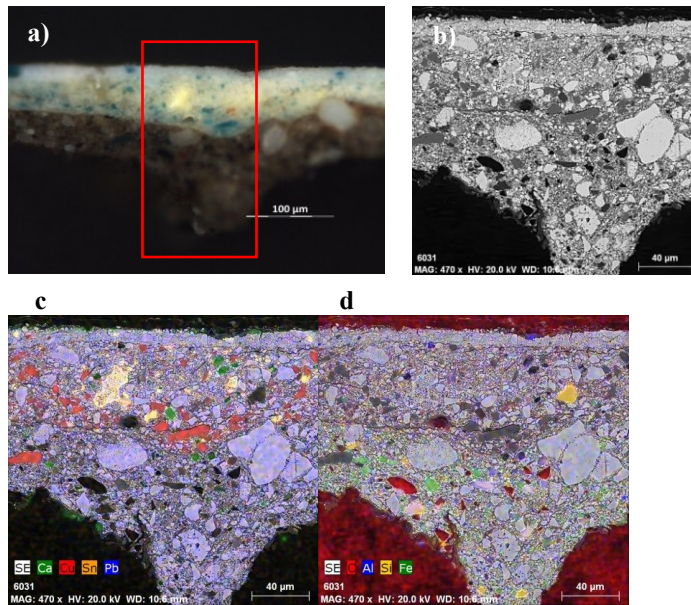


Fig. V. 24 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), cobre (Cu), estanho (Sn) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e ferro (Fe).

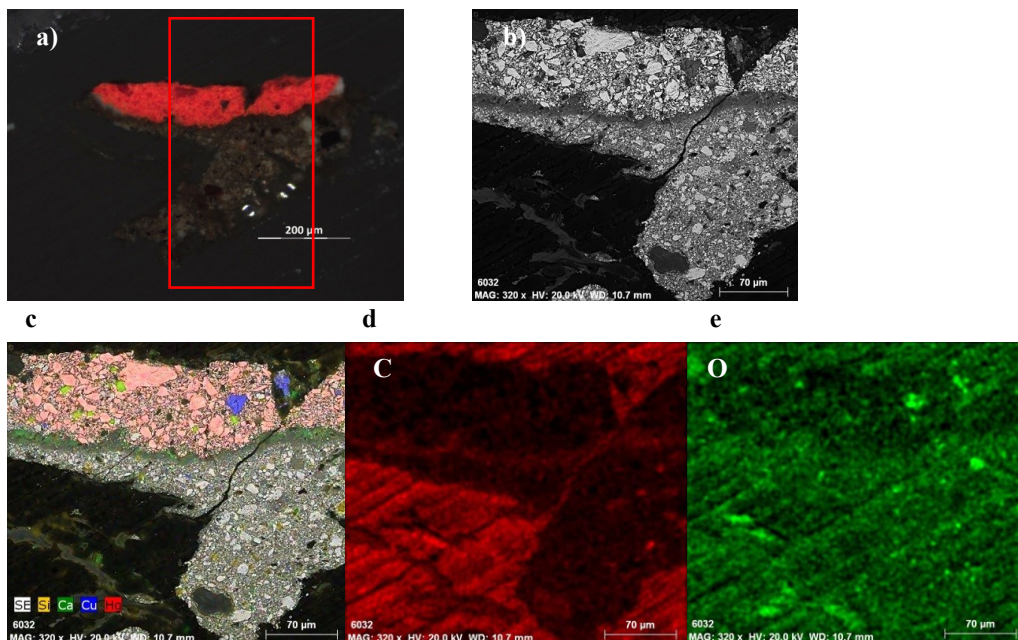


Fig. V. 25 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos silício (Si), cálcio (Ca), cobre (Cu) e mercúrio (Hg); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico oxigénio (O).

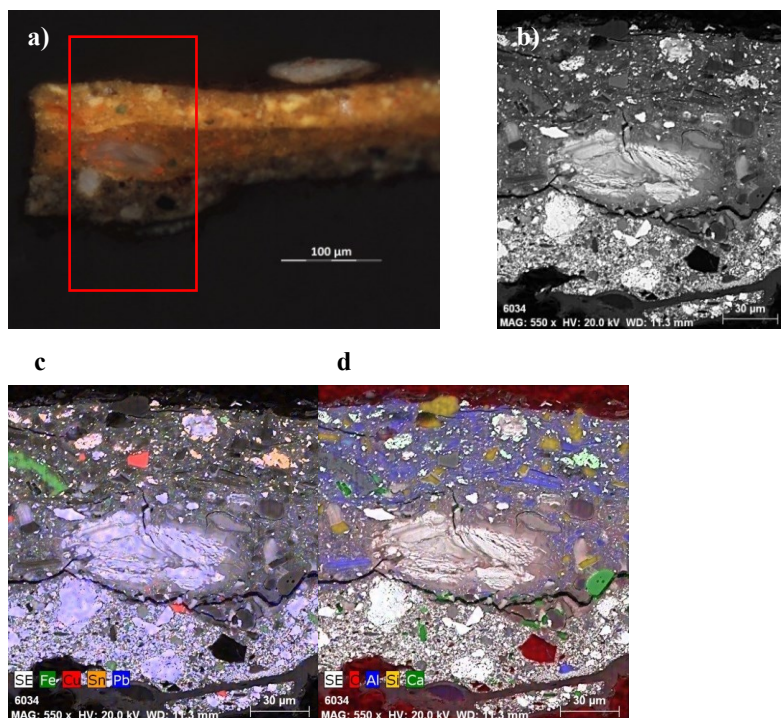


Fig. V. 26 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu), estanho (Sn), e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).

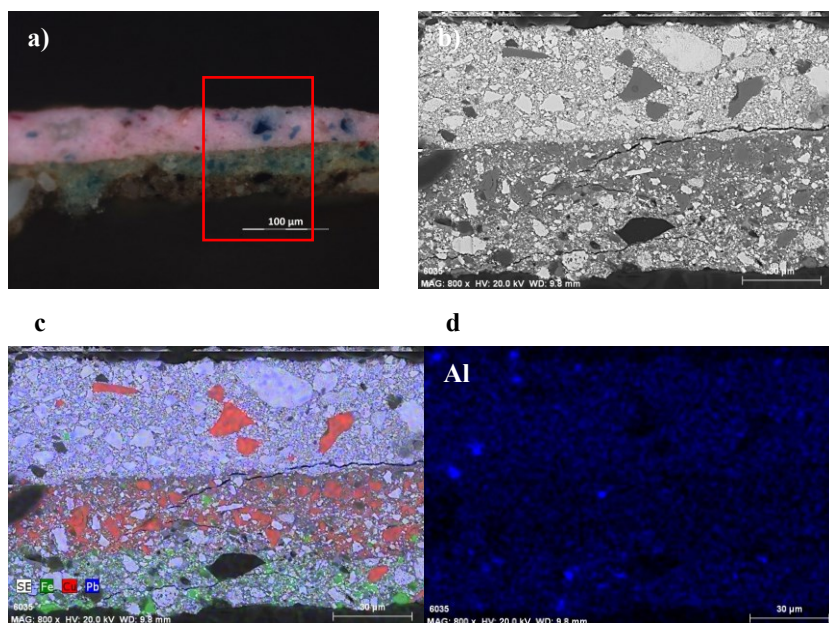


Fig. V. 27 – Amostra 8: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu), estanho (Sn), e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico alumínio (Al).

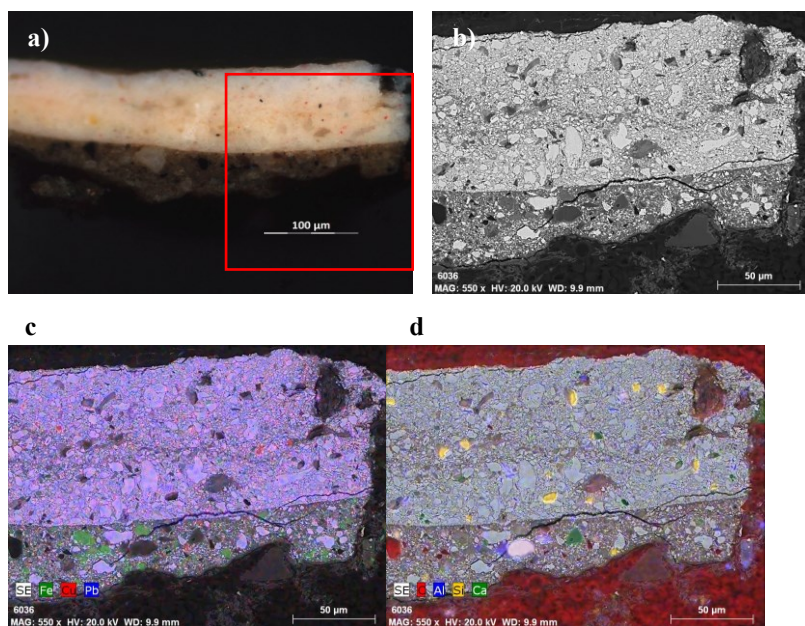


Fig. V. 28 – Amostra 9: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).

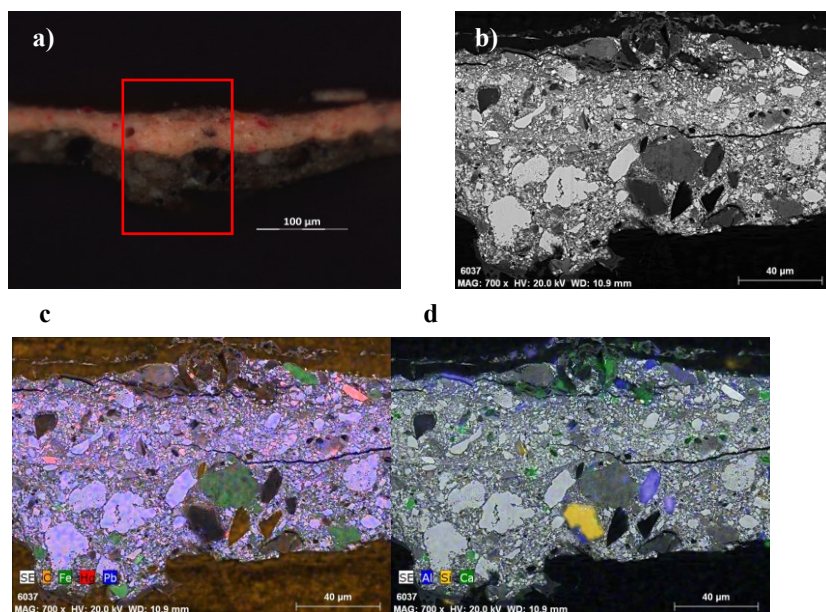


Fig. V. 29 – Amostra 10: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).

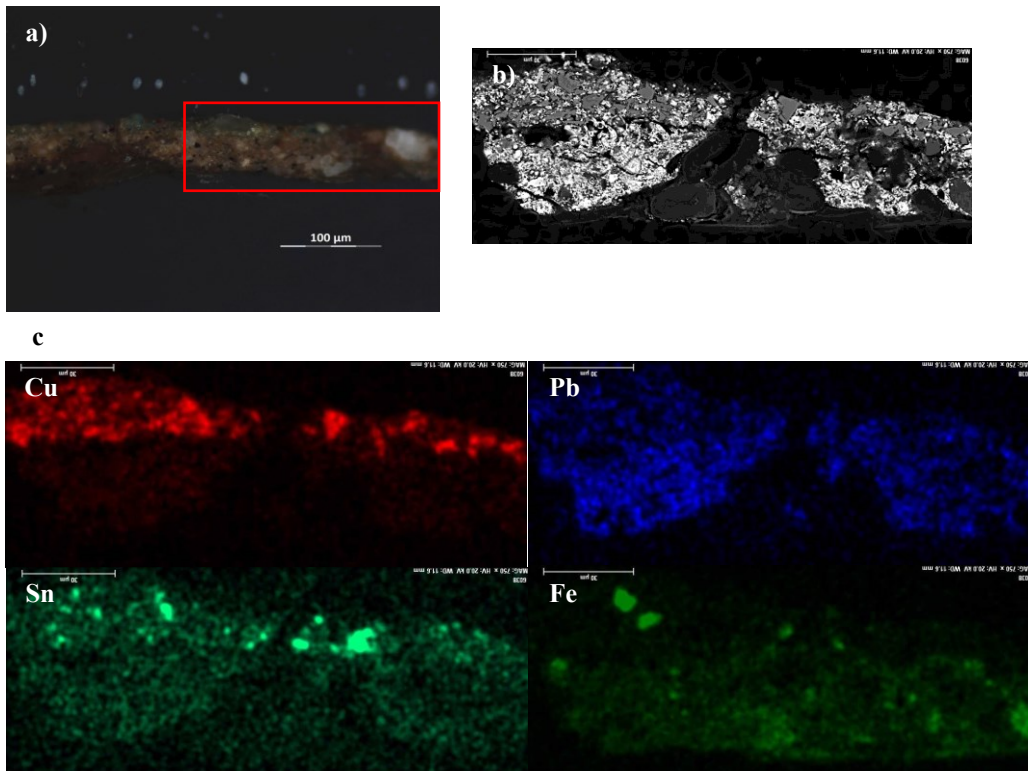


Fig. V. 30 – Amostra 11: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu); chumbo (Pb); estanho (Sn) e ferro (Fe).

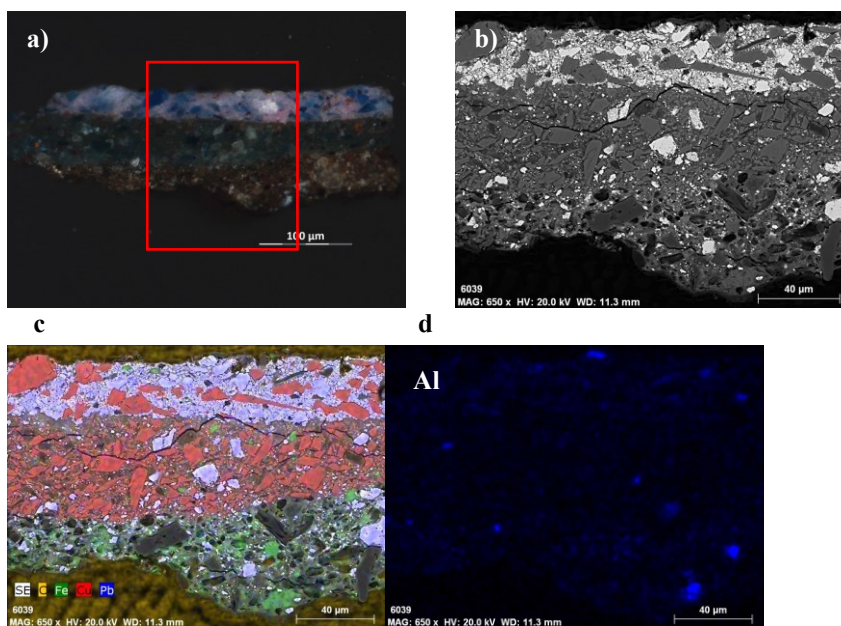


Fig. V. 31 – Amostra 14: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono, ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento alumínio (Al).

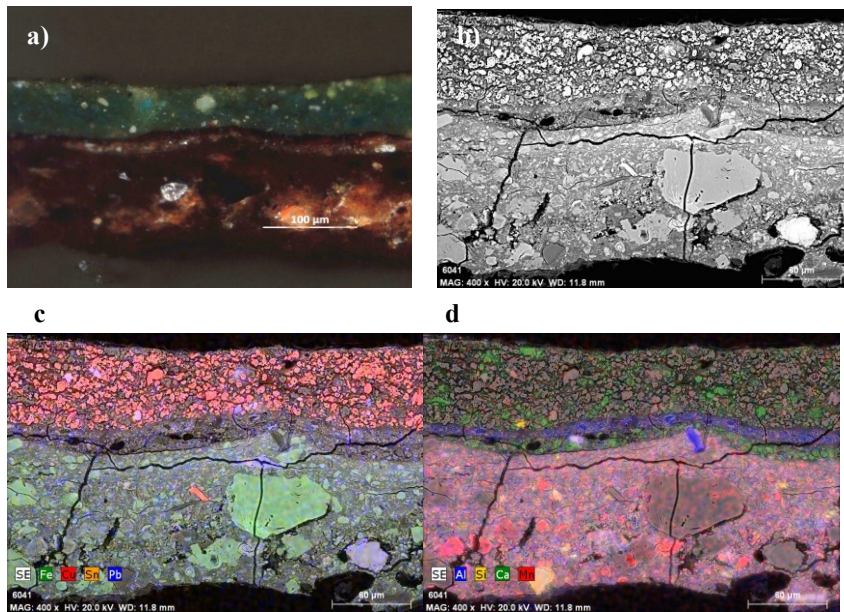


Fig. V. 32 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu), estanho e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), cálcio (Ca) e mercúrio (Mg).

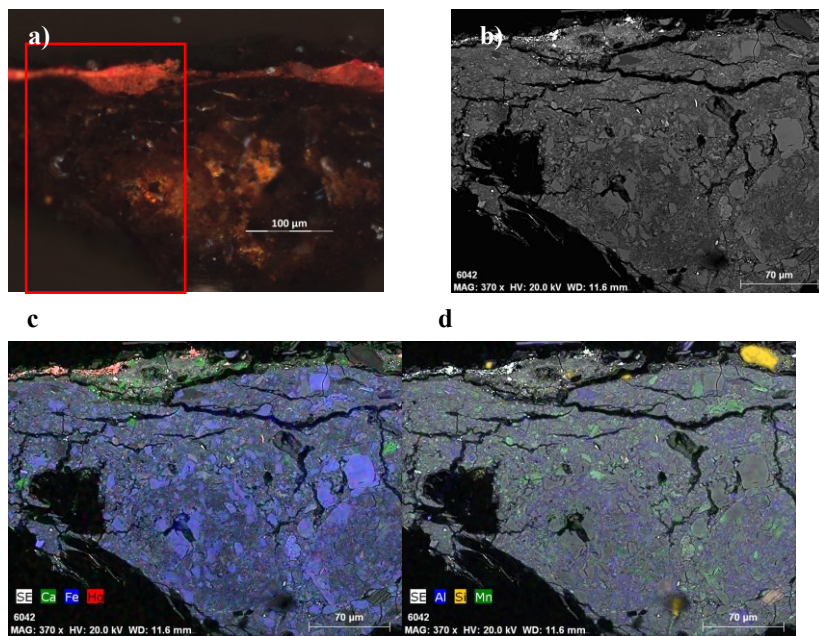


Fig. V. 33 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe) e mercúrio (Mg); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si) e manganês (Mn).

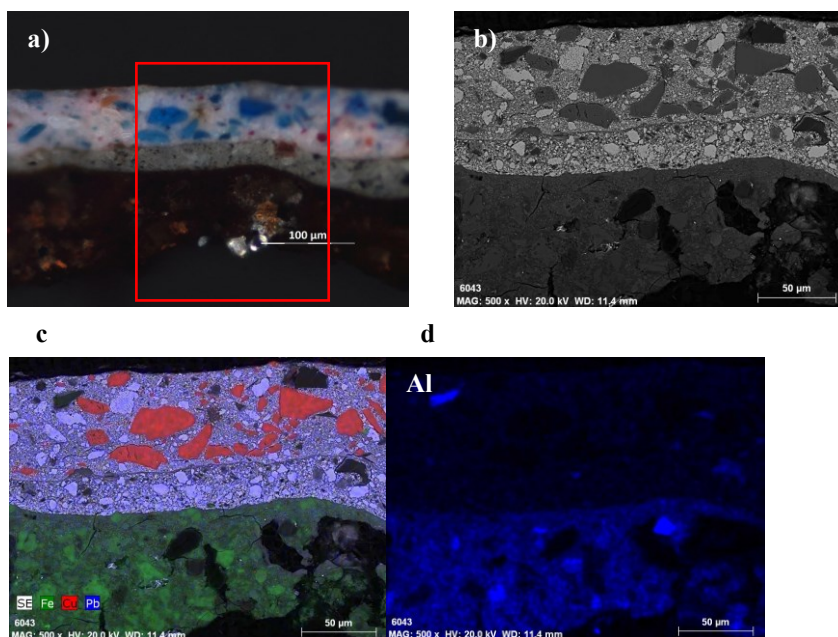


Fig. V. 34 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al).

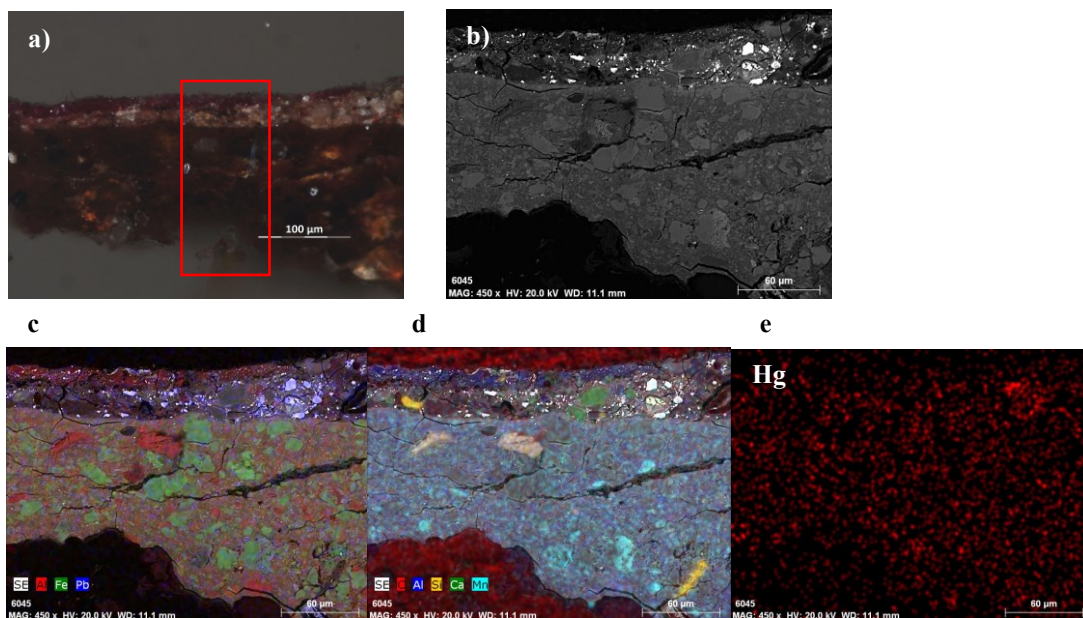


Fig. V. 35 – Amostra 8: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si), cálcio (Ca) e manganês (Mn); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg).

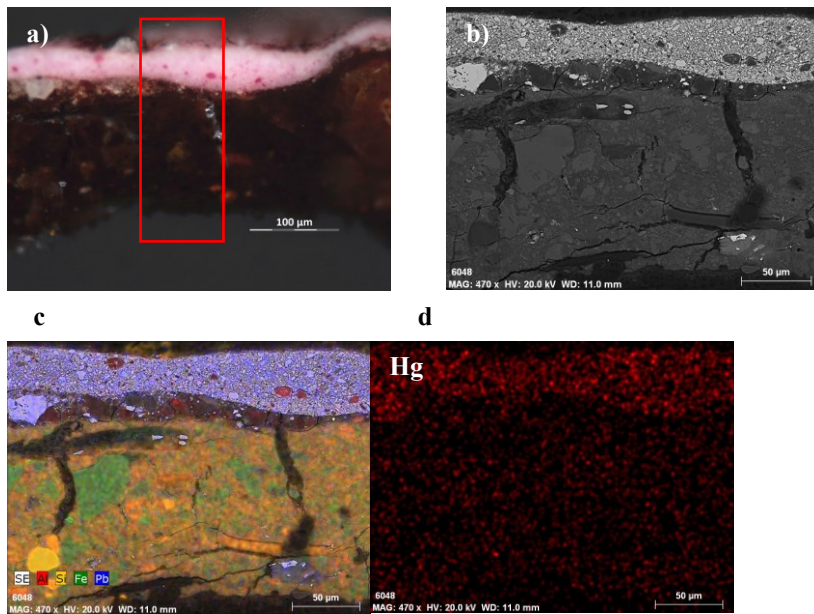


Fig. V. 36 – Amostra 9: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), ferro (Fe) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg).

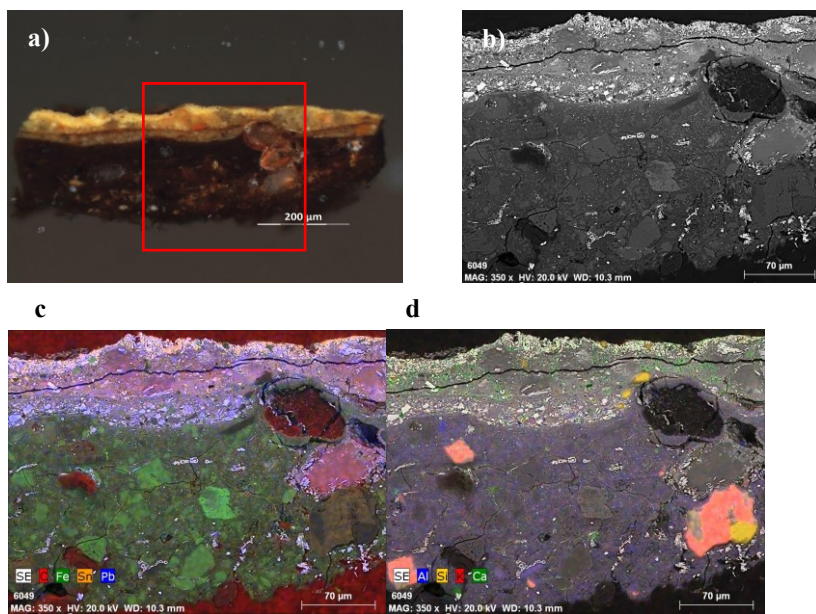


Fig. V. 37 – Amostra 10: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), ferro (Fe), estanho (Sn) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), potássio (K) e cálcio (Ca).

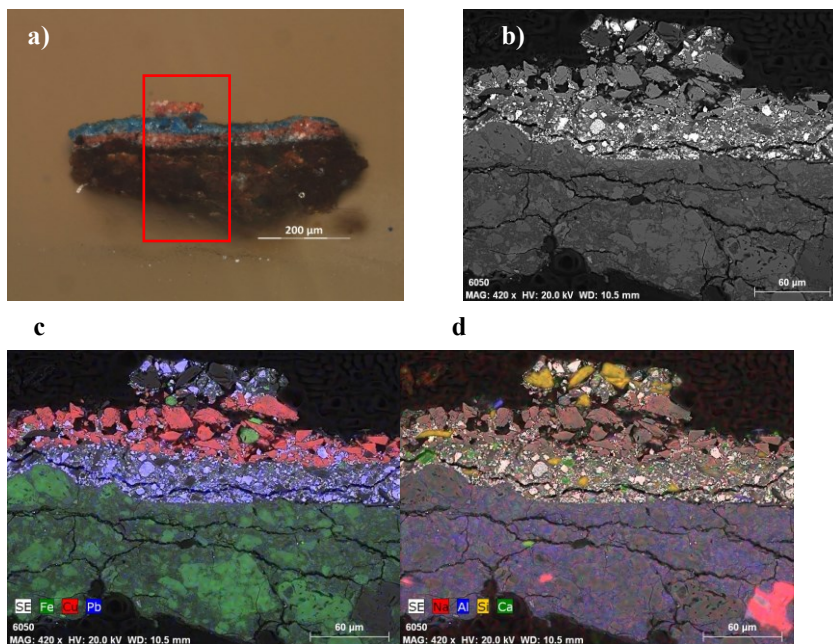


Fig. V. 38 – Amostra 11: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos sódio (Na), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca).

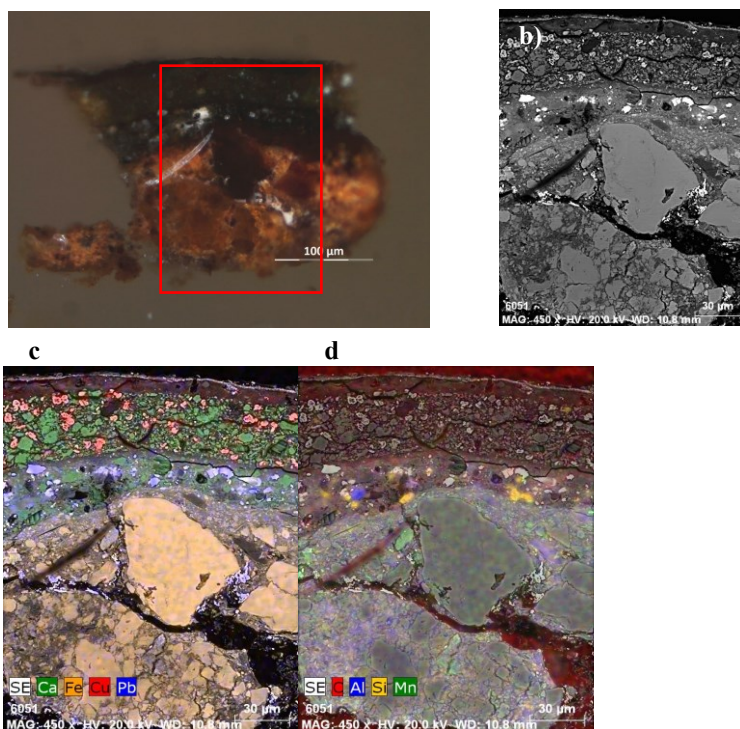


Fig. V. 39 – Amostra 12: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos carbono (C), alumínio (Al), silício (Si) e manganês (Mn).

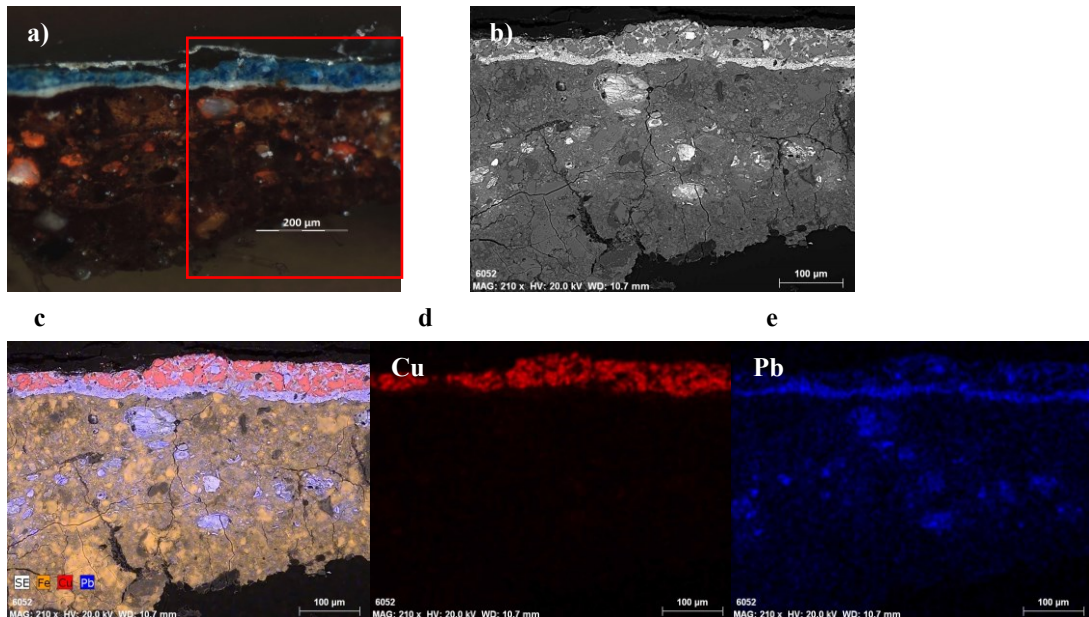


Fig. V. 40 – Amostra 2: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb).

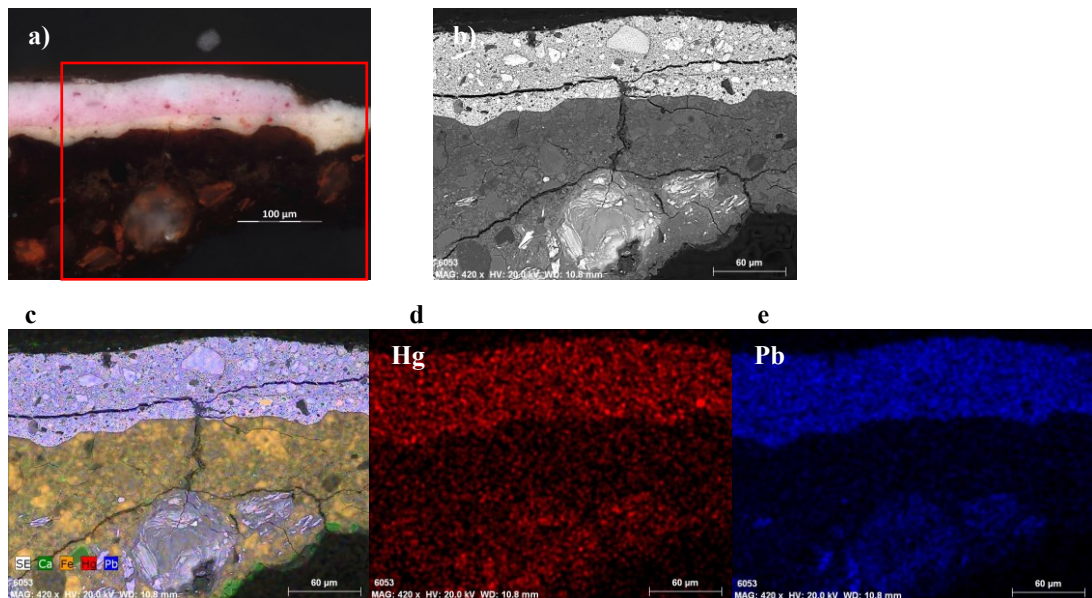


Fig. V. 41 – Amostra 3: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) mapa de EDS relativo ao elemento químico cálcio (Ca), ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo ao elemento químico mercúrio (Hg); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico chumbo (Pb).

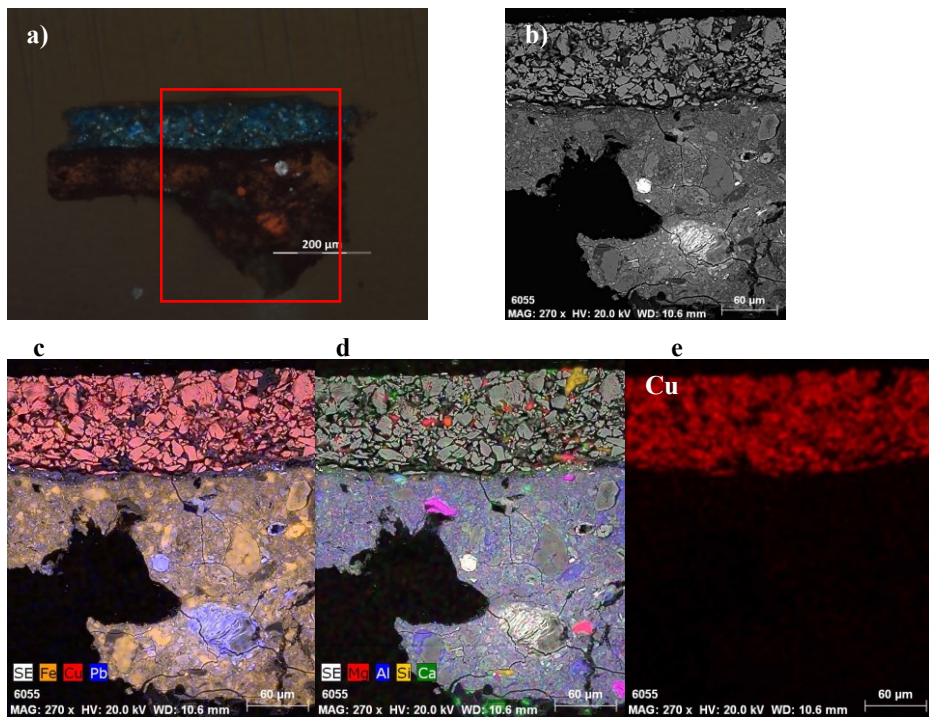


Fig. V. 42 – Amostra 4: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos magnésio (Mg), alumínio (Al), silício (Si) e cálcio (Ca); e) Mapa de EDS relativo ao elemento químico cobre (Cu).

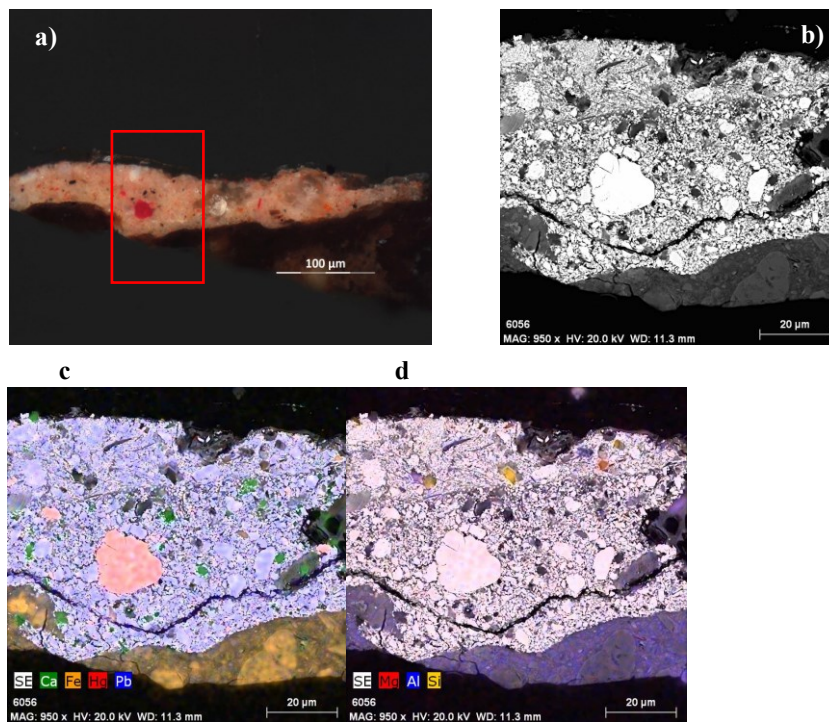


Fig. V. 43 – Amostra 6: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe), mercúrio (Hg) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos magnésio (Mg), alumínio (Al) e silício (Si).

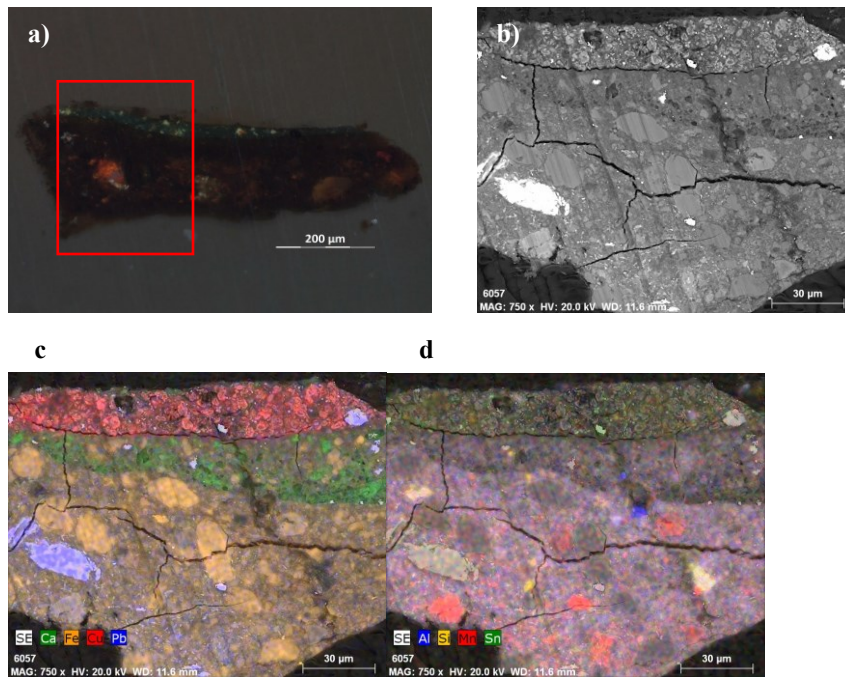


Fig. V. 44 – Amostra 7: a) Microfotografia do corte estratigráfico; b) Micrografia de electrões retrodifundidos do corte estratigráfico; c) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos cálcio (Ca), ferro (Fe), cobre (Cu) e chumbo (Pb); d) Mapa de EDS relativo aos elementos químicos alumínio (Al), silício (Si), magnésio (Mg) e cálcio (Ca).

APÊNDICE VI

ANÁLISE DOCUMENTAL E CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL DAS ESCULTURAS DOS QUATRO EVANGELISTAS DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DO PORTO

AS ESCULTURAS DOS QUATRO EVANGELISTAS



Fig. VI. 1 – As esculturas dos quatro Evangelistas da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto.
a) S. Marcos, b) S. Mateus, c) S. João, d) S. Lucas

Sabe-se que em 1594, o imaginário portuense João da Fonseca foi contratado pela Misericórdia para realizar quatro esculturas em madeira que representassem os quatro Evangelistas: S. Lucas, S. Marcos, S. Paulo e S. Mateus, cada qual com os seus respectivos atributos iconográficos e todos destinados aos nichos da capela-mor da igreja¹⁷. Contudo, a primeira escultura feita pelo imaginário não agradou à instituição, que anulou o contrato com João da Fonseca e firmou um novo em Setembro de 1597. Desta vez, o artista contratado foi o imaginário de Lisboa, Gonçalo Rodrigues, a quem foram pagos cento e oito mil réis¹⁸. As imagens teriam de ser iguais aos modelos de barro que o escultor apresentou na Mesa da Irmandade, realizadas conforme os ditames redigidos no contrato. Ficaram concluídas em Abril

¹⁷ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1964, vol. II, p. 152.

¹⁸ Vd. ARAÚJO, Maria Augusta – A capela-mor da Igreja da Misericórdia do Porto. PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*. Porto: Comissão dos Descobrimientos Portugueses e Santa Casa da Misericórdia, 1995, pp.55-56.

de 1600, tendo sido transportadas, por “mariolas”, da casa onde estava instalado Gonçalo Rodrigues, para a capela de D. Lopo de Almeida¹⁹.

A 12 de Junho desse mesmo ano, a Mesa confiou o douramento dos quatro Evangelistas a Salvador Mendes e a sua pintura a Francisco Correia²⁰: “Assento q se fez sobre o dourar e Pintar a olleo os quatro Evangellistas da Capella Mor cõ fr^{co} Correa E Salvador Mendez”²¹.

De acordo com o contrato, assinado pelos responsáveis da Irmandade e pelos artistas contratados, as esculturas tinham de ficar aparelhadas e douradas até ao Verão e dadas como terminadas na perfeição até ao Natal. Para além destas cláusulas, muitas outras foram estabelecidas, salientando-se a título de exemplo, de que deveriam terminar na totalidade uma das esculturas, para que fosse visto o resultado final; deveriam levar muitas camadas de gesso e os cabelos não podiam ser dourados.

O valor total desta obra foi de cem mil réis e, no dia em que se assinou o contrato, foram entregues a Francisco Correia quarenta mil réis, seguindo-se dez mil em Abril de 1601²² e, em Maio desse mesmo ano, cinquenta mil²³. Fora esta quantia, a Misericórdia deu também ao pintor portuense cem cruzados para a compra do material necessário e comprometeu-se providenciar um espaço para a realização do trabalho: “deu a belchior pa comprar Duas dúzias de taboado de pinho para o Repartim^{to} E tapam^{to} Da caza Em q se hão de pintar os 4 Evangelistas da capella de dom Lopo (...)”²⁴.

¹⁹ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1964, vol. II, p.154.

²⁰ O uso da policromia na escultura, utilizada desde os tempos proto-históricos, generalizou-se com o predominância das imagens religiosas, destinadas a catequizar os fiéis. O ouro, por sua vez, só começou a ser aplicado na escultura no período Gótico, o mesmo período em que se desenvolveram a maioria das técnicas aplicadas na policromia das esculturas, umas mais complexas que outras.

²¹ Vd. A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.^{co} 8,n.3, f.179. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 184. (Doc. 6 – Anexo documental).

²² “Aos cimq dias do mes de abril deste año de mil E seiscentos E hu anos de ser levados em cõta ao Tez.^o dez mil q deu a fr.^{co} correa a cõta do cõtrato da pintura dos Evangelistas (...)”. Vd. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B., B.co 3,n.26, f.40v.

²³ “Aos vinte E dous Dias do mes de Maio deste año de mil seiscentos E hu anos: hão-de ser levados em desp.^a ao Tiz.^o cimq myl rs q deu a fr.^{co} corea que lhe são devidos da cõta do cõtrato da pintura dos 4 Evangelistas”. Vd. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B., B.co 3,n.26, f.44.

²⁴ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B., B.^{co} 3, n.26, f. 40. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 189.

De acordo com a descrição de D. Rodrigo da Cunha, as esculturas eram “ (...) de estatura grande, dourados & pintados com grande arte, com que fica mães airosa & lustroza (...) ”²⁵. Actualmente, já não é possível vislumbrar a «grande arte» com que foram douradas e policromadas, uma vez que, em 1886 foram alteradas pela escultor António Teixeira Lopes, que as pintou integralmente de branco, de maneira a parecer que foram esculpidas em mármore, conferindo-lhes o seu aspecto actual²⁶. Este é mais um exemplo de um tipo de alteração que tem a ver com a mudança de gostos.

Descrição formal e iconográfica

As esculturas são maneiristas; saliente-se, porém, que, em termos de escultura, o Maneirismo não teve a mesma notabilidade que a pintura, apesar de serem duas artes plásticas unidas pelos mesmos princípios e pela mesma ideologia: “ (...) a escultura é uma pintura esculpida em pedras e é filha da pintura”²⁷. A escultura maneirista portuguesa esteve durante muito tempo ligada às formas do gótico de raiz flamenga, sendo caracterizada como idealizada, caprichosa, recusando o naturalismo e valorizando a ideia. Foi essencialmente produzida para fazer parte das fachadas, nichos e estruturas retabulares, onde era a pintura que ocupava um lugar de destaque, sendo a escultura um complemento sem grande força plástica²⁸.

Os Evangelistas dos nichos da capela de D. Lopo de Almeida, são esculturas de vulto de grande porte, representadas de pé, assentes em bases rectangulares. Apresentam modelação anatómica, movimento sugerido pelo avanço de umas das pernas e braços; proporções exageradas de alguns dos membros, como as mãos, braços e pés; cabelos trabalhados em sulcos ondulados e panejamentos com pregas largas e assimétricas, dinamizadas pela atitude do corpo. As áreas intencionalmente

²⁵ Vd. CUNHA, D. Rodrigo da – *Catálogo e História dos Bispos do Porto*. Porto: João Rodriguez Impressor de sua Senhoria, 1623. *Apud* ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, - O edifício da Santa Casa da Misericórdia do Porto na Rua das Flores. *In* PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Tesouros artísticos*, p. 29.

²⁶ Vd. CARVALHO, Luís – *Op. cit.*, p. 116.

²⁷ Vd. HOLANDA, Francisco – *Da pintura antiga*. Lisboa: Horizonte, 1983, p. 80.

²⁸ Vd. DIAS, Pedro – *A escultura maneirista portuguesa*. Coimbra: Edições Minerva, 1995, p. 20.

abertas para a observação da policromia original²⁹, duas delas correspondentes às indumentárias, dão a indicação da representação de motivos naturalistas, adoptados pela doutrina da Contra-Reforma, em substituição daqueles que poderiam atentar contra o decoro³⁰.

Em termos iconográficos, envergam a indumentária comum dos evangelizadores, que é uma túnica longa cingida por uma corda e um manto, que neste caso é seguro por um dos braços. Os cabelos e as barbas são pronunciadamente encaracolados, à excepção de S. João, que devido à idade com que foi convidado para ser apóstolo, ou seja, muito jovem, é representado sem barba, enquanto S. Mateus é o único que está representado calvo, por ser o tratar do mais velho dos Evangelistas.

As esculturas dos Evangelistas encontram-se acompanhadas pelos seus principais atributos identificativos, sendo a pluma e o livro, comum a todos. A pluma é segura na mão direita e o livro, aberto ou fechado, na esquerda. Ambos os símbolos são alusivos ao Evangelho que cada um escreveu, aberto ou fechado. Para além destes atributos, S. Mateus, contem um anjo, representado através da figura de uma criança, que se encontra do seu lado direito a segurar do evangelista. S. Marcos, apresenta aos seus pés um leão, referente ao início do seu Evangelho. S. Lucas, ostenta um touro³¹, também representado aos seus pés, a segurar com a boca, o que parece ser um tinteiro. Por fim, S. João, contem aos seus pés uma águia, igualmente a segurar na boca o que parece um tinteiro

²⁹ Uma vez que não foi possível detectar a extensão da policromia original, a equipa envolvente na intervenção, optou por manter a policromia actual, deixando intencionalmente umas janelas onde é possível visualizar a primitiva policromia

³⁰ Nos primeiros anos do século XVII, continuaram a ser utilizados praticamente os mesmos padrões do século XVI, com exclusão dos seres fantásticos, nus e grotescos, que por sua vez foram substituídos essencialmente por pássaros e plantas. Cf. GOMEZ ESPINOSA, Teresa; [et al.] – História e evolução da Policromia Barroca. In *POLICROMIA: actas, Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: IPCR, 2002, p. 42.

³¹ O touro tem a ver com o facto de o seu Evangelho começar com o episódio do sacrifício de Zacarias, cujo símbolo é esse mesmo animal.

Intervenções posteriores e diagnóstico do actual estado de conservação

As esculturas foram intervencionadas em 1655, provavelmente pela primeira vez, pela mão do escultor António de Almeida, trabalho pelo qual recebeu oitocentos réis³². Em 1886 foram pintadas integralmente de branco pelo escultor António Teixeira Lopes e por último, em 2009, por uma equipa de técnicos do centro de conservação e restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto.

Para além destas intervenções documentadas, segundo os relatórios da última intervenção, as esculturas apresentavam alguns vestígios de intervenções não documentadas, nomeadamente a presença de uma espécie de massa betuminosa, aplicada nas fendas e nas bases e repintes pontuais³³.

Actualmente, o estado de conservação das quatro esculturas é bom, o que não sucedia antes da última intervenção levada a cabo em 2009. Segundo os registos fotográficos e as descrições dos relatórios³⁴, as esculturas encontravam-se num debilitado estado de conservação, provocado não só pelo envelhecimento natural dos materiais e, pelo longo período em que as obras estiveram expostas a agentes de deterioração, nomeadamente oscilações ambientais de temperatura e humidade, como também pelas anteriores intervenções.

Caracterização técnica e material

O estudo técnico e material sobre estas quatro esculturas foi realizado no decorrer do processo de intervenção de conservação e restauro, efectuado em 2009 pela equipa do centro de conservação e restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto, portanto numa altura que antecedeu o início desta investigação. Este facto levou a que a metodologia analítica fosse direccionada no sentido de dar resposta às questões surgidas durante essa intervenção e não tivesse

³² Vd. A.H.M.P., *Livro de despesa geral*, L. B.^{co} 2, nº 14, fls. 353v.

³³ Vd. FELIZARDO, Carla; SOUSA, Maria João – *Relatório de tratamento de conservação e restauro da obra de S. Lucas*. Porto: [s.n.], 2009, p. 5.

³⁴ Vd. IDEM – *Relatórios de tratamento de conservação e restauro da obra de S. João, S. Lucas, S. Marcos e S. Mateus*. Porto: [s.n.], 2009, p. 7.

necessariamente como objectivo o estudo aprofundado das técnicas e dos materiais originais aplicados nas esculturas. Assim, neste caso, para a caracterização técnica e material, recolheram-se informações através da observação directa das esculturas e consulta dos relatórios de intervenção, dos quais constam os resultados dos seguintes exames aplicados³⁵: radiografia, para averiguar qual a extensão da policromia original; análise microquímica, para a identificação de carbonatos e sulfatos e MO, para a caracterização das estratigrafias e identificação do tipo de madeira utilizada no suporte.

Para análise microquímica foram recolhidas apenas cinco micro-amostras de uma única escultura, a de S. Lucas (Fig. VI. 3).

No que diz respeito ao exame radiográfico, infelizmente não permitiu averiguar a extensão da policromia original, devido à grande espessura da peça, que fez com que a energia incidida ultrapassasse o nível enérgico em que poderia ser discernível a diferença de opacidades, que permitiam visualizar a policromia original³⁶. Por este motivo a equipa envolvente na intervenção, optou por manter a policromia actual, deixando intencionalmente umas janelas onde é possível visualizar a primitiva policromia (Fig. VI. 2).

Em termos técnicos, foi possível observar directamente, nas janelas de policromia original, que no caso da túnica do anjo de S. Mateus, primeiro foi aplicado o douramento e por cima deste é que foram pintados os motivos decorativos a pincel em tons avermelhados (Fig. VI. 2 a). No que corresponde ao manto de S. Lucas, a técnica parece ser diferente, uma vez que os motivos decorativos, foram pintados em tons de amarelo e preto combinados com um fundo verde (Fig. VI. 2 b). Os motivos e o fundo verde não se sobrepõem. Por fim, a janela deixada aberta no pescoço de S. Lucas, revela uma carnação clara, pintada em tons rosa (Fig. VI. 2 c).

³⁵ Os exames foram realizados pela Jorgelina Carballo Martinez, Luís Bravo, Sandra Saraiva, Stefan Alves e Elisabete Mendes. Vd. CARBALLO MARTINEZ, Jorgelina; [et al.] – *Relatório técnico : exames e análises dos quatro Evangelistas da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto : Universidade Católica Portuguesa, 2009.

³⁶ Vd. CARBALLO MARTINEZ, Jorgelina; [et al.] – *Op. cit.*, p.18.

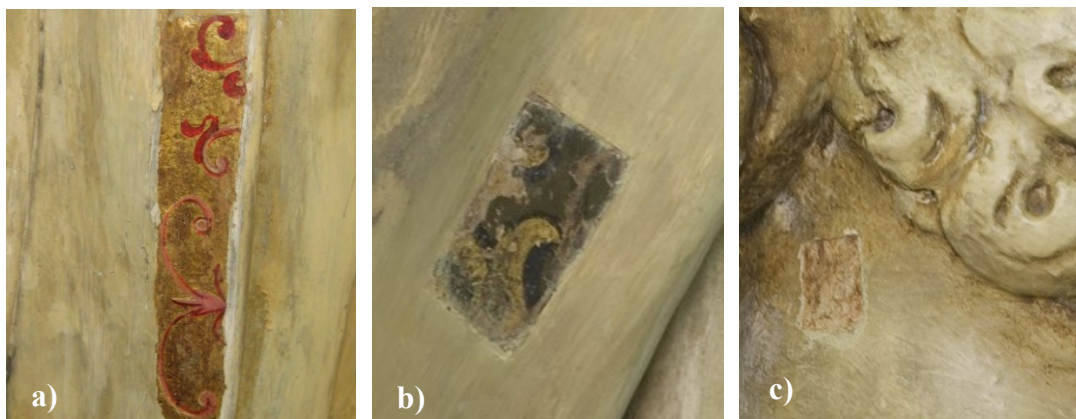


Fig. VI. 2 – a) Pormenor da policromia original da túnica do anjo de S. Mateus; b) Pormenor da policromia original do manto de S. Lucas; c) Pormenor da carnação do pescoço de S. Lucas © Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa do Porto.

Quanto às técnicas decorativas, é feita alusão ao brocado³⁷, bordados e pedraria. A partir da segunda metade do século XV, os géneros artísticos que implicavam a reprodução de imagens, começaram a prestar uma maior atenção à representação dos têxteis. Neste sentido, os pintores adoptaram técnicas decorativas que lhes possibilitassem conferir à pintura dos têxteis da imaginária um tratamento mais realista, como foi o caso da técnica do brocado aplicado, de origem flamenga, que apesar de ter caído em desuso por volta de 1560, foi aplicada na imaginária de vários países da Europa, inclusive em Portugal³⁸. Consistia na realização de relevos muito finos em gesso ou cera, aplicado sobre um molde de uma folha de estanho³⁹. Tendo em conta a época das esculturas em questão, e as janelas abertas com a policromia original, parte-se do pressuposto que a referência ao brocado tenha a ver mais propriamente com o tipo de tecido que o pintor deveria imitar do que com a técnica do brocado aplicado. Contudo, não se pode descartar esta última hipótese,

³⁷ O brocado é um tipo de tecido de seda, ricamente decorado com motivos em relevo geralmente realizados a ouro. Os motivos mais comuns eram os vegetalistas, nomeadamente as alcachofras ou a pinha. Vd. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. – *La policromía barroca en Álava*. [S.L.]: Imprenta de la Disputación Foral de Ávala, 2001, p. 126.

³⁸ Vd. GOMEZ ESPINOZA, Teresa; [et al.] – *Op. cit.*, p. 42.

³⁹ Vd. LE GAC, Agnès – A utilização de compostos à base de cera na escultura policromada do século XVII e XVIII em Portugal. *In Revista Imagem Brasileira*. Actas do III Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Minas Gerais: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. 3 (2006), p. 60.

uma vez que a policromia actual poderá ter ocultado as marcas visíveis que esta mesma técnica poderia deixar.

Relativamente ao emprego dos bordados, esta foi uma das técnicas usuais do século XVII, podendo de facto ter sido aplicada nas esculturas dos evangelistas, mas isso está longe de ser um dado adquirido. Eles podiam ser produzidos directamente sobre a superfície ou executados à parte e aplicados sobre a obra já policromada⁴⁰. Com base na investigação desenvolvida por Agnès Le Gac⁴¹, os bordados eram realizados com uma massa constituído por uma cera, geralmente cera de abelha, à qual eram adicionados alguns pigmentos ou cargas e em alguns casos ainda uma resina. Estas massas podiam ser douradas, pintadas ou decoradas com marcas de punção, incrustações de pérolas, vidros ou pedraria⁴², como deverá ter sido realizado nas imagens em questão.

Ainda no que diz respeito às técnicas decorativas, os cabelos não podiam ser dourados e o acabamento superficial das carnações tinha de ser polido⁴³. Apesar destas técnicas serem explícitas no contrato de obra, não é possível confirmar se de facto foram aplicadas à risca, uma vez que a policromia original foi oculta pela actual.

Suporte

De acordo com o contrato estabelecido com Gonçalo Rodrigues, as esculturas tinham de ser feitas em madeira muito seca⁴⁴, que podia ser de castanho ou

⁴⁰ Vd. BARATA, Carolina – *Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca*. Dissertação de mestrado em química aplicada ao património cultural. Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de química e bioquímica, p. 32.

⁴¹ Vd. LE GAC, Agnès; [et al.] – Raised decorations applied to Baroque polychrome sculpture in Coimbra, Portugal: the production of painter-gilders or sculptors. *The Artist's Process. Technology and Interpretation*. London: Archetype Publications, 2012, pp. 99-111.

⁴² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 32.

⁴³ O acabamento superficial das carnações podia ser de dois tipos: polida ou mate. As carnações polidas, utilizadas nos finais do século XVI e durante alguns anos do século XVII, consistia na criação de carnações brilhantes, que muitas das vezes ajudava a disfarçar os defeitos. Segundo o tratado de Francisco Pacheco, este tipo de acabamento já não se usava na segunda metade do século XVII, dando lugar às carnações mate, consideradas mais naturais. Vd. BARATA, Carolina – *Op. cit*, p. 21. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. – *Op. cit*, pp. 82-83.

⁴⁴ No Porto, a madeira era o suporte preferencial dos escultores, enquanto em Lisboa, Évora e Coimbra era a pedra. Vd. DIAS, Pedro – *Op. cit*, p. 32.

nogueira⁴⁵. Tendo em conta esta informação, procurou-se comparar os resultados da amostra retirada do suporte, com as amostras-padrão destes dois tipos de madeira, e no caso em concreto a secção transversal da amostra apresenta semelhanças com a da espécie *Castanea sativa*, ou seja, é semelhante à madeira de castanho⁴⁶. Esta era a madeira de eleição dos entalhadores imaginários da região Norte de Portugal⁴⁷.

Com medidas compreendidas em 217 cm de altura por 85 cm de profundidade, trata-se de esculturas com o tardo escavado, isto é, oco. As esculturas são entalhadas num só bloco, com excepção das bases e alguns elementos de figuração anatómica, como braços, mãos e cabeças, cujas assemblagens foram realizadas mediante elementos metálicos, alguns deles com dimensões consideráveis, como foi possível verificar no exame radiográfico.

Camada de preparação e camadas cromáticas

Os cortes estratigráficos das amostras revelam uma camada de preparação acastanhada com partículas translúcidas, com uma espessura considerável, indo ao encontro da exigência de serem colocadas várias camadas de gesso: “hão de levar muytas mãos de geso muito bem moído e encollado (...)”⁴⁸. Considerava-se uma obra bem aparelhada, quando esta recebia quinze camadas de preparação branca⁴⁹. Quando se considerava que a obra levou as camadas suficientes de preparação, lixava-se de forma a atingir uma superfície lisa, sem irregularidades.

⁴⁵ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1964, vol. II, p. 153.

⁴⁶ “Detectaram-se poros anelares, de pequena dimensão e dispostos de forma flamejante nos anéis de Inverno e, no corte tangencial, raios homogéneos e unisseriados, o que sugere tratar-se de uma madeira de castanho”. Vd. ALVES, Stefan – A intervenção de conservação e restauro das esculturas dos Quatro Evangelistas da Igreja Primitiva da Santa Casa da Misericórdia do Porto. In *I JORNADAS DO PATRIMÓNIO*: actas, Porto, 2012. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012, p. 38.

⁴⁷ Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A arte da talha no Porto na época Barroca - Artistas e Clientela, Materiais e Técnicas*. Câmara Municipal do Porto: Porto, 1989. DIAS, Pedro – *A escultura maneirista portuguesa*. Coimbra: Edições Minerva, 1995, p. 32.

⁴⁸ Vd. A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B., B.º 8, n.3, f. 180. Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984, p. 187.

⁴⁹ Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz de documentação dos séculos XVII e XVIII. *Revista da Faculdade de Letras*. [Porto]: Ciências e técnicas do Património. (2004), p. 87.

De acordo com os testes microquímicos⁵⁰, o revestimento policromo de cor branca-amarelada, apresentado actualmente pelas esculturas, é constituído por uma tinta à base de um sulfato, que poderá ser o sulfato de cálcio di-hidratado (gesso). Nos testes, apenas se detectou a presença de iões de sulfato, não se tendo detectado iões carbonato, o que exclui a hipótese de ter sido utilizado carbonato de cálcio (cré), ou o pigmento branco de chumbo⁵¹, que é um carbonato básico de chumbo.

Pela observação dos cortes de secção transversal das quatro amostras, apurou-se que a policromia original apresenta uma estratigrafia simples, constituída por três camadas cromáticas aplicadas sobre a preparação (Fig. VI. 3). As cores predominantes nas camadas cromáticas são o branco e o castanho, seguindo-se o vermelho e o cinzento.

Em suma, apesar de terem perdido muito do seu valor estético quando foram repintadas em branco, as esculturas são de reconhecida qualidade, verificável através do entalhe e dos vestígios de policromia original, observável nas janelas intencionalmente abertas em algumas áreas, efectuadas na última intervenção de 2009, pela equipa de técnicos do centro de conservação e restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto.

O estudo material levado a cabo sobre estas quatro esculturas, pertencentes aos nichos da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto, permitiu verificar que Francisco Correia II elaborou a policromia das esculturas através da sobreposição de duas a três camadas cromáticas sobre a camada de preparação. O repinte branco-amarelado foi aplicado em várias camadas, com a intenção de cobrir totalmente a policromia original, sendo constituído por gesso.

Apesar de não ter sido possível a identificação dos pigmentos presentes nas camadas de policromia originais, o estudo que foi realizado sugere que os artistas terão seguido as recomendações dos tratados de época⁵²

⁵⁰ A identificação de carbonatos consiste na toma de uma amostra que deve estar devidamente limpa, é colocada num tubo, ao qual se adiciona água desionizada e umas gotas de ácido clorídrico. Para identificar iões de sulfato, adiciona-se à solução anterior umas gotas de hidróxido de sódio para neutralizar e de seguida umas gotas de dicloreto de bário.

⁵¹ Vd. ALVES, Stefan – *Op. cit.*, pp. 34-35.

⁵² A título de exemplo, segundo o tratado de Francisco Pacheco, nas carnações finas com técnica a óleo, era aconselhada a utilização de branco de chumbo e vermelhão, no caso de carnações robustas utilizava-se o branco e o vermelho de chumbo. As maçãs do rosto poderiam ser acabadas com uma laca vermelha. Vd. BARATA, Carolina – *Op. cit.*, p. 20

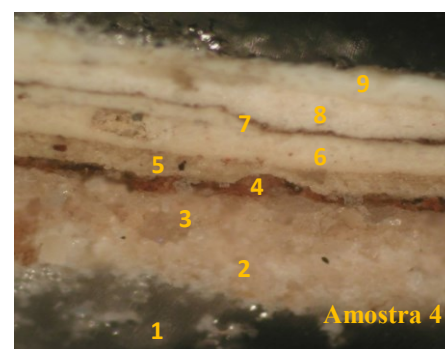
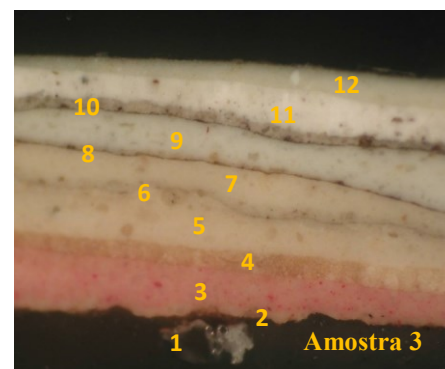
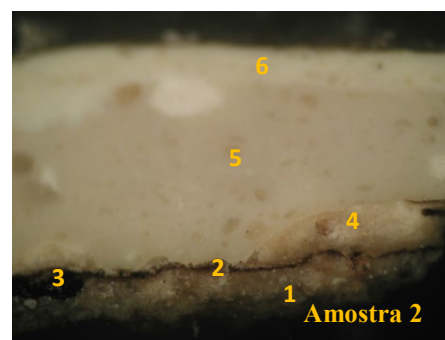
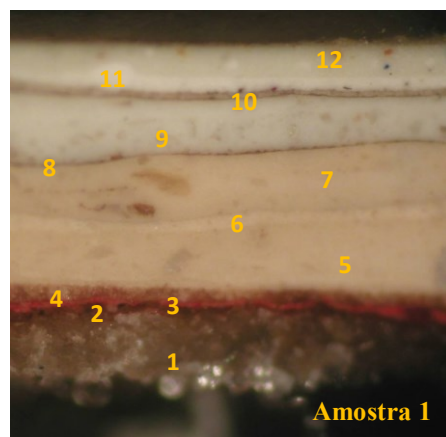


Fig. VI. 3 – Localização dos pontos de amostragem na escultura de S. Lucas e respectivos cortes estratigráficos (ampliação 100x).
© Jorgelina Carballo Martinez

ANEXO DOCUMENTAL

Doc. 1

Auto de reconhecimento de umas casas de Francisco Correia e sua mulher na rua de Belmonte

A.M.P., *Tombo da cidade II*, ff. 196-197. A-PUB/3358, 1614

[fl 196] “Anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil seis centos quatorze annos aos vinte oito dias do mês de Janeiro do dito anno na cidade do Porto pousada do licenciado Luís de Sousa Gonçalves juis de fora desta cidade e juis do tombo dos foros e pençois da dita cidade ahi apareceo Francisco Corea pintor morador a rua de detrás de Santo Loi desta cidade e disse se vinha aprecentar e manifestar a elle juis que elle tinha e posuia e estava em posse de huas casas a belmonte desta cidade a esquina defronte do padrão ficam ainda as casas de vinho atras e nas que são sobradadas vinte e oito varas e meia em comprido e sete de larguo e a soqrina [fl. 197] da dita casa disendo que era António Luís da cidade ave e ou[ver] por verdadeiro cenhorio del[la] queria era contente se medise demarcase como no tombo que elle juis fosse reconhecendo a cidade ceu senhorio e pagar com reis cada anno em foros e vidas por levante e tenha na verba do tombo [a] folhas cento e sesenta e qua[tro] louvava no louvado e medi[dor] da cidade e estava ped[in]do treminasse o que pedia elle juis dito mandase [es]te anno a Catarina de Sousa se a[co]lheo as quoais casas cendo medidas por [...] medidor louvado da dita declarou que tinhao o dito pardieiro e confrontacao eram como o dito Francisco Corea declarava e que visto pelo juis julgou as ditas casas”.

Doc. 2*

Acórdão com o pintor Manuel Arnão sobre os painéis do retábulo-mor de Santo Estêvão de Valença

A.N.N.T., *Livro dos Acordãos do Cabido da Colegiada*, de 1553-1599, f. 21. Cód. nº 572 da Fazenda Pública de Viana.

“Aos dez dias do mes de Dezembro de mil qnhentos e setenta e hu anos, na Collegiada Igreja de S.^{to} Estevão de Val.^{ca} no coro della juntos em Cabido os R.^{dos}

* A transcrição deste documento e dos que se seguem, é baseado na obra de BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Solivros de Portugal, 1984.

S.^{rs} Dinidades Chantre mestrecolla, E sobchantre E os mais S.^{rs} Conegnos q presentes estavam, determinarão E assentarão cõ m.^{el} Arnão pintor q elle lhes pintasse ho retablo do altar mor por preço e contia de oytenta mil rs em q se concertarão, o qual retablo elle dito m.^{el} arnã se obrigou a pintar e dourar abastadam.^{te} e por m.^{to} finas tintas q nuqua desdigão; o ql. Começara a pintar desde a pascoa q ora vem de setenta e dous; e lhe darão casa suficiente p.^a nella pintar; e as paguas se lhe farão do sobredito dr.^o as terças; E sendo caso q os S.^{rs} Capitulares nã sejam contentes ou aja duuyda na pintura deles q elle possa ser v.to p. via de officiaes quere do eles S.^{rs} Capitulares (...)

Doc. 3

Acórdão com o pintor Francisco Correia sobre os painéis do retábulo-mor de Santo Estêvão de Valença

A.N.N.T., *Livro dos Acordãos do Cabido da Colegiada*, de 1553-1599, f. 23. Cód. n.º 572 da Fazenda Pública de Viana.

“ Ao primeiro dia do mes de septembro de 72 digo de setenta e dous na colegiada igrã de s.^{to} est.^o de Val.^{ca} de minho juntos em Cabido os R.^{dos} Snores dignidades e conegos q presentes estavam determinarão e assentarão cõ fr.^{co} Correa pintor da cidade do Porto que elle lhes pintasse o retablo do altar mor por preço e contia de oitenta mil rs em que se concertarõ o qual retablo elle dito fr.^{co} correa se obrigou a pintar e dourar abastadam.^{te} com muito finas tintas q nunca desdigã e Dourara todas as collumnas e os tres pilares com seus romanos dourados e os campos dazul. s. dos pilares e todos os mais frysos dourados seus ressaltos seus romanos douro/ e os campos dazul, todos os serafins e medalhas dourados e os rostos e carnes encarnadas, de modo q toda a macenaria sera dourada e esmaltada onde for necessário como melhor fiq / e ho ouro sera a oleo muito polido e lustruso hos paineis pintadas as historias q lhe dere os snores conegos p hu papel assinado seu / as quaes serão muito bem historiadas e de m.^{to} boas tintas e finas e acabadas de man.^{ra} que se fore servidos chamar official que diga se esta conforme / e se val o preço q se da por elle. E as pagas serão, s. a primeira quando começar a pintar q sera por pascoa pouco mais ou menos e a segunda no meio da obra e a terceyra na fi della (...)

Doc. 4

Documento comprovativo do pagamento pelos painéis do retábulo-mor de Santo Estêvão de Valença

A.N.N.T., *Livro dos Acordãos do Cabido da Colegiada*, de 1553-1599, f. 26. Cód. n.º 572 da Fazenda Pública de Viana.

“He verdade q eu fr.^{co} Correa pintor e morador na sidade do porto q he verdade e heu tenho resibido do R.^{do} Snõr. Conego greguorio Sibram. s. quarenta mil res entrando na cõta destes quarenta catorze mil res q ho Snor amtonio pr.^a me deu das rendas do Cabido / e nestes ditos quarenta mil res tenho dado pagua dalgua cõtia deles e neste os anulo q não valhão so este tenha forsa e viguor / e asi mais resibi da parte do Ill.^{mo} Snor arcbpõ quarenta mil res de q tão bem dei asinados os quais nõ valhão so este de modo q eu tenho e mi resibido os ditos oitenta mil res cõtiudos na dita iscritura do retabolo q atras fica iposto q o dito retabolo m.^{to} mais val eu me dou por cõtent.^e e satisfeito e paguo doie p.^a sempre e nõ tornar a dizer o contrairo e por ser verdade de todo o sobredito dei este asinado meu por minha livre võtade oie 23 doutubro 1574”.

Doc. 5

Entrega das esculturas à Misericórdia do Porto por Sebastião Moreira e Francisco Correia

A.H.M.P., *Livro de despesas de D. Lopo*, B, B.^{co} 3, n.18, L.º 2, ff. 4-6v e 91

“Aos vinte e conquo dagosto de mil E quinhentos E noventa e hum anos se faz lembrança como aos dous dias do dito mês e anno chegarão a esta casa sebastião moreira e fr.^{co} Correa natural desta cidade pintor E entreguarão ao Provedor Bernardo pereira as cinco figuras p.^a o sacrário q se mandarão fazer em lixboa .s. são Pedro e são Paulo dous anjos do derradrº frizo e hum Christo Resucitado e tres taboas liadas com marcas de sette mil pães douro (...)”

Doc. 6

Contrato de obra pela pintura e douramento das esculturas dos quatro Evangelistas da capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto

A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.^{co} 8, n. 3, ff. 179-180.

“Assento q se fez sobre o dourar e Pintar a olleo os quatro Evangellistas da Capella Mor cõ fr^{co} Correa E Salvador Mendez.

Em doze dias do mez de Junho do año de mil E seis centos estando em Mesa o p^{dor} Miguel de Figueiroa cõ os deputados abaixo assinados se concertarão cõ salvador Mendez m^{or} na Cidade de Lx.^a E cõ fr^{co} Correa Irmão desta Casa para Pintar e dourar os quatro Evangellistas da Capella Mor na Man.^{ra} seguinte: q eles se obrigarão a dallas mui perfeitas E acabadas té o Natal q ve cõ declaração q serão aparelhadas e douradas neste verão por q conve assy para mais perfeição das figuras E que se acabe Prim^{ro} hua de todo para q seia vista E faltando alguña cousa ou auendo q Emendar se faça nas outras hão de ser m^{to} bem aparelhadas Breadas prim^{ro} por dentro pello oco da Madeira .s. hão de levar muytas mãos de geso muito bem moído e encollado e que este geso seia acabadas as Mãos muito bem lixado e liso para q o ouro seia bem mais assentado e q o mordente há de ser de olleo graxo e o brocado das figuras ou roupous dellas levara seus altos de relevo para q faça as alcachofras e altos mais fermosos e aprazíveis. E isto ha de levar no aparelho antes do mordente q todas as vestyduras nas Bordas leve suas bordaduras lavradas de Pedraria e engastes m^{to} riquos de Pintura e q a encarnação há de ser de Pollimento toda muito bem acabada e q o ouro fique tão lustrante como se fora Bornido e os cabelos das figuras não seiam dourados E que tudo o mais farão como lhes parecer para mais perfeição das images e cerão obrigados as trazer & assentar na parte onde hão destar e comprindo cõ tudo acima se lhe dara cem mil rs em d.^{ro} drm mais outra cousa e lhe derão casa em q possão fazer a obra E a esta conta recebeo logo fr^{co} Correa cem cruzados para comecar a comprar o necessario e conforme fore fazendo se terá Respeito as q mais se lhe // Pode dar de man^{ra} q se lhes não acabe de Pagar te a obra ser acabada: E as ditas figuras hão se feitas E acabadas conforme a este Contracto E cerão vistas por Pessoas q o entendão. E não sendo de Receber cerão obrigados a sai Custa a Perfeicoar & acabar tudo o em q ouver q emendar sob pena de se lhes não Pagar nada E tornare o

dr.º q tiver Recebido. E o dito frco Correa obrigou sua fazenda por a dita contia dos cem cruzados que lhe foram entregues. E se obrigarão não comprindo este Contracto Responderem diante o chancarel desta Rellacão ou o C.ºr do Cível E para comprim.to do sobre dito elle P.ºr E Irmãos obrigarão a (sic) Rendas da administração do Dom Lopo Dalmeida t.ºs q estão presentes Roiz calceteiro E Pero Dias capat.º m.ºr nas Cangostas E elles Salvador Mendez E Fr.º Correa assinarão este contrato cõ o P.ºr E mais deputados E eu Balthazar Pinto Aranha escrivão da Casa o fıs o dia acima”.

Doc. 7

Termo das doze bandeiras para a Misericórdia do Porto

A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B. co 8, nº4, fls 133

“Asento que se tomou sobre se avere de fazer doze paineis da paixam de X.º pera se pore na igreja sobolos panos pretos.

(...) Em tres dias do mes de março de seiscentos e treze años estando o provedor em mesa cõ os deputados abaixo asinados asentarã que se mandasem fazer doze paineis da paixam de noso Sñor os quais se asentarã que se desem a Inacio de figueiro he diego doliveira he a fr.º Correa he domingos lourenço por sere os pintores de q nesta cidade se tem melhor opinião he eles se obrigarã ha os dare feitos a olio cõ toda a prefeisa de q os Irmãos fiquem satisfeitos he sendo caso q algu deles o faça com defeito q fique deferente dos outros se lhe nã aseitara: he fazendo os feitos como se espera deles lha darã por cada hu cõprindo ao tempo que promete q he dalos acabados e domingo de Ramos a sete mil rs por cada hu isto fora o pano q se lhe ha de dar pera eles de q se mandou fazer este termo q ho provedor asinou cã os deputados abaixo asinados he eu afonso leite dazevedo escrivão da casa o fıs por mandado do provedor he mesa hoje tres dias do mes de março de 613”.

Doc. 8

Contrato de compromisso das doze bandeiras para a Misericórdia do Porto

A.H.M.P., *Livro de lembranças*, D, B.^{co} 8, n. 4, ff. 133-134.

“Em sinco dias do mes de março de seissentos e treze anos na casa da mia paraserã diego doliveira he Inacio feras de figeiroa he domingos lourenço he frco correa todos he moradores nesta cidade he por eles todos juntos he cada hu per sim foi logo dito q eles por estare contratados havere de fazer os paineis declarados no asento atras pelo preso q nele esta asentado he selebrado pera o que logo diserão q eles se obrigavão como defeito hobrigarao per sim he seus bes moves he de Rais a averem de fazer he acabar os ditos paineis atras declarados he os darem acabados até dia de Ramos este primeiro q vem de 613 os qais paineis serã de olio acabados cõ toda a perfeição que asentarã no asento atras cõ eles he que em caso que algu deles se não atreva acabalos dentro do dito tempo asima declarados eles diego doliveira he Inacio ferraz de figeiroa he domingos lourenço se obrigam todos os tres a os fazere he acabare a falta q ouver em algum deles pera q se acabe dentro no dito tempo he em caso q o não façã se obriga cada hum deles por sua fazenda he bes a pagar por cada hu trinta cruzados isto ao primeiro...pera o que renunciarã Juiz de seu foro he se obrigavao serem eisecutados por qal qer Justiça desta cidade que a requerere he por assim passar na verdade pedirã a mim afonso correa dazevedo escrivao da casa fizese este asento q comigo he cã provedor asinaram cõ test.^{as} que presentes estavam Manoel Corea he pantaliao pinto de macedo he manoel machado que todos asinarão.

“He logo no dito dia sinco do dito mes de março polos ditos diego doliveira he Inacio feraz he domingos lourenço he fr^{co} corea pintores pidirem dr^o pera tinta he oleo he cousas mais necerarias pera a dita obra dos paineis se assentou em mesa lhe dese a metade da contia em q asentaram com eles fazere a dita obra q são na metade corenta he dous mil reis q tanto digo recebeo diego doliveira, por orde dos mais companheiros, do mordomo da bolsa domingos de Rego mordomo da bolsa deste mes de março como parece se seu livro da dita bolsa as fls. 145 adonde o dito diego doliveira asinou de como ho recebeo declaro q recebeo corenta he quatro mil rs e conta da dita obra de que fiz este asento de lembrança q assinei com o provedor”.

ANEXO I
REGISTOS FOTOGRÁFICOS

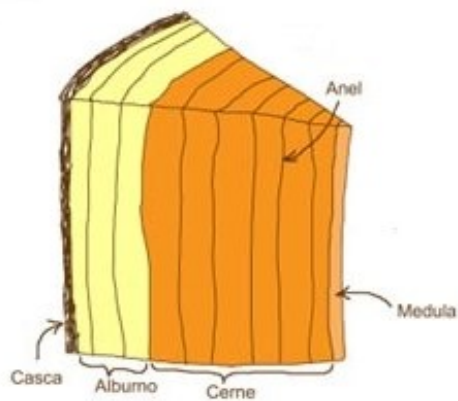


Fig. 1 – Constituição da madeira. Extraída <http://www.madeiras.cc/>



Legenda:

- 1- **Porta Nova ou Nobre**
- 2- *Porta dos Banhos*
- 3- *Postigo da Lingueta*
- 4- *Postigo da Alfândega ou Terreirinho*
- 5- *Postigo do Carvão*
- 6- **Porta da Ribeira**
- 7- *Postigo do Pelourinho*
- 8- *Postigo da Forca*
- 9- *Postigo da Madeira*
- 10- *Postigo da Lada ou da Areia*
- 11- *Porta do Sol*
- 12- **Porta do Cimo de Vila**
- 13- **Porta de Carros**
- 14- *Postigo de Santo Elói*
- 15- **Porta do Olival**
- 16- *Porta das Virtudes*
- 17- *Postigo de São João Novo ou da Esperança*

Fig. 2 – Portas e postigos da muralha fernandina em meados do século V. Extraída http://pt.wikipedia.org/wiki/Muralhas_Fernandinas_do_Porto



Fig. 3 – a) *Apeleamento de Santo Estêvão* de Juan de Juanes (1560/ Museu do Prado). Extraída <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/809.htm>. b) *Apeleamento de Santo Estêvão* de Francisco Correia (1574/Igreja de Santo Estêvão de Valença).



Fig. 4 – c) *Enterro de Santo Estêvão* de Juan de Juanes (1560 /Museu do Prado). Extraída <http://www.lib-art.com/artgallery/3876-the-entombment-of-st-stephen-martyr-juan-de-juanes.html>. d) *Enterro de Santo Estêvão* de Francisco Correia (1574 /Igreja de Santo Estêvão de Valença).



Fig. 5 – a) Figura do profeta Jeremias que Miguel Ângelo pintou na capela Sistina. Extraída <http://www.sabercultural.com/template/especiais/CapelaSistinaTeto.html>. b) Painel *O Sonho de Luciano* da igreja de Santo Estêvão de Valença

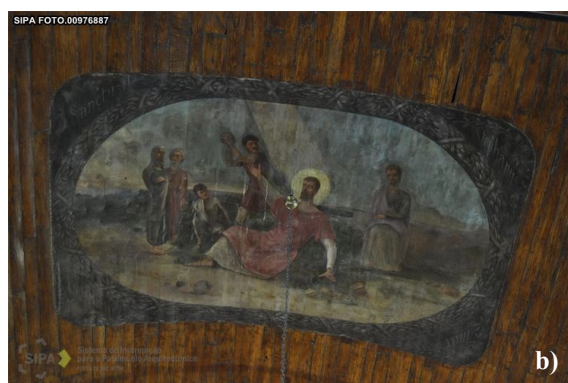


Fig. 6 – a) Tela do altar-mor: *Santo Estêvão adorar o Santíssimo*, b) Pintura do tecto da capela-mor: *Apedrejamento a Santo Estêvão*. Igreja paroquial de Santo Estêvão em Gião (Vila do Conde). Extraída http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00033567.



Fig. 7 – Acrescentos de madeira posteriores à época do painel © Luís Bravo



Legenda das patologias da camada pictórica

- | | |
|---|---|
| ■ Fendas e Fissuras | ■ Pulverização/ oxidação / desgaste do pigmento |
| ■ Ataque de xilófago | ■ Manchas |
| ■ Destacamentos | ■ Lacuna com destacamentos da madeira |
| ■ Levantamentos | □ Oxidação de elementos metálicos |



Legenda das patologias do suporte

- | | |
|---|---|
| ■ Fissuras | ■ Lacuna / falta de material do suporte |
| ■ Fendas | ■ Riscos provocados por choques mecânicos |
| ■ Ataque de xilófago | ■ Manchas de humidade |
| ■ Deposito de massa da parede | □ Oxidação de elementos metálicos |
| ■ Nós da madeira | |

Fig. 8 – Patologias detectadas no painel *Enterro de Santo Estêvão* antes da última intervenção © Nicole Marques e Ana Silva

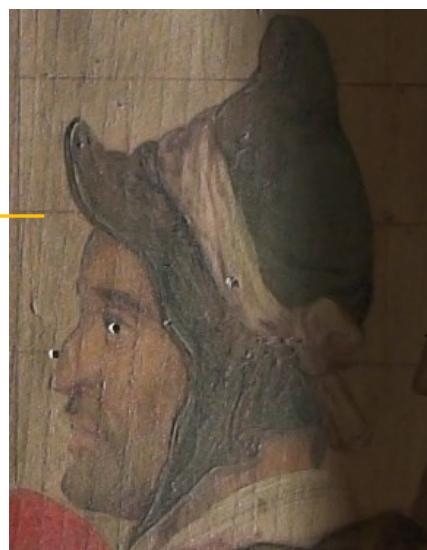


Fig. 9 – Pormenor do desenho a pincel

Fig. 10 – *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*/ Igreja de Santo Estêvão de Valença
Fotografia sob luz rasante © Luís Bravo



Fig. 11 – Fotografias sob luz rasante dos painéis de Santo Estêvão de Valença
© Luís Bravo



Fig. 12 – *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho/ Igreja de Santo Estêvão de Valença*
Fotografia com radiação UV © Luís Bravo



Fig. 13 – Fotografias com radiação UV dos painéis de Santo Estêvão de Valença
© Luís Bravo

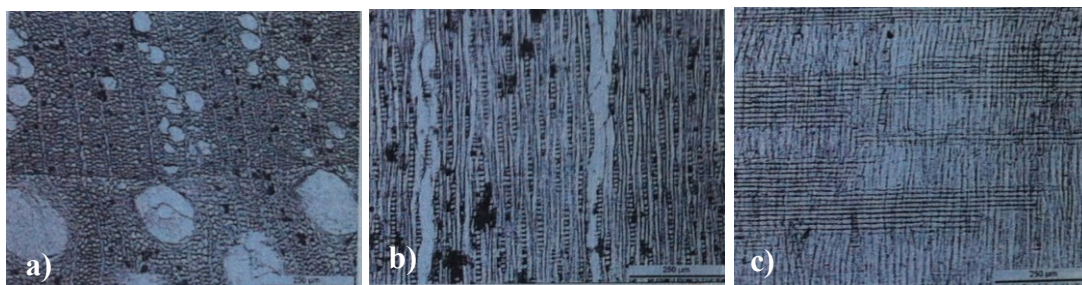


Fig. 14 – Resultados da identificação histológica da madeira: a) Corte transversal, com poros isolados e parênquima apotraqueal difuso, porque as células aparecem isoladas no tecido fibroso, em bandas concêntricas, que se estendem n sentido tangencial. b) Corte tangencial ou longitudinal, com raios homogêneos unisseriados. c) Corte radial, com raios lenhosos homogêneos e finos, que fundamentalmente distingue o castanho do carvalho, porque os raios deste último são muito mais desenvolvidos © Jorgelina Carballo Martinez.

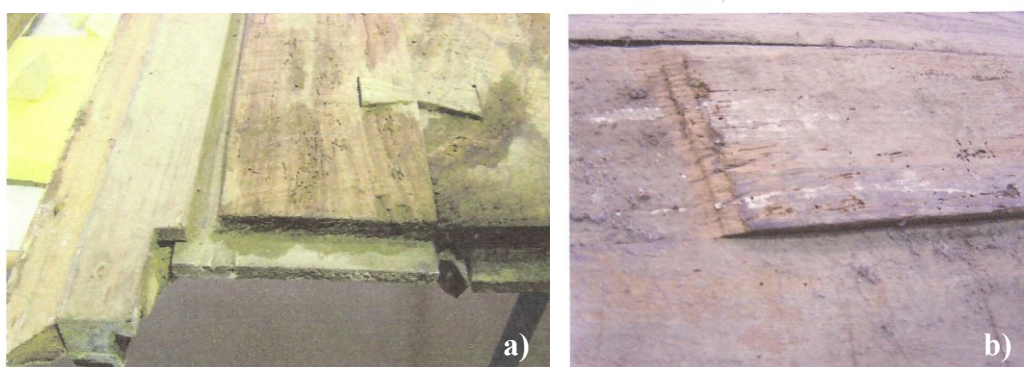


Fig. 15 – a) Rebaixamento do suporte e marcas de desbaste presentes no reverso do painel *Encontro das relíquias de Santo Estêvão* © Ana Rita Veiga e Ana Sílvia Rocha



Fig. 16 – Reversos dos painéis: a) *Apedrejamento de Santo Estêvão*, b) *Sonho de Luciano*, c) *O encontro das relíquias de Santo Estêvão* © Luís Bravo.



Fig. 17 – *Ceia em Emaús*/ Igreja matriz de Azurara © Luís Ribeiro



Fig. 18 – *Noli me tangere*/ Igreja matriz de Azurara © Luís Ribeiro



Fig. 19 – *A Descida de Cristo ao Limbo*/ Igreja matriz de Azurara © Luís Ribeiro



Fig. 20 – *Nossa Senhora do Rosário*/ Igreja matriz de Azurara © Luís Ribeiro



Fig. 21 – *Ressurreição de Cristo*/Igreja matriz de Azurara/ © Luís

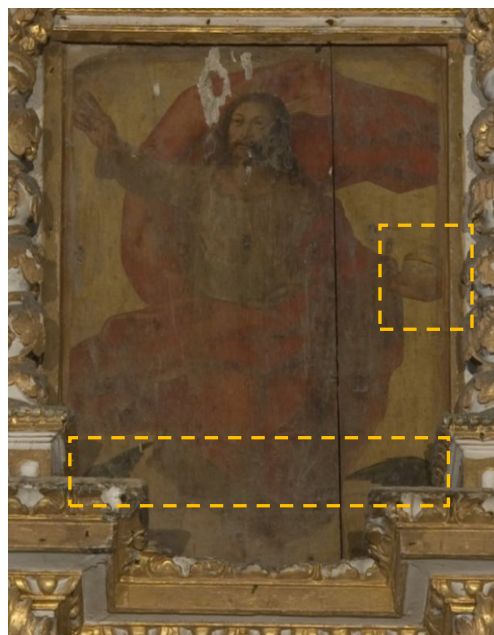


Fig. 22 – *Ascensão de Cristo*/Igreja matriz de Azurara/ Ribeiro



Fig. 23 – Diogo Teixeira e António da Costa/*Nossa Senhora do Rosário* da igreja matriz de Cadaval. Extraída SERRÃO, Vítor - *Belchior de Matos: pintor das Caldas da Rainha: memória biográfica e artística do pintor, roteiro da exposição, catálogo das obras, 1595-1628*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1981.

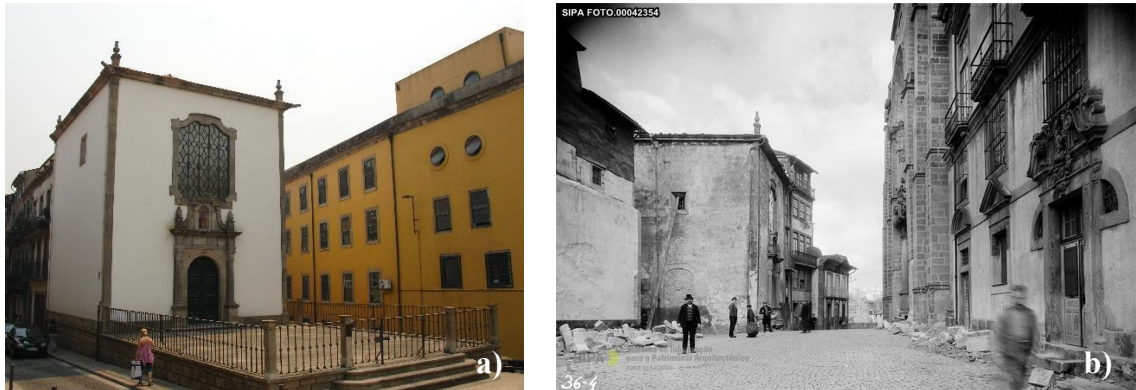


Fig. 24 – a) Actual localização da capela dos Alfaiates, b) Antiga localização da capela dos Alfaiates
 Extraída http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=PT011312140015.



Fig. 25 – Fachada principal e retábulo-mor da primitiva capela dos Alfaiates. Extraída
http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=PT011312140015



Fig. 26 – *Anunciação/ Capela dos Alfaiates*
© Luís Ribeiro



Fig. 27 – *Adoração dos Pastores/ Capela dos Alfaiates*
© Ana Cudell



Fig. 28 – *Adoração dos Pastores/ Capela dos Alfaiates*. (a) Fotografia sob luz visível; (b) Fotografia com radiação IV © Luís Ribeiro



Fig. 29 – *Jesus entre os Doutores da Lei*/ Capela dos Alfaiates. (a) Fotografia sob luz visível; (b) Fotografia com radiação IV © Luís Ribeiro



Fig. 30 – *Assunção da Virgem*/Capela dos Alfaiates © Luís Ribeiro



Fig. 31 – *Coroação da Virgem*/ Capela dos Alfaiates © Luís Ribeiro

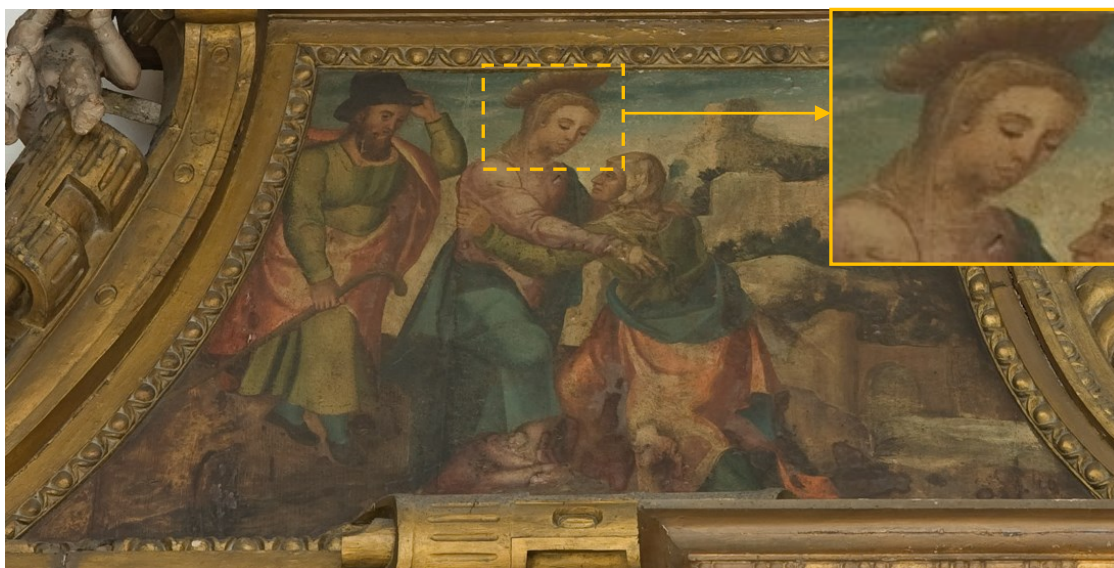


Fig. 32 – *Visitação*/ Capela dos Alfaiates © Luís Ribeiro

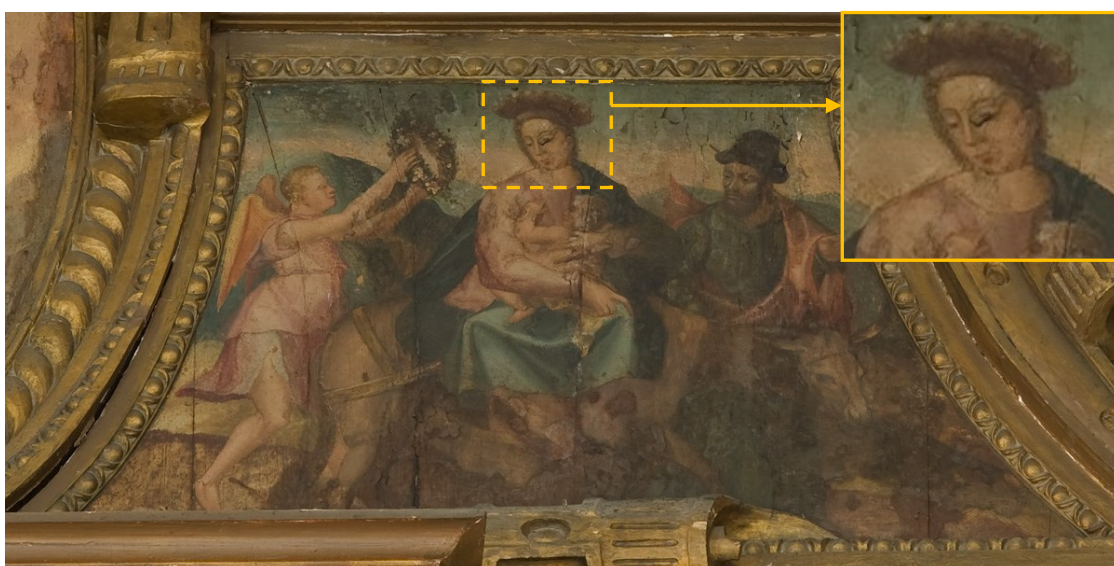


Fig. 33 – *Fuga para o Egipto*/ Capela dos Alfaiates © Luís Ribeiro



Fig. 34 – a) Actual e original *Coroação da Virgem*; b) Intervenção não documentada em que se observa a alteração do posicionamento de Deus Pai e Deus Filho © Teixeira Lopes - Gabinete de História da Cidade



Fig. 35 – a) Reverso do painel *Apóstolos junto ao túmulo*; b) Reverso do painel *Adoração dos Pastores*. Capela-mor da igreja matriz de Barcelos © Laboratório da Signinum – Gestão de Património Cultural, Lda.

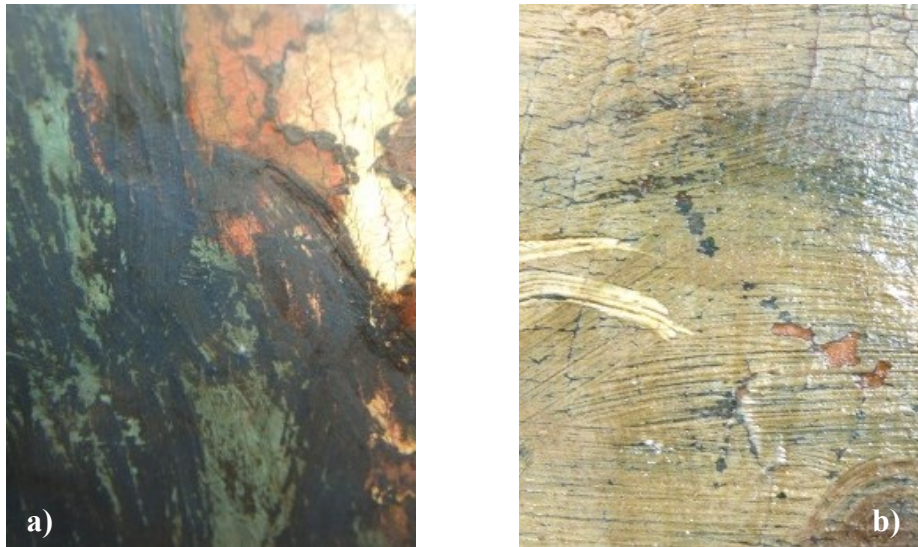


Fig. 36 – a) Pormenor da veste da Virgem Maria do painel *Anunciação*, onde é possível observar a camada pictórica subjacente de cor esverdeada. b) Pormenor das nuvens do painel *Assunção da Virgem*, onde se visualiza uma camada pictórica subjacente de cor salmão © Laboratório da Signinum – Gestão de Património Cultural, Lda.



Fig. 37 – Exposição representativa da Procissão dos Fogaréus na Quinta-Feira de Endoenças. Fotografia gentilmente cedida pela Dr.^a Regina Andrade.

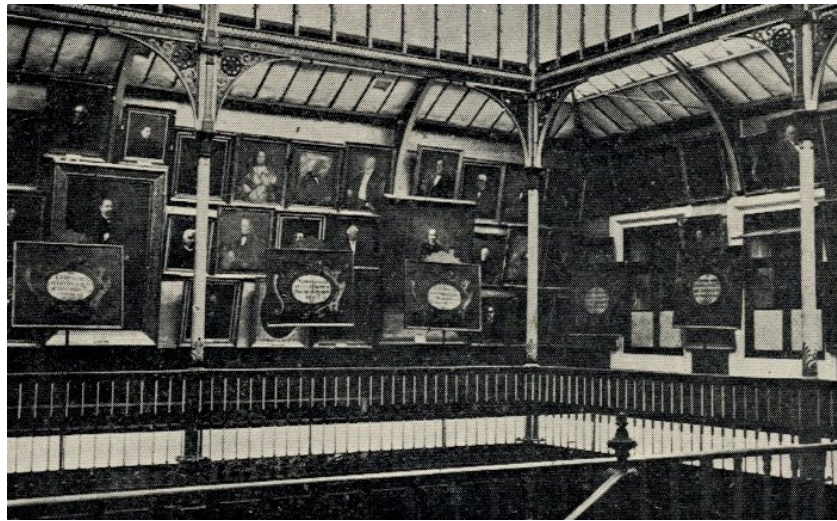


Fig. 38 – Galeria de pintura da Misericórdia do Porto, onde se pode observar em primeiro plano a face com as cartelas das bandeiras processionais. Extraída PORTUGAL ECONÓMICO MONUMENTAL E ARTÍSTICO. Lisboa: [s.n.s.d.], vol. 2, p. 62.

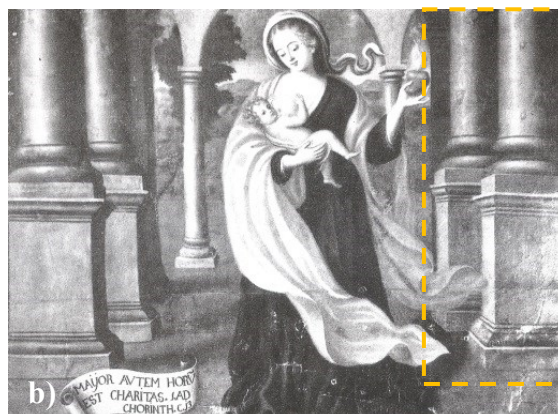


Fig. 39 – a) Painel *Circuncisão/Sacristia* da Sé do Porto. b) João Baptista Pachini/ *Alegoria à Caridade/Sala Capitular* da Casa do Cabido da Sé do Porto. Extraída GONÇALVES, Flávio - *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.329.



Fig. 40 – Painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo*. a) Margem das tábuas desprovidas de pintura; b) Sistema em ganzepe © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro

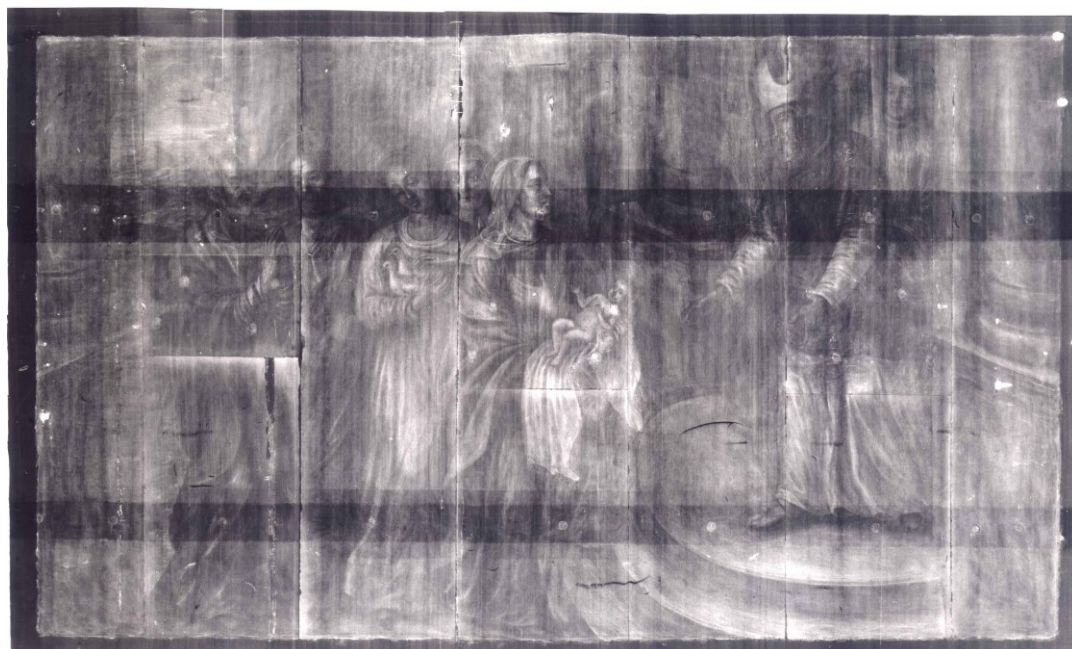


Fig. 41 – Radiografia do painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo* © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro

ANEXO II

LOCALIZAÇÃO DOS PONTOS DE AMOSTRAGEM DA ANÁLISE POR EDXRF



Amostra	Cor/Motivo
1	Verde, arquitectura de fundo
2	Verde, veste
3	Verde, zona de sombra, veste
4	Carnação,

Fig. 42 – Localização dos pontos da análise por EDXRF no painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*

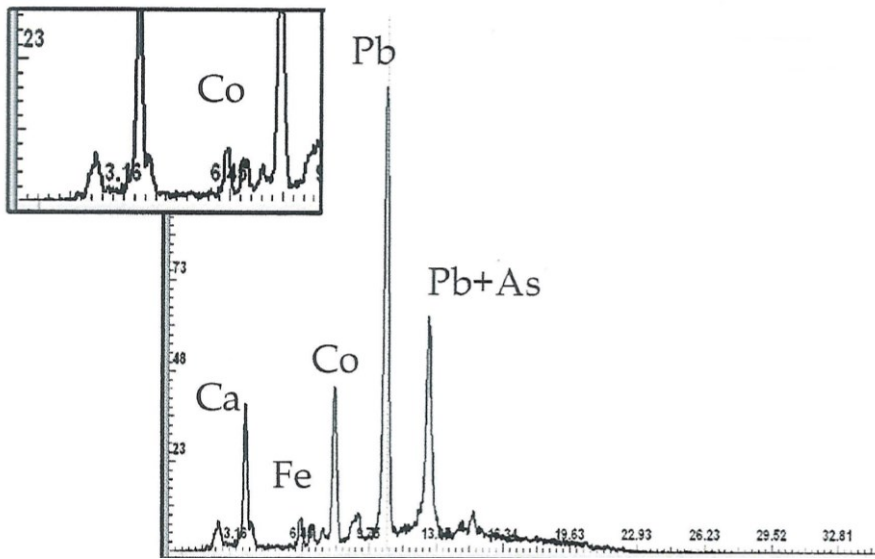


Fig. 43 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 1 do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*. © Jorgelina Carballo Martinez

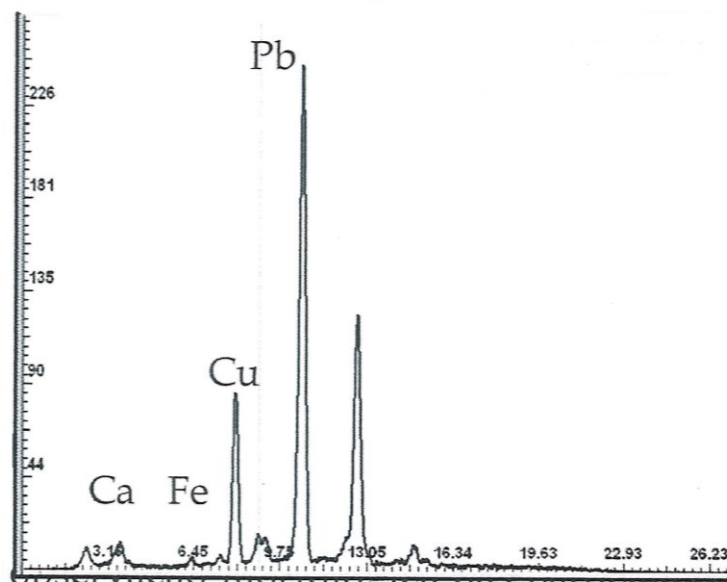


Fig. 44 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 2 do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*. © Jorgelina Carballo Martinez

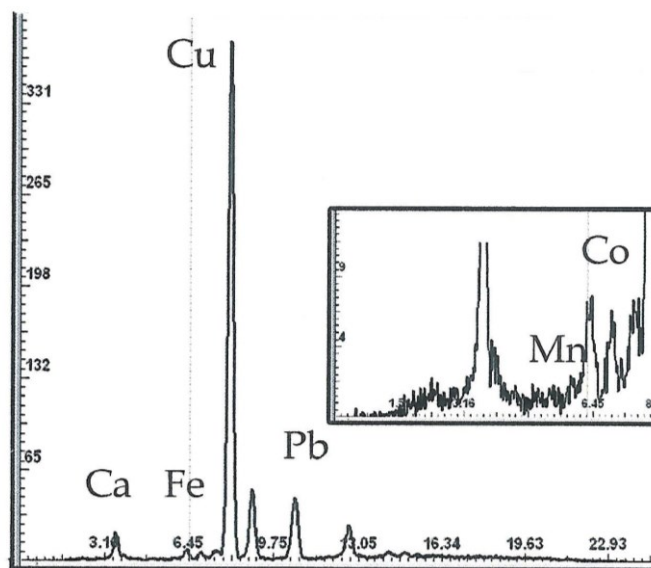


Fig. 45 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 3 do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*. © Jorgelina Carballo Martinez

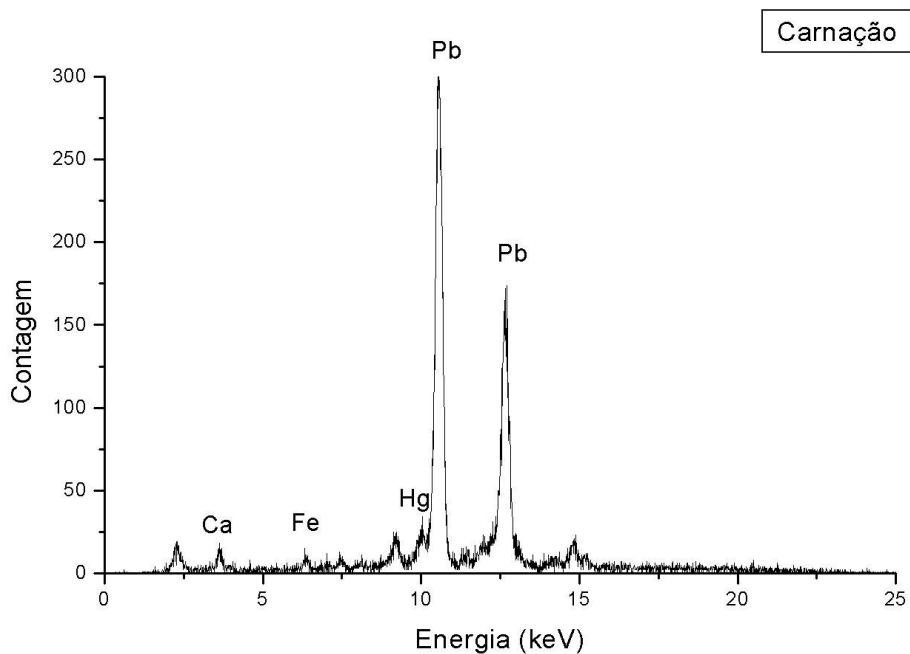


Fig. 46 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 4 do painel *Santo Estêvão pregando aceitação do Evangelho*. © Jorgelina Carballo Martinez



Amostra	Cor/Motivo
1	Vermelho, veste
2	Vermelho (zona de sombra), veste
3	Verde, fundo

Fig. 47 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*

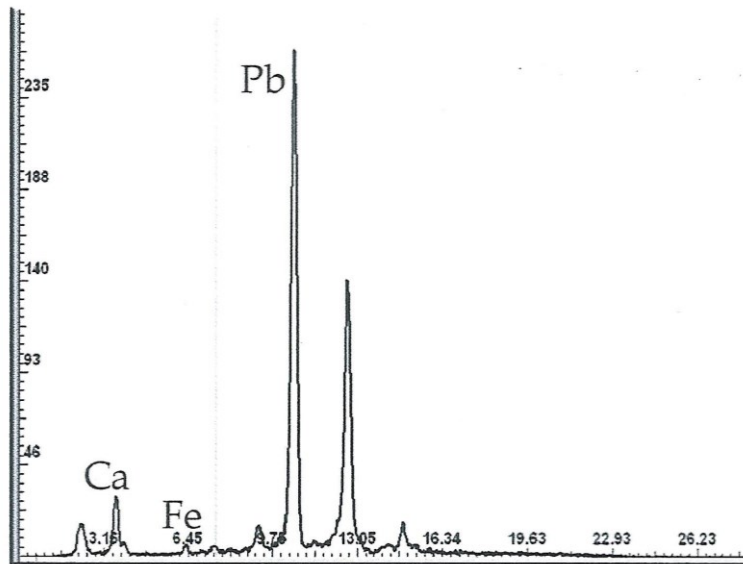


Fig. 48 – Espectro de EDXRF do ponto 1 do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*.
© Jorgelina Carballo Martinez

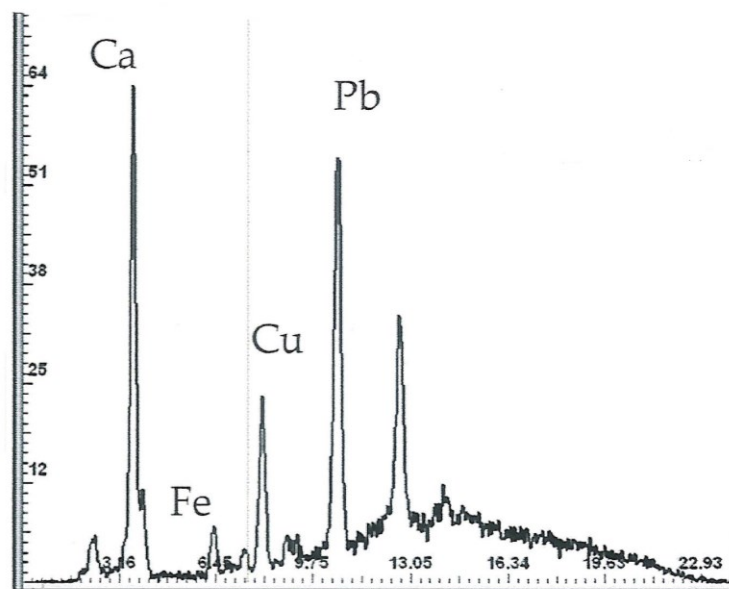


Fig. 49 – Espectro de EDXRF do ponto 2 do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*.
© Jorgelina Carballo Martinez

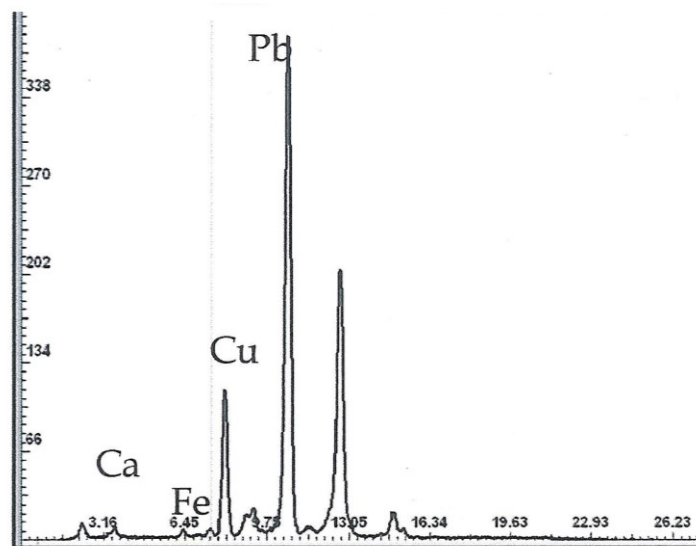


Fig. 50 – Espectro de EDXRF do ponto 3 do painel *Apedrejamento de Santo Estêvão*
© Jorgelina Carballo Martinez



Amostra	Cor/Motivo
1	Azul (repinte), fundo
2	Azul (original), veste
3	Vermelho, chapéu
4	Branco, túnica de Santo Estêvão

Fig. 51 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel *O Enterro de Santo Estêvão*

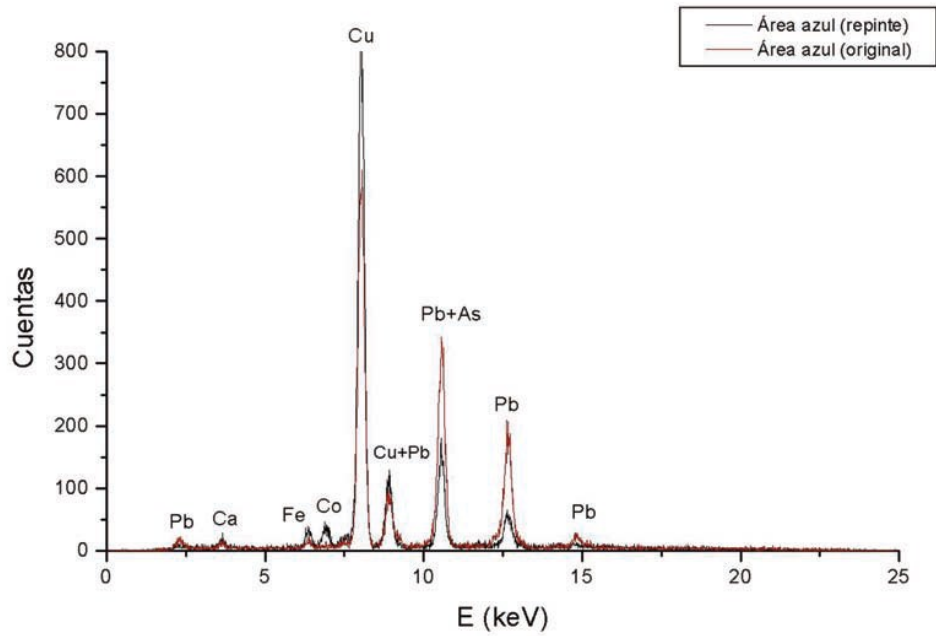


Fig. 52 – Espectro EDXRF correspondente aos pontos 1 e 2 do painel *Enterro de Santo Estêvão*
 © Jorgelina Carballo Martinez

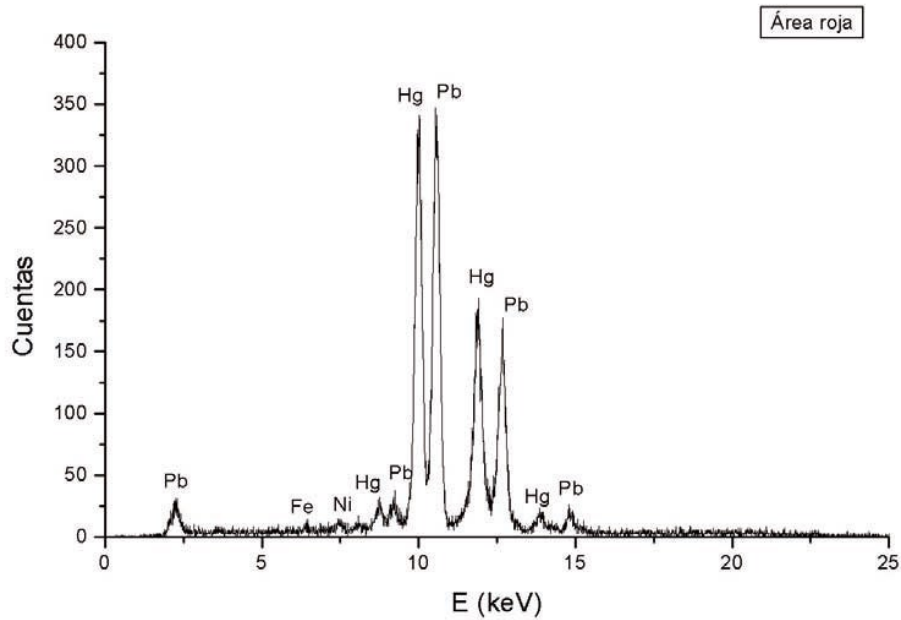


Fig. 53 – Espectro de EDXRF do ponto 3 do painel *Enterro de Santo Estêvão*
 © Jorgelina Carballo Martinez

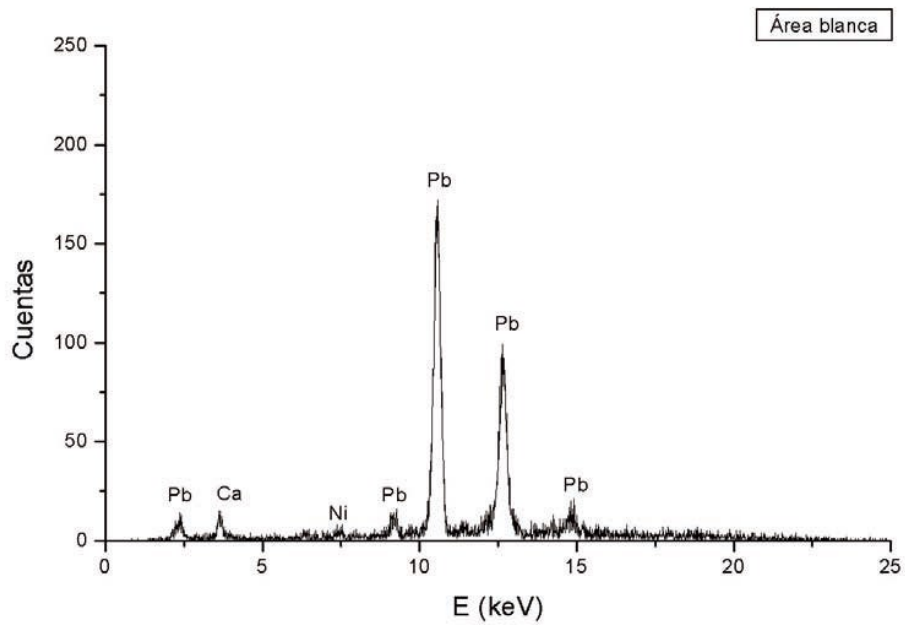


Fig. 54 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 4 do painel *Enterro de Santo Estêvão*.
© Jorgelina Carballo Martinez



Amostra	Cor/Motivo
1	Branco, túnica de Luciano
2	Vermelho ²
3	Vermelho, cortinado
4	Amarelo, manto de Luciano

Fig. 55 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel o *Sonho de Luciano*

² Ponto analisado correspondente ao borde do suporte

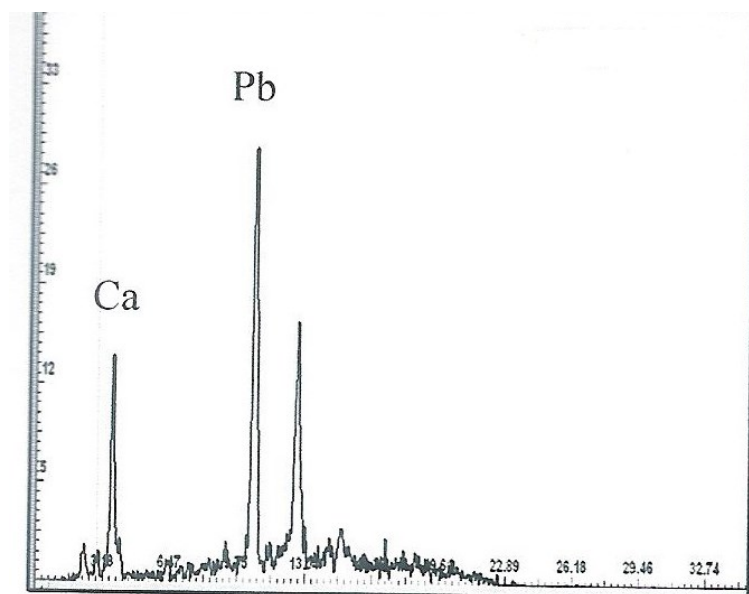


Fig. 56 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 1 do painel o *Sonho de Luciano*
 © Jorgelina Carballo Martinez

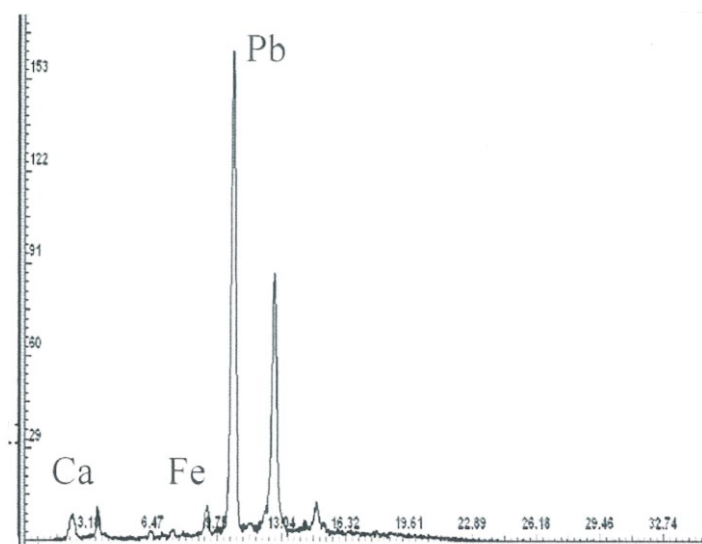


Fig. 57 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 2 do painel o *Sonho de Luciano*
 © Jorgelina Carballo Martinez

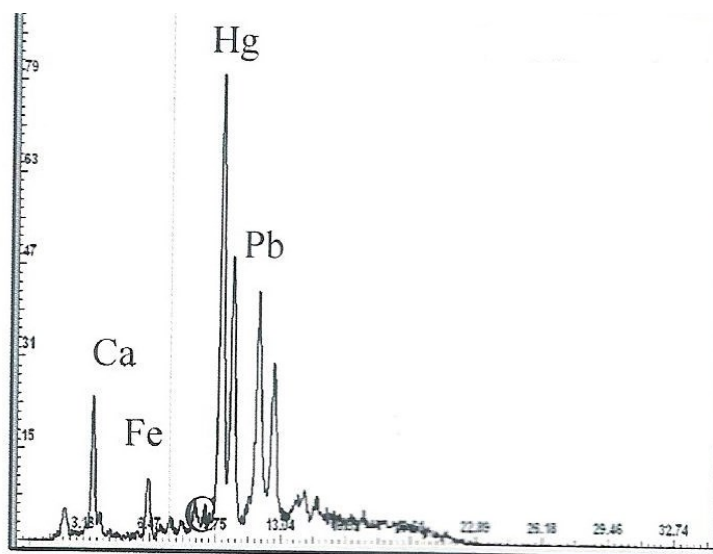


Fig. 58 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 3 do painel o *Sonho de Luciano*
 © Jorgelina Carballo Martinez

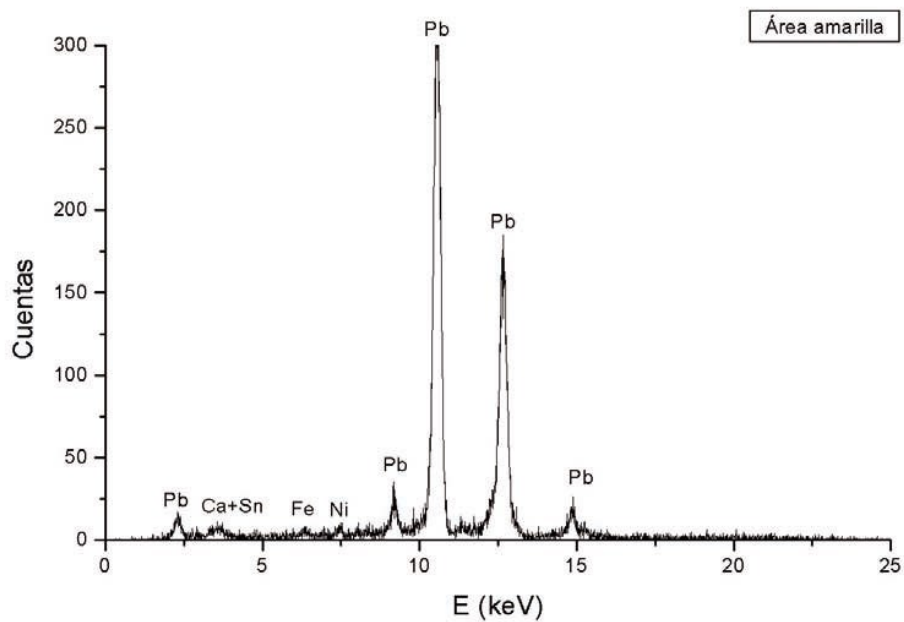


Fig. 59 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 4 do painel o *Sonho de Luciano*
 © Jorgelina Carballo Martinez



Amostra	Cor/Motivo
1	Amarelo, barrete
2	Carnação, assistente

Fig. 60 – Localização dos pontos de amostragem da análise por EDXRF no painel o *Encontro das relíquias de Santo Estêvão*

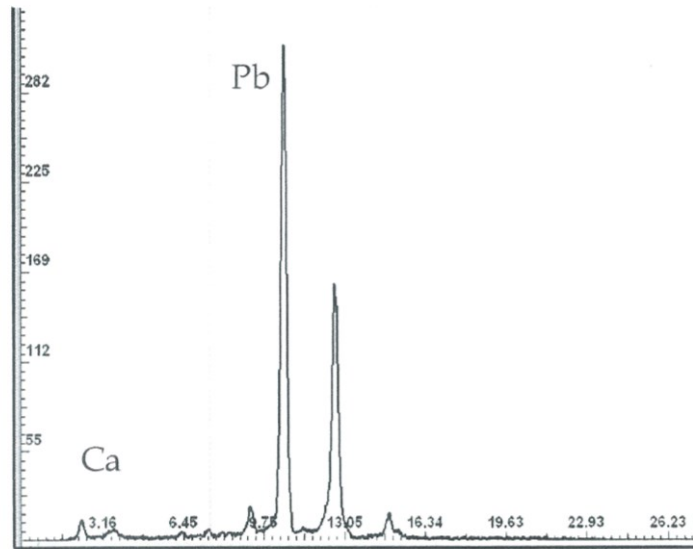


Fig. 61 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 1 do painel *Encontro das relíquias de Santo Estêvão*
 © Jorgelina Carballo Martinez

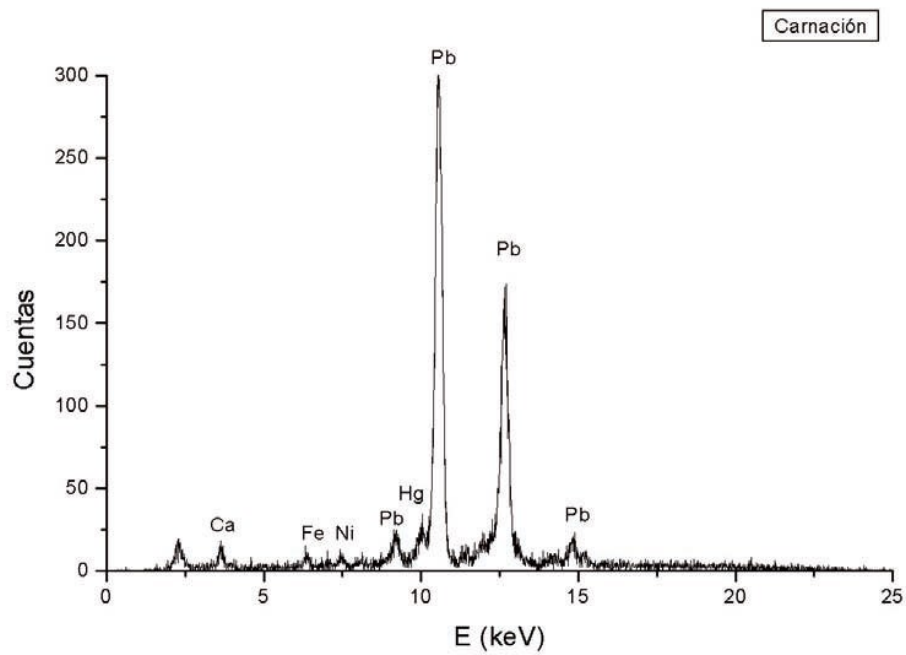


Fig. 62 – Espectro EDXRF correspondente ao ponto 2 do painel *Encontro das relíquias de Santo Estêvão*
 © Jorgelina Carballo Martinez

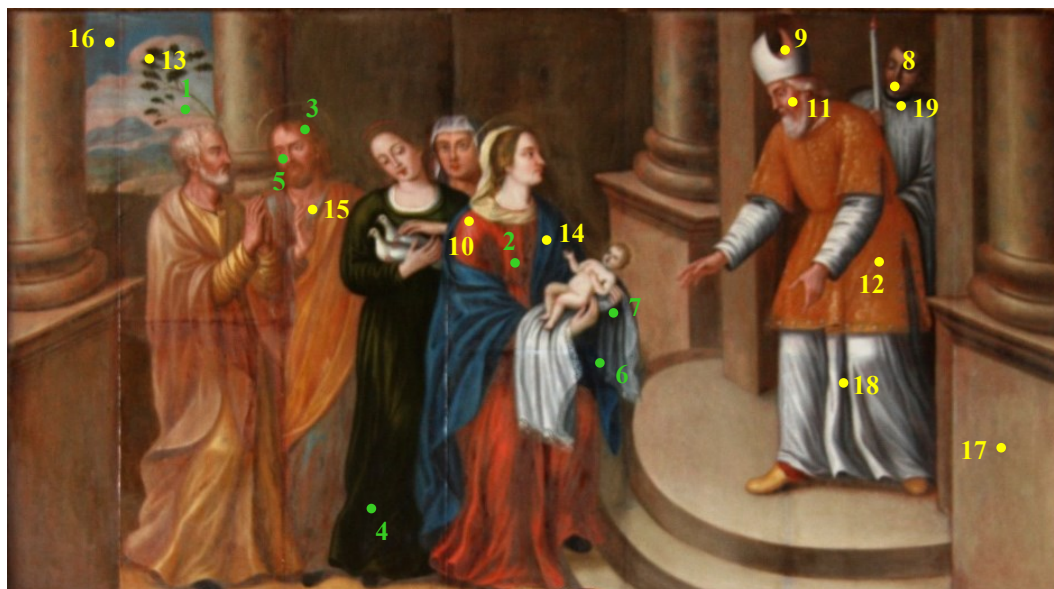


Fig. 63 – Localização dos pontos de amostragem recolhidas para a MO e para EDXRF no painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo/ Sacristia da Sé do Porto*

- Localização das amostras recolhidas para a MO
- Localização dos pontos de amostragem por EDXRF

Amostra	Cor/Motivo
1	Azul, nuvem do céu
2	Vermelho, túnica da Virgem Maria
3	Castanho, cabelo de S. José
4	Verde, vestido da figura com as pombas
5	Carnação, rosto de S. José
6	Azul, lençol do Menino Jesus
7	Azul, lençol do Menino Jesus

Tabela 1 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas do painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo* (ampliação original = 100x) © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro

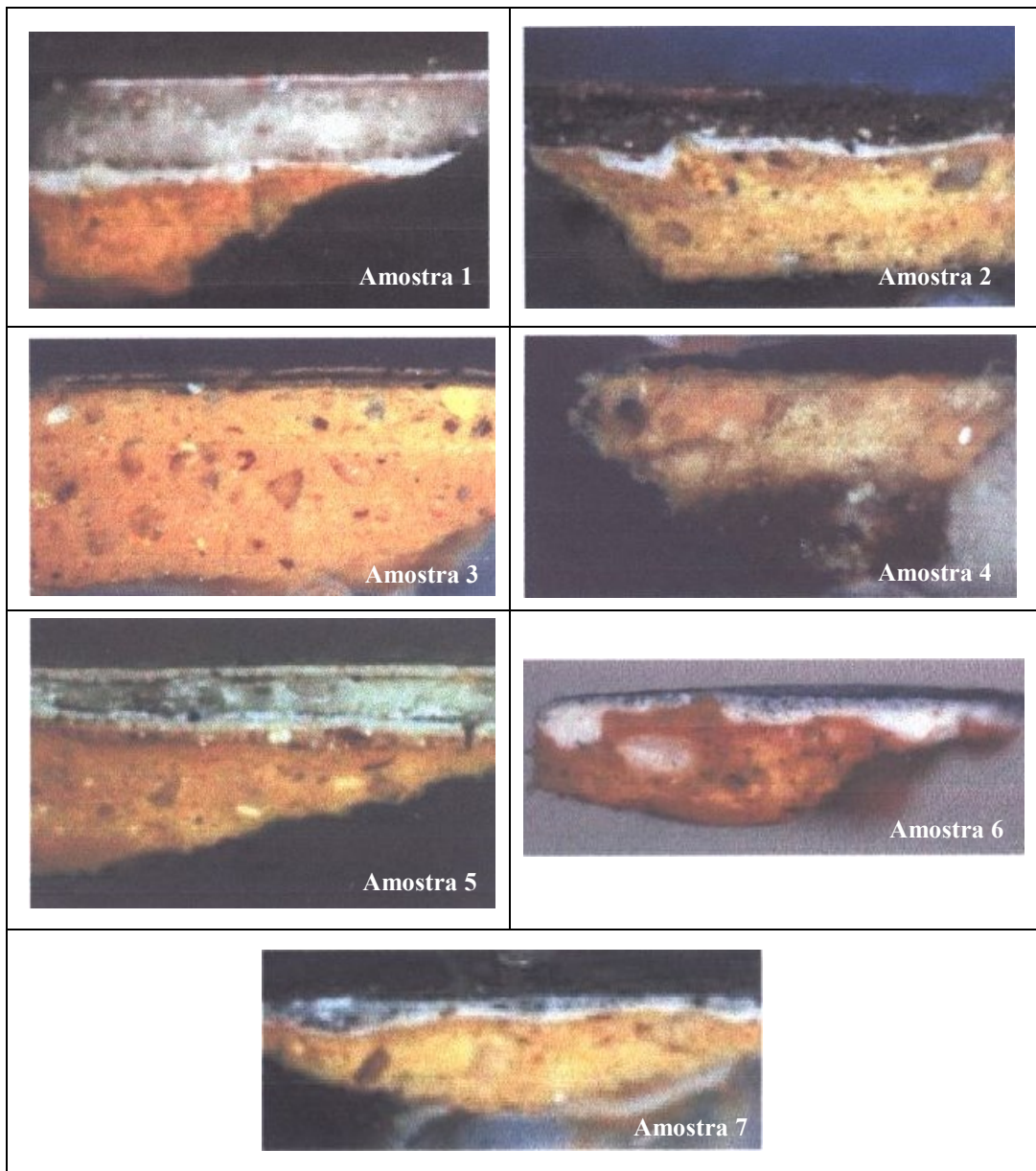


Tabela 2 – Elementos químicos identificados por EDXRF no painel *Apresentação do Menino Jesus no Templo* © Processo de restauro nº41/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro

Amostra	Cor/Motivo	Elementos químicos identificados por EDXRF
8	Vermelho, lábios da figura da direita	Pb > Ca, Fe, Hg > Cu, Zn
9	Vermelho, interior da mitra	Hg, Pb >> Ca > Fe > Cu, Zn
10	Vermelho, vestido da Virgem Maria na zona do ombro	Hg, Pb >> Ca > Fe > Cu
11	Carnação do sacerdote	Pb >> Ca > Fe, Hg > Cu
12	Laranja, veste do sacerdote	Pb >> Ca, Fe > Hg > Cu, Ti, Zn
13	Verde, folhas da árvore	Pb > Cu > Ca, Fe > Hg
14	Azul, manto da Virgem Maria	Pb > Ca, Fe > Hg >> Ti, Cu, Zn
15	Azul, túnica de S. José	Pb > Ca > Fe > Cu
16	Azul, Céu	Pb >> Ca, Fe > Ti, Hg
17	Cinza, coluna	Pb >> Ca > Fe > Cu > Hg
18	Cinza, Veste do arcebispo	Pb >> Ca > Fe > Cu > Hg
19	Cinza, gola da figura da direita	Ca, Pb > Fe > Cu, Ti > Hg

Pb = chumbo Hg = mercúrio Fe = ferro Ca = cálcio
 Ti = titânio Cu = cobre Zn = zinco



Fig. 64 – Localização dos pontos de amostragem por EDXRF no painel *O Regresso da Sagrada Família do Egipto*/Sacristia da Sé do Porto

**Tabela 3 – Pigmentos identificados no painel *Regresso à Sagrada Família do Egípto*
 © Processo de restauro nº 40/91 do Instituto Português de Conservação e Restauro**

Amostra	Cor/Motivo	Pigmentos identificados
1	Azul, céu	Azul da Prússia
2	Vermelho, faixa do anjo que lança as rosas	Branco de chumbo, Vermelhão, Garança (?), Azul da Prússia
3	Carnação, braço do anjo que lança as rosas	Branco de chumbo, Vermelhão, Carvão vegetal, Ocre castanho
4	Verde, manto da figura alada	Branco de chumbo, Ocre castanho, Carvão animal, Resinato de cobre
5	Azul (zona de sombra), manto da Virgem Maria	Branco de chumbo, Carvão animal e vegetal, Azul da Prússia
6	Azul (zona de luz), manto da Virgem Maria	Branco de chumbo, Carvão animal e vegetal, Azul da Prússia
7	Túnica do Menino Jesus	Branco de chumbo, Ocre castanho, Carvão vegetal, Azul da Prússia
8	Vermelho (zona de sombra), túnica da Virgem Maria	Branco de chumbo, Vermelhão, Garança (?)