

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O TRÍPTICO DA PAIXÃO DE CRISTO DO PALÁCIO
NACIONAL DA AJUDA:
História, Estudo Material, Iconografia e Filiação
Estilística**

Leonor Matoso e Vasconcelos Miranda Mendes de Liz Amaral

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O TRÍPTICO DA PAIXÃO DE CRISTO DO PALÁCIO
NACIONAL DA AJUDA:
História, Estudo Material, Iconografia e Filiação
Estilística**

Leonor Matoso e Vasconcelos Miranda Mendes de Liz Amaral

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Luís Urbano Afonso
e co-orientada pelo Prof. Doutor António Candeias

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2015

*Ao meu pai, com quem partilho o mesmo
gosto pela arte e que muito me ensinou
a ver a pintura.*

ÍNDICE

Resumo.....	6
Abstract.....	7
Abreviaturas.....	8
Agradecimentos.....	9
INTRODUÇÃO.....	11

CAPÍTULO 1

O Tríptico da Paixão de Cristo do Palácio Nacional da Ajuda.....	20
1.1 - A aquisição e a proveniência da pintura antiga nórdica da “ <i>Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda</i> ”.....	20
1.2 - História da peça e referências.....	28
1.3 - O <i>Atelier</i> de pintura e a Galeria de Pintura: aspetos museológicos e de conservação.....	31

CAPÍTULO 2

Estudo Material.....	38
2.1 - Análises <i>in-situ</i>	39
2.1.1 - Exames de área.....	39
2.1.2 - Exames de ponto.....	44
2.2 - Análises laboratoriais.....	46
2.3 - Integração dos resultados.....	52

CAPÍTULO 3

A iconografia do tríptico da Paixão de Cristo no contexto sócio-cultural dos finais da Idade Média.....	59
3.1 - A imagem religiosa no final da Idade Média.....	59

3.2 - Leitura e interpretação iconográfica: a <i>Flagelação</i> , a <i>Coroação de Espinhos</i> , o <i>Caminho do Calvário</i> e o <i>Noli me tangere</i>	64
3.2.1 - A <i>Flagelação</i>	66
3.2.2 - A <i>Coroação de Espinhos</i>	70
3.2.3 - O <i>Caminho do Calvário</i>	73
3.2.4 - O <i>Noli me tangere</i>	76
CAPÍTULO 4	
Filiação Estilística.....	80
4.1 - Modelos: gravura.....	80
4.2 - Pintura: estilo, técnicas e temas.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
BIBLIOGRAFIA.....	107
ANEXOS.....	114
Índice – Anexos.....	115
Anexo I – Citações dos Evangelhos.....	126
Anexo II – Figuras.....	133
Anexo III – Tabelas.....	184

RESUMO

O objeto de estudo desta dissertação é um pequeno tríptico do Palácio Nacional da Ajuda, provavelmente dos finais do séc. XV, sobre o qual existe pouca informação. A obra pertence ao acervo de pintura antiga deste palácio/museu (inv. 3540) e encontra-se exposta no “*Atelier de Pintura de D. Luís*”. Trata-se de uma pintura sobre tábuas de carvalho, em mau estado de conservação, representando cinco episódios relativos à Paixão de Cristo: a *Flagelação*, a *Coroação de Espinhos*, o *Caminho do Calvário* e duas cenas relativas à *Ressurreição*. Apresenta uma iconografia singular, mas as suas características gerais indicam tratar-se de uma pintura tardo-gótica do Norte da Europa, nomeadamente da Alemanha.

O objetivo desta tese de mestrado em História da Arte, Património e Teoria do Restauro, consiste na investigação histórica e material desta obra, sobre a qual existe pouca informação. Por ser desconhecida a sua cronologia, autoria e local de produção, além de não haver qualquer documentação ou bibliografia sobre a mesma, iremos estudar esta obra a partir da sua materialidade, iconografia e estilo, na medida em que a obra é um “documento vivo”. Tendo sido agora encontrada a única e a mais antiga referência documental relativa a esta obra, nos arrolamentos de 1913 do palácio (Inventário Judicial), este tríptico consta na “Galeria de Quadros”, indicando ter pertencido à coleção de pintura de D. Luís I. Interessa, então, focar a política de aquisições de pintura antiga nórdica desenvolvida pelo monarca, tentando perceber porque é que o tríptico não consta nos catálogos das exposições (duas edições dos catálogos, 1869 e 1872) da “*Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*”, aberta ao público em 1869.

Porque a interdisciplinaridade entre arte e ciência é fundamental para um conhecimento mais profundo da História da Arte, esta obra foi objeto de um estudo material que consistiu no levantamento *in situ* da pintura (exames de área e de ponto), na análise laboratorial (estratigrafia, pigmentos e aglutinantes) e na integração dos resultados, para compreender a técnica pictórica, que se articula com a análise iconográfica e de filiação estilística, contribuindo para a integração da obra no seu contexto histórico-cultural de origem, como pintura devocional germânica.

ABSTRACT

The research subject of this dissertation is a small triptych of the Palácio Nacional da Ajuda, probably from the 15th century, about which there is little information. The work belongs to the old paintings collection of this palace/museum (inv.3540) and is in the “*Atelier de Pintura de D. Luís*”. It is an oak wood painting (height 47 x width 76 x thick 2,5), in poor condition, representing the five steps of Christ's Passion: the *Flagellation*, the *Crowning with Thorns*, the *Way to Calvary* and the *Resurrection*. The triptych presents a unique iconography, but the general characteristics indicate that it is a late-Gothic painting of Northern Europe, namely Germany.

The purpose of this Master in Art History Heritage and Art Theory consists in the historical and material research of this painting, on which there is scarce information. As its chronology is unknown, as well as its authorship or place of production, because there is no literature about it, we will study this work based on its materiality, iconography and style, as it is itself an important documentary source. Having been now found the only and the oldest documentary reference on this work, in the 1913 palace inventory (Inventário Judicial), this triptych appears in “*Galeria de Quadros*”, which indicates have belonged to D. Luís I painting collection. It is important, then, to focus on the policy of Nordic old painting acquisitions developed by the monarch, trying to understand why the triptych is not mentioned in the catalogues of exhibitions (the two editions of catalogues, of 1869 and 1872) from the “*Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*”, open to the public in 1869.

Because the importance of the interdisciplinarity between art and science is essential for a thorough understanding of Art History, this work is being studied in its materiality that consisted of a painting survey *in situ* (area and point exams), the laboratory analysis (stratigraphy, pigments and binders) and the integration of their ultimate results, to understand the pictorial technique, which is linked to the iconographic analysis and stylistic affiliation, thus contributing to the integration of the work in its historical and original cultural context, as German devotional painting.

ABREVIATURAS

EDX – Espectroscopia de raios X dispersiva de energia

IJF – Instituto José de Figueiredo

IMC – Instituto dos museus e da Conservação

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

LJF – Laboratório José de Figueiredo

LR – Luz rasante

MD – Microscópio digital

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

PNA – Palácio Nacional da Ajuda

PDVV – Palácio Ducal de Vila Viçosa

OM – Microscopia ótica

RIV – Refletografia de infravermelho

RX – Radiografia

SEM – Microscopia eletrónica de varrimento

UV – Ultravioleta

μ -FTIR – Micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier

VIS – Radiação visível

XRD – Difração de raios X

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Prof. Doutor Luís Urbano Afonso, a quem agradeço, em primeira instância, todo o apoio, incentivo e a orientação desta tese, sempre com um saber e uma objetividade ímpares, e que contribuiu, com a sua grande e generosa capacidade de transmitir ensinamentos que repercutem, para o despertar do meu interesse pela arte medieval. Aos professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, fico grata pelas pistas que deram sobre a tese.

Agradeço também ao Prof. Doutor António Candeias do Laboratório Hercules da Universidade de Évora, meu co-orientador, pela disponibilidade em ter aceitado realizar o estudo material deste tríptico, fator essencial para o aprofundamento desta tese. Sem o seu apoio e saber científico, a obra em estudo não poderia ser conhecida na sua materialidade, nem a dissertação seria fundamentada e “certificada” da mesma forma. À Dra. Sónia Lopes Costa deste laboratório, o meu obrigada pelo apoio que deu relativo aos exames de área, e ainda à Dra. Lília Esteves, pelos seus esclarecimentos sobre a dendrocronologia e o seu “parecer” sobre o suporte do tríptico da Ajuda.

Os meus agradecimentos ao Diretor do Palácio Nacional da Ajuda, o Prof. Doutor José Alberto Ribeiro, por ter possibilitado o estudo desta obra, ao Dr. João Vaz, conservador da pintura, por todo o apoio e por ter acompanhado as numerosas visitas a este palácio/museu. À Dra. Maria José Tavares e à Dra. Maria do Rosário Jardim, pela ajuda que deram nesta pesquisa, e ainda ao Dr. Hugo Xavier, pelas “dicas” que deu sobre a Galeria de Pintura da Ajuda.

Pelo interesse que demonstraram por este trabalho, agradeço ao Prof. Doutor Joaquim Oliveira Caetano do Museu Nacional de Arte Antiga, bem como à Dra. Celina Bastos. Fico grata às minhas colegas de mestrado, Teresa Sande Lemos, Céu Medeiros e Cristina Cardoso pelos esclarecimentos e ambiente amigo.

Por fim, um profundo agradecimento ao Filipe, meu marido, e às minhas queridas filhas, Leonor, Joana e Luisa. Aos meus pais, pelo apoio incondicional, em especial ao meu pai, que acompanhou o desenvolvimento desta tese, e ainda à minha tia Maria da Conceição Matoso e à minha irmã Ana Matoso, pelo incentivo e por acreditarem em mim. Um muito obrigada também ao meu cunhado Gonçalo Amaral, por todo o apoio informático que deu ao longo deste trabalho.

INTRODUÇÃO

A presença de uma obra de pintura sacra antiga num espaço museológico português, sobre a qual existe pouca informação, não constitui uma situação invulgar no contexto nacional e aponta para a necessidade de valorizar e conhecer melhor os bens culturais e artísticos, investigando-os, preservando-os para os expor e deles poder fruir. No caso das obras religiosas em Portugal, o conhecimento integral sobre as pinturas religiosas antigas é muito fragmentário, por vários fatores inerentes ao seu período de execução e devido a acontecimentos ao longo da história, que marcaram o seu destino.

A necessidade de aprofundar o conhecimento das obras museológicas antigas que se encontram no nosso país, conjugou-se com o interesse que este misterioso tríptico nos suscitou, motivando esta investigação, no sentido de conhecer as diversas perspetivas da sua existência, e propondo uma abordagem a este tema que possa contribuir para uma leitura nova de uma obra praticamente desconhecida.

O objetivo da nossa tese de mestrado em História da Arte, Património e Teoria do Restauro, consiste precisamente, no estudo histórico, artístico e material de uma pequena pintura praticamente desconhecida, o Tríptico da Paixão de Cristo, tal como o designámos, do Palácio Nacional da Ajuda (inv. 3540), exposta no andar nobre, na ala sul deste palácio/museu, no “*Atelier de Pintura de D. Luís I*”. Provavelmente dos finais do séc. XV, esta obra de reduzidas dimensões representa alguns episódios dos Evangelhos relativos a alguns passos da Paixão e Ressurreição de Cristo (alt. 47 x larg. 76, esp. 2,5 cm).

Trata-se pois, de uma pintura sobre tábuas de carvalho, num estado de conservação razoável, apesar de certas áreas cromáticas lacunares, representando, quando aberto, a *Flagelação* (38, 5 x 13 cm, sem moldura), a *Coroação de Espinhos* (38 x 28 cm, sem moldura), como motivo central, o *Caminho do Calvário* (38 x 13 cm, sem moldura) e duas cenas relativas à Ressurreição de Cristo pintadas no reverso dos volantes, visíveis na posição de fecho (47 x 37, 3 cm) (FIGURAS 1 e 2). Tal como a sua designação indica, o

tríptico organiza a sua composição pictórica em três partes: um painel central e dois volantes laterais, permitindo que estes se fechem sobre a pintura central. Apresenta uma iconografia formalmente singular, mas as suas características gerais indicam tratar-se de uma pintura tardo-gótica do Norte da Europa, provavelmente alemã.

Na sua composição tripartida, com os volantes abertos, são representadas personagens em corpo inteiro, recortadas sobre um fundo dourado articulado com espaços arquitetónicos simplificados (no volante esquerdo, na *Flagelação* e no painel central, na *Coroação de Espinhos*). O painel central destaca-se visualmente pela posição frontal e hierática de Cristo “entronizado”, a ser escarnecido e castigado, conferindo uma simetria a esta composição pictórica, na qual, a imobilidade de Jesus contrasta com o movimento dos algozes que lhe cravam a coroa de espinhos, fazendo destacar a figura divina, uma iconografia que remete para a arte devocional dos ícones antigos da Verónica e do *Ecce Homo* (embora não seja em busto e desenvolva uma narrativa). Pode-se visualizar uma sequência narrativa linear, pautada apenas por algumas linhas diagonais que sugerem algum dinamismo às composições, materializadas nos atributos do martírio de Cristo, relativas a cada episódio (a vara, a cana verde e o que resta da cruz, etc.). A figura sofrida de Jesus Cristo, a olhar para o espectador com expressão abnegada, repete-se nos momentos da Paixão representados, cuja leitura se inicia no volante esquerdo, completando-se no reverso dos volantes, quando dobrados e fechados sobre o painel central, mostrando os dois episódios pintados em simultâneo no mesmo espaço pictórico, com um fundo paisagístico no exterior do tríptico, no *Noli me tangere* (condensação dos dois episódios das *Santas Mulheres visitam o Túmulo de Cristo* e a *Aparição a Maria Madalena* ou o *Noli me tangere*).

A única e a mais antiga referência documental contemporânea que encontramos sobre o tríptico (além de ser mencionado posteriormente em roteiros do palácio), fruto de uma pesquisa preliminar na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, situa esta obra nos arrolamentos do palácio de **1913** (Inventário Judicial¹), consequência das ações patrimoniais que se seguiram à implantação da República, na *Galeria de Quadros*, indicando ter pertencido à coleção régia de pintura antiga, onde se encontram inventariadas

1 Na Portaria de 13 de Outubro de 1910 é nomeada uma comissão para proceder ao arrolamento de todos os bens mobiliários pertencentes aos palácios ocupados pelo antigo Chefe de Estado e sua família. A 14 de Novembro de 1910 começa o processo de arrolamento, sendo que o do Paço da Ajuda começa em 1913, data deste inventário.

as obras pertencentes à anterior Galeria de Pintura de D. Luís, assim como outras que se encontravam distribuídas pelas salas do palácio, segundo o atesta a relação com o inventário realizado no ano da morte do rei.

A identificação de grande parte das obras da galeria de pintura da Ajuda e a reconstituição deste acervo, foi realizada por Hugo Xavier em *A Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda* (2013), tendo tido por base de estudo dois catálogos desta exposição realizados em 1869 (ano da abertura da galeria ao público) e 1872, e ainda o inventário acima referido existente nos arquivos do Palácio da Ajuda, feito em 1889 aquando das partilhas dos bens de D. Luís. Pelo facto de as obras antigas não apresentarem a informação desejável para o seu conhecimento, este tríptico constitui um mistério, na medida em que não existe qualquer outra referência a esta obra antes do inventário judicial de 1913, apesar de fazer parte da galeria de pintura do palácio. Partimos pois, do princípio de que realmente pertenceu a D. Luís I, tentando retirar ilações sobre o percurso desta pintura baseadas na vida do monarca neste palácio, relativamente aos espaços e salas onde as obras eram expostas e frequentemente mudadas, tendo também em conta que D. Luís, em 1888, mudou de aposentos, passando do piso térreo para o andar nobre, especificamente para o então designado “Gabinete de Trabalho”, onde se encontravam várias pinturas, nomeadamente pinturas religiosas antigas e de formato reduzido, três das quais atribuídas à Escola Alemã (como consta no inventário de 1889), sendo que o tríptico poderá ter também aí figurado.

Esta dissertação apresenta várias vertentes de abordagem metodológica, como sejam o estudo histórico, através de um enquadramento sócio-cultural; o estudo material, utilizando o método científico (exames e análises laboratoriais), supervisionado pelo co-orientador desta dissertação, o Prof. Doutor António Candeias do Laboratório Hercules da Universidade de Évora; a análise e interpretação iconográfica e o trabalho de cotejo formal (filiação estilística); e a abordagem historiográfica, tentando perceber a peça em termos sócio-culturais, nomeadamente o seu papel e funções. Estes diferentes métodos de abordagem e procedimentos integram um estudo interdisciplinar, aglutinando arte e ciência, que contribuíram para esclarecer algumas dúvidas respeitantes ao tríptico da Paixão de Cristo da Ajuda, permitindo encontrar parte da *verdade* desta obra. Podendo parecer paradoxal, o conhecimento mais profundo de um tema ou de uma obra não passa por compartimentar o saber de uma só disciplina, mas pelo seu alargamento transversal a

diferentes disciplinas e saberes que se podem complementar. Deste modo, nesta dissertação vamos tentar apresentar, tanto quanto possível, uma visão global que permita integrar as diferentes informações e reflexões, bem como as interconexões entre os vários capítulos. Como resultado, podem-se colocar hipóteses quanto ao percurso do tríptico da Ajuda em Portugal, caracterizar a técnica artística da obra (ou do pintor), contribuir para o seu processo de autenticação, atribuir uma cronologia aproximada e local de produção, além de identificar as influências iconográficas e a filiação estilística. As metodologias empregues permitiram aproximar a obra de uma escola de pintura específica, apesar das suas singularidades. Finalmente, não se ignorou o valor integral da obra nas suas várias vertentes, da componente material ao seu valor como objeto de culto, vistos numa dimensão atual, como objeto histórico de um monarca português de ascendência alemã, ou simplesmente como obra de arte.

No contexto desta colaboração entre as ciências humanas e as exatas, apesar da bibliografia ser escassa, tem havido crescentes contributos para o conhecimento das técnicas pictóricas² dos séculos XV e XVI, principalmente ao nível do estudo das obras expostas em museus³, além das equipas multidisciplinares que se formam ao redor da conservação e restauro de determinadas obras⁴, construindo a *história das técnicas da arte*, sendo necessária uma visão global das investigações e estudos realizados às pinturas, neste caso, relativamente às do Norte da Europa, o que exige um processo comparativo, contribuindo para agrupar e estudar melhor as obras⁵.

O facto de, até à data, esta obra não ter sido alvo da atenção da historiografia, de que haja disso conhecimento, direcionou a nossa pesquisa para o seu local de referência, o Palácio Nacional da Ajuda. No âmbito desta dissertação exclui-se a investigação documental do período da execução desta obra, que compreenderia a deslocação ao local de proveniência aqui propostos, acrescentando a dificuldade em encontrar bibliografia em Portugal sobre a pintura alemã, bem como eventuais estudos materiais da mesma. Assim

2 Destaca-se a prática desenvolvida na National Gallery em Londres (CRUZ, 2006: 447). A nível internacional, os trabalhos nesta vertente multidisciplinar são cada vez mais frequentes, mas ainda escasseiam as publicações sobre a pintura do Norte da Europa (MELO, 2013).

3 Destaca-se em Portugal, mais recentemente, a Exposição dos *Primitivos* no MNAA (2010) e o catálogo editado, numa abordagem integral ao estudo, conservação e exposição das obras.

4 A tese de doutoramento de Helena Pinheiro de Melo, na área da conservação e restauro, refere os estudos científicos mais completos realizados em Portugal a pinturas do séc. XV e do XVI (MELO, 2013: 65-67).

5 Com particular interesse para esta tese, destaca-se o e restauro do *Retábulo dos Dominicanos* de Martin Schoengauer, de ca. 1470-1480 (Museu Unterlinden, Colmar).

sendo, partindo da observação das características gerais da obra, a investigação consistiu na pesquisa dos inventários e catálogos deste palácio, realizados nos anos seguintes à Implantação da República, bem como os da época da constituição da galeria de pintura de D. Luís I (essencialmente entre 1865 e 1872, mas também até 1889, ano da morte do rei), além da pesquisa no Cartório da Casa Real (Arquivo Nacional da Torre do Tombo). Pesquisámos também na Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca Nacional, focando os livros, artigos e catálogos de exposições de pintura antiga nórdica e bibliografia sobre o Palácio Nacional da Ajuda. Surgiu, a meio desta investigação, um entrave que a limitou consideravelmente: a restrição à pesquisa no arquivo do palácio, por estar a ser tratado. Por conseguinte, tornou-se fundamental a pesquisa de fontes de informação através da bibliografia sobre D. Luís (1838-1889), durante o seu reinado e vivência neste palácio (1861-1889), sobre a galeria de pintura e, por outro lado, sobre a obra em si mesma, na sua materialidade, iconografia e características estilísticas, no sentido da sua filiação (o que implicou também uma aturada pesquisa na *Internet*) e, simultaneamente, na procura da sua autenticidade, por pairar a dúvida de se tratar de uma cópia de uma obra antiga realizada no séc. XIX⁶.

Assim, o primeiro capítulo desta tese consiste na pesquisa histórica do tríptico da Paixão de Cristo, tendo por finalidade lançar pistas para encontrar referências sobre o percurso desta obra, lembrando o vazio documental que existe entre a época da sua produção (cronologia que tentaremos comprovar no desenvolvimento da dissertação) e a sua referência documental contemporânea. Para o efeito, abordamos pois, a vida de D. Luís I na sua residência oficial e o panorama sócio-cultural e artístico que motivou a aquisição de pinturas antigas nórdicas para a sua coleção e para a “*Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*”. Deste modo, apresentamos o processo de formação desta galeria, integrando-o no contexto histórico-cultural do séc. XIX, tentando perceber o “gosto” do monarca, assim como o do seu pai e a mentalidade da época através da política de aquisição destas pinturas, bem como a sua proveniência destacando, em concreto, a história da peça e as referências ao percurso deste tríptico. Com efeito, D. Fernando II teve um papel de relevo ao nível das artes visuais em Portugal, nomeadamente, contribuiu para adquirir pinturas dos séculos XV e XVI para a Academia Real de Belas-Artes, também o tendo feito para a

6 Sabe-se que algumas das pinturas da Galeria de Pintura D. Luís são cópias. Além disso, também é referido por Ayres de Carvalho (1981: 18) que Vieira Portuense andou pelas galerias alemãs a copiar trabalhos de grandes mestres.

Galeria do Paço da Ajuda, além de ter influenciado o gosto e a formação cultural de D. Luís. Nesta primeira parte da dissertação, segue-se ainda, uma abordagem a alguns aspetos museológicos e de conservação, ligados ao Paço da Ajuda enquanto residência régia, focando os espaços de referência deste tríptico: o *Atelier* de pintura e a Galeria de Pintura. Interessa então perceber como é que a obra chegou ao Palácio Nacional da Ajuda e porque é que, pertencendo à “Galeria de Pintura de D. Luís”, como o atesta a menção a ele feita no inventário de 1913, não consta nos catálogos das exposições da “Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda”, aberta ao público em 1869, na sala dos “Quadros Antigos”, designação esta, patente nas duas edições dos catálogos, de 1869 e de 1872, do mesmo modo que não aparece nas partilhas de D. Luís, nem de D. Fernando, no inventário de 1889.

O segundo capítulo desta dissertação é dedicado ao já referido estudo material desta obra, tendo por objetivo identificá-la, caracterizar os seus materiais constituintes e a sua técnica de execução. Se no capítulo anterior a metodologia desta investigação foi a investigação histórica, traçando um quadro lato e colocando hipóteses, este, por oposição, parte do objeto em concreto, da análise à estrutura material do tríptico. A vantagem que a metodologia laboratorial e os processos de análise aplicados à investigação de uma obra trazem ao conhecimento das pinturas antigas, é essencial. Apesar desta investigação ter sido encetada simultaneamente com a abordagem da historiografia da arte, a análise científica será apresentada no segundo capítulo, por nos parecer constituir a estrutura mais correta e, assim, interligar os saberes destas disciplinas, percorrendo então um só caminho com um objetivo geral, o conhecimento e compreensão do tríptico da Ajuda. Para tal contribuiu este estudo da obra do ponto de vista material, beneficiando de um conjunto de estudos técnicos e de exames laboratoriais que permitiram obter uma série de dados científicos sobre a obra, nomeadamente em termos da sua cronologia e do entendimento do seu processo criativo.

Portanto, o estudo material do tríptico da Paixão de Cristo consistiu no levantamento *in situ* da pintura com o auxílio de diversos exames de análise, tendo como ponto de partida os exames de área⁷: a fotografia sob luz normal e rasante e a fotografia à luz branca, a fluorescência de ultravioleta (UV), a refletografia de infravermelho (RIV) e a

⁷ As imagens realizadas pelo Laboratório HERCULES foram tratadas para serem inseridas no documento de texto, de forma a apresentarem uma melhor resolução.

radiografia digital (RX). Estes métodos de exame permitiram obter dados sobre a estrutura do tríptico, a técnica do pintor, nomeadamente a técnica preliminar desta pintura, informação do estado de conservação, além da observação detalhada da sua componente estética e formal. Seguiram-se os exames de ponto, igualmente realizados *in situ*, seguindo a metodologia analítica: a espectrometria de fluorescência de raios X portátil (EDXRF), que permitiu obter uma informação preliminar sobre as matérias pictóricas, seguindo-se a recolha de micro-amostras, sua seleção e preparação para obtenção de cortes estratigráficos e posterior análise laboratorial (as análises laboratoriais do episódio exterior do reverso dos volantes ainda não estão concluídas); as micro-amostras foram analisadas em laboratório por diversas técnicas analíticas de modo a permitir obter informação química e molecular dos componentes de cada camada, designadamente, a microscopia ótica (OM) em luz visível e ultravioleta (UV), a microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X (SEM-EDS) e a microespectroscopia de infravermelhos com transformada de Fourier (micro-FTIR). Na integração dos resultados são apresentadas algumas interpretações sobre as análises realizadas, respeitando a sequência estratigráfica da obra que começa no suporte, seguindo-se a primeira camada da preparação e as camadas de cor (incluindo as mais superficiais, as de proteção), interligando e complementando os resultados dos exames no seu conjunto. Estes são integrados no contexto da produção pictórica dos séculos XV e inícios do XVI, permitindo conhecer a técnica pictórica do tríptico, o que contribuiu para a sua identificação.

O terceiro capítulo é dedicado à análise iconográfica, fazendo uma abordagem ao contexto sócio-cultural dos finais da Idade Média, à mudança da mentalidade religiosa, que se contrapunha ao pensamento dos séculos anteriores, influenciando os programas iconográficos durante todo o período tardo medieval. A dimensão “psicológica” da imagem medieval é estudada dentro do papel primordial que esta desempenhou no misticismo alemão, estabelecendo uma relação estreita com as inovações artísticas do séc. XIV e XV, influenciando as tipologias iconográficas que caracterizaram a imagem religiosa devocional, remetendo para o seu papel e função. Relativamente aos *significados* da imagem religiosa deste período, destacam-se os estudos de historiadores de arte como Erwin Panofsky (1995; 1997), Hans Belting (1994; 1998) e Sixten Ringbom (1995; 1997), revelando contributos acrescidos que abrem perspetivas para o entendimento das obras de arte devocionais. Nesse sentido realiza-se uma análise de cada episódio confrontando-se as

imagens com as fontes literárias e documentais existentes, procurando-se perceber como é feita a articulação entre os temas e o tratamento plástico em termos gerais. Esta aproximação, constitui a base para a integração desta obra no seu contexto histórico-cultural, tendo em conta a evolução iconográfica destes temas da Paixão de Cristo, abrangendo o período cronológico da transição do tardo-gótico para o Renascimento.

O quarto capítulo é dedicado à filiação estilística, tendo por objetivo principal fazer uma aproximação à datação e ao local de produção do tríptico da Ajuda, tentando circunscrever uma área geográfica que permita integrar a obra ou aproximá-la a uma Escola de pintura. Para este efeito, o cotejo com pinturas semelhantes é essencial. Deste modo, a comparação da obra vai incidir sobre o tema da Paixão de Cristo como princípio geral, abarcando a cronologia tardo-medieval e os inícios do período moderno. Primeiro vamos procurar relações com a gravura, por constituir uma fonte essencial para a criação artística deste período, para o estudo do desenho e da disposição das figuras (composição). Segue-se um campo mais lato dedicado ao cotejo com a pintura nórdica para podermos fazer a sua diferenciação. No final veremos como esta obra se enquadra, sobretudo no espaço germânico, comparando com a pintura alemã do séc. XV e inícios do séc. XVI.

Outra abordagem fundamental neste capítulo, para o conhecimento desta obra, consiste no confronto dos resultados do estudo material do tríptico da Ajuda, apresentados no segundo capítulo da tese, com as técnicas pictóricas utilizadas no Norte da Europa. Esta aproximação unificadora e interdisciplinar, permitiu inserir o tríptico da Paixão de Cristo no seu contexto de produção, indicando a sua origem e cronologia, tendo também em conta as influências iconográficas e as filiações estilísticas encontradas (que por sua vez permitem fazer mais algumas interpretações da iconografia), além de tentar perceber a ligação entre a sequência narrativa dos temas representados nas pinturas germânicas e a dos episódios representados no tríptico da Ajuda.

Deste modo, a análise iconográfica e de filiação estilística, que se articulam com o estudo material do tríptico da Paixão de Cristo, contribuíram para a integração da obra no seu contexto histórico-cultural de origem, como pintura devocional germânica. Para concluir esta tese, são tecidas as considerações finais, seguindo a sequência dos capítulos e introduzindo algumas informações e conclusões que só podem ser lidas e compreendidas depois de expostos os conteúdos em cada parte deste trabalho, relativamente à identificação do tríptico, bem como sobre alguns aspetos da sua interpretação iconográfica

e funções. O estudo deste tríptico religioso, agora exposto num palácio/museu (alterando o seu papel e função), pode não ser conclusivo relativamente ao seu percurso em Portugal, mas certamente o será em termos da sua datação aproximada e, provavelmente, da sua proveniência ou local de produção, podendo apontar caminhos que permitam continuar a investigação e encetar novas reflexões.

1 – O TRÍPTICO DA PAIXÃO DE CRISTO NO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

1.1 - A aquisição e a proveniência da pintura antiga nórdica da “*Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*”

D. Luís I, filho de D. Maria II e de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha (1816-1885), nasceu no dia 31 de Outubro de 1838 no Palácio da Necessidades. Teve um reinado longo e globalmente pacífico (1861-1889), pontuado por algumas dificuldades relativas à situação política, social e económica do país. Vítima de uma penosa doença que lhe gangrenou os membros, morre em 1889 na Cidadela de Cascais. “*Como Rei, foi liberal; como homem, foi bom*” (Costa, 1890), “*talvez, o monarca mais instruído da Europa.*” (António Cândido, *Elogio de D. Luís*, 1890, in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 11).

D. Luís de Bragança teve uma educação polifacetada⁸, revelando grande interesse pelas artes visuais, além da música e da literatura. Tal como o seu irmão D. Pedro, foram incentivados pelo pai a viajar, no sentido de adquirir uma formação integral “*...não esquecendo tudo o que diz respeito às belas artes e ao desenvolvimento do bom gosto*”⁹. Como tal, o monarca desenvolveu a prática do colecionismo, nomeadamente de pintura antiga, resultando na formação deste acervo e na construção de uma galeria.

O Palácio da Ajuda tinha-se tornado residência régia a partir de 1862, depois do monarca aí se ter instalado com D. Maria Pia de Sabóia, filha do rei de Itália Vítor Emanuel. As obras do palácio tinham sido diversas vezes interrompidas e ainda no período anterior ao casamento dos reis, o Palácio da Ajuda encontrava-se quase abandonado¹⁰ e com um escasso recheio¹¹, ao contrário do Palácio da Necessidades, que era a residência

8 Tal como seu pai, D. Luís teve por preceptor o conselheiro Carl Andreas Dietz, teólogo, que em 1847, se viu obrigado a sair de Portugal por pertencer à igreja Calvinista.

9 Carta de D. Fernando a D. Luís e D. Pedro a respeito da viagem do rei (in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 22).

10 Decadência esta, referida em Francisco Cândio, *O Palácio da Ajuda* (1955: 254-257).

11 Raczyński, em 1844, havia feito menção aos modestos despojos do Palácio da Ajuda (RACZYNSKI, 1844).

fixa da família real em Lisboa. O casamento realizou-se a 6 de Outubro de 1862¹² e depois dos reis se terem instalado no palácio, a rainha mandou redecorar uma parte considerável das alas do piso térreo da ala sul, tendo dirigido os trabalhos o arquiteto Possidónio da Silva. D. Maria Pia fez encomendas avultadas no estrangeiro, vindas da França, Inglaterra, Itália, Alemanha e Bélgica. A ideia da formação de uma galeria de pintura no Real Paço da Ajuda foi então concretizada em 1864 por D. Luís I, lançando-se neste projeto “... *com seu critério de artista, muito aconselhado por seu pai, em busca de quadros para seu regalo. Começara por adquiri-los no estrangeiro e em Portugal*” (MARTINS, 1930: 109), além de ter havido doações e empréstimos. Cayolla Zagallo, conservador do palácio (desde 1938), refere que chegaram até nós obras de arte de Quatrocentos a Setecentos, oriundas de outros Paços e dos depósitos da Casa Real, durante a segunda metade do séc. XIX, e em escala progressiva através de inúmeras aquisições (ZAGALLO, 1961: 15), revelando a presença dos monarcas e a sua vontade de que este palácio se tornasse um dos mais belos e sumptuosos da sua época.

Assim, foi em 1865, regressado de uma das suas viagens e, provavelmente depois de ter visitado outras galerias de pintura, que D. Luís iniciou a construção da Galeria de Pintura (já em 1866), podendo-se considerar o ano de 1865¹³, um marco para o início da atividade de enriquecimento da coleção de pintura e início das viagens de D. Luís pela Europa. É, então, no dia 16 de Outubro de 1867, aniversário de D. Maria Pia, que o monarca deu a conhecer a Pinacoteca real. Pelo gosto e sensibilidade de D. Luís I em colecionar pintura, decerto influenciado por seu pai, a exemplo dos países europeus mais ilustres e com o intuito de contribuir para a cultura artística de Portugal, a “**Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda**” é inaugurada, mas só foi aberta ao público em **1869**. Teve uma vida breve, pois é encerrada em 1875.

Na tentativa de perscrutar a mentalidade do tempo e, em concreto, o gosto deste monarca quanto à aquisição de pintura antiga, pode-se analisar esta ação pela seleção de obras por ele feita, aliada a indicações dadas pelos documentos da época sobre a sua biografia, possibilitando, deste modo, estabelecer ligações elucidativas sobre essas mesmas obras, em especial o tríptico da Paixão de Cristo. A cumplicidade entre D. Luís e D.

12 O ano de 1862, inícios do reinado de D. Luís I, ficou marcado pelo fim da questão das Irmãs da Caridade com a sua saída do país e proibição do funcionamento das congregações religiosas.

13 A primeira viagem foi ainda antes, em 1854, como Duque do Porto, com o seu irmão e rei D. Pedro V, passando pela Prússia e Áustria.

Fernando a nível artístico, “*podendo-se quase falar de uma vontade concertada entre pai e filho para a formação de pinacotecas*” (XAVIER, 2013: 79), contribuiu para estabelecer uma continuidade entre a atividade dos monarcas quanto à formação das galerias de pintura (a do Paço da Ajuda e a Academia de Belas Artes).

O panorama das galerias nacionais do séc. XIX tinha sido já abordado pelo antigo conservador do Palácio da Ajuda, Ayres de Carvalho, sobre a Galeria da Ajuda e a Academia de Belas Artes (CARVALHO: 1982), mas é atualmente com o contributo da obra de Hugo Xavier sobre a Galeria da Ajuda que se pode constatar esta ligação¹⁴. Este paralelo entre os dois monarcas¹⁵ interessa para o presente estudo do tríptico da Ajuda por permitir traçar um quadro cultural e artístico que condiciona a escolha e aquisição das obras, em especial das pinturas nórdicas dos séculos XV e XVI, tendo em conta a mesma vontade de contribuir para a criação de galerias nacionais de pintura, novidade no contexto museológico português de Oitocentos.

Foi entre 1865 e 1867 que D. Luís iniciou a sua ação de aquisições, altura da viagem ao estrangeiro da família real¹⁶, com o propósito de comprar pinturas para a galeria da Ajuda, bem como do périplo europeu de Marciano Henriques da Silva, pintor a quem foi confiada a organização do acervo com o mesmo intuito de adquirir pintura. Foi também em 1867 a constituição de um *atelier* no paço, uma oficina de pintura onde o monarca tinha este pintor por seu mestre, nomeado neste mesmo ano, diretor da galeria de pintura. O pintor foi encarregado pelo rei D. Fernando de levar à Bélgica, reputado centro de restauro de pintura gótica, um quadro para ser “*convenientemente restaurado*” (*Diário de Notícias*, Março de 1867) que corresponderá provavelmente ao tríptico de Bosch, *As Tentações de Santo Antão*, uma obra de exceção das coleções de D. Luís¹⁷.

Para enriquecer a galeria de pintura, houve ainda algumas doações por parte de

14 A numerosa correspondência trocada entre a família real é também de grande importância. No livro *D. Luís*, de Luís Nuno Espinha da Silveira e Paulo Jorge Fernandes (Círculo de Leitores, 2006), encontra-se publicada grande parte desta correspondência.

15 Embora tenha havido conflitos entre pai e filho, relativos à relação e casamento de D. Fernando com a Elise Hensler (em 1869), nesta altura com o título de condessa de Edla. Em 1870, seguem-se desentendimentos de origem política.

16 Houve compras em Itália, nomeadamente de D. Luís que, em Turim, adquire quadros dos mestres antigos italianos, embora não comprovado que o sejam, pelo menos relativamente ao Guercino (Xavier, 2013: 92). Em 1867, a família real deslocou-se novamente ao estrangeiro, motivada pela Exposição Universal de Paris.

17 Marciano da Silva também adquiriu em Itália, pinturas dos mestres do Renascimento, arte bastante apreciada na altura, como o atesta o *Diário de Notícias* de 30 de Junho de 1867, onde elogiavam a ação do diretor da galeria, contribuindo para “*o desenvolvimento intelectual, de que o culto inteligente das bellas artes é elemento indispensável*” (in XAVIER, 2013: 97).

monarcas¹⁸, colecionadores e artistas e um empréstimo de D. Fernando II que chegou dias antes da abertura da galeria, de uma tela representando *Eneias* de António Manuel da Fonseca¹⁹, e que talvez por se tratar de um “depósito”, não aparece nos catálogos editados.

Quanto às compras do monarca no estrangeiro interessa destacar mais detalhadamente as deslocações de D. Luís ao Norte da Europa e, em concreto à Alemanha, ainda antes do seu casamento e da ideia da formação da galeria de pintura, embora haja referência a compras realizadas pelo rei de obras estrangeiras (incluindo alemãs) em Lisboa, como mais à frente se verificará. Considerando o estilo e a iconografia do tríptico da Paixão de Cristo, que pode ser filiada à pintura germânica, estas viagens são de particular relevância.

Não se pode dizer que D. Luís tivesse tido a intenção deliberada de adquirir pintura (apesar de nesta altura já ter constatado o número reduzido de obras dos palácios reais) na viagem que empreendeu em 1861, pois a sua finalidade era acompanhar os recém casados D. Antónia, sua irmã, e o Príncipe Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen, numa comitiva que foi em direção à Bélgica. No entanto, o rei faz compras de peças em antiquários. Partindo da Bélgica para Colónia e depois para Ulm, onde apesar de estar de passagem (em Colónia esteve apenas três horas), D. Luís vai visitar as catedrais destas cidades alemãs. Relativamente à de Colónia, descreve-a no seu *Diário da Viagem* (1861)²⁰: “...aquele bellissimo templo em que se achava impresso um sentimento de respeito e devoção pela belleza do seu character antigo...”. Já em Ulm, D. Luís visita a catedral, registando no seu diário de viagem ser esta “o mais belo templo gótico que conheço”, emocionando-o, referindo que se mais tempo tivesse “...todo teria sido empregado a contemplar a Cathedral, que involuntariamente prende o visitante incutindo-lhe na alma um sentimento de respeito e devoção, que conservo ainda depois que difficilmente lhe pode passar.” Saindo da catedral, menciona ainda, que se dirigiu a “...diferentes antiquarios onde pude obter para o papá, algumas peças de porcelana antiga e vidros de Venesa”. É, pois, com este deslumbramento perante as catedrais góticas germânicas que D. Luís se sente inspirado, comprando de seguida, peças para a coleção de vidros de D. Fernando e talvez para si próprio.

18 Vieram obras de Espanha, nomeadamente doadas pela Rainha de Espanha, destacando o *Casamento místico de Santa Catarina*, de Murillo (nº55, cat. 1869).

19 O quadro encontra-se atualmente no Palácio Nacional de Mafra, inv. 1772.

20 *Diário de viagem do Infante D. Luís a Inglaterra, Holanda, Bélgica e Alemanha*, 1861, Setembro, BA: 54-XIII-17, nº12.

Estas apreciações revelam o gosto do monarca, um apreço especial pelos monumentos deste estilo, considerando que foi no período do Romantismo que as expressões de apreciação pelo Gótico foram eloquentemente enunciadas por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e por Johann Gottfried von Herder (1744-1803), encarnando esta apreciação uma experiência pessoal e afetiva, bem como uma expressão cultural e da identidade nacional. O enaltecimento romântico do passado foi bem expresso por René Chateaubriand (1768-1848), que dizia que não se podia entrar numa igreja gótica sem estremecer e ficar com uma consciência de Deus (Stephen Murray, in RUDOLPH, 2010: 385). Deste modo, também D. Fernando comprovou ter este gosto, pelo incentivo ao seu restauro e mesmo intervenção²¹, dando o exemplo mais emblemático do Palácio da Pena, iniciado em 1839, tendo um lugar de relevo na proposição de modelos de civilização.

D. Fernando II, que assumiu a regência por quatro vezes, cognominado o “rei-artista”, desenvolveu uma importante atividade mecenática e mostrou um grande interesse pelas artes em geral. Refletindo um gosto por vários estilos e imbuído do espírito desta época (lembrando a sua nacionalidade germânica), o monarca valorizou em especial os cânones estéticos da arte gótica, marcando o panorama histórico-cultural Oitocentista português²², tendo em conta o papel de Alexandre Herculano na literatura portuguesa ao valorizar os monumentos deste estilo, assim como a vasta influência de Almeida Garrett, nomeadamente no que respeita à chamada de atenção e até indignação perante a degradação destes monumentos.

Destacando ainda os contactos e as viagens que iam sendo estabelecidas com a Alemanha, é referido que D. Luís repetiu a incursão a Sigmaringen, para visitar a infanta D. Antónia. Os irmãos encontraram-se em 1865 em Colónia (*DN*, 24 Outubro de 1865, in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 78) e de novo em 1886, também com o intuito de comprar objetos de arte, além do rei ter ido a Dresden, onde tornou a adquirir objetos, comprovadamente, para a coleção do pai (Xavier, 2013: 38). Na viagem pela Europa empreendida em 1867, o rei, D. Maria Pia e o príncipe D. Carlos, após curta estadia em Paris, partiram de novo para a Alemanha (Colónia e Dresden), depois da estadia em Bruxelas, onde D. Luís comprou álbuns com reproduções dos quadros da escola flamenga

21 A institucionalização do estudo da arquitetura medieval tinha sido estabelecida em 1823 pela Sociedade dos antiquários da Normandia.

22 Em 1849, D. Fernando II criou a primeira associação portuguesa, especificamente dedicada à arqueologia de campo, a Sociedade Arqueológica Lusitana.

(reproduções de obras de van Eyck, van der Weyden, Metsys, entre outros). Em 1888, depois de melhorar um pouco da sua doença, D. Luís faz a sua última viagem ao estrangeiro, visitando a irmã.

Também através da correspondência de D. Luís com a irmã D. Antónia, por quem o rei tem uma profunda amizade, é evidenciada a apreciação por uma determinada tipologia de objetos artísticos. Depois da morte de D. Fernando, a infanta refere em carta datada de 31 de Dezembro de 1885, que gostaria de ter alguns objetos que pertenceram ao pai, que estivessem no seu quarto “...sobretudo um *triptik*” que estava sobre um canapé nas Necessidades “...que é a lembrança mais antiga que tenho dos objectos do meu estremo Pai.”²³ (in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 91). Mais tarde (5 de Janeiro de 1886), D. Antónia lamenta, ainda em correspondência com o irmão, o facto de o pai não lhes ter deixado sequer uma lembrança, e que as suas coleções seriam vendidas em leilão²⁴ (Idem: 91). No seu testamento de 1895, D. Fernando legava à condessa de Edla o terço da herança, sendo que os restantes dois terços iam para os seus legítimos herdeiros (D. Luís, D. Antónia e D. Augusto) e netos, filhos de D. Maria Ana, falecida em 1884, provocando uma onda de indignação. Importa salientar que Joaquim de Vasconcelos, no seu estudo pioneiro da pintura dos séculos XV e XVI, também refere que o monarca possuía trípticos nórdicos deste período (VASCONCELOS, 1929: 13)²⁵, além de afirmar que na Academia de Lisboa havia dois trípticos. Este autor menciona “..*tábuas isoladas e triptycos de factura estrangeira, mas que ganharam o seo lugar em Portugal há muitos annos, há seculos*”, dando o exemplo do São Jerónimo de Dürer, em *Arte religiosa em Portugal* (VASCONCELOS, 1914)²⁶.

Relativamente às compras em Portugal, várias podem ser as proveniências destas obras, pois, entre 1865 e 1867 houve diversos leilões de coleções de pintura antiga, como o leilão Lafões²⁷ que, devido à “*extincção ou decadencia de muitas familias antigas levava*

23 . Este tríptico aparece na fotografia desta sala (álbum da Biblioteca da Ajuda).

24 *Catalogo dos quadros existentes no real palacio das Necessidades pertencentes á herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão*, Lisboa, 1892.

25 Joaquim de Vasconcelos contesta Sousa e Hostein (SOUSA e HOLSTEIN, 1868: 12), referindo a ausência em Portugal de trípticos, dípticos e polípticos, sendo estas formas muito vulgares na Flandres. Vasconcelos menciona ainda encomendas de obras alemãs, realizadas por D. Manuel I. Também criticou Holstein por dizer que “*a vida dos alemães e flamengos eram bem conhecidas*”, estando por classificar, segundo Vasconcelos, centenas de quadros alemães e flamengos.

26 Joaquim de Vasconcelos refere que desapareceram obras do mosteiro de Belém, sugerindo que foi que D. Luís que as levou...

27 *Leilão de quadros a oleo antigos pertencentes à galeria do Illmo. Exmo. Sr. Duque de Lafões (...) por intervenção do agente Casimiro Cândido da Cunha no dia 23 de Abril de 1865*, in XAVIER, 2013: 81.

constantemente ao mercado um grande número de obras de arte que fôra facil e pouco dispendioso adquirir” (SOUSA e HOLSTEIN, 1868: 13). O primeiro leilão Lafões indica ter sido realizado por Casimiro Cândido da Cunha e de facto, o seu nome aparece numa fatura relativa a várias obras adquiridas em 1867 por Marciano da Silva para o rei D. Luís (XAVIER, 2013: 81).

Portanto, tendo em conta as fontes onde são referidas as pinturas da galeria (e do palácio), pode-se constatar que a maior parte das obras da galeria aparecem no inventário das pinturas do Palácio da Ajuda realizado em 1889 (inv. 55454)²⁸ ou fotografado num álbum do PNA²⁹ e embora muitas não refiram a proveniência, cinco delas apresentam uma nota manuscrita pelo rei D. Luís “*comprado em Lisboa*” (possivelmente algumas adquiridas nos já referidos leilões). Deste modo, apesar de o tríptico não constar nos dois catálogos impressos da exposição da “*Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*”, tal como aparece designada nos catálogos, o primeiro em 1869, ano da abertura ao público e o segundo em 1872, estes constituem uma importante base documental para o estudo das pinturas. A galeria tinha sido adaptada à ala norte do palácio, sendo dividida em duas, uma destinada aos “**Quadros Antigos**”³⁰ (com 125 obras) e outra aos “**Quadros Modernos**” (60 obras), como consta nos catálogos. Na altura da sua inauguração, a secção destinada aos “Quadros Antigos”, que correspondia ao dobro da representação dos “Quadros Modernos”, encontrava-se dividida, como o atesta o catálogo de 1869, por diversas escolas de pintura, na qual a representação italiana imperava, seguindo-se o conjunto equilibrado entre os flamengos, alemães, franceses, espanhóis e holandeses. José Augusto-França não menciona os alemães, mas refere que a parte dos quadros antigos é a mais notável, mesmo que algumas atribuições exijam caução (FRANÇA, 1966, Vol I: 408). Desta análise aos catálogos da exposição da galeria de D. Luís, aferimos que, acerca da representatividade das obras religiosas antigas, pintadas sobre madeira, foram contadas 14 atribuídas à Escola Alemã (13 pinturas do catálogo de 1869 e 1 do de 1872). Deste contingente, 10 são do séc. XV e as restantes do séc. XVI. Da Escola Flamenga existem 13 obras ³¹ (12 obras do

28 *Quadros do Real Paço da Ajuda, Inventário e avaliação dos quadros pela morte de D. Luís*, 31 Outubro de 1889, 5-I-19 (141).

29 Esta ligação foi estabelecida por Hugo Xavier relativamente às pinturas dos catálogos da galeria.

30 Athanasius Raczyński refere que diversas composições religiosas marcavam presença no contingente de pintura antiga que ele julga serem, muitas delas, provenientes da coleção do príncipe de Ligne, adquirida por volta de 1796 através do nosso embaixador na corte austríaca, D. Lourenço Lima (in XAVIER, 2013: 44).

31 Na época, estas atribuições são confusas e no catálogo apresentam enganos.

catálogo de 1869 e 1 pintura do de 1872), sendo que muitas pinturas são mais tardias e não são de temática religiosa.

Pode-se também constatar que depois de 1869, o volume das aquisições diminuiu bastante, aparecendo no catálogo de 1872, apenas mais duas obras adquiridas, uma da Escola Flamenga e a outra da Alemã, lembrando que depois do falecimento de Marciano da Silva, seguiu-se a direção pouco ativa de Tomás da Anunciação. Realça-se desta última, do catálogo de 1872, uma pequena pintura, *Cristo no Pretório* (nº30 cat.1872, PNA, inv. 2240), apresentando o mesmo episódio de Cristo a ser coroado de espinhos (do painel central do tríptico da Paixão de Cristo) e que, apesar de estilisticamente ser mais tardia do que o tríptico, Jesus também olha para o observador enquanto lhe cravam a coroa na fronte, batendo com a vara. Esta pintura foi adquirida por Marciano da Silva, “...quadro original da época de Alberto Durer, muito fantastico, tem alguns restauros contudo é um quadro muito raro no seu género”³², tendo vindo de Espanha.

Atualmente em Vila Viçosa, encontra-se outra pintura religiosa nórdica que consta do catálogo de 1872, o *Descimento da Cruz*, do séc XVI (PDVV, inv. 134; nº 38, cat. 1872, in TEIXEIRA, 1983: 214), na época atribuído a Metsys, mas trata-se de uma cópia de uma obra perdida de Hugo van der Goes (1440-1483) representando as figuras recortadas sobre um fundo dourado. A maior parte das obras que apresentam uma iconografia religiosa, com características da pintura alemã e flamenga, encontram-se praticamente todas no Museu Nacional de Arte Antiga (o tríptico do pintor holandês Hieronymus Bosch foi incorporado neste museu em 1913).

D. Fernando II apoiara a constituição da que foi a primeira galeria pública, a “Galeria Nacional” (abriu em 1868, com o marquês de Sousa Holstein como Vice-Inspetor da Academia desde 1862), contemporânea da Galeria da Ajuda do rei D. Luís. Assim, pai e filho estabeleceram uma relação de cumplicidade pelo interesse mútuo e gosto pelas artes, desenvolvendo a política de aquisições de obras de arte, embora de diferentes formas ou modos de atuar. D. Fernando, o principal colecionador da época³³, adquiriu diversas pinturas (doou uma verba destinada para tal) para a Academia de Belas Artes de Lisboa, entre 1865 e 1868, referências estas feitas por Sousa e Holstein no catálogo provisório (SOUSA e HOLSTEIN, 1868: 14). Nesse catálogo mencionam-se 540 quadros

32 18 de Julho, 1872, Carta de Marciano Henriques da Silva para D. Luís I. BA, 54- XI-17, nº28. Marciano refere que esta obra veio de Espanha há quatro dias.

33 Wenceslau Cifka, conselheiro do rei, foi também outro estrangeiro colecionador.

provenientes dos conventos extintos, escolhidos por uma comissão específica, havendo entre estes quadros diversas pinturas góticas, mas que Sousa e Holstein supõe serem na maior parte portuguesas. Holstein refere ainda que na sala D. Fernando existem quadros deste estilo, a que “...*impropriamente se tem chamado gothico. São todos pintados em madeira, com processos technicos usados até princípios do séc. XVI, faltas de certas qualidades de execução que se nota nas escolas do período mais brilhante da história da arte.*” (idem: 6)³⁴. Mais tarde, em 1892, o seu espólio foi posto em leilão (430 quadros, grande parte, pintura contemporânea).

A motivação decorrente desta afetividade dedicada aos objetos artísticos vê-se concretizada em particular, pela presença de obras antigas nas coleções régias portuguesas, tal como se vê noutras coleções privadas, assim como na maior parte dos países europeus, lançando pistas para entender a política de aquisições. Podemos então constatar que tanto D. Luís, como D. Fernando, apresentavam o gosto e a predisposição para adquirir pintura sacra nórdica dos séculos XV e XVI. As proveniências das pinturas da coleção de D. Luís são diversas e embora com lacunas de informação, abrem um leque de probabilidades no sentido de poder ter adquirido o tríptico da Paixão de Cristo, hipótese esta que deverá continuar a ser estudada no sentido de estreitar o campo de pesquisa sobre a sua proveniência.

1.2 - História da peça e referências

Na tentativa da reconstituição do percurso histórico do tríptico, foi então efetuada uma pesquisa preliminar no Palácio Nacional da Ajuda, tendo sido encontrada uma referência nos Arrolamentos³⁵ deste palácio, de 1913, apresentando a descrição exata da sua iconografia, bem como do seu estado de conservação, que coincide com o atual, por referir os fundos bastante danificados. Trata-se, pois, da referência mais antiga a esta pintura, comprovando que já se encontraria no palácio antes da implantação da República e

³⁴ Esta nota de Holstein denota a incipiência da historiografia da arte neste período, fazendo uma certa confusão ao nível das atribuições. Pesquisámos as várias edições do catálogo provisório e não encontramos referência ao tríptico da Ajuda, apesar de haver várias obras com estes temas, sendo a informação sobre as mesmas muito lacónica.

³⁵ Os Arrolamentos dos Paços Reais encontram-se digitalizados e disponíveis no Arquivo do Ministério das Finanças: [digitalq.dgarq.gov.pt/view?id=4683983-Galeria de Quadros](http://digitalq.dgarq.gov.pt/view?id=4683983-Galeria%20de%20Quadros).

que pertencia à galeria de pintura do rei D. Luís I. Embora não seja mencionada nos catálogos, nas duas edições, uma de 1869³⁶ e outra de 1872³⁷ da exposição da “*Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*”, que abre ao público em 1869, pode-se colocar a hipótese de já existir mas não ser apresentada, à semelhança de outras obras que estavam em reserva, talvez por se encontrar em mau estado de conservação. Outra hipótese é o tríptico ter sido adquirido em data posterior a 1872. O tríptico da Paixão de Cristo também não é referido no inventário de 1889³⁸ realizado pela morte de D. Luís, na breve descrição das obras por cada sala do palácio (nem na *Sala dos Quadros Antigos da Galeria*), no entanto, na *Arrecadação* estão nomeados vários lotes de pinturas, nomeadamente o n.º 308, um **lote de quadros em madeira** avaliados em 2500 reis. Esta menção não demonstra que esta obra lá estivesse, mas também não a exclui, deixando em aberto esta possibilidade.

A primeira notícia documental ao tríptico diz respeito, portanto, ao arrolamento deste palácio, na sequência da incorporação dos Bens da Coroa no dos bens do Estado republicano. Em concreto, o tríptico é referido no *Inventário Judicial do Palácio Nacional da Ajuda* de 1913, na categoria “Galeria de Quadros” (Folio 4835/6; n.º189), com o n.º de inventário 3540 (o número atual), estando integrado na pintura antiga como fazendo parte da “**Galeria de Pintura de D. Luís**”. Este arrolamento encontra-se assinado por “*Magalhães*”, Juíz de Primeira Classe (ou seja, Dr. João Taborda de Magalhães³⁹):

“Um triptico de madeira, representando ao centro o Senhor da cana verde, tendo ajoelhado à direita um pagem que lhe mete na mão a cana ou um ceptro e aos dois lados duas figuras que lhe carregam na corôa d'espinhos com uma vara vergada, e nas duas folhas (ou fechos?) dos lados, tem na primeira, Christo atado à coluna e na segunda Christo levando a cruz, havendo atraz d'elle restos de quatro figuras, sendo duas de soldados romanos e os outros de Nossa Senhora e S. João, segundo parece. Os fundos na parte superior são dourados, achando-se nas figuras bastante danificado. Nas duas portas por fora tem a figura de Magdalena, ajoelhada, deante de Christo ressuscitado, e

36 *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda fundada por Sua Majestade El-Rei o Sr Dom Luiz I*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1869.

37 *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda fundada por Sua Majestade El-Rei o Sr Dom Luiz I*, Ajuda (Lisboa), Typ. Belenense de José Maria da Costa Fortinho, 1872.

38 *Quadros do Real Paço da Ajuda: Inventário e avaliação dos quadros pela morte de D. Luís a 31 Outtubro de 1889*. 5-I-9 (141).

39 Adido no Ministério da Justiça, encarregado pelos portais de 26 de Janeiro de 1911.

*servindo-lhe de fundo no alto, Nossa Senhora e outra figura de mulher contemplando o tumulo de Christo, vazio, estando sobre a tampa arredada d'elle, um anjo com o sudário na mão. Mede m 0, 46 ½ de A. e 0m,37 ½ de L., e a pintura no estylo ghotico*⁴⁰.

Estas medidas coincidem com as do tríptico, com os volantes fechados (medida do episódio do *Noli me tangere*). Deste modo, a referência a esta pintura comprova que já se encontraria no palácio antes da implantação da República, pertencendo à galeria ou coleção de pintura do rei D. Luís I.

Só mais tarde é que aparece outra referência ao tríptico, num roteiro do Palácio Nacional da Ajuda, de **1961**, vendo-se na fotografia, aberto em cima de uma credencia (Zagallo, 1961: 62), nesta altura situado na sala *Atelier de Pintura de D. Luís*, sem ser referenciado por escrito, tempo em que Cayolla Zagallo era o conservador do palácio.

Segundo o conservador de pintura, Dr. João Vaz, o tríptico foi furtado em 1974 e apareceu mais tarde num antiquário, coincidindo com a altura do incêndio que deflagrou no palácio neste mesmo ano.

Esta obra é também mencionada no *Itinerário do Palácio Nacional da Ajuda de 1988*, onde a pintura também aparece na fotografia do “*Atelier de Pintura de D. Luís*”, em cima de uma mesa baixa, local onde se menciona “*um tríptico representando a Paixão de Cristo, dos finais do séc. XV ou início do século seguinte...*” (GODINHO, 1988: 39). Um outro roteiro de **2011**, destaca este pequeno tríptico de entre as obras do *Atelier de Pintura*, “*...pela excelente qualidade...*” (GODINHO, 2011: 35).

Encontrámos ainda, na sequência da pesquisa na *Internet*, um registo fotográfico num artigo, *Restos de Colecção, Rua das Janelas Verdes de Lisboa, 1940* (José Leite, Fevereiro de **2014**), que alude à história do restauro no Instituto José de Figueiredo (Instituto dos Museus e da Conservação). Assim, neste artigo, o tríptico da Paixão de Cristo aparece numa fotografia do *atelier* do Instituto, sendo apenas visível o painel central da *Coroação de Espinhos* (FIGURA 3), indicando ter sido desmontado, o que comprova que esteve no laboratório para ser examinado. Malogradamente, não encontrámos nenhum relatório sobre o tríptico da Ajuda nos arquivos da Biblioteca deste instituto⁴¹.

40 Arrolamentos do Palácio Nacional da Ajuda. *Inventário Judicial*, “Galeria de Quadros X” (linha), Nº189, fls (folios) 4576 a 1868”, vol. 14, PNA, Março, 2013, 25 de Maio de 1913. Auto de Arrolamentos 518; PT-PNA-DGFP-0001-002-0014-00059.

41 Agradecemos a cortesia do conservador restaurador deste Instituto, Raul Leite, pelo interesse e empenho na procura e pesquisa desta referência ao tríptico da Ajuda neste Arquivo.

Outro dado sobre o tríptico, que mostra que a peça ainda permanecia no palácio, consta na sua ficha de inventário, referindo a visita de duas técnicas, em **1993** (8 de Novembro), para elaborar um relatório sobre a sua conservação, não havendo também qualquer registo dele nos arquivos deste Instituto.

Deste modo, o tríptico faz parte da galeria de pintura do palácio, mas não existe qualquer outra referência da obra na época anterior ao inventário judicial de 1913.

Analisando sumariamente estas referências, pode-se confirmar a presença do tríptico no Palácio da Ajuda desde 1913, no “*Atelier de Pintura de D. Luís*” (FIGURA 4), até aos nossos dias, excetuando os anos em que esteve fora, por furto. Visto não haver referências a esta obra anteriores à data deste inventário, partimos do princípio que realmente pertenceu a D. Luís I, tentando retirar ilações sobre o percurso do tríptico baseando-nos na vida do monarca neste palácio, relativamente aos espaços e salas onde as obras eram expostas e frequentemente mudadas, tendo também em conta que D. Luís, em 1888, mudou de aposentos, passando do piso térreo para o andar nobre, para o então designado “Gabinete de Trabalho” (ao lado do quarto de dormir).

1.3 - O *Atelier* de pintura e a Galeria de Pintura: aspetos museológicos e de conservação

O facto de este palácio ter sido habitação régia implica que o estudo das suas coleções se encontre intimamente ligado à vivência dos monarcas neste espaço, revelando especificidades de gosto que se mesclam com o conhecimento do percurso das pinturas expostas ao longo dos tempos, sendo certo que muitas peças em exposição foram adquiridas em leilões posteriores à implantação da República. Assim, a partir do fim da monarquia e depois da adaptação do Palácio da Ajuda a museu nacional, também o modo como os bens culturais vão sendo acondicionados museograficamente se tornam indicadores sobre a forma como as obras foram vistas, valorizadas e expostas. Apesar deste percurso ter sido determinado por acontecimentos históricos e várias vicissitudes, tais como o incêndio de 1974, a ideologia dos conservadores é aqui revelada.

Como já foi referido, o tríptico encontra-se atualmente exposto no *Atelier de*

Pintura de D. Luís, mas a referência mais antiga a esta obra consta na “*Galeria de Quadros*” do Palácio da Ajuda, no inventário de 1913 e não no arrolamento dos bens do *atelier* de pintura. Isto leva a crer que o tríptico terá sido aqui colocado posteriormente, mas não impede que lá estivesse presente no tempo de D. Luís, a julgar pelas constantes transferências de obras pelas dependências do palácio, tendo ainda em conta a sua fácil portabilidade. O tríptico da Paixão de Cristo pode também ter estado exposto numa parede, por apresentar dois furos no reverso do painel central, na zona superior.

Na altura das remodelações do palácio, depois dos monarcas aí se terem estabelecido, Possidónio da Silva descrevia as salas antigas como tristes e nuas, sem graça nem conforto na sua distribuição e decoração, referindo que estes trabalhos de difícil execução refletiam o “*apurado gosto*” da rainha (in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 65). Por seu lado, D. Luís adaptava-se ao modo e à decoração de D. Maria Pia, mas também revelava o seu gosto pelas obras medievais, como já vimos no seu *Diário de Viagem à Alemanha*, nomeadamente a Ulm, e revela ainda uma consciência muito de acordo com as teorias de restauro do seu tempo, segundo Sousa e Holstein, no *Catálogo Provisório* (1868). Na intervenção de restauro na catedral de Ulm, depois do elogio ao templo gótico, o rei refere que “... *Não se ve ali uma única reparação que contraste com o estylo severo do templo.*”

Relativamente aos espaços onde se encontravam as obras, através da análise das pinturas antigas que faziam parte da Galeria de Pintura de D. Luís, presentes nos catálogos de 1869 e de 1872, pode-se constatar que na relação com o inventário de 1889, as peças encontravam-se já distribuídas pelas diversas salas do palácio.

As primeiras obras de remodelação tinham incidido no rés-do-chão, ficando o piso superior como andar nobre, reservado às grandes receções. Com a construção do *atelier* e a mudança dos aposentos do rei para este piso, em 1888, um ano antes da sua morte, este andar superior passou a ter também um uso privado. Segundo Tomás de Melo Breyner (1930), futuro 4º conde de Mafra, que em 1878 viveu cerca de um mês no palácio, o rei “*gostava de se levantar cedo e de só se vestir para o almoço, circulando de roupão entre o atelier, a biblioteca ou o gabinete de numismática; de tarde, gostava de fazer música ou então, de se fechar na sala de trabalho, junto do quarto, ocupado com as suas traduções de Shakspeare.*” (Melo Breyner, in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 65). São aqui referidos os espaços de carácter privado por onde o rei, na sua intimidade, gostava de estar,

nomeadamente o “Gabinete de trabalho” e o *atelier*. D. Maria Pia chegou a oferecer a D. Luís uma aguarela feita por Casanova deste espaço predileto, no próprio ano da sua morte. Numa fotografia do *atelier*, tirada em 1889, pode-se ver D. Luís sentado numa poltrona, mas nessa altura, não se vê o tríptico em exposição (FIGURA 5).

Foi Manuel C. de Almeida Cayolla Zagallo que, após 1938, altura em que é nomeado conservador e em que o palácio é adaptado a museu, abraçou a tarefa de procurar reconstituir aos poucos a decoração do palácio no período considerado áureo do seu esplendor. Na introdução deste roteiro de 1961, João Couto refere que o Romantismo criou um ambiente tal, que “...*nos obriga hoje a sentirmo-nos obrigados a conservar e valorizar tudo quanto se construiu para lhes dar possibilidades de existência.*” Foram então, trazidas obras de arrecadações para as salas, tentando reconstituir o ambiente da residência régia, mesmo com o seu ecletismo de estilos, característico da época dos soberanos. Nesta altura são também referidas pelo conservador, as notáveis coleções de obras de arte que o palácio encerra, a que a seu tempo se dará o devido realce, sendo que inúmeras dessas obras aguardavam ocasião propícia para figurarem nas salas. Relativamente à fidelidade com que estas remodelações foram feitas, a reconstituição dos aposentos do rei seguiu as indicações da partilha de bens efetuada depois da morte de D. Luís, assim como as aguarelas de Casanova (na aguarela do *atelier* também não aparece representado o tríptico) (FIGURAS 6 e 7).

Foi então que se reconstituíram as salas de *Mármore* e do *Atelier* de D. Luís, ficando este espaço associado ao monarca, local de referência do tríptico da Paixão de Cristo. Deste modo, a sua decoração demonstrava uma nítida influência da arte dos países nórdicos, devendo ter pesado para a colocação de uma pintura tardo-gótica, a condizer com este ambiente⁴². Também o facto de o tríptico ser mencionado no inventário de 1913 como fazendo parte da galeria de pintura de D. Luís, da sua coleção, pode ter induzido o conservador Cayolla Zagallo a colocar esta obra medieval neste ambiente. Embora o *atelier* esteja associado a D. Luís, este espaço era também ligado a D. Maria Pia, dependência esta que se situava por cima dos seus aposentos, segundo refere Maria do Rosário Jardim, a julgar pela fotografia de 1889, onde se podem ver objetos da rainha, nomeadamente uma fotografia do seu pai, Vítor Emanuel.

42 Nos Arrolamentos do PNA, no *Atelier* são descritas várias peças de mobiliário como sendo decoradas no estilo neogótico.

Neste período de remodelações do Palácio da Ajuda, anterior à abertura da Galeria de Pintura, em 1866 (e concluídas em 67), o vice-inspetor M. A. Lupi da Academia chama a atenção quanto às condições conservativas deste espaço, para a necessidade de “...se proceder a certas obras de proteção e segurança para pôr as salas em que estão collocados os quadros da Galeria a coberto do incendio, por isso que as construções das ditas salas sendo de madeira, e muito antigas estavam muito expostas a este perigo.”⁴³, declarando que já mandara fazer um exame e orçamento. Neste ano foi então iniciada a construção da designada “Salla dos Quadros” no Real Paço da Ajuda, tendo sido confiada a direção dos trabalhos, ao engenheiro militar José António de Abreu. Este dividiu a grande sala em duas, como já foi referido, uma destinada aos “Quadros antigos” e a outra aos “Quadros Modernos”⁴⁴ e já adotando conceitos museográficos modernos (XAVIER, 2013: 126). A Galeria de Pintura tinha sido organizada por Marciano da Silva, com a ajuda do conservador José Caetano Gomes, tendo sido substituída a direção por Tomás da Anunciação (1818-1879), depois do falecimento de Henriques da Silva em 1873. A partir de 1879, a Galeria de Pintura não se encontrava completamente fechada, sendo necessária uma autorização para a visitar, tal como para o “Museu de Antiguidades”, também impulsionado por D. Luís. Já com um decréscimo de visitantes, a galeria encontrava-se entregue ao aquarelista espanhol Enrique Casanova, exercendo as funções de conservador até 1910. As obras melhores foram dispersadas pelas salas e no reinado de D. Carlos, muitas pinturas vão para outros palácios reais.

Quanto às salas por onde se distribuíam obras alemãs, estas foram referidas no inventário das pinturas da galeria de 1889, ano da morte de D. Luís, no qual três delas se encontravam na “sala dos quadros antigos da galleria”, bem como outras duas na “sala da música” (algumas também muito pequenas) e três no “Gabinete de trabalho” (aposentos de D. Luís no andar nobre, ou seja a partir de 1888, altura em que o rei passou para a dependência ao lado do *Atelier* de Pintura). Destas obras expostas no gabinete, pode-se observar que são as três de dimensões reduzidas: o já referido *Cristo no Pretório* (nº 158, inv. 2240), medindo: alt. 29 x larg. 24 cm (FIGURA 8), *Jesus Cristo na Cruz* (nº 109 cat. 1872; MNAA inv. 1604) atribuído a Hans Memling da Escola alemã (lembrando as confusões nas atribuições), com as dimensões: alt. 33,5 x larg. 21 cm e ainda o *Casamento*

43 Atas de 5-12-1886 (in CARVALHO, 1982).

44 Estas designações não são concordantes com as classificações da historiografia atual, referindo-se ao período moderno, que seria classificado por contemporâneo.

Mystico de Santa Catarina (nº67 cat. 1872; MNAA, inv. 1468) (alt. 61 x larg. 46,5 cm), também pintado em madeira, denotando o gosto por pinturas de pequeno formato, o que revela uma relação de intimidade ou “devoção” para com estas pinturas.

Apesar das crescentes dificuldades financeiras, D. Luís e D. Maria Pia continuaram a execução prática deste projeto de embelezamento do Palácio até à morte do rei em 1889. Os trabalhos no palácio continuaram e a conservação ficou ao cuidado da administração da Casa Real para a efetivação das solenes cerimónias oficiais. Durante este período, até 1910, houve trabalhos de conservação em algumas salas e D. Maria procurou reaver as obras de arte disseminadas pelos palácios, ainda antes da morte de D. Luís, incluindo quadros do Paço das Necessidades. “*A Rainha, sempre que se deslocava de um lado para o outro, gostava de se ver rodeada de um ambiente agradável e cuidado*” (ZAGALLO, 1961: 18), decoração esta que foi preservada, embora seja necessário um trabalho documental mais exaustivo para perceber as mudanças relativamente às pinturas.

Em 1909, foi constituída a seleta *Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal*, encarregada de “*arrolar, descrever, beneficiar e expor os quadros anteriores ao séc. XVII, existentes em Portugal*”⁴⁵, depois da entrada dos Painéis de São Vicente no *atelier* de Luciano Martins Freire (1864-1934). No seu relatório sobre o tratamento da pintura antiga (década de 1930), o restaurador refere que o Juíz da Relação Taborda de Magalhães (chamado o Tabordinha), que inventariou as obras do Paço da Ajuda e especificamente, o tríptico em questão, se meteu a restaurar e “*tudo ia estragando*” (...) julgando-se “*autorizado a igual procedimento nas do aludido Paço, como a tentar a proeza de limpar estes quadros, não descançando enquanto não conseguia do Patriarca a devida autorização.*” Esta crítica aos maus restauros, leva a colocar a hipótese de ter retocado o tríptico nas zonas lacunares.

Depois da implantação da República, quer por motivos de ordem política, de segurança, de obras entre outros, procedeu-se então a algumas modificações, guardando-se numerosos objetos, em que muitos transitaram de sala para sala, consequência do palácio se ter tornado, depois da lei da separação de 1911, depósito dos objetos vindos dos Paços reais. Neste ano todos os palácios foram abertos ao público, exceto o da Ajuda que ficou reservado para os banquetes e festas oficiais (CARVALHO, 1982: 29).

45 Comissão legalmente constituída por despacho ministerial de 14 de Dezembro de 1909, composta por Ramalho Ortigão, Manuel de Macedo, José de Figueiredo, José Pessanha e Luciano Freire.

O relatório de Luciano Freire sobre as intervenções de conservação e restauro efetuadas entre 1911 e 1913, altura da realização dos inventários na sequência da Nacionalização dos Bens da Coroa, envolve mais de três centenas de pinturas de produção nacional e estrangeira, cronologicamente situadas entre os séculos XV e XIX. Embora na sua maioria pertencentes ao MNAA, Freire refere obras provenientes do Palácio das Necessidades e do Palácio da Ajuda, fazendo uma apreciação às suas patologias, cujo escurecimento e sujidade acumulada à superfície das obras seria uma consequência do uso da iluminação a gás, problema este por ele notado, indicando ter feito uma prospeção neste último (Luciano Freire, in CRUZ, 2007: 72), lembrando que o tríptico aparece fotografado (o painel central) no Instituto José de Figueiredo (sem referência à data)⁴⁶.

A partir de 1919 começou a intervenção de uma comissão nomeada para seleccionar as obras mais importantes, e mais tarde continuada por José de Figueiredo, resultando na transição de diversas pinturas que ainda hoje se encontram no Museu Nacional de Arte Antiga.

Mais tarde, já nos anos 60, altura do início do inventário de 1964 (500 obras), agora com o conservador do Palácio Nacional da Ajuda, Ayres de Carvalho, houve uma arrumação e as telas que se encontravam em razoável estado de conservação foram expostas em corredores e salas, conforme o seu interesse artístico; outras, pelo seu tamanho e proporções foram colocadas na própria galeria, dando início a uma futura reconstituição com o aproveitamento de muitas outras telas enroladas e danificadas, na esperança de um dia serem restauradas. A abertura do palácio ao público foi em 1968, apenas do rés do chão (CARVALHO, 1982: 29), sendo que até esta data era unicamente visitado por personalidades nacionais e estrangeiras autorizadas superiormente pelo Ministério das Finanças. Após a reunião da Nato em 1970 o palácio foi utilizado pela secretaria da Administração Pública. Depois do 25 de Abril de 1974, instalou-se no palácio a segunda Repartição do Estado-Maior das Forças Armadas, no 4º piso e em 23 de Setembro deste ano, deflagrou um incêndio que, segundo relatos da imprensa, destruiu grande parte da coleção da Galeria de Pintura de D. Luís. No entanto pelo estudo de Hugo Xavier, constata-se que do primitivo acervo poucas obras foram destruídas (lembrando que

46 Os Boletins do Museu de Arte Antiga foram exaustivamente pesquisados, de 1939 a 1962, com o fim de encontrar referências sobre uma possível intervenção de restauro ao tríptico (tendo em conta que deve ter sido analisado como se pôde verificar pela fotografia do LJV atrás mencionada). Esta pesquisa foi infrutífera.

foi nesta altura o furto do tríptico). Pode-se verificar que, mesmo antes desta catástrofe, o aspeto da Galeria de Pintura da Ajuda e parte da ala norte, conforme apareceu no jornal *Expresso* (17 Agosto de 74), mostrava o estado de degradação em que esta já se encontrava, sendo necessário utilizar bacias para apanhar a água das chuvas que irrompia pelos telhados (FIGURA 9). Era ainda referido que nesse período já muitas das telas tinham sido retiradas para as salas do Palácio para evitar a sua deterioração com “...as águas da chuva, com o estrume dos pombos nos telhados e com vidros partidos faziam da Galeria o seu ninho, mais contribuindo para a sua degradação”.

Podemos então constatar que a utilização dos espaços do palácio, desde a época em que se tornou residência régia até à sua adaptação a museu, bem como as referências às pinturas que os adornavam e as suas transferências de sala para sala, além de evidenciar o gosto dos monarca e a atuação museológica dos conservadores, são relevantes para determinar ou apontar caminhos sobre o seu percurso histórico e material. As condições físicas nas quais esses mesmos espaços se encontravam e se tornaram ao longo dos tempos, contribuíram por certo, para o estado de conservação das obras, incluindo o do tríptico da Paixão de Cristo. Assim, esta pintura devocional encontra-se hoje em dia numa cómoda, num contexto de coleção que reúne uma diversidade de objetos (quadros, mobiliário, peças decorativas, etc.) que pertenciam ao monarca, indicando, deste modo, o papel ou valor que lhe foi atualmente atribuído.

2 – ESTUDO MATERIAL

O objetivo do estudo material do tríptico da Paixão de Cristo é identificar e caracterizar a madeira, as cargas, os pigmentos, corantes e aglutinantes das camadas preparatórias, do desenho subjacente e das camadas cromáticas e as de proteção, tentando perceber uma parte da sua história material. Pretendemos ainda interpretar os exames realizados e as análises laboratoriais, descrevendo e caracterizando a forma como a obra foi construída nas diversas fases, no sentido de entender a interligação da sua técnica de execução com o ato de criar (modelos de criação), de cada um dos episódios representados.

Esta abordagem e metodologia aplicadas ao tríptico da Paixão de Cristo do Palácio Nacional da Ajuda foi muito importante para um conhecimento mais profundo da pintura e do pintor, permitindo conhecer e caracterizar os materiais, as técnicas de execução e o seu processo criativo e confirmar as “intuições” iniciais, que indicaram o caminho a seguir, corroboradas pelo estudo historiográfico, iconográfico e de filiação estilística.

O tríptico foi analisado *in situ*, iniciando-se com os exames de área, sendo que cada uma destas técnicas de análise, através de variantes de trabalho (diferentes comprimentos de onda que interatuam na estrutura da pintura), enriquecem a informação, permitindo caracterizar a obra. A pintura foi observada sob luz incidente, luz rasante e foi realizada a fotografia à luz branca; seguiram-se os exames de superfície com emissões de luz invisíveis ao olho humano: fotografia de fluorescência à radiação ultravioleta (UV); radiografia digital (RX) e refletografia de infravermelho (RIV). Foram também realizados os exames de ponto, a espectrometria de fluorescência de raios X (ED-XRF), foram recolhidas micro-amostras (as micro-amostras do *Noli me tangere* ainda não foram concluídas), com respetiva análise laboratorial: análise dos cortes estratigráficos por microscopia ótica; análise por micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (micro-FTIR) e análise por microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X por dispersão de energias (SEM-EDS).

Neste capítulo, relativamente à integração dos resultados, o processo comparativo compreende o confronto entre os materiais e técnicas analisados nesta obra, tanto relativamente a alguns procedimentos da criação entre cada um dos seus episódios, como

quanto ao enquadramento da pintura ocidental dos séculos XV e XVI, nomeadamente do Norte da Europa, permitindo verificar as semelhanças e as diferenças e situá-lo no seu período histórico (as técnicas pictóricas serão mais detalhadas no capítulo dedicado à filiação estilística). Nesta época, a construção de uma pintura sobre madeira seguia uma estrutura estratificada que, em termos gerais, consistia no suporte e nas camadas cromáticas, sendo que estas últimas compreendem a preparação, as camadas pictóricas (e as de proteção).

2.1 – Análises *in-situ*

2.1.1 - Exames de área

Os exames de área foram faseados, em três dias. A primeira campanha, os exames de refletografia de infravermelhos, foi iniciada no dia 15 de Outubro de 2014, tendo a duração de 4 horas. A radiografia, foi realizada no dia 5 de Novembro (4 horas). A fotografia à luz branca, a fluorescência de radiação ultravioleta e a fotografia macro foram realizados dia 10 de Novembro (6 Horas), finalizando os exames. Os trabalhos foram por nós acompanhados e pelo conservador da pintura do palácio, Dr. João Vaz. Foram realizados *in situ*, no Palácio Nacional da Ajuda, implicando a deslocação e o transporte do equipamento ao local. Houve uma preparação física dos espaços, criando as condições necessárias à execução eficaz dos exames (controlo da luminosidade, preparação do equipamento e dos suportes para posicionar o tríptico de forma adequada, restrição do acesso aos espaços).

Numa primeira fase de observação com luz visível, verificámos o estado de conservação geral do tríptico, que apresenta grandes lacunas na camada cromática, principalmente no *Caminho do Calvário*, na zona superior, com perda de todos os estratos, deixando visível o suporte (FIGURA 10), e na *Flagelação*, na zona dourada. As outras cenas não sofreram perda da composição geral, mas têm pequenas lacunas, apesar da policromia geral apresentar integridade. Nestas falhas pictóricas são visíveis restauros antigos pontuais, à vista desarmada, principalmente no *Noli me tangere* (FIGURA 11). Apesar de ser visível a acumulação de sujidades e apresentar o *craquelé* habitual em

pinturas antigas, a maior parte das áreas preservadas evidenciam qualidade técnica, com brilho cromático. Quanto ao suporte, os volantes encontram-se unidos ao painel central por quatro dobradiças (duas de cada lado) (FIGURAS 12 e 13), permitindo o seu fecho (nesta posição mede 37,3 cm), sendo emoldurada cada tábuca dos volantes interiores (medindo entre os 3 e 5 cm), pintadas de preto e pequenas cruces douradas. A madeira apresenta um bom estado de conservação (não evidencia ataque biológico), mas a estrutura de articulação entre as tábuas está desnivelada e os elementos metálicos estão mal fixos devido à utilização (o movimento de abrir e fechar os volantes). No *Noli me tangere*, com os volantes fechados, podem-se observar quatro furos pequenos na zona central, indicando ter tido um fecho (FIGURA 14).

Segue-se o relatório de cada um dos exames de área, apresentando uma breve explicação introdutória, caracterizando o equipamento utilizado e a metodologia seguida nas técnicas de análise.

Fotografia à luz rasante (LR)

A fotografia à luz rasante é realizada sobre a pintura aplicando um foco de luz oblíquo à sua superfície, permitindo visualizar o relevo (rugosidades e irregularidades), bem como o estado de conservação, materiais estranhos (intervenções anteriores) e a técnica pictórica, através das sombras produzidas.

Esta técnica fotográfica aplicada ao tríptico da Ajuda permitiu observar com mais precisão as lacunas de camada cromática da pintura, como se pode ver no *Noli me tangere*, (FIGURAS 15 e 16), assim como áreas com intervenções posteriores ou retoques. Pudemos ainda verificar diferenças na técnica pictórica, entre a figura de Maria Madalena (reverso do volante esquerdo) e a de Jesus Cristo (reverso do volante direito): o manto da primeira, além de não ter qualidade na construção e definição do movimento do tecido, apresenta pinceladas com tinta espessa, em tons de verde bastante opacos, sem brilho, em oposição ao tipo de velaturas mais finas e translúcidas da túnica adamsada de Cristo, denunciando maior cuidado no seu tratamento geral.

Macro-fotografia

A macro-fotografia aumenta a imagem visível num registo fotográfico e permite também analisar estas características da superfície da pintura e do estado de conservação,

através de uma observação dos seus detalhes que não se conseguem ver a olho nu.

As macro-fotografias realizadas ao tríptico, permitiram a observação mais detalhada tanto da superfície pictórica, que apresenta lacunas cromáticas e o *craquelé* bastante evidenciado, como dos pormenores dos motivos, nomeadamente na *Coroação de Espinhos*, a expressão facial de um dos algozes que segura a vara para cravar a coroa de espinhos na fronte de Cristo, assim como o detalhe das luvas; na *Flagelação*, o detalhe das mão amarradas de Cristo, o tratamento plástico do perisónio de Jesus e os salpicos de sangue na coluna, e ainda no episódio do painel central, as mãos cruzadas de Cristo a segurar a cana verde (FIGURAS de 17 a 19). A observação aproximada dos detalhes da pintura é essencial para o cotejo iconográfico e filiação estilística.

Fotografia à luz branca

O método experimental utilizado na realização da documentação fotográfica à luz branca, consistiu na utilização do seguinte equipamento: duas fontes de emissão de radiação visível, luz branca, colocadas a 45° em relação ao plano da pintura, de forma a distribuir uniformemente a luz por toda a superfície a documentar, lâmpadas de halogéneo de 3200°K, utilizando a câmara fotográfica Nikon, modelo D3200, com a objetiva Nikkor 18-105mm F/3.5-5.6G ED VR AF-S DX e o tripé Manfrotto 161MK2B. Os parâmetros de aquisição foram os seguintes:

- > Distância focal várias
- > Diafragma F/8
- > Velocidade de obturação várias
- > Sensibilidade 100 ISO

Esta observação com luz visível frontal permitiu analisar a superfície da pintura, documentando os episódios representados no tríptico.

Fotografia de fluorescência à radiação ultravioleta (UV)

Esta técnica de exame de superfície consiste em iluminar uma pintura com luz ultravioleta através de uma lâmpada negra e observar a fluorescência dos materiais que a compõem, determinando o estado da superfície da pintura, podendo contribuir para identificar os materiais orgânicos e inorgânicos usados nas pinturas. A fotografia obtém-se expondo a pintura à iluminação dessa mesma lâmpada designada de Wood numa câmara

escura, registrando a forma diferenciada como a superfície da pintura reflete a radiação UV. Permite estudar as camadas superficiais, visualizando descontinuidades e intervenções realizadas sobre o verniz (novas ou antigas), geralmente à base de resinas e óleos, repintes e retoques, apresentando algumas limitações por não resultar com todos os médios aglutinantes, podendo ainda interferir com alguns vernizes.

O método experimental da realização deste exame de área consistiu na utilização deste equipamento sob as seguintes condições: duas fontes de emissão de radiação ultravioleta, colocadas a 45° em relação ao plano da pintura, de forma a distribuir uniformemente a radiação UV em toda a superfície da pintura, uma câmara fotográfica Nikon, modelo D3200 com uma objetiva Nikkor 18-105mm F/3.5-5.6G ED VR AF-S DX, com filtro B+W UV/IR cut, e ainda o tripé Manfrotto 161MK2B. Os parâmetros de aquisição foram os seguintes:

- > Distância focal várias
- > Diafragma F/5.6
- > Velocidade de obturação várias
- > Sensibilidade 200 ISO

Este exame permitiu visualizar as camadas superficiais da pintura, nomeadamente, zonas de verniz (a confirmar nos exames de ponto), pela fluorescência que os materiais orgânicos e inorgânicos presentes na pintura exibem, tendo em conta que os pigmentos à base de cobre são inibidores da fluorescência de outros materiais como resinas ou óleos (Melo, 2013: 171). Pudemos então constatar que na camada de verniz, a fluorescência dos materiais orgânicos envelhecidos aumenta, notando-se áreas da pintura com diferentes brilhos, mas também zonas de lacunas cromáticas e retoques posteriores e até alguns contornos das figuras (ou partes do desenho subjacente) (FIGURA 20). As zonas mais claras correspondem às áreas de coloração branca, onde se nota a fluorescência do pigmento branco de chumbo.

Radiografia digital (RX)

A radiografia é um método de exame que consiste em emitir raios X sobre o objeto, atravessando a obra em todos os seus elementos e registrando a imagem produzida digitalmente. As diferentes formas como estes raios atravessam a pintura dependem da composição e da densidade dos materiais constituintes, em que a imagem obtida oferece

uma informação rica, mas igualmente de grande complexidade. Este exame permite estudar o suporte, a sua estrutura, comportamento, natureza e o estado de conservação, e ainda o estado das camadas cromáticas e a sua execução; podem mostrar modificações produzidas numa primeira etapa, ao mostrar imagens que diferem da obra final (arrendimentos), revelando repintes e retoques. Em suma, pode contribuir para uma classificação cronológica e de autoria mais aproximada.

O método experimental utilizado na realização desta técnica consistiu no seguinte equipamento: ampola GE XRS-3, com 270 Kvp, de feixe pulsante com potência de 270 Kpv (Kilo volte por pulso), emite a uma velocidade de disparo de 15 pulsos por segundo de 50 nano segundos; um Scanner Durr NDT-CR35 sec+6 chapas alvo de 35x43 cm; um computador exclusivo do sistema. Os parâmetros de aquisição foram os seguintes:

- > Distância âmpola/peça 217 cm
- > Número de impulsos 83

Além do que se pôde observar da estrutura do suporte (painéis e moldura) à vista desarmada, que o tríptico é composto por três painéis (os anéis da madeira indicam tratar-se de carvalho) cortados de forma radial, inseridos na ranhura da moldura, unidos por quatro dobradiças com pregos e parafusos, a radiografia veio confirmar estes dados e introduzir outros. Pudemos verificar que os pregos são mais antigos do que os parafusos, estes mais atuais (FIGURA 21). Este exame permitiu verificar que a pintura não apresenta partes de uma composição anterior sob a camada cromática visível ou “arrendimentos”.

Refletografia de infravermelho (RIV)

A refletografia de infravermelhos é um método de exame que consiste em obter imagens de uma pintura através de um sistema sensível à radiação infravermelha. A pintura é iluminada com lâmpadas incandescentes e a imagem é captada, registando a forma diferenciada como é refletida a radiação IV pelo objeto (composição dos refletogramas).

A tecnologia utilizada permitiu passar a imagem diretamente do dispositivo de captação da mesma para o computador, onde as imagens são montadas até estar reconstituída a totalidade da composição pictórica. Esta técnica permite detetar algum do desenho subjacente efetuado pelo pintor em certas condições de execução, devendo ser relacionado com a composição final da pintura (alterações ao nível dos motivos); permite ainda detetar repintes constituídos por materiais distintos dos originais, zonas degradadas e

lacunas. Este é um estudo que deve ser integrado, tendo em conta o conhecimento das camadas de pintura (os materiais e o seu modo de emprego) e as técnicas do período histórico, podendo contribuir para indicar a zona de proveniência da obra e inclusivamente a sua cronologia.

Relativamente ao método experimental para a obtenção dos refletografias de infravermelhos do tríptico da Ajuda, este consistiu na utilização do seguinte equipamento, e condições de análise: uma câmara OSIRIS, sensibilidade espectral na faixa dos 900 aos 1700nm, sensor InGaAs, e objetiva de 6 elementos 150mm F/5.6-F/45, com filtro acoplado à objetiva Schott RG850 e tripé Manfrotto 161MK2B; um computador exclusivo do sistema; duas fontes de emissão de radiação visível, luz branca colocadas a 45° em relação ao plano da pintura, de forma a distribuir uniformemente a luz por toda a superfície da pintura, lâmpadas de halogéneo 3200°K. Os parâmetros de aquisição consistiram em:

- > Distância câmara/peça 90 cm
- > Distância de foco 43 cm
- > Diafragma f:8 ½

As refletografias de infravermelho revelaram o desenho subjacente desta pintura, nos quatro episódios do tríptico do PNA (FIGURAS de 22 a 29), assim como alguns repintes constituídos por materiais que aparentam ser distintos dos originais (principalmente no *Noli me tangere*). O desenho apresenta-se visível, pelo contraste entre a reflexão da preparação clara (mais à frente ver-se-á a composição da preparação, que completa esta observação) e a absorção do desenho escuro provavelmente à base de carbono (como se verificará pelos resultados dos exames de ponto). Podem-se também observar algumas alterações na composição, no que respeita aos motivos pictóricos, mostrando que na execução pictórica de certas zonas o pintor não seguiu forçosamente o desenho inicial. Podemos então verificar que cada um dos desenhos, da primeira fase da execução das composições desta obra, não é homogénea em todos os episódios: apresenta características comuns em determinadas zonas, mas diversas em outras áreas. No entanto, de uma forma geral, o traçado do desenho subjacente apresenta um grafismo e uma complexidade consideráveis, interpretação que será mais detalhada na integração dos resultados.

2.1.2 - Exames de ponto

Os exames de ponto foram realizados *in situ*, no dia 9 Março (2015), no local de exposição do tríptico, no *Atelier de Pintura D. Luís*. Nesta campanha foi utilizada a técnica espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF), com a participação do Dr. Massimo Beltrame (investigador do Laboratório Hercules) sob a coordenação científica do Prof. Doutor António Candeias, e foram retiradas micro-amostras. A última fase de exames consistiu ainda na recolha de mais algumas micro-amostras, no dia 13 de Maio. Nas análises laboratoriais participou também a Dra. Ana Cardoso deste laboratório.

As análises de ponto compreendem todas as técnicas que se concentram em um ou vários pontos concretos das pinturas e permitem ampliar, apontar, completar ou verificar conhecimentos adquiridos pelos exames com radiações.

A metodologia analítica adotada envolveu numa primeira fase a realização de exames de ponto *in-situ* por espectrometria de fluorescência de raios X portátil (EDXRF) com vista a se obter informação preliminar sobre os materiais pictóricos. Deste modo, são aqui apresentados os pontos marcados, para a análise *in-situ* realizados por EDXRF (FIGURA 30). Após esta análise, selecionaram-se diversos pontos das pinturas para a recolha e análise de micro-amostras (FIGURA 31), por microscopia ótica (OM), microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X (SEM-EDS) e microespectroscopia de infravermelhos com transformada de Fourier (micro-FTIR).

Espectrometria de fluorescência de raios X (EDXRF)

Esta é uma técnica de exame de superfície não invasiva que permite obter dados interessantes. A sua utilização baseia-se na incidência dos raios X sobre uma superfície pictórica, permitindo identificar os elementos constituintes das camadas pictóricas. A interação da radiação X com os elementos constituintes produz a excitação dos mesmos, com posterior emissão de radiação secundária (a fluorescência), cuja energia é característica destes elementos, podendo ser detetada com uma metodologia própria (ORTI, 1994: 59). A fluorescência de raios X permite conhecer a existência de alguns pigmentos das pinturas, detetando elementos químicos que os caracterizam, limitando-se o seu raio de ação aos elementos das camadas superficiais.

As análises *in-situ* por ED-XRF ao tríptico da Ajuda, foram realizadas utilizando um espectrómetro de fluorescência de raios X portátil da marca BRUKER modelo Tracer III SD. As condições experimentais foram de 15 KeV e 25 mA e sem qualquer filtro. Foi utilizada uma bomba de vácuo para aumentar a sensibilidade de elementos leves. Todos os dados foram interpretados utilizando a aplicação Artax 7.5 desenvolvida pela BRUKER. Sempre que possível, para cada cor foram realizadas várias análises nos diferentes painéis a fim de avaliar possíveis semelhanças e diferenças entre os mesmos, como se pode observar nos espectros de EDXRF (FIGURAS de 32 a 38). Apenas para a coloração “ocre” (ponto 6- pavimento da *Coroação de Espinhos*) e para a coloração "castanha" (ponto 10- cabeça do pajem ajoelhado do painel central, a *Coroação de Espinhos*) foi analisado um único ponto. Nas tabelas 1 a 9 apresentam-se os resultados qualitativos obtidos para as diversas zonas analisadas marcadas na pintura dos quatro episódios do tríptico, de pontos em área de coloração verde, branca, vermelha, áreas de carnação, de coloração verde-azulada, amarela, castanha, área ocre (do pavimento) e áreas douradas (TABELAS de 1 a 9).

Na interpretação dos resultados de EDXRF deve ter-se em consideração o facto de esta penetrar nas diversas camadas da pintura, pelo que a composição que se obtém possui informação das diferentes camadas. Esta é a razão pela qual, em todas as análises se obtém um sinal muito forte de cálcio (Ca) proveniente da preparação. Os resultados de EDXRF permitiram obter informação preliminar sobre os pigmentos utilizados designadamente:

- pigmentos verdes – à base de cobre (Cu);
- pigmentos brancos – à base de chumbo (branco de chumbo);
- áreas vermelhas – mistura de vermelhão (Hg), pigmentos de chumbo e ocre;
- áreas amarelas – mistura de pigmentos de amarelo de chumbo e estanho (Pb e Sn) e ocre;
- douramento – folha de ouro (Au) sobre bólus (Al, Si e Fe).

Micro-amostragem

A recolha de amostras permite uma identificação mais segura dos pigmentos, facultando uma informação mais detalhada sobre os materiais constituintes das pinturas e permitem uma caracterização estratigráfica dos mesmos.

As técnicas de obtenção e preparação de micro-amostras devem ser realizadas posteriormente ao estudo e comparação das obras com métodos de superfície, de forma a justificar a melhor e a mais eficaz escolha da área a analisar, preferencialmente em zonas de descontinuidades da superfície, no sentido de conseguir um maior volume de informação (maior número de camadas) ou responder a algum problema levantado, permitindo conhecer todos os passos e elementos que compõem a pintura. As amostras, cujo tamanho não deve afetar a superfície da pintura, devendo ser o mais pequenas possível (1mm²), assim como é essencial localizar e marcar o lugar concreto de onde foram extraídas as amostras. De seguida são introduzidas em lâminas devidamente assinaladas e numeradas.

Quanto à metodologia aplicada ao tríptico da Ajuda, foram seleccionadas zonas da camada cromática, pontos de micro-amostragem que puderam oferecer informações sobre a estratigrafia, sobre os pigmentos e aglutinantes empregues, e a camada preparatória.

A obtenção de micro-amostras da pintura do tríptico da Ajuda foi efetuada com um bisturi nas zonas lacunares ou na margens das pinturas dos quatro episódios representados, com a finalidade de obter um número representativo de cores de cada volante. Visto ser esta uma pintura compartimentada pelos volantes, colocaram-se dúvidas quanto à utilização dos pigmentos em cada um deles, no sentido de comprovar a coincidência das cores e materiais; sobre as áreas de repintes ou zonas que evidenciavam uma técnica de pincelada diferente da restante superfície cromática, visíveis à vista desarmada e pela RIV. Foram então, recolhidas um total de 11 micro-amostras, distribuídas pela superfície pictórica dos episódios do interior do tríptico.

2.2 - Análises laboratoriais

Na montagem dos cortes estratigráficos, as micro-amostras são recolhidas nas pinturas com o objetivo de estudar a cor, a espessura, o número e a sequência de sobreposição dos estratos sendo estas estudadas através do microscópio, com luz refletida. O exame recolhe ainda informação sobre a mistura de pigmentos, a coesão dos estratos, identifica os elementos a presença de repintes, oferecendo uma visão completa sobre o modo de execução, completando os estudos anteriores (ORTI, 1994: 55).

Na análise estratigráfica das micro-amostras do tríptico do PNA, depois da observação das micro-amostras ao microscópio estereoscópico, escolheram-se fragmentos representativos para a obtenção de cortes estratigráficos, de modo a permitir a análise das várias camadas de policromia. Os cortes estratigráficos foram preparados através da inclusão de cada micro-amostra num molde de PVC envolvendo-a numa mistura de resina epóxida e endurecedor. Após a cura procedeu-se ao desgaste e polimento utilizando uma polidora RotoPol-35 Struers de forma a permitir expor, à superfície da resina, um corte transversal.

As micro-amostras foram posteriormente analisadas em laboratório por diversas técnicas analíticas de modo a permitir obter informação química e molecular dos componentes de cada camada, designadamente:

- microscopia ótica em luz visível e UV – para análise estratigráfica, morfologia e cor dos pigmentos;
- microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X (SEM-EDS) – para análise micro-estrutural das várias camadas e caracterização elementar de pigmentos, preparações e cargas;
- micro-espectroscopia de infravermelhos com transformada de Fourier (micro-FTIR) para identificação da composição molecular de ligantes e de alguns pigmentos e cargas.

Análise estratigráfica das micro-amostras

A análise dos cortes estratigráficos por microscopia ótica (OM) foi realizada sob luz refletida utilizando um microscópio ótico Leica DM2500M acoplado a uma câmara Leica MC170HD. Deste modo foi possível a aquisição das imagens e a identificação das diversas camadas da amostra, que foram numeradas do interior para o exterior, bem como a sua cor, a granulometria do grão e espessura (da preparação até às camadas pictóricas finais), sendo aqui apresentados os resultados da microscopia ótica obtidos para os diferentes cortes estratigráficos (FIGURAS de 39 a 45).

Na análise estratigráfica das micro-amostras por OM, permitiu identificar as diversas camadas das amostras, a cor, granulometria do grão e espessura, sendo que as primeiras camadas das amostras é a da **preparação**, já visível à vista desarmada, nas zonas das lacunas. Contámos o número máximo de **camadas** ou estratos, que foram **7**, e o

mínimo 2, como analisaremos mais à frente.

Análise por μ -FTIR

A micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (μ -FTIR)⁴⁷ é um tipo de espectroscopia de absorção que usa a região do infravermelho para identificar compostos. Baseia-se no princípio que as ligações químicas das substâncias possuem frequências de vibração específicas que são características da sua estrutura quando nelas incide a radiação infravermelha, permitindo identificar materiais orgânicos, inorgânicos, entre outros (MELO, 2013: 174).

Quanto à metodologia aplicada ao trítico, a análise por μ -FTIR permitiu identificar alguns aglutinantes e materiais inorgânicos das amostras. Para tal, foi necessário proceder à separação das várias camadas que constituem cada amostra, utilizando um bisturi micro-cirúrgico e um microscópio estereoscópico.

As condições experimentais consistiram em: espectroscopia de infravermelho utilizando um espectrómetro Bruker, modelo Tensor 27, na região do infravermelho médio (MIR). O espectrómetro, acoplado ao microscópio Hyperion 3000 é controlado pelo software OPUS 7.2, Copyright© BRUKER Optik GmbH 2012, possui um detetor MCT (*Mercury Cadmium Telluride* - Telureto de Mercúrio e Cádmiio) que permite a aquisição de espectros em diferentes pontos da amostra.

As amostras foram analisadas no modo de transmissão utilizando uma objetiva de 15x e uma micro-célula de compressão de diamante EX'Press 1.6 mm, STJ-0169. Os espectros de IV foram traçados na região de 4000-600 cm^{-1} , com 64 varrimentos e resolução espectral de 4 cm^{-1} . Foram selecionados apenas seis dos espectros de infravermelhos realizados, como se pode ver no Anexo II (FIGURAS de 46 a 51). Na tabela 10 apresenta-se o resumo da interpretação dos espectros de infravermelhos obtidos para cada camada de cada amostra (TABELA 10). Como se pode verificar pelos resultados, que serão mais detalhados no subcapítulo da integração dos resultados, foi possível identificar **óleo com proteína** (aglutinantes), **carbonatos de cálcio e aluminossilicatos** (preparação), e pigmentos (inorgânicos), como o **branco de chumbo, azurite e malaquite**.

47 Esta análise consiste numa operação matemática que permite transformar um interferograma (alteração da onda de IV), convertendo-o num espectro.

Análise por microscopia eletrónica de varrimento (SEM-EDS)

O microscópio eletrónico de varrimento fornece uma imagem obtida pela colisão de um feixe de eletrões sobre a amostra, tendo o efeito de vácuo, levando à libertação de eletrões secundários (SE) e de energia sob forma de raios X (B.H. Stuart, in MELO, 2013: 176). As imagens criadas por contraste químico (diferenciação dos elementos) fornecem uma informação topográfica da amostra (campo mais alargado do que a microscopia ótica). Ao ser acoplado um detetor de raios X dispersivo de energia (EDX), é realizada uma análise elementar e semi quantitativa dos materiais presentes (espectro), varrendo a superfície da amostra que resulta na obtenção de mapas dos elementos presentes (idem: 177).

Quanto à técnica de análise às amostras do tríptico, foram realizadas análises por microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X por dispersão de energias (SEM-EDS) nos cortes estratigráficos montados em resina utilizando um microscópio eletrónico de pressão variável da marca HITACHI modelo S3700N acoplado a um espectrómetro BRUKER XFlash 5010. As análises foram realizadas a 20 kV e em pressão variável (40 Pa) não se tendo efetuado qualquer tratamento da amostra (metalização). As imagens obtidas foram realizadas em modo de eletrões retrodifundidos e foram efetuadas análises pontuais e mapas bidimensionais de composição elementar.

São então apresentadas as micrografias obtidas nas secções das amostras, bem como mapas elementares e combinatórios obtidos: na micrografia obtida numa secção da **amostra L1** (do fundo dourado da *Coroação de Espinhos*) (FIGURA 52), podem-se observar o corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e os mapas de composição elementar desta amostra, onde são corroborados os resultados pela análise pontual pelos Espectros de EDS obtidos em diferentes áreas do corte estratigráfico da amostra L1 (FIGURA 53).

Da análise da micrografia da amostra L1 realça o facto de a preparação ser composta essencialmente por **cálcio** (Ca) com a presença concomitante de **carbono** (C) sendo indicativo de uma preparação à base de **carbonato de cálcio**. O facto de não se ter detetado enxofre (S) nessa camada corrobora esta observação. Verifica-se ainda que a camada inferior à **folha de ouro** é enriquecida em **chumbo** (Pb), **alumínio** (Al), **silício** (Si) e **ferro** (Fe). Estes elementos são indicativos da presença de **branco de chumbo** e **ocre**, sendo uma composição típica de um **bólus** para aplicação de folha de ouro. Confrontando a

imagem do corte obtida em luz visível com os resultados, verifica-se que algumas partículas de coloração alaranjada presentes nesta camada são compostas essencialmente por chumbo indicando a utilização do **pigmento múnio** (Pb_3O_4). Sobre a folha de ouro existe uma camada composta essencialmente por **alumínio** indicativa da utilização de uma **laca** obtida com um **corante orgânico adsorvido em alúmen**.

A análise elementar da folha de ouro obtida por EDS em diferentes pontos permitiu determinar a composição média da folha de ouro:

- 96,5% ouro (Au); 3% prata (Ag); 0,5% cobre (Cu).

Esta composição corresponde a uma **liga de ouro muito pura** (aprox. 23 quilates) e consequentemente muito dúctil que permitiria a sua modulação em folha de ouro muito fina. A espessura média obtida para a folha de ouro foi de 1,1 micra.

Quanto à **amostra L2** (manga vermelha escura do algoz do lado esquerdo da *Coroação de Espinhos*) (FIGURA 54), na micrografia obtida na secção desta amostra correspondente à preparação e no respetivo mapa elementar combinatório obtido, pode-se ver o corte estratigráfico em luz visível, a micrografia em eletrões retrodifundidos, o mapa de composição elementar combinatório (Al, Si, P e Ca), espectro de EDS obtido na área indicada a amarelo e pormenor da micrografia.

Os resultados obtidos evidenciam tratar-se de uma preparação à base de **cálcio** e **carbono** corroborando os resultados obtidos na amostra L1. O pormenor da micrografia revela a presença de microestruturas de origem biológica, **cocolitos**. A presença destes micro-fósseis revela a utilização de rochas calcíticas na preparação sendo comum em preparações de pintura à base de **carbonato de cálcio**. Nos resultados obtidos para as camadas de policromia desta amostra são apresentados o corte estratigráfico em luz visível, a micrografia em eletrões retrodifundidos, e os mapas de composição elementar da amostra. A análise dos resultados obtidos (FIGURA 55) permite também verificar que a camada azul inferior é produzida com um **pigmento azul** à base de **cobre**, **azurite**. A esta camada sucede uma camada de **cor branca** composta essencialmente por chumbo (**branco de chumbo**) e sobre esta uma **camada vermelha** constituída essencialmente por **óxido de ferro**. Sobre esta camada encontra-se uma **camada de natureza orgânica**, muito possivelmente, **verniz**. Sobre esta, possivelmente um repinte, encontra-se uma camada composta essencialmente por **alumínio** (Al) e **cobre** (Cu), indicativa da mistura de **laca vermelha** (presença de Al) com **azurite** (presença de cobre). Esta última camada, com

baixa opacidade é responsável pela tonalidade final vermelha escura.

Podem-se também observar os espectros de EDS obtidos em diferentes áreas do corte estratigráfico da amostra L2 (FIGURA 56) onde estes são apresentados, pela análise pontual em partículas e em áreas selecionadas nas várias camadas e que permitem corroborar os dados anteriores.

A **amostra L3** (veste vermelha do algoz do lado direito da *Coroação de Espinhos*) é composta apenas por uma camada de preparação e uma camada de coloração vermelha clara. Pode-se observar pela micrografia obtida numa secção da amostra e os mapas de composição elementar obtidos, o corte estratigráfico em luz visível, micrografia em elétrons retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L3 (FIGURA 57). Verifica-se que a camada de coloração vermelha é enriquecida em **mercúrio** (Hg) e **chumbo** (Pb) com presença de **alumínio** (Al), **silício** (Si) e **ferro** (Fe). Assim, pode-se concluir que foi utilizada uma mistura de **vermelhão** com **branco de chumbo** e uma pequena quantidade de **ocre vermelho**.

A **amostra L4** corresponde a uma área de douramento (na *Coroação de Espinhos*). No corte estratigráfico em luz visível, micrografia em elétrons retrodifundidos, e mapas de composição elementar desta amostra (FIGURA 58). Esta amostra é composta apenas por uma camada de **preparação** enriquecida em **cálcio** e uma camada muito fina de **bólus** enriquecida em **alumínio** (Al), **silício** (Si) e **ferro** (Fe) sob **folha de ouro**. Os resultados de análise da liga de ouro permitiram verificar ser **ouro puro**.

Na **amostra L5** (verde das vestes do carrasco do lado esquerdo da *Coroação de Espinhos*), podem-se observar o corte estratigráfico em luz visível, a micrografia em elétrons retrodifundidos, e os mapas de composição elementar da amostra L5 (FIGURA 59), onde são apresentados os resultados de microscopia eletrónica de varrimento obtidos para esta amostra. Esta corresponde a uma área verde-azul que foi obtida pela mistura de **branco de chumbo** com **pigmento à base de cobre**, **carbonato de cálcio** e **aluminossilicatos**. Esta amostra é composta apenas por uma camada de **preparação** enriquecida em **cálcio** e uma camada muito fina de um composto com **azurite** aglutinado a **óleo** (e **proteína**), **cera** e **calcite**.

A **amostra L7** foi recolhida da pintura central (pavimento da *Coroação de Espinhos*) e apresenta uma coloração castanho-amarelada (ocre), como é apresentado no corte estratigráfico em luz visível, micrografia em elétrons retrodifundidos, o mapa

combinatório de composição elementar e o espectro de uma partícula de **pigmento amarelo de chumbo e estanho** da amostra L7 (FIGURA 60). Podem-se também observar os resultados de microscopia eletrónica de varrimento para esta amostra, sendo possível verificar que o fundo foi obtido por mistura de **amarelo de chumbo e estanho** com **branco de chumbo e ocre**.

A **amostra L11** foi recolhida de uma área de douramento (fundo dourado da *Flagelação*), como é apresentado no corte estratigráfico em luz visível, na micrografia em eletrões retrodifundidos, e nos mapas de composição elementar desta amostra (FIGURA 61), onde se podem ver os resultados obtidos para esta amostra por SEM-EDS. Esta amostra que corresponde ao painel esquerdo, possui uma **preparação de carbonato de cálcio** com mistura de **aluminossilicatos**. Tal como para as outras amostras de douramento, subjacente à folha de ouro existe uma fina camada de silicatos correspondente a um **bólus**. A análise semi-quantitativa da liga de ouro permitiu verificar que se trata de **folha de ouro puro**.

2.3 - Integração dos resultados

Quanto à identificação da madeira do **suporte** do tríptico da Ajuda, apesar de não ter sido realizada a análise dendrocronológica, aferimos que se trata de madeira de carvalho⁴⁸, provavelmente do Báltico, tal como a maior parte das pinturas da época, nomeadamente as do Norte da Europa. Pudemos observar que os painéis encontram-se inseridos na ranhura das molduras, sendo esta uma das técnicas utilizadas na época. É de notar que o tríptico aparece desmontado, sem a moldura, no Laboratório José de Figueiredo, por volta dos anos 60, como vimos no subcapítulo da história da peça, tendo em conta serem raras as molduras originais.

Na interpretação destes resultados ED-XRF, além de todas as análises terem obtido um sinal muito forte de cálcio (Ca) proveniente da **preparação**, permitiram obter

48 Numa primeira abordagem à materialidade da obra, e pela observação dos veios da madeira, a Dra. Lília Esteves do LJE, avançou tratar-se de madeira de carvalho proveniente do Norte da Europa, do Báltico, tábuas usualmente utilizadas pelos pintores dos séculos XV e XVI. Também a Sul da Europa, nomeadamente em Portugal, estas eram importadas, encontrando-se de Tomar para Sul, confirmado pelas análises de dendrocronologia efetuadas às pinturas antigas portuguesas, por esta bióloga e pelo especialista Peter Kline. Disponível em <http://www.ipcr.pt/resources/docs/dendrocronologia.pdf>.

informação preliminar sobre os pigmentos utilizados, permitindo comparar as cores utilizadas em cada um dos painéis do tríptico. Pelos resultados das microscopias óticas (OM), verificámos que a espessura destas camadas preliminares varia entre 123 µm e 248 µm, a mais espessa, exceto a preparação da amostra L5 (28 µm), da zona verde do casaco do alkoz (na *Coroação de Espinhos*), tendo na sua composição **grãos de cor branca, laranja, castanho e preto** (na amostra L1), **branco**, laranja e preto (na amostra L3) e branco e preto (nas amostras L2, L4, L5 e L7) e branco, castanho e preto (na amostra L11). A espessura média da preparação é considerável, tendo em conta que é necessário uma superfície regular para receber a douragem e polimento.

Pelo resultados de FTIR foi possível verificar que a camada de preparação é composta por **carbonatos de cálcio** (calcite e aragonite) e **aluminossilicatos**, derivando de fósseis de animais marinhos. Na técnica de análise por SEM-EDX as ampliações que detetam compostos muito reduzidos, que não são visíveis ao microscópio ótico, permitiram ver com maior clareza o número de estratos, a granulometria e morfologia das partículas, indicando ser a **preparação** composta por **cálcio** (Ca) com a presença de **carbono** (C), comprovando tratar-se de uma preparação à base de **carbonato de cálcio** (portanto, sem enxofre). Foi também identificada **proteína**, possivelmente **ovalbumina** como aglutinante para as camadas de cor e/ou cola animal para as preparações, bem como **cera** e **vestígios de gesso**. Pela presença desta proteína pode-se colocar a hipótese do suporte ter recebido uma primeira camada muito fina, que dificilmente é detetada, a designada **encolagem**, camada destinada a nivelar as irregularidades da madeira, permitindo a adesão da preparação. De uma forma geral, as preparações consistiam num pigmento branco ou colorido aglutinado por um veículo de natureza proteíca ou oleosa, tendo como função criar uma superfície regular para receber os estratos de cor. Constatámos, pois, que os aglutinantes das preparações das amostras recolhidas não contêm óleo.

Foi detetado por OM e SEM-EDS uma **camada orgânica** entre a preparação e a camada pictórica que pode corresponder a uma **imprimadura** ou isolamento da preparação, antes da aplicação das camadas de cor. Na primeira camada de preparação todas contêm **pigmentos negros**, podendo estes corresponder a uma imprimadura à base de **carvão** que impregnou na preparação (notar que nos espectros de EDS em diferentes áreas do corte estratigráfico da amostra L2, na camada 2- vermelha, apresenta partículas de **negro animal**, sendo esta, no entanto, uma área de repinte), ou podem ter sido misturados

na preparação. Apesar deste pigmento não aparecer em todas as segundas camadas das amostras (nas zonas douradas corresponde ao bólus), este facto pode evidenciar que em certas zonas o negro provém do **desenho subjacente** que está presente em todos os painéis, como se verificou nas refletografias de IV. Esta sequência e a composição dos estratos pode indicar que o desenho preparatório foi executado diretamente sobre a preparação e antes da imprimadura. Visto este segundo estrato apresentar a mistura de pigmentos, como se pode verificar nos resultados das microscopias óticas, pode não se tratar de um simples isolamento, mas realmente da imprimadura, apesar desta normalmente ser aglutinada com uma substância à base de óleo, uma substância óleo-proteica ou mesmo verniz, também era utilizada a cola animal, (E. J. Olszewski, in MELO, 2013: 111), e que contribuía já para a modelação das formas. Pelos resultados do micro-FTIR, a segunda camada das amostras, incluindo a de **bólus**, apresenta na sua composição uma mistura de **cera, proteína e calcite**, sendo que algumas têm mistura de **óleo** (o óleo aparece na maior parte das camadas de cor seguintes, mas não em todas). A presença de branco (branco de chumbo e/ou carbonato de cálcio) na segunda camada, em praticamente todas as amostras (resultados de OM e SEM-EDS), misturadas com o óleo e alguns pigmentos coloridos, corroboram que se pode tratar da imprimadura, com o objetivo de aumentar a intensidade luminosa da preparação (Lorne Campbell, in MELO, 2013: 113).

As RIV revelaram o procedimento preliminar de desenho preparatório da pintura, o **desenho subjacente**. Pudemos verificar que na *Flagelação*, as linhas principais da figura de Cristo parecem ter sido feitas com uma substância fluida, marcando os seus contornos de forma bem definida, acentuadas por sombras feitas com aguadas no sentido de conferir volume à anatomia. No entanto, certas zonas como o pé de Jesus, que se vê por trás da coluna (e que não se vê na pintura), o perisónio, assim como a base da coluna e as restantes figuras, evidenciam um desenho mais solto, feito à mão levantada de forma rápida, não correspondendo ao trabalho pictórico posterior final. Ou seja, nestas áreas da composição o desenho inicial não foi seguido, como se se pode observar no “**arrependimento**” do modelo do sapato do algoz que flagela Jesus na fotografia com luz visível e na RIV da *Flagelação* (FIGURAS 22 e 23). Ao contrário, no rosto de Cristo nota-se um maior cuidado na definição das feições, até se vendo o desenho das pupilas bem como o fino delinear dos cabelos. Este cuidado é também visível na VIS e na RIV da *Coroação de Espinhos*, embora o desenho seja mais escuro e haja diferenças nos olhos, sendo que neste

episódio, os olhos de Jesus sejam mais escuros não se notando o pormenor das pupilas, apenas um fino traço que os delimita (FIGURAS 24 e 25). As linhas gerais do desenho não são tão visíveis como na *Flagelação*, nem apresentam o traço livre, parecendo coincidir mais com os contornos das figuras. O manto de Cristo é sumariamente desenhado com um contorno leve, tal como o adamasco da túnica da figura ajoelhada, sem se ver a definição de sombras. Já o trono, é fortemente marcado com um linhas escuras e grossas, definindo bem as sombras e o desenho dos elementos decorativos, assim como a corda que prende os pulsos de Cristo, a coroa de espinhos e a vara que a crava. O desenho preparatório de o *Caminho do Calvário*, apresenta semelhanças com as pinturas anteriores, mas também algumas particularidades. O rosto de Cristo assemelha-se ao desenho da *Flagelação*, em termos da definição das pupilas e linhas gerais, tendo ainda uma marcação de semicírculos abaixo dos olhos (tal como se vê nas figuras de Nossa Senhora e São João) que não se vê no desenho das pinturas anteriores. No manto, o mesmo traço fluido das vestes alterna entre pinceladas sumárias e rápidas na marcação de pregas, mas em certas áreas tem algo novo, o sistema de tracejado de linhas oblíquas paralelas na marcação de sombras, que se verá também no manto de Cristo na RIV do *Noli me tangere* (FIGURAS de 26 a 29). Também aqui, a corda e a coroa de espinhos são fortemente desenhadas e bem definidas (com um traço mais escuro). No *Noli me tangere*, o manto de Cristo apresenta um desenho subjacente mais detalhado, também com traços paralelos para marcação das pregas, mas mais elaborado, denotando maior cuidado. Nos braços e mãos de Jesus também vê-se algum deste sistema de tracejado e o seu rosto está cuidadosamente desenhado, tal como nas outras cenas, assim como o rosto de Maria Madalena, até sendo visível o desenho das lágrimas. No túmulo, um dos relevos decorativos tem uma marcação escura (semelhante ao trono da *Coroação de Espinhos*) que se diferencia dos restantes elementos. As figuras femininas no plano recuado estão desenhadas, uma delas com um traço rápido (que aponta para o túmulo vazio), sendo que a que está de pé segurando o perfume, apresenta um desenho com maior definição de forma. As linhas escuras e bem definidas delimitam, com firmeza, o vaso de perfume ao lado de Maria Madalena e a cruz estandarte, bem como a cerca que se vê ao fundo, é marcada por traços grossos e escuros horizontais, vendo-se uns apontamentos verticais que aparecem parcialmente na composição final, sendo mais visíveis no desenho subjacente.

Através da combinação dos resultados efetuados ao tríptico (refletografias de IV,

espectrometria de fluorescência de raios X e dos vários métodos de análise estratigráfica das micro-amostras), foi possível observar a forma como este desenho foi executado: os traços mais fluidos indicam poder ter sido feitos a pincel ou a pena, utilizando o **pó do carvão diluído** (pó de fuligem aglutinado a óleo ou suspenso em água); por OM verificou-se a presença de grão preto tanto na preparação como na segunda camada cromática, e pela detecção do carbono na preparação, pela análise pontual por EDS aos pigmentos comprovou-se a presença de componente orgânico. Esta técnica é visível no desenho da figura de Cristo na *Flagelação*, enquanto que os traços mais grossos e escuros parecem ter resultado de um método de **decalque a seco**, nomeadamente os desenhos geométricos do trono e do túmulo. O carvão de natureza animal tem fósforo, não tendo sido detetada a presença deste componente, pode-se presumir que se trata de **carvão de origem vegetal**. O desenho a tinta e a seco com carbono podiam coexistir na mesma pintura, sendo que o seco destinava-se a esboçar as formas e o líquido para as finalizar (Lorne Campbell, in MENDES, 2012: 105). Pode-se também observar à vista desarmada, a marca leve de **incisões circulares** sobre a cabeça de Cristo (na *Flagelação* e no *Caminho do Calvário*) na madeira (zona lacunar) da área dourada, provavelmente realizada na preparação, tendo repassado para o suporte, indicando a marcação das aureolas de Jesus.

Na interpretação dos resultados de EDXRF, além de todas as análises terem obtido um sinal muito forte de cálcio (Ca) proveniente da preparação, foi obtida informação preliminar sobre os pigmentos utilizados, permitindo comparar as cores utilizadas em cada um dos painéis do tríptico, como por exemplo: as áreas de **coloração verde** (Tabela 1), onde os pigmentos são à base de **cobre** (Cu), tanto das calças do pajem ajoelhado (Ponto 1- *Coroação de Espinhos*), o chapéu do carrasco (Ponto 15- *Flagelação*), o manto de Maria Madalena (Ponto 21- exterior dos volantes, no *Noli me tangere*) e a túnica do soldado (Ponto 31- *Caminho do Calvário*), apresentam uma composição química semelhante; na relação entre as áreas de **coloração vermelha**, onde estão presentes pigmentos de **chumbo** e **ocres** misturados com **vermelhão** (Hg) (Tabela 3), verificámos que o debrum da túnica do pajem (Ponto 3- *Coroação de Espinhos*), as calças do carrasco do lado esquerdo de Cristo (Ponto 9- *Coroação de Espinhos*), a túnica do carrasco (Ponto 13- *Flagelação*), a túnica de uma das Santas Mulheres (Ponto 18- *Noli me tangere*) e o debrum da túnica de Cristo (Ponto 27- *Noli me tangere*), apresentam a mesma coerência material. O mesmo se verifica nas **áreas douradas** (Tabela 9), sendo que os fundos da *Flagelação* e da *Coroação*

de Espinhos indicando ser composta por **folha de ouro** (Au) sobre **bólus** (Al, Si e Fe), apresentam uma composição química idêntica, ligeiramente diferente dos volantes do episódio exterior do *Noli me tangere*, onde os dourados são semelhantes entre si, mas diferem um pouco dos volantes do interior do tríptico. Foram também analisadas áreas de coloração **branca** (pigmentos à base de **chumbo**), **carnações**, **verde-azulada** (**azurite**, à base de **cobre**), **amarela** (mistura de pigmentos de **amarelo de chumbo** e **estanho** (Pb e Sn) e **ocres**), **castanha**, uma espécie de **ocre**.

Os resultados desta técnica de análise combinada com OM e FTIR, permitiram identificar as camadas cromáticas, nomeadamente os pigmentos (inorgânicos), e permitiram identificar **óleo com proteína**, possivelmente **ovalbumina**, como aglutinante (a pintura com gema de ovo era a base da têmpera), podendo haver uma mistura de óleo e gema de ovo. Constatámos que certas áreas (das amostras) são compostas por 7 camadas, e outras de 5, 4 e uma de 2 camadas (provável área de repinte). A preparação não apresenta óleo na sua composição, tal como a camada que lhe segue, em alguns pontos de análise. Verificámos que em outras amostras, a segunda camada já apresenta um aglutinante a óleo (misturados também com **cera** e proteína). A cera pode ser uma impregnação deste material, posterior à execução da obra. Estes dados permitem concluir que se trata de uma pintura em **técnica a óleo**, predominando o aglutinante a óleo, apesar da presença da substância proteica, a ovalbumina. Revela uma paleta limitada, com poucas misturas, tendo em conta que certas áreas pictóricas do tríptico denotam pouca tridimensionalidade no seu tratamento, como é o caso da área vermelha clara da veste do algoz (amostra L3), apenas com cinco estratos, uma mistura de **vermelhão** com **branco de chumbo** e um pouco de **ocre vermelho**, sendo as duas últimas **camadas orgânicas**. Este procedimento pode ter implícitas as características do vermelhão, o seu forte poder de cobertura, não necessitando de várias aplicações para cobrir o fundo (sendo a média de espessura das camadas de cor 25 µm, estes vermelhos são apenas de 16 e 9 µm). O branco de chumbo e o carbonato de cálcio são utilizados para fazer as tonalidades, tendo uma ação secante nos óleos. Também o facto de não se encontrarem grãos pretos (OM) nas amostras realizadas a estas camadas, pode ser indicador da falta de sombras aplicadas na pintura dos motivos, sendo que estas podem contribuir para a modelação das formas, apesar das pinturas de grande qualidade servirem-se eficazmente da sobreposição de velaturas, não sendo tão importante a junção do preto, que pode acinzentar os tons. A túnica de Cristo, pintada numa cor azulada-lilás é

conseguida com a mistura de azurite com vermelho (**laca com corante vermelho**), não sendo também muito modeladas, nem apresenta as pregas do tecido trabalhadas com uma definição precisa. Pode-se também verificar que a amostra retirada do manto azul-esverdeado de Nossa Senhora do *Caminho do Calvário* (amostra L9), que contém azurite, pigmento detetado por ED-XRF, não foi conclusiva, tal como não o foi por FTIR (Tabela 10), mas apresenta os resultados da composição da preparação e de uma camada branca (com proteína e cera). Pode-se notar que a pintura final do manto não tem uma tonalidade forte ou brilhante, assim como vista à luz rasante se notou uma certa espessura ou empastamento. Este pigmento de carbonato de cobre básico quando aglutinado com óleo fica escuro e lamacento, além de também ser relevante a sua granulometria, que quando é muito fina e misturada com branco de chumbo, perde o brilho, características estas que parecem inerentes a esta tinta azul. Ao contrário, quando aglutinado a têmpera, a azurite apresenta um brilho considerável. Os resultados de FTIR permitiram ainda identificar verdes à base de cobre (tal como a azurite) e a **malaquite**. Apesar do casaco do algoz do lado esquerdo (amostra L5) visto à luz visível parecer ser verde, a cor do grão é azul, sendo que a sua composição apresenta a azurite, uma tonalidade possivelmente obtida pela sua mistura com os aglutinantes (tem cera, óleo e proteína) que podem ter conferido o azul-amarelado que compõe a cor verde. Relativamente às áreas douradas, ficou confirmado tratar-se de uma aplicação em folha de ouro com ligas muito puras, possivelmente aplicadas sobre um **mordente à base de água** (sobre o bólus, que conferia uma tonalidade quente), que normalmente era constituído à base de ferro e minerais argilosos, sendo colocado imediatamente sob a folha de ouro, que era brunida para ter um aspeto final mais brilho.

Em suma, o tríptico do PNA é pintado da luz para a sombra, aproveitando o branco da preparação, sendo algumas das primeiras camadas a têmpera, assim como certas áreas de cor, indicam que as camadas a óleo seriam destinadas à modelação final, no sentido de conferir maior brilho cromático. Não há pigmentos recentes, nem mesmo no repinte que foi detetado, a amostra L2 (manga vermelha escura do casaco do algoz da *Coroação de Espinhos*), apresentando o **vermelho de mínio** e o **vermelhão** (diferente dos outros vermelhos) e uma camada orgânica espessa que pode ser verniz (este pode ser posterior).

O processo de aplicar a metodologia científica no estudo das técnicas pictóricas contribuem para o seu conhecimento, suportando a investigação histórica.

3 – A ICONOGRAFIA DO TRÍPTICO DA PAIXÃO DE CRISTO NO CONTEXTO SÓCIO- CULTURAL DOS FINAIS DA IDADE MÉDIA

3.1 - A imagem religiosa no final da Idade Média

Relativamente à integração do tríptico do Palácio Nacional da Ajuda numa cronologia aproximada, interessa considerar a época tardo-medieval que, como definição de época artística, pode ser balizada com o início da ascensão social e cultural da burguesia, terminando no início da idade moderna, isto é, com o surgir da consciência humanística e individual do Renascimento.

O conceito medieval da imagem, muito discutido pelos pensadores acerca da criação do homem à imagem e semelhança de Deus, em debates filosóficos e teológicos que não estavam completamente em concordância com a arte pictural, colocou-o num papel de relevo quanto à sua função “psicológica”, no plano do misticismo ligado às inovações artísticas do séc. XV. Este foi o resultado de uma influência recíproca da arte e do misticismo, sendo uma das correntes do misticismo designada de *devotio moderna* (também postulada pelos frades mendicantes).

Apareceu então, um novo tipo de imagem religiosa resultante da atitude empática na contemplação das obras sagradas, sendo originalmente de **devoção privada** e definida pelos alemães como *Andachtsbild*, imagem de contemplação (entendida como um veículo).

A época precedente ao aparecimento de novas tipologias de imagens devocionais tinha sido caracterizada por uma harmonização intelectual, entre o racionalismo e a espiritualidade, transpostos para a arte. Nos séculos XIV e XV, a arte passou a exprimir uma concordância dos fenómenos naturais com as experiências espirituais, numa valorização da sensibilidade, passando a espelhar sobretudo o lado humano, profundamente marcado por São Francisco, refletindo uma mudança da mentalidade religiosa e influenciando os programas iconográficos que permaneceriam por todo o

período tardo-medieval.

O aparecimento dos livros de horas no séc. XIV, conheceu uma grande popularidade na segunda metade do séc. XV, destacando o importante papel da gravura e consequente circulação de fontes iconográficas, que inspiraram os artistas. A par com a crescente literacia, a encomenda de livros e as traduções da Bíblia tiveram um enorme incremento, chegando a todos os estratos sociais através da imprensa, sendo os textos sagrados um acessório fundamental para a devoção privada, forma de meditação sobre a Sagrada Escritura, procurando uma relação pessoal com Deus, também através da visão da imagem sagrada.

O termo *Andachtsbild*, na sua origem, foi aplicado pelos historiadores de arte alemães relativamente à escultura germânica do séc. XIV, sendo o “Homem das Dores”, uma dessas inovações iconográficas, equivalente ao termo *Pietà* que designava ainda a *Imago Pietatis* gregoriana⁴⁹, o “Cristo de Piedade”, nos finais do séc. XV. O conceito alemão *Andachtsbild* foi alargado para o campo da pintura e, segundo Panofsky, distinguiu-se em duas categorias opostas, “a história posta em cena”, **imagens narrativas** e as “imagens de representação” hieráticas ou de “culto”, **imagens devocionais**, estas últimas imagens de contemplação (PANOFSKY, 1997: 264), constituindo uma abordagem importante para o estudo da pintura, sendo, no entanto, necessário enquadrar esta abordagem no seio da produção artística de cada obra, tendo em conta as modificações das sociedades e das suas práticas devocionais.

As imagens indulgenciadas tiveram grande difusão e muitas imagens tenderam a ser associadas a promessas de remissão, sendo o “Homem das Dores”, muito difundido a Norte dos Alpes, característico das pinturas do Norte da Europa (Alemanha, Países-Baixos e França), focando mais veementemente os sinais visíveis da natureza humana de Cristo. Segundo Louis Réau, a origem dos dois tipos iconográficos, do “**Cristo de Piedade**” (influenciados pelas representações italianas do séc. XV, do *Salvator mundi* ou *imago salvatoris coronatis*, exaltando a natureza divina de Cristo) e do “**Homem das Dores**”, radicam nas representações do *Ecce Homo* (RÉAU, 1957: 460), imagem devocional distinta da cena narrativa da *Ostentatio Christi*⁵⁰, remetendo ao “Homem da Dores”

49 São Gregório referia-se à contemplação da imagem como um veículo para ver a pessoa de Deus, defendendo que não havia problema em “*querer mostrar o invisível pelo meio visível*”, Carta de São Gregório a Serenus, in RINGBOM, 1997: 11.

50 Distinção feita por Erwin PANOFSKY (1997: 114).

gregoriano, ligado à celebração da Santa Missa no momento da Eucaristia. Estas imagens em busto, isolavam a figura central do seu contexto narrativo, mantendo os elementos alusivos ao momento (atributos), depois da crucifixão, imagem de devoção privada que suscitava uma reação psico-afetiva nos fieis. Deste modo, a cena narrativa a meio corpo foi uma invenção característica do séc. XV, radicando na arte devocional dos ícones do cristianismo primitivo, comparável à *Andachtsbild*.

A atitude empática na contemplação de imagens religiosas, propiciou, segundo Sixten Ringbom, o aparecimento das “*formas intermediárias*” (...) “*que se situam entre as imagens de culto e as amplas cenas narrativas*”, comprovando que foram criadas imagens que não são tão facilmente “catalogáveis”, por evidenciar a necessidade de compreender iconografias que “fogem à regra”. As propriedades psicológicas das imagens religiosas de indulgência podem aliar a função didática à função de adoração (RINGBOM, 1997: 11).

Nos inícios do séc. XVI, tempo das reformas protestantes, que envolveram tensões quanto ao uso da imagem com temas religiosos, foi advogado o retorno à primazia da Palavra (Sagradas Escrituras), tal como no tempo dos primeiros cristãos. Hans Belting refere a perda do poder destas imagens pelo facto de ter emergido uma valorização das imagens como objeto de arte (não esquecendo o culto a elas votado) (BELTING, 1997: 14-16). Neste contexto, num ambiente que propiciava a utilização das imagens privadas, no Sul da Europa, Savonarola pregava a favor da simplicidade destas imagens, que deveriam apresentar um valor material mínimo, para estimular a devoção e meditação, tendo presente que “*Deus morreu, eu o crucifiquei*” (in RINGBOM, 1995: 20), influenciando os reformadores dos Países-Baixos e refletindo-se nas expressões picturais.

A noção de imagem no misticismo, implicava a distinção entre as produções do espírito (representações mentais) e as obras de arte, advogando a devoção ideal, desprovida de imagens. No sentido de enquadrar esta posição, é necessário ter em conta a evolução da piedade dos laicos nos finais da Idade Média (que não seguia esta via tão radical), na qual a função didática inerente à contemplação da imagem era apoiada pela “*visão corporal quotidiana*”, postulada por São Gregório, ajudando à meditação, bem como apoiada na “teoria do protótipo” desenvolvida por São Tomás de Aquino e São Boaventura, divulgada no séc. XV. Estas teorias sustentaram a ligação já referida entre a arte religiosa e o ideal místico imposto à devoção sem imagens, com base no pressuposto de que o culto prestado

à imagem vai para o modelo.

Estas imagens devocionais são colocadas tanto nas igrejas como em capelas e ambientes domésticos, cujo formato pequeno atesta que serviam para uma devoção privada, ganhando um carácter individualista que visava a relação pessoal com a divindade, numa equivalência entre os livros litúrgicos e os textos dos devotos, relativamente à arte pictural.

Desempenhando a função religiosa, devocional, o **tríptico** foi um formato muito comum na pintura dos Países-Baixos, na Flandres, Alemanha, etc., durante os séculos XV e XVI, tanto para o mercado interno como para o de exportação. Ainda que na sua etimologia, a palavra tríptico venha do grego antigo (*tryptichos*), esta surgiu durante a Idade Média, a partir do nome de uma lápide epigráfica romana antiga, composta por dois painéis ao lado do painel central.

Os painéis pintados dos finais da Idade Média, ocuparam um lugar importante no domínio da pintura, sendo inicialmente representados por dípticos de pequenas dimensões encomendados por entidades privadas (nomeadamente na Alemanha), anunciando o triunfo dos quadros que se veria mais tarde. A pintura de retábulos desenvolveu-se paralelamente com a escultura, sendo que os conjuntos de personagens esculpidos em madeira, normalmente encontravam-se ao centro, denotando a importância da escultura devocional alemã do séc. XIV. Os retábulos (fixos ou móveis) que se encontram no interior dos templos cristãos podiam ser dípticos, trípticos ou polípticos, obras de grandes dimensões que apesar de variarem de acordo com os espaços onde se inscreviam, correspondiam a uma “*imagem pública*” (BELTING, 1994). Destinados a uma relação mais íntima e pessoal com a entidade sagrada representada, os trípticos de devoção privada⁵¹ são pequenos e portáteis, e a sua divulgação foi fruto da mudança das sociedades e das necessidades religiosas de piedade nos finais da Idade Média. Estes podiam ser esculpidos, pintados ou mistos, sendo que os mais comuns apresentam um conjunto de três pinturas (quando expostos abertos), correspondendo cada volante lateral a metade do painel central. Os reversos dos volantes aparecem pintados, usualmente em *grisaille*, tendência esta que foi sendo substituída pela pintura a cores⁵². Estas peças adquirem uma nova função neste

51 Sixten Ringbom (1997) distingue estas *imagens devocionais* das *imagens de arte pública* (in AFONSO, 2009: 262).

52 A pintura monocromática com sombras de cinzento desapareceu a partir de 1530 (LORENA, 2012: 16), no entanto, a pintura monocromática em outra tonalidade, persistiu na Flandres até ao séc. XVII.

período, a do desenvolvimento interior através de um diálogo privado e da contemplação da imagem que, aliada à imaginação, representaram um papel fundamental. Comum à pintura dos países ocidentais, as suas imagens apresentavam modelos de narratividade compostos pelos diversos episódios da História Sagrada, destacando-se as imagens devocionais: as cenas marianas e os episódios da Paixão, cenas vivas destinadas a comover o espectador, sendo abertos em dias de festa anuais (uma delas a Páscoa, mas também no Pentecostes, Natal e Assunção da Virgem). As cenas representadas nos trípticos podiam ser em corpo inteiro ou em busto, a forma pictural do *grande plano*, cuja origem se encontra na arte devocional dos ícones (RINGBOM, 1997). Segundo Hans Belting, os ícones importados do Oriente representados à “maneira grega” tiveram um papel fundamental na divulgação das imagens de culto no Ocidente⁵³, apesar de serem executados em diferentes materiais (mosaico, prata, etc) e formas, bem como uma interpretação e desenvolvimento próprios na arte Ocidental, tendo em conta a diversidade dos contextos de produção. Ainda antes do séc. XIII, estes eram considerados imagens autênticas, dignas de veneração (BELTING, 1998).

Neste panorama, as transformações sociais, económicas e culturais refletem um novo modo de ver e configurar a realidade, repercutindo nas artes plásticas (a perspetiva, volume, luz, etc) e determinando um novo modo de pintar, apesar de existirem diferentes aproximações relativamente à arte do Norte da Europa e à do Sul, não obstante os intercâmbios culturais e artísticos entre eles. A contemplação destas pinturas sacras foi também inspirada, em grande parte, pela *Imitação de Cristo* de Thomas Kempis, constituindo um guia para a devoção a Cristo, cujo espelhar das verdades divinas, culminou ainda antes da metade do séc. XV com o realismo de Jan van Eyck e com a incrível modelação escultural das figuras de Rogier van der Weyden (além da Beleza insuperável da arte italiana). O período tardo medieval foi um período rico e prolífico que criou conceções artísticas que exprimem o encontro do homem com o Universo, ideia estrutural do Renascimento.

53 A crença nestes arquétipos provenientes da Terra Santa via Bizâncio era corrente no séc. XIII.

3.2 - Leitura e interpretação iconográfica: a *Flagelação*, a *Coroação de Espinhos*, o *Caminho do Calvário* e o *Noli me Tangere*

Do ponto de vista iconográfico, o nosso objeto de estudo é um tríptico, onde a figura sofrida e simultaneamente serena de Jesus Cristo se repete nos quatro episódios representados da Paixão: a *Flagelação*, a *Coroação de Espinhos*, o *Caminho do Calvário*; no reverso dos volantes, quando fechados sobre o painel central, completam numa cena contínua a condensação dos dois episódios do ciclo da Ressurreição, especificamente, as *Santas Mulheres visitam o Túmulo de Cristo* e a *Aparição a Maria Madalena* ou o *Noli me tangere*, sendo este o tema que ocupa o primeiro plano da composição.

Na posição de abertura, podem-se visualizar os três espaços figurativos criados, nos quais se inscrevem as figuras representadas de forma naturalista e de corpo inteiro numa perspetiva horizontal, onde a personagem de Jesus Cristo centrada e voltada para o observador, sempre em primeiro plano, se destaca principalmente no episódio do painel central, na *Coroação de Espinhos*, painel mais largo que os volantes laterais, por induzir o olhar a se concentrar nesta iconografia, na personagem central e verticalizada de Cristo, absorvendo o olhar do espectador, embora a leitura narrativa se faça da esquerda para a direita. Estas cenas são mencionados nos Evangelhos e representam de forma mais ou menos concordante as descrições do Novo Testamento, dos passos da Paixão de Cristo, desde o processo (religioso e político), no momento seguinte à sua condenação à morte na cruz por se auto-intitular *Rei dos Judeus* (os pontífices queriam a condenação de Jesus por recusarem que fosse *Filho de Deus*), até à Ressurreição e à primeira aparição a Maria Madalena (não apresentando a Crucifixão).

De uma forma geral, o conjunto destas pequenas pinturas que compõem este interessante tríptico não deixa de surpreender pelas soluções plásticas empregues na exposição da narrativa, mas também pelo carácter expressivo que estas encenações postas em simultâneo, apresentam ao observador. Ao nível do tratamento plástico, da modelação das figuras, estas são trabalhadas pictoricamente num espaço limitado, denotando alguma falta de articulação na composição espacial entre as formas e personagens, que apresentam maior ou menor grau de volumetria, consoante a importância do motivo. Se por um lado, certas zonas apresentam pinceladas mais detalhadas e velaturas subtis, com um notável grau de pormenor, característico das pinturas do período do gótico final, outras denotam

uma simplificação das formas, apenas sugerindo um certo volume, parecendo mais bidimensionais, como se pode observar nas vestes do algoz (*Flagelação*), na cabeça da figura ajoelhada (*Coroação de Espinhos*) (FIGURAS 62 e 63). Apesar da dificuldade em recriar o espaço, esta pintura apresenta expressividade, também conferida pelas cores, nas quais se realçam o brilho dos pigmentos vermelhos vivos e os brancos cinzas das vestes, em velaturas mais ou menos finas e brilhantes (algumas zonas estão empastadas, além de terem os repintes a disfarçar lacunas). O tratamento da luz, da esquerda para a direita, contribui para a volumetria das figuras, principalmente na figura despida de Jesus, embora sem grande preocupação quanto à gradação lumínica nas restantes personagens. Os fundos sem perspectiva, bloqueando o horizonte de forma deliberada, com o fundo dourado e os elementos de arquitetura, assim como na cena exterior pintada nos reversos dos volantes, no *Noli me tangere*, com o túmulo a delimitar o espaço, apenas se vendo ao fundo uma sugestão de horizonte, conferem à pintura o impacto visual dos ícones bizantinos, acentuado pela posição frontal de Cristo a olhar de frente para quem o observa, além da falta de tridimensionalidade geral e de certos elementos mais planos, tratados com economia de meios. Neste aspeto, esta pintura afasta-se do tratamento plástico flamengo e do “realismo” que já conquistava grande parte dos pintores do Norte da Europa de meados do séc. XV (além da influência da pintura italiana).

As suas características materiais, tanto a qualidade do seu suporte como o seu formato pequeno e tripartido (portátil), era usual nos séculos XV e XVI, bem como a nível das técnicas pictóricas (como a preparação e os pigmentos empregues) estudadas no segundo capítulo. Também a sua iconografia aponta para a mesma cronologia e para uma proveniência nórdica, como veremos.

3.2.1 - A *Flagelação*⁵⁴

Amarrado a uma coluna, numa posição quebrada, esta figura de homem despido apenas coberto pelo perisónio enlaçado à cintura, mostrando a pele clara coberta de chagas ensanguentadas, absorve o olhar do espectador, veiculando imediatamente uma imagem de sofrimento. Aqui começa o seu martírio.

Por detrás, a personagem vestida com uma túnica em vermelho vivo (FIGURA 64),

54 (*vide* citação dos Evangelhos, Anexo I): cena interior, volante esquerdo.

levanta o braço para infligir os golpes, enquanto que com a outra mão segura a corda que amarra os pulsos cruzados do flagelado, com as mãos caídas em abandono, num ligeiro inclinar de cabeça, olhando diretamente para quem observa esta cena cruel. Apesar da expressão de sofrimento concentrada nos olhos marejados de lágrimas e lábios entreabertos, da sua posição do corpo em ligeira torsão, a 3/4, com as pernas fletidas, vergado pela dor, denota uma atitude de resignação, mais parecendo abraçar, quase impassível, a coluna do suplício, salpicada de sangue. Num plano mais recuado, e por detrás de uma balaustrada, assiste a esta cena um homem de turbante amarelo, parecendo escrever algo. Neste espaço vertical, rematado na zona superior por um teto abobadado sugerindo alguma perspectiva, cujo fundo apresenta vestígios de ter sido dourado, as três figuras denotam atitudes diferentes, destacando-se a figura principal que, perto do observador, ocupa a maior parte da superfície pictórica. A sua posição imóvel parece suspender o tempo da história que se desenrola ao seu redor, principalmente pelo alheamento do seu olhar que, em vez de participar na ação, prefere transmitir a dor ao espectador, contribuindo para um prolongamento deste momento, fixado pela imagem pintada.

Trata-se de Jesus Cristo, tema iconográfico da *Flagelação*, um dos dolorosos passos da Paixão de Cristo. A figura de Cristo flagelado, com a sua humanidade intensamente fustigada, parece comunicar com o espectador pela impressionante expressão contida de sofrimento e renúncia transcendendo o sofrimento, alheando-se da narrativa ao olhar “para fora”, para o observador e, como tal, inspirando a piedade. A posição praticamente imóvel, que contrasta com a do algoz, em movimento, parece conferir um carácter simbólico à imagem de Cristo abraçando um dos atributos ou sinais deste momento do seu castigo, perante o olhar indiferente do ancião com o adereço oriental.

Este episódio da Paixão de Cristo, também designado de *Cristo preso à Coluna*, é mencionado pelos quatro evangelistas (Mateus, 27, 26; Marcos, 15,15; Lucas, 23, 16 e João, 19,1), embora os textos sagrados refiram sucintamente, que Jesus fora açoitado com varas, ou mesmo simplesmente “*castigado*” (Lucas), sem acrescentar que tenha sido atado a uma coluna. A abundante iconografia da Flagelação nasceu desta simples palavra, exemplo mais flagrante da “*desproporção entre o laconismo dos textos e a prodigiosa riqueza da imagética que ela gerou*” (RÉAU, 1957: 452). No entanto, nas descrições dos quatro evangelistas, podemos analisar elementos nos quais os pintores se inspiraram para

representar este momento.

A Flagelação foi mandada executar por Pôncio Pilatos, depois da sua pergunta ao povo para escolher libertar Cristo ou um salteador, ao que a multidão respondeu para soltar Barrabás (referido pelos quatro evangelistas). É o momento seguinte à decisão de Pôncio Pilatos e depois da cena da primeira Escarnação, incitado pelos sacerdotes, anciãos e pelo povo para que O crucificassem⁵⁵. Este martírio de Jesus, antes da *Coroação de Espinhos* (episódio do painel central do tríptico), é também referido pelo historiador judeu Flávio Josefo, tal como Alexandrino de Filon, como prelúdio da *Crucifixão* e antes da sua *ostentatio* à multidão, descrita por S. João e S. Mateus (cena designada como *Ecce Homo*), sendo costume castigar os condenados antes de os executar, segundo a lei romana. Segundo S. Mateus, S. Lucas e S. João, Pilatos teria mandado flagelar Jesus, mas sem encontrar motivo algum para a sua condenação.

O *Speculum Humananae Salvationes*, conta que os Judeus saudaram os soldados de Pilatos por terem vergastado Cristo com mais de quarenta golpes, conforme prescrito pela lei mosaica. Segundo a lei romana, o condenado ao suplício da flagelação, recebia os golpes de pé, e de acordo com a lei levítica, encostado. Cristo é flagelado de pé, tal como este tríptico o mostra, apenas com um espectador.

Este espaço é representado de forma a ser reconhecido, aproximando ao real a imagem de Cristo no momento em que está a ser flagelado, mas já apresentando o corpo coberto de marcas ensanguentadas. Pela deterioração da pintura, não se consegue ver se está aureolado, sendo que na *Coroação de Espinhos*, vê-se um nimbo pintado no fundo dourado (FIGURA 65). Este elemento associado à santidade é comum à narrativa sacra da arte tardo-medieval, conjugando o aparentemente paradoxal, a realidade ótica com o transcendente, ou seja, uma forma de síntese visual do humano e do divino.

Antes deste castigo, Jesus tinha sido levado pelos judeus, da casa de Caifás ao Pretório para ser apresentado diante do governador, Pilatos. Segundo São João, estes não entraram neste espaço romano “*para não se contaminarem, a fim de comerem a Páscoa*” (18, 28-29). Nesta pintura, atrás de Cristo está um muro, marcando uma divisória entre os planos, o espaço mais recuado onde se vê o ancião que assiste à cena, muito provavelmente um judeu. Esta separação simbólica pode indicar que o pintor seguiu esta descrição dos Evangelhos, embora seja relatado que só depois deste castigo é que levaram Jesus ao

⁵⁵ *Novo Testamento*, Mateus, 27, 26; Marcos, 15,15; Lucas, 23, 16 e João, 19,1.

Pretório. Este elemento arquitetónico é prolongado para o episódio seguinte da *Coroação de Espinhos*, servindo também para explicitar a separação entre a realidade humana e o transcendente, aqui unificado na Pessoa de Cristo, aludindo ao mistério da Encarnação e ao Sacramento da Eucaristia.

O tratamento plástico da figura de Cristo, de pernas fletidas pela dor, numa posição adaptada ao espaço da tábua, apresenta a anatomia bem trabalhada, mas com algumas dificuldades na articulação dos braços em redor da coluna, embora sem o “realismo” italiano, a técnica pictórica revela um detalhe minucioso principalmente no rosto de Jesus, qualidade esta que realça as características das soluções tardo-medievais, pela atenção descritiva dada ao pormenor, à expressão de Cristo, concentrando esta, a atenção psicológica fundamental. Também o tratamento da luz, incidindo no seu corpo despido, sem sombreados que realcem as carnações claras do seu corpo, contrasta com o cinzento da coluna, conferindo uma simbologia, corroborada pelo fundo dourado. A cor vermelha vibrante das vestes do carrasco que flagela Cristo, não apresenta a intenção da volumetria (e da figura em geral), mas remete para os vestígios de sangue das feridas, estabelecendo um paralelismo com o martírio da Flagelação.

Quanto à evolução desta iconografia, Cristo é representado com o pano ao redor da cintura a partir do séc. XII, tal como aparece nesta pintura da *Flagelação*, em vez da longa túnica, de maneira a que os golpes na carne viva sejam visíveis, remetendo para a necessidade dos fiéis contemplarem de forma mais realista os ultrajes infligidos a Cristo, fruto de uma mudança cultural, na qual o *Teatro dos Mistérios* teve um papel fundamental na imaginação popular.

Na arte da Idade Média, a coluna é muitas vezes inspirada na coluna de Jerusalém, tal como é representada no tríptico da Ajuda. A coluna seria familiar aos peregrinos da Terra Santa e aos cruzados, da qual restava um fragmento exposto na capela dos franciscanos da Igreja do Santo Sepulcro. Esta coluna, alta e fina, vista como uma relíquia⁵⁶, era apresentada aos peregrinos com manchas vermelhas, do sangue de Cristo, tal como se vê nesta pequena obra, numa visão mais detalhada, contribuindo para realçar o carácter simbólico desta iconografia, objeto de devoção. Esta particularidade pode remeter para o que o povo proferiu ante as palavras de Pôncio Pilatos enquanto lavava as mãos e

⁵⁶ A veracidade desta relíquia não se pode comprovar, até porque se diz que foi encontrada nas ruínas da casa de Caifás e conforme os textos sagrados, teria sido antes na de Pilatos que o castigo tinha sido executado.

clamava ser inocente: que “*O seu sangue caia sobre nós e sobre os nossos filhos*” (Mateus, 27, 23-26).

Nos finais da Idade Média a coluna é fina e alta, quase filiforme, enquanto que mais tarde, na arte do Barroco e da Contra Reforma, é substituída por uma coluna baixa e grossa, de forma a serem visíveis os golpes no peito de Jesus, tal como varia a forma e as proporções do instrumento do suplício (o látigo), encontrando-se a história das relíquias na base desta transformação iconográfica. No tríptico da Ajuda é destacado este elemento arquitetónico em primeiro plano, até porque Cristo tem as mãos amarradas à frente, impondo-se visualmente pela sua verticalidade e posição central, constituindo um atributo ou símbolo da Flagelação.

Na iconografia da Flagelação o número dos algozes varia, sendo que os pintores alemães do séc. XV vestem os torturadores com trajes dos criados (tal como se vê no tríptico), enquanto que os italianos do Renascimento, mostram-os despidos, de forma a tratarem a anatomia. Tanto os algozes como os espectadores (que não são referidos nos Evangelhos) variam em número e tendem a aumentar, assim como o grau de violência é mais ou menos acentuado consoante a intenção do pintor (para respeitar as diretrizes do encomendante), tendo em conta a região onde exerce a sua atividade.

3.2.2 - A Coroação de Espinhos⁵⁷

Sentada frontal e hieraticamente, esta figura de homem vestindo uma túnica comprida, lilás, olha diretamente para o espectador com os olhos marejados de lágrimas, numa expressão de sofrimento intenso. Contrariamente à sua posição imóvel e segura, transparece uma impassibilidade perante o martírio que lhe está a ser infligido por dois carrascos. Estas personagens, um de idade mais avançada do que o outro, de espada embainhada (FIGURA 66), batem e seguram nervosamente uma vara por cima da cabeça desta figura hierática, aparentemente majestosa, cravando impiedosamente uma coroa feita de espinhos na sua fronte, de onde escorrem listras de sangue. Recortados de encontro a um fundo dourado dividido por um muro, aparece um auréola pintada a vermelho como uma espécie de grafismo floral que rodeia a cabeça da personagem principal desta cena paradoxal, transcendendo o sofrimento de forma superior e surreal, numa simbiose entre a

⁵⁷ (*vide* citação dos Evangelhos, Anexo I): cena interior, painel central.

crueldade e a veneração. Ajoelhado, e no plano perto do observador, outra figura de homem, este ricamente vestido (indicando ser de uma classe superior às outras personagens), com uma túnica em tecido adamascado e também com uma espada à cintura, tira o chapéu, colocando uma cana na mão direita da figura real martirizada, de pulsos amarrados, qual súbdito entrega o ceptro a um rei, parecendo fazer uma saudação, perceptível pelos lábios entreabertos. Este contraste das atitudes dos três homens, que se encontram virados para a personagem central, mostra uma cena de escárnio, mas, no entanto, transmite a quem ela assiste, uma certa subjetividade, pela sua postura estranhamente resignada à punição que lhe era infligida.

Neste espaço de drama e comédia, é destacada a presença de Jesus Cristo, representado numa escala anatómica maior do que as outras personagens, transcendendo este episódio do seu martírio.

A *Coroação de Espinhos* é mencionada por Mateus, Marcos, e João, (Mateus, 27: 27-30; Marcos, 15: 17-20 e João, 19: 2-4) de forma mais detalhada, depois da *Flagelação*, sendo a segunda cena da Escarnação, depois do interrogatório de Jesus pelo procurador romano. Pôncio Pilatos pergunta a Jesus: “*És tu o rei dos judeus?*” Depois da resposta afirmativa, os soldados colocam-lhe a clâmide carmesim (Marcos e João referem um manto púrpura) sobre os ombros, fazendo Cristo sentar-se no trono risível, cravando-lhe na cabeça uma coroa entrançada de espinhos da Judeia (*spinis Judaicis coronatur*). Logo lhe colocam na mão uma cana (*arundo Rhrstab*) à maneira de ceptro, cuspidando-lhe na cara e dizendo: “*Salvé, rei dos judeus!*” (S. João menciona que enquanto o saudavam, lhe davam bofetadas). Também esta iconografia mostra Jesus sentado numa espécie de trono, coroado de espinhos e a receber a cana na mão direita, não apresentando o manto carmesim, mas uma túnica comprida em tons violeta (púrpura), sendo que a personagem que se ajoelha parece também fazer uma saudação. Nesta representação aparecem os dois carrascos a baterem a cana, cena característica da pintura do Norte da Europa, não sendo mencionada nos Evangelhos. Este episódio da Escarnação, em que Cristo é colocado como o *rei da comédia* (RÉAU, 1957: 456), é representado de forma brutal nos finais da Idade Média, exagerando na bestialidade dos algozes, principalmente na arte alemã (mas também holandesa e flamenga), de forma a conseguir o efeito contrastante com a resignação da vítima indefesa. A sua figura aureolada, com os atributos alusivos a este momento ou Passo da Paixão, parece alhear-se deste momento, impondo-se como Salvador, o que leva a

remeter esta iconografia para a imagem dos ícones de culto, reforçado pelo dourado do fundo liso.

A articulação espacial com as outras personagens, os algozes, cuja forma e volumetria não se aproximam do real, tal como a túnica de Cristo não apresenta a intenção escultórica própria das pinturas do séc. XV, que denotavam “*o apego ao pormenor; ao traço rico e ostentatório*” (PEREIRA, 2004: 125) e, em especial, as do Norte da Europa. Em suma, a *presença* serena e a posição “congelada” e intemporal, com o olhar para lá da *historia* que ao seu lado se desenrola, acentua a natureza Divina de Jesus Cristo, aureolado e resplandecente sobre o fundo dourado simbólico, “invertendo” as descrições ou narrativas dos Evangelhos, da Escarnação, pela afirmação da sua figura como Salvador e como Juiz em vez de julgado, aludindo ao sacrifício pelos homens que, aqui representado individualmente, se deixa contemplar.

Quanto à evolução iconográfica, foi só a partir do séc. XIV que este tema se tornou popular, em parte devido ao culto das relíquias, relativo à própria coroa de espinhos e à exacerbada sensibilidade que caracteriza este período, influência das *Revelações místicas de Santa Brígida*, cuja descrição do sangue a escorrer em abundância pelo rosto de Jesus, influenciou os artistas. Na iconografia do tríptico, estes sinais dos sofrimentos de Jesus Cristo são visíveis, mas não em demasia. Houve a tendência para os aumentar, nomeadamente quanto à proporção da coroa de espinhos, tornando-se mais visível para expressar a dor, assim como relativamente à ferocidade do suplício. Os autos sacramentais do *Teatro dos Mistérios*, introduziram as varas compridas, em forma de *aspa*, para que os algozes cravassem a coroa na cabeça de Cristo, sendo que no tríptico, a posição da cana e da vara, quase que se cruzam. Na *Coroação de Espinhos*, esta particularidade persiste no Renascimento. No entanto, a representação deste tema medieval desaparece pouco tempo depois.

A crueldade deste episódio posto em cena, influenciou e dramatizou os Mistérios da Paixão, tornando-se as representações pictóricas muitas vezes quase obscenas, numa brutalidade visível na pintura alemã. Com o objetivo de suscitar a piedade, o corpo de Jesus é deformado, quase que em espasmos de agonia, como se pode ver em Mathias Grunewald (políptico de Isenheim, 1515), preferindo a expressão moral, tal como é expresso na pintura francesa e na flamenga, em vez da beleza e harmonia da arte italiana, onde a Criação, refletia o Divino. Na pintura da Ajuda, Cristo está numa postura serena

apesar da dor, não denotando esta crueldade, mas apresenta os “ingredientes” suficientes para suscitar a piedade.

O tratamento da figura de Cristo destaca-se na composição restante, pela minúcia com que o olhar de Jesus é tratado, detalhe que denota a influência da pintura flamenga, tornando-se visualmente descritiva, em contraste com o tratamento das figuras dos algozes, menos elaboradas, o que pode conferir uma simbologia a esta representação, remetendo para uma hierarquia, em que Cristo, com a sua posição central entronizada, faz lembrar a do *Julgamento Final*, tal como se via nas pinturas bizantinas e otônias, também com os fundos dourados. Esta característica foi utilizada na pintura medieval italiana (influência também sentida na Alemanha, pelo casamento de Otão II com uma princesa de Constantinopla), simbolizando o “Além”, a Eternidade. Esta característica persistiu na pintura ocidental, destinada a fins religiosos até ao séc. XVI.

3.2.3 - O Caminho do Calvário⁵⁸

Vergado pelo peso da cruz, da qual apenas se pode vislumbrar um pedaço, esta figura de homem sofrido e cansado, cruelmente coroado de espinhos e com uma corda ao pescoço, olha em lágrimas para o observador num plano próximo, denunciando um sofrimento atroz. No entanto, não transparece revolta, mas sim resignação, simultaneamente transmitida pela serenidade da sua expressão facial. Virado a $\frac{3}{4}$, caminha para o lado direito, envergando uma túnica comprida, mas ainda se vendo os pés ensanguentados, um dos quais apresenta uma chaga no tornozelo (FIGURA 67). Logo atrás, no lado esquerdo de quem observa, aparecem duas figuras em busto que parecem seguir os passos do martirizado e, por ele sofrer. De perfil e com a cabeça coberta por um manto azul esverdeado, uma mulher enxuga as lágrimas que lhe correm pelo rosto. Apesar da grande lacuna pictórica da zona superior desta pintura, pode-se ver que vai acompanhada por uma figura de homem ainda novo, também de perfil, vestido de vermelho. No lado oposto, no mesmo plano em que estas figuras são representadas, aparecem soldados, vendo-se apenas as cabeças com capacetes (FIGURA 68), sendo que um dos três, o mais próximo da personagem principal, está vestido com uma túnica comprida com um martelo no cinto.

58 (*vide* citação dos Evangelhos, Anexo I): cena interior, volante direito.

O episódio de Cristo a caminhar para o calvário foi um tema que conheceu grande divulgação neste período. Neste momento doloroso, Jesus Cristo olha entre lágrimas na direção de quem o observa, mas parece já não ver, pela expressão de um alheamento de quem vê mais além, de quem já passou e ainda suporta a dor, sabendo a inevitabilidade do fim. Parece sofrer ainda mais do que nos outros episódios. A chaga no tornozelo indica ser dos pregos da crucifixão, antecipando esse momento. Um dos soldados encontra-se vestido com uma túnica comprida com um martelo no cinto, um dos instrumentos da Paixão. Seguindo Jesus, Nossa Senhora, limpa as lágrimas à sua túnica azul e é acompanhada por S. João (vestes vermelhas, do pouco que se pode ver), sendo testemunhas do momento fundamental para a Salvação dos homens, a Crucifixão (João, 19: 26-27), a morte do Redentor, consumação das profecias messiânicas do Antigo Testamento (Salmos 22 e 69), e que apesar de não ser representada neste tríptico, é aludida pelos atributos e sinais. Os Evangelhos oferecem três versões e nos sinópticos (Mateus, 27: 32; Marcos, 15: 21; Lucas, 23: 26), um Simão de Cirene é requisitado por um dos soldados para ajudar Jesus que, esgotado, cai a caminho do Gólgota. A crucifixão era também o suplício infligido aos escravos fugitivos ou que se rebelavam contra os amos (*suplicium servite*). No entanto, segundo João (19: 16), no *Caminho do Calvário*, não menciona a ajuda de Simão, tendo Cristo levado a cruz até ao final. Neste volante não se percebe a que passo corresponde este momento e não aparece esta personagem, até pelo facto de ser bastante estreito, induzindo o pintor a adaptar a composição ao espaço vertical da tábua, condicionando-a. Tal como nos volantes anteriores, a expressão de sofrimento empático de Jesus, indica uma “pose litúrgica”, em que Cristo parece suspender a ação que se desenrola no seu caminho para o calvário, para comunicar com o observador.

Os artistas optaram pela versão dos Evangelhos sinópticos e pela de João, mostrando a arte do Ocidente um maior sentido dramático, por apresentar Cristo a carregar a cruz sozinho ou ajudado por Simão, tal como se vê na arte alemã, ao contrário da arte bizantina na qual a cruz era levada por Simão, em que Cristo seguia à frente com uma corda ao pescoço. Podemos então constatar que neste episódio do tríptico, Jesus apresenta a corda ao pescoço (como nas pinturas bizantinas, lembrando as características já referidas desta arte na obra da Ajuda), contrariamente à maior parte da pintura ocidental e em particular, da alemã na qual a corda era presa à cintura. Esta particularidade acentua o carácter simbólico desta pintura onde os atributos da Paixão são postos em evidência, tal

como aparece no episódio do *Ecce Homo*, em que Cristo era apresentado como “Homem das Dores”.

Nos finais da Idade Média, a cruz torna-se cada vez mais pesada no sentido de suscitar a piedade fruto da devoção difundida pelos franciscanos ao *Caminho do Calvário* (relativo aos benefícios de uma peregrinação). As Estações, que eram sete, número sagrado, foram reconstituídas por Pseudo-Boaventura e Santa Brígida e mais tarde, no séc. XVII, por iniciativa dos franciscanos, estas duplicaram para quatorze, denotando a necessidade de detalhar os sofrimentos de Cristo em cada Estação, aprofundando a meditação sobre os mesmos. Neste episódio pode distinguir-se outros momentos como o *Desmaio da Virgem* e *Verónica a secar o suor do seu rosto*. Depois do Renascimento, os pintores da Contra Reforma, renovaram este tema comovente.

Relativamente à composição do tríptico, com os volantes abertos, as cenas não se encontram organizadas de acordo com o painel central (embora na *Flagelação*, Cristo esteja virado para o centro), como se vê noutros trípticos da Paixão, com as figuras voltadas para o painel central. Aqui, o episódio do *Caminho do Calvário* apresenta Cristo a caminhar não na direção do painel central, mas para a direita, indicando a leitura sequencial dos passos da Paixão, numa continuidade que se completa na cena exterior, com os volantes fechados, cuja organização se impõe à composição pictural, visual. Deste modo, é destacado o *Noli me tangere* (uma das cenas da Ressurreição), onde Cristo já não olha para o observador (e já não sofre), dogma essencial da religião cristã (garantia da continuação da vida depois da morte) e que, segundo Santo Agostinho, se se retira a fé na Ressurreição, toda a doutrina se desmorona.

Assim, a expressão de Jesus com os lábios entreabertos, em que esta capacidade de comunicar diretamente com o observador, parece aludir a uma espiritualidade mais profunda que se vê refletida nas palavras de Cristo, antes da sua condenação, respondendo a Pilatos: “*Tu o dizes, sou rei. Nasci, vim ao mundo para dar testemunho da verdade; todo o que está pela verdade, ouve a minha voz.*” (João, 18, 37-38), sendo a visão da imagem divina (diversa e una, sem contradição), necessária para atingir o estágio subjetivo ideal, já desprovido da própria imagem.

Esta atenção dada à figura (principalmente ao rosto), trabalhada com qualidade pictórica, revela-se também em outras personagens de relevo na História Sagrada, nomeadamente em Nossa Senhora e S. João, em que o detalhe do rosto da Virgem Maria,

de olhar sofrido, com lágrimas escorrendo pela face e o manto azul a cobrir-lhe a cabeça, aponta para a “estratégia” do pintor de realçar as suas expressões, além da de Jesus Cristo, apontando para a pintura simbólica do período medieval, onde o pensamento concebia dois planos, o Divino e o humano. Mas mais, estas representações que apresentam Cristo a comunicar com o observador, onde a Palavra emana da imagem, criando a empatia já referida, faz transparecer a mestria do pintor pela forma subtil e íntima com que trata a sua figura e expressão, contribuindo para revelar os destinatários desta obra sacra, possivelmente encomendada para uma ordem religiosa (não excluindo os laicos), que podia entender esta “comunhão” entre os textos sagrados e a imagem contemplada da *verdade* no silêncio interior.

3.2.4 - O *Noli me tangere*⁵⁹

No plano perto do observador impõe-se ao olhar uma figura majestosa de homem a caminhar, enquanto estende a mão em direção à figura feminina que se encontra ajoelhada, de mãos levantadas. Esta parece implorar algo à personagem masculina, envolta por uma túnica branca comprida em adamascado debruada a vermelho, deixando descoberto o seu peito, onde se vê uma ferida ensanguentada, diferente das que apresenta nas mãos e nos pés descalços, estes indicando terem sido cruelmente furados (FIGURA 69). De expressão serena, apesar das feridas que o deveriam ter levado à morte, segura um estandarte com uma cruz dourada e uma inscrição, afastando-se da mulher. Esta, de vestido azul e túnica verde a cair desalinhada, chora prostrada. Ao seu lado, um vaso dourado destaca-se de encontro à terra castanha do caminho que leva mais atrás a outra cena, onde duas mulheres com mantos que lhes cobrem a cabeça e o corpo, se encontram junto a um túmulo, recortadas contra um fundo de paisagem pouco elaborado (FIGURA 70). As suas expressões transmitem tensão e espanto apesar de “ignorarem” uma figura de um jovem alado ajoelhado sobre o jacente, vestido de um branco resplandecente. Esta figura inusitada retira um pano branco ensanguentado do sarcófago aberto, mostrando-o. Atrás deste túmulo de pedra decorado com relevos, as mulheres dialogam: uma joelha-se a apontar, espantada, para o seu interior enquanto se vira para a outra figura que está de pé a seu lado segurando nas mãos uma espécie de incensário.

59 (*vide* citação dos Evangelhos, Anexo I): cena exterior, reverso dos volantes.

Nesta pintura, o símbolo da cruz estandarte e da inscrição 'INRI' indicam imediatamente a Ressurreição de Jesus Cristo no terceiro dia depois da sua morte na cruz. O sentido da frase escrita por Pilatos “*Jesus Nazareno, Rei dos Judeus*”, colocada sobre a cruz para lembrar o motivo que levou Cristo à morte, por blasfêmia⁶⁰, vê-se agora com o conteúdo exatamente inverso, afirmada como a Verdade. Maria Madalena, a primeira pessoa a quem Cristo aparece, tenta tocar-lhe, espantada mas crente (com o bálsamo ao seu lado). Como que a afastar-se, Jesus Cristo segura o estandarte com a inscrição, símbolo da sua vitória sobre a morte, a Ressurreição, exibindo as Chagas da Crucifixão, sugerindo um momento simbólico. Apenas São João relata o momento que alude a esta representação designada de *Noli me tangere*, no qual Jesus dá-se a conhecer a Maria Madalena e diz-lhe: “*Não me retenhas, porque ainda não subi para o meu Pai*” (S. João 19, 17-18).

No plano recuado, atrás de Maria Madalena, o caminho leva o olhar até ao túmulo vazio, sendo representado como um sarcófago de pedra com relevos decorativos geométricos (os mesmos do trono da *Coroação de Espinhos*), com o jacente colocado verticalmente à sua posição horizontal, em cruz. Sobre este, ajoelhado, o anjo segura o sudário, o rosto de Cristo desenhado no tecido branco pelo sangue. Ao seu lado as Santas Mulheres seguram um incensário nas mãos, parecendo estar alheadas ao que se passa no primeiro plano. É, pois, sugerido outro momento, anterior ou simultâneo à aparição de Cristo a Maria Madalena, transmitindo de forma simbólica o conceito fundamental do cristianismo e exprimindo a Ressurreição. Esta fusão de tempos é comum na Idade Média, sendo que muitos pintores representam os diversos passos da Paixão de Cristo num mesmo espaço pictórico, concentrando o espaço e o tempo. Os Evangelhos narram que quando, três dias depois da Crucifixão no Gólgota, as Santas mulheres foram ao sepulcro levar perfumes, o encontraram vazio. Um anjo estava sentado sobre a pedra da porta da tumba (no tríptico é um sarcófago), aberta, anunciando-lhes que Cristo tinha ressuscitado, tal como se vê nesta iconografia. Mateus e Marcos falam de um só, enquanto que Lucas fala de “*dois homens vestidos de vestes deslumbrantes*”. Os Evangelhos não são concordantes acerca do número das Santas Mulheres portadoras de perfumes, ou Marias, cujos testemunhos constituem o primeiro fundamento da crença na Ressurreição. S. João (20: 1) fala só de uma Santa Mulher: Maria Madalena, que é a figura em primeiro plano nesta

⁶⁰ A posição de Pôncio Pilatos é diferente da dos sacerdotes judeus que queriam alterar a inscrição para: “*Este homem disse: Eu sou o Rei dos Judeus.*”, ao que Pilatos responde: “*o que escrevi, escrevi.*” (S. João, 19, 19-23).

representação, e Marcos (16: 1), conta três: Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago (Maria Cleofás) e Maria Salomé⁶¹.

A divisão ou individualização dos episódios das Sagradas Escrituras, neste caso, da Paixão de Cristo, enquadram-se no modelo de narratividade característico do Gótico, denotando este episódio, uma maior preocupação com a narração, até por colocar em imagem um conceito teológico, um Mistério. Nesta composição pictórica a figura de Cristo, igualmente bem tratada, apresenta uma túnica diferente dos episódios anteriores, mais trabalhada, com os bordos vermelhos e semelhante às vestes do “súbdito” (figura ajoelhada) da *Coroação de Espinhos*. A figura de Maria Madalena não apresenta a qualidade pictórica da de Cristo, sendo os seus mantos pouco trabalhados, com pinceladas empastadas e tratamento da luz mais grosseiros, bem como a articulação da sua posição, parecendo tratar-se de outra técnica ou “mão”. Esta cena pictórica desenrola-se ao ar livre, ao contrário dos outros volantes, com o fundo de paisagem pouco elaborado, num traçado horizontal, seguindo a posição do sarcófago, apenas com dois tons de verde e um azul acinzentado no céu, sem brilho cromático, sugerindo perspectiva pelo tamanho mais reduzido das figuras em segundo plano, coincidindo com o facto de se tratar de outro momento da Ressurreição, já mencionado. Nesta composição realça-se a nível cromático, o amarelo do vaso ao lado de Maria Madalena e na zona superior, o dourado da cruz do estandarte que Jesus segura, além do branco das vestes do anjo que segura o sudário, pontuando de luz esta composição e revelando a sua importância de relíquia e símbolo.

Réau distingue três fases na evolução iconográfica da Ressurreição sendo a primeira simbólica, à qual se seguiram as prefigurações do Antigo Testamento, enumeradas pela *Biblia moralizada* e acrescentadas pelo *Speculum Humanae Salvationis*, persistindo até finais da Idade Média. A segunda, a *Visita das Santas Mulheres ao Sepúlcro* (na arte bizantina era uma espécie de capela sepulcral, ao contrário do Ocidente, um sarcófago), a única representação que está de acordo com os Evangelhos, foi corrente até ao séc. XIII na arte cristã ocidental, evocando a Ressurreição de Cristo de forma indireta. Os perfumes das Santas Mulheres constituíram uma cena popularizada pelos autos sacramentais, pelos Mistérios da Páscoa, criando uma lenda que envolvia a compra dos perfumes. O culto relativo a este episódio e à Madalena do Santo Bálsamo, representado na escultura

⁶¹ *Novo Testamento*, Mateus (28:1-7) menciona duas: Maria Madalena e Maria Cleofás; Lucas (24:10), junta às duas Marias, um número indeterminado de Mulheres (“*Joana e as outras que estavam com elas*”).

românica, difundiu-se desde a Provença, a Itália e a Catalunha até ao sul da Alemanha. A fusão dos episódios, comum às representações da Idade Média, foi utilizada nos séc. XIV (e mais tarde), em Itália, Boémia e na arte alemã.

Émile Mâle, no seu estudo sobre a arte religiosa (MÂLE, 1946), refere as mudanças da sociedade e da mentalidade religiosa, através das representações artísticas, em que as transformações da imagética do cristianismo dos séculos XIV e XV, época em que a literatura edificante se alia às imagens artísticas do sofrimento e da Paixão de Cristo, apelavam à piedade. Nos finais da Idade Média, estes temas multiplicam-se e as pinturas evoluem num sentido cada vez mais realista, mas também se fazem obras alegóricas, muitas saindo do culto das relíquias (a coluna, a coroa de espinhos, a cruz, etc.) tornando-se populares na arte cristã, em parte explicado pela exacerbada sensibilidade que caracteriza este período, em que as iconografias visavam suscitar a piedade aos fiéis, pela contemplação dos sofrimentos do Redentor. A igreja medieval insistiu na natureza humana (e carnal) de Cristo, que morreu na cruz para a salvação dos homens, substituindo as antigas imagens simbólicas. Mais recentemente, historiadores de arte como Erwin Panofsky, Sixten Ringbom, Hans Belting, entre outros, aprofundam a origem, a evolução e inovações iconográficas do séc. XV, integrados nas várias dimensões do seu enquadramento histórico.

Estas pinturas devocionais foram também influenciadas pelos autos sacramentais do teatro dos Mistérios, das *Revelações* de Santa Brígida e das devoções franciscanas. Também as *Meditações sobre a vida de Jesus Cristo*, de um franciscano desconhecido (e mais tarde Ludolfo da Saxónia e Thomas Kempis), foram postas em cena no teatro dos *Mistérios* e inspiraram a criatividade dos artistas nos finais da Idade Média. As procissões ofereciam um cenário vivido e imaginado, recriado na semana da Paixão ou do *Corpus Christi*, numa meditação devocional que implicava uma imersão contemplativa detalhada dos sofrimentos de Jesus, admitindo a culpa, encontrando refúgio na graça divina, para expiação dos pecados na altura da morte (*bene moriendi*) (MERBACK, 1999: 19-20).

4 – FILIAÇÃO ESTILÍSTICA

“Só vendo arte se sabe dela, só ouvindo música, dela se sabe, só lendo poesia, filosofia, ficção, delas se ganha conhecimento...”
(FRANÇA, 1960: 14).

Trazer esta pintura para a memória atual implica um processo dinâmico de crítica comparada a vários níveis, no sentido de iluminar *“...o processo vivo pelo qual a obra se torna tal como aparece, e para revelar, portanto, as razões dinâmicas do seu aparecimento.”* (ECO, 1968: 21). Este trabalho de cotejo, que leva a pensar por analogia e diferenciação, constitui uma prática essencial da História da Arte. Esta atividade aproxima diferentes obras, artistas e escolas, visando aumentar as capacidades de compreensão de um fenómeno artístico (BAYARD, 2007: 9-14). A comparação com outras obras do mesmo período que representem temas semelhantes, com características formais (pictóricas, estilísticas e materiais aproximadas), fazendo uma distinção progressiva pela observação das suas diferenciações, contribui para a identificação de uma obra e permite incidir num campo mais estreito de comparação.

4.1 - Modelos: Gravura

Os modelos da criação artística são relevantes para o entendimento da sua produção. Neste período, a gravura e as artes gráficas do Norte da Europa, tinham um carácter de novidade, de “moderno” e inovador. A sua reprodutibilidade e aceitação geral num espaço alargado, que une entre si as artes e os artistas da Europa, contribuíram para a expansão do naturalismo nas artes visuais. Na primeira metade do séc. XV, deu-se o desenvolvimento da gravura em couro, favorecendo a eclosão de gravuras em meados deste século. A partir de 1500, era feita preferencialmente em metal (usualmente em cobre) através de incisões, acrescentando informação linear à composição. Apesar de a gravura ser

uma atividade diferente da pintura⁶², muitos dos gravadores eram pintores, podendo-se relacionar e comparar as composições pintadas com as gravadas, pela notória interligação de temas e motivos⁶³. Os temas da Paixão, gravados em séries, apareceram desde os inícios da produção da gravura sobre cobre no Norte da Europa. Relativamente a esta “competição”, é de notar que as gravuras são assinadas, tal como Martin Schoengauer o fez, ao contrário das pinturas, tendo as artes gráficas um papel fundamental nos nossos dias, relativamente à comparação estilística e iconográfica no que respeita a modelos de inspiração e atribuições.

O trabalho de pintura característico deste período era coletivo e a utilização dos materiais obedecia a regras estabelecidas, mais ou menos rígidas consoante a região, não obstante o desenvolvimento de soluções plásticas próprias. A gravura e os desenhos em papel, que faziam parte do material das oficinas, destinavam-se a auxiliar a execução do desenho subjacente (ou preparatório), prática comum aos pintores dos séculos XV e XVI, sendo feito sobre a preparação que consistia numa carga misturada com um aglutinante (a cola animal foi utilizada, sendo referida nos tratados) (Ruther-Ford, in MELO, 2013: 109), sendo mais frequente o uso do cré (carbonato de cálcio) nas preparações do Norte da Europa, na Flandres e na Alemanha (MENDES, 2012: 95), ao contrário da pintura do Sul (Espanha, Portugal e Itália) em que predomina a preparação em gesso. A função deste estrato era a de nivelar a superfície do suporte, sendo usual os pintores aplicarem ainda uma camada intermédia designada *imprimadura*, para a isolar e sobre a qual era esboçado o desenho preparatório, camada à base de branco de chumbo aglutinada em óleo, e alguns pigmentos coloridos. No Norte da Europa, nomeadamente na pintura flamenga e alemã, era corrente aplicar a *imprimadura* sobre a preparação já desenhada, servindo para isolar e para atenuar este desenho⁶⁴. Estes procedimentos parecem estar presentes no tríptico da Ajuda. Portanto, este processo consistia em esboçar diretamente o desenho ou fazer a transposição da forma escolhida através do decalque (como o estresido ou por incisão), podendo ambos os procedimentos estar baseados na gravura. Esta prática servia para

62 Relativamente ao seu papel e função e atendendo à sua rápida circulação, muitas gravuras eram afixadas nas paredes, substituindo as pinturas, tal como se vê representado nos painéis pintados desde meados do séc. XV, nomeadamente no Norte da Europa. As gravuras religiosas teriam uma função devocional, como imagem privada, tal com as pinturas, considerando também a progressiva afirmação da liberdade criativa do artista.

63 “...a imagem impressa guarda a memória do modelo pintado ou esculpido...” (Cf. BELTING, 1990).

64 Existem casos onde se encontrou o desenho subjacente executado diretamente sobre a preparação, antes da aplicação desta camada de pigmento aglutinado em óleo (*imprimadura*) (MENDES, 2012: 97).

definir a composição geral das formas, antes de dar início à execução pictórica, evidenciando o próprio ato de desenhar, como projeto da pintura. Convém lembrar que este desenho preparatório, que era coberto pelas camadas cromáticas, apresenta um interessante valor informativo que reporta ao processo criativo, podendo revelar os intervenientes na execução da pintura, nomeadamente a “mão” ou o traço do mestre (ou de outros membros da oficina), das suas particularidades, através da comparação com o desenho de outras obras (que podem contribuir para definir determinado modo de execução de uma oficina ou Escola e até de um país ou região)⁶⁵. Pode-se verificar que o tipo de desenho encontrado no tríptico apresenta traços oblíquos paralelos, ao contrário dos traços curvos e cruzados, típicos da oficina de Stefan Lochner, da Escola de Colónia.

No caso da representação de Cristo, da “Santa Face”, existia uma responsabilidade acrescida na sua representação “autêntica”, até pelas questões teológicas das imagens atrás enunciadas. O conceito de veracidade era baseado na tradição, neste caso, no sudário de Santa Verónica (Roma) e no tecido com a impressão da face de Cristo (Edessa, Síria), nos quais a presença de Deus motivou grandes peregrinações (BELTING, 1994: 4). A imagem de Cristo era retratada de forma mais ou menos homogénea, sendo as suas características visíveis em grande parte da arte europeia: rosto oval e feições afiladas, cabelos compridos e ondulados apartados ao meio e barba, patentes também no tríptico da Ajuda, nas quatro representações de Jesus relativas a diversos momentos, à sua *presença* nos episódios da Paixão, tornado-se esta uma imagem simbólica.

Confrontando então, o tríptico do Palácio da Ajuda com as fontes iconográficas em circulação na época, destacamos o gravador e pintor (e desenhador) alemão Martin Schoengauer (ca. 1447-1491), que conferiu às suas gravuras, exclusivamente religiosas, a autoridade de uma composição pictural. Schoengauer gravou vários temas da Paixão e da Ressurreição de Cristo, entre eles, os mesmos que são representados no tríptico, havendo algumas semelhanças compositivas entre as suas gravuras e as pinturas da obra da Ajuda: na *Flagelação*, na *Coroação de Espinhos*, no *Caminho do Calvário* e no *Noli me tangere* (FIGURAS de 71 a 80), apesar de serem composições com um enquadramento mais elaborado. Mais tarde, Albrecht Dürer (1471-1528), profundamente marcado por

⁶⁵ Os estudos sobre pintura europeia deste período têm revelado modos de execução diferentes, nomeadamente, entre o desenho subjacente feito em Itália, mais linear e sem sombras, e o do Norte da Europa, mais complexo (MENDES, 2012: 105).

Schoengauer⁶⁶, também grava estes temas: *A Grande Paixão* (1497-1511) e *A Pequena Paixão* (1498-1511), conhecendo grande divulgação.

Nas gravuras de Schoengauer, a *Flagelação* e a *Coroação de Espinhos*, a figura de Cristo encontra-se voltada para o observador e, embora apresente uma encenação mais rica e com mais personagens, o enquadramento arquitetónico é semelhante à pintura da *Flagelação*, assim como o trono onde Jesus se encontra sentado, no episódio da *Coroação de Espinhos*. Da mesma forma, na gravura, algumas das posturas dos algozes apresentam posições semelhantes, nomeadamente, a personagem que se ajoelha para entregar a cana a Cristo. No *Caminho do Calvário*, pode-se ver semelhanças na posição vergada, bem como a mesma interpelação do olhar de Cristo ao observador.

Schoengauer nasceu em Colmar, na Alsácia (atualmente França), na época, uma das cidades mais importantes do vale do Alto Reno que fazia parte do Império alemão (na sua origem a cidade cresceu de uma corte real carolíngia). Vinha de uma família de ourives de condição social elevada originária da cidade imperial de Augsburg⁶⁷, que se instalou em Colmar por volta de 1440. Esteve inscrito, em 1465, na faculdade de Teologia (Universidade de Leipzig), nunca casou e pertenceu a uma confraria piedosa. Aprendeu com o seu pai o ofício de ourives, tal como os seus outros três irmãos, sendo que um deles, Ludwig, também foi pintor, sabendo-se que foi a Ulm, onde admirou as pinturas de Hans Multscher, destacando deste escultor e pintor⁶⁸, quatro painéis da Paixão de Cristo (ca. 1400-67) (FIGURA 81), que apresentam algumas semelhanças com o tríptico da Ajuda, relativamente aos temas, nomeadamente em o *Caminho do Calvário*, com o fundo dourado, o olhar expressivo de Cristo para o observador, além da posição semelhante.

Martin Schoengauer parece ter aprendido pintura no atelier de Isenmman (em Colmar), estando documentado que esteve em Augsburg, foi à Borgonha, onde copiou o *Julgamento Final* de Rogier van der Weyden (1400-1464), entre 1478-70, tendo,

66 Esta admiração levou Dürer a Colmar para entrar para o atelier de Schoengauer, no entanto, antes de lá chegar o mestre morre (em 1491, em Brisach, vítima de peste), tendo encontrado os seus irmãos que lhe deram alguns dos seus desenhos. Este facto pode ser relevante para o estudo formal do famoso autorretrato de Dürer (ca. 1500, Alte Pinakothek, Munique). Pode-se, pois, notar a semelhança entre esta pintura e o desenho de Schoengauer, *A Bênção de Cristo*, apesar de ser outro tema, religioso: a posição das mãos na pintura de Dürer parece também estar na mesma posição, além da frontalidade e olhar direto. Erwin Panofsky (1995) demonstrou a importância da comparação entre a forma e o tema.

67 Foi em Augsburg que Gutenberg imprimiu a sua primeira Bíblia. Relativamente à representação dos temas do tríptico da Ajuda, pode-se dar o exemplo da *Biblia Pauperum* (“Bíblia dos Pobres”), impressa em Nuremberga em 1471, que apresenta desenhos (sem cor), da *Coroação de Espinhos*, enquadrada por outros dois episódios (FIGURAS 82 e 83).

68 Multscher foi também escultor, fez o *Homem das Dores* da catedral de Ulm.

provavelmente, ido a Espanha, aos Países-Baixos, Brisach, e de novo a Colmar (entre 1486-87) (NANTEUIL, 1992: 89).

A *Paixão* parece marcar o auge do trabalho de Schoengauer. As gravuras revelam uma grande atenção aos detalhes, onde a imagem de Cristo atravessa os diversos episódios com uma impassibilidade constante. A sua primeira fase é marcada pela influência holandesa (1470-1473), cronologia atribuída por Alfred von Wurzbach (1880), seguindo-se a segunda fase, correspondente ao período da Paixão, a partir de 1473, onde a arte de Colónia tem um papel predominante. A obra de Schoengauer teve um lugar importante na Europa artística dos finais do séc. XV, difundindo-se e marcando fortemente a cultura dos primeiros anos do séc. XVI. O gravador e pintor, conseguiu uma síntese entre as tendências flamengas (inspirado por van der Weyden) e a expressão germânica, num equilíbrio que nem a Escola de Colónia, com o Mestre da Vida de Maria ou do Mestre da Paixão de Lyversberg, alcançaram. Ao contrário dos francófonos e dos bávaros, interessados no movimento da forma e em espaços com profundidade, as composições de Schoengauer evoluem sobre um plano onde o relevo é relativamente pouco acentuado.

Schoengauer foi também desenhador e, ao contrário das gravuras, que tiveram grande difusão, considerava os seus desenhos uma forma de expressão artística pessoal, a qual, não se destinava à divulgação (CHÂTELET, 1991: 97). Uma destas obras, apresenta grandes afinidades com a fisionomia de Cristo do tríptico da Ajuda: *A Bênção de Cristo* (ca. 1470) (FIGURA 84 a 87), parecendo uma transposição do “Pantocrator Bizantino”, na qual se realça uma mistura de hieratismo da tradição bizantina e de humanidade subjacente que anuncia a Renascença (idem: 132), da época do *Julgamento Final* do Louvre, desenho inspirado em Rogier van der Weyden, segundo Châtelet, mas também em Hans Memling (ca.1430-1494)⁶⁹. Este tema, *A Bênção de Cristo* também foi representado por van der Weyden, assim como Memling o pintou em 1478 e mais tarde, em 1481 (FIGURAS 88, 89 e 90), onde a fisionomia de Cristo se assemelha bastante à sua representação no tríptico. É precisamente este desenho de Schoengauer, *A Bênção de Cristo*, uma das obras que mais se aproxima das representações de Cristo do tríptico da Ajuda, relativamente à postura e busto, principalmente do painel central, na *Coroação de Espinhos*. Apesar de serem temas diferentes, podem ser comparados alguns aspetos formais, como a mesma posição frontal

⁶⁹ Entre as suas numerosas obras, Memling pintou também *Cenas da Paixão de Cristo* (1470-71) e o *Julgamento Final* (1467-71).

(no que respeita ao busto), posição esta que, como vimos atrás, era comum a outros temas Cristológicos, como o *Julgamento Final*, *Cristo na Mandorla*, etc., além dos ícones produzidos desde os primórdios do Cristianismo; os traços fisionómicos, o olhar, a túnica (notar o recorte da gola), a mesma expressão doce, que parece ter sido transposta para a pintura, de um momento de Epifania para um dos momentos de sofrimento de Cristo. Desta forma, vemos a mesma postura em ambas as representações, a desenhada e a pintada, mas no tríptico a expressão doce funde-se com a aparente impassibilidade perante o martírio. Impiedosamente, os espinhos da coroa são cravados na fronte de Jesus, sendo que, numa visão aproximada, os seus olhos denunciam a dor física e, simultaneamente, moral. No desenho de Schoengauer a divindade de Cristo é exaltada, tal como no tema do *Salvator mundi*, transparecendo esta qualidade na imagem de Jesus na obra da Ajuda, em todos os momentos do seu martírio.

Quanto à análise ao desenho subjacente do tríptico, principalmente na *Flagelação*, resultado do estudo material realizado, as refletografias de infravermelhos permitem observar estas semelhanças comparando a técnica do desenho, apesar da primeira não se destinar a ser apreciada como obra final. Estes traços do desenho preparatório apresentam afinidades com o desenho de Schoengauer, *A Bênção de Cristo*, denotando que este pode ter servido de modelo, apesar das diferenças, havendo semelhanças na linha de contorno da figura, no ondulado dos cabelos, nariz, etc. (FIGURAS 91 e 92). Como já foi referido, nas oficinas da época era comum utilizar desenhos, além das gravuras, como preparação para a pintura dos painéis, através da transposição ou decalque (ou desenho à vista) do desenho para a preparação do suporte a pintar, para a camada que cobre o suporte. É de notar que as dimensões do desenho *A Bênção de Cristo*, são também muito reduzidas.

Podemos então verificar que existem diversas afinidades entre estas composições, denotando que estas gravuras e o desenho podem ter servido de modelo para o tríptico da Ajuda, apesar de não evidenciar uma simples cópia das gravuras e do desenho ou transposição das formas, mas uma adaptação de alguns elementos compositivos, para a pintura.

4.2 - Pintura: estilo, técnicas e temas

No Norte da Europa, a tradição gótica e a arte renascentista que se anunciava, coexistiram até à primeira metade do séc. XVI. As brilhantes soluções pictóricas dos principais polos artísticos deste período, Itália e Flandres, marcaram um novo modo de ver e representar. A pintura flamenga e holandesa difundiram-se na Europa durante a segunda metade do séc. XV, influenciando outros centros artísticos.

Se por um lado, a produção pictórica deste período apresentava características plásticas e iconográficas comuns que se podiam reconhecer num espaço geográfico alargado, a variedade de contextos sócio-culturais viu nascer uma diversidade de obras, em que muitas fundiam modelos tardo-góticos com modelos renascentistas. No decorrer do séc. XV, aparece na pintura do centro da Europa o estilo Gótico Internacional, resultante da fusão de elementos e formas do gótico linear com as inovações técnicas e iconográficas da pintura italiana do séc. XIV. Este estilo introduziu detalhes naturalistas e muitas vezes simbólicos, além de uma técnica minuciosa, valorizando a expressividade, especialmente na Alemanha.

Em Itália, as iconografias da Paixão eram pintadas segundo modelos orientais, como por exemplo a imagem da “**Escarnação de Cristo**”, que era uma formulação tradicional bizantina, sendo que o patronato da Ordem Franciscana e Dominicana tiveram um papel fundamental na divulgação das narrativas dos sofrimentos de Jesus. O designado estilo “Ítalo-Bizantino” do séc. XIII, radicado na influência da arte bizantina sobre a italiana⁷⁰, influenciou as representações narrativas do sofrimento de Cristo e as imagens do *Christus Patiens*. Esta influência estendeu-se também nos países do Norte da Europa, onde os ícones orientais exerciam um fascínio por serem provenientes da Terra Santa via Bizâncio (BELTING, 1998). A arte bizantina exerceu uma influência considerável em preservar os temas das composições da tradição eclesiástica. Os Dominicanos, de origem meridional, tornaram-se rapidamente “mestres” do misticismo do Alto Reno⁷¹.

70 A importação de ícones do Oriente exerceram uma forte influência nos painéis pintados, sobretudo no séc. XIII, em Itália, persistindo até finais da Idade Média, apesar das imagens ocidentais se adaptarem aos contextos nos quais são produzidos. Estes ícones de “veneração” marcaram a sua presença já no séc. XII, de um ícone grego existente em Colónia, assim como se encontram ecos na iluminura, frescos ou relevos em pedra (BELTING, 1998).

71 O *Speculum humanae salvationis*, provavelmente obra de Ludolfo da Saxónia, que pertencia à Ordem dos Dominicanos, de 1314 a 1340, antes de ingressar na Ordem dos Cartuxos (GIRODIE, s.d: 28).

Erwin Panofsky abordou esta emulação no seu estudo sobre o *Ecce Homo* de Jean Hey (1997), pintor teutónico, no qual referia que uma pintura milanesa do “Homem das Dores”, inspirada num ícone bizantino estaria na origem deste tema, além desta obra apresentar uma indubitável qualidade plástica italiana. Esta comparação atesta a circulação dos modelos bizantinos ou o conhecimento deles no Norte da Europa, talvez pelo seu estatuto de relíquia (DERBES, 1996: 14).

A par da aproximação do tríptico da Paixão de Cristo às imagens de culto, os fundos dourados dos dois primeiros episódios, apresentam características das pinturas bizantinas. A aplicação do ouro nas pinturas em tábuas, um material caro, além de apresentar um carácter simbólico, pode contribuir para valorizar materialmente estes veículos devocionais, lembrando a persistência da arte da ourivesaria neste período sobre as restantes artes mecânicas. Ainda antes, no tempo de Carlos Magno, a decoração em mosaicos da catedral de Aix-la-Chapelle apresentavam Cristo entronizado de encontro a um céu dourado, aparecendo nos Evangelários a dar a bênção de acordo com o rito da igreja Bizantina.

Na técnica da douragem sobre madeira (que podia ser a água ou a mordente, ambas utilizadas no Norte da Europa e também em Itália), na qual a espessura grossa da preparação era importante⁷², as folhas podiam ser adquiridas em ourives ou em batedores de ouro, sendo obtidas a partir da martelagem de moedas até se alcançar uma espessura extremamente fina, estando esta técnica presente no tríptico, tal como se viu no estudo material (a liga de ouro é bastante pura). Havia, no entanto outros materiais que conferiam a aparência do dourado, como ligas mais baratas de estanho, cobre e prata cobertas por velaturas amarelas de verniz; ou a utilização das folhas de ouro laminadas com folha de prata ou estanho que podiam ser unidas por batimento ou colagem, em que o preço era praticamente idêntico ao da folha de ouro puro. Estas folhas laminadas foram aplicadas no Norte da Europa, tanto em pintura como na escultura, assim como a douragem a mordente, aplicada tanto sobre a *imprimadura*, como sobre as camadas de tinta, segundo exames realizados a pinturas alemãs (MENDES, 2012: 105-110). É referido em alguns contratos alemães, que os douradores faziam a douragem a água e bruniam as partes mais

72 Houve a tendência para diminuir a espessura da preparação no séc. XVI, na Flandres e na Alemanha (Jill Dunkerton in MELO, 2013: 111). É de notar que esta tendência coincidiu com o desaparecimento dos fundos dourados.

importantes, dourando a mordente as restantes⁷³. De seguida, eram marcadas as divisões entre as zonas a dourar e as destinadas a pintar. Portanto, nesta fase já se tinha decidido sobre o desenho da composição, que era marcado por incisão. No tríptico da Ajuda pode-se notar duas incisões circulares muito ténues no próprio suporte, por cima da cabeça de Cristo, indicando ter tido uma auréola, na zona que foi dourada, tanto na *Flagelação*, como no *Caminho do Calvário*. O desenho inciso feito na preparação nas áreas a dourar, sucedeu mais na pintura alemã do que na flamenga (Van Asperen de Boer, in LORENA, 2012: 38).

Assim, os pintores do séc. XV douravam os fundos e também certos elementos do vestuário e nimbos, tendência esta que se prolongou até ao séc. XVI. Esta prática foi utilizada em vários países, como na Alemanha, França (Villeneuve-les-Avignons), Flandres e Holanda (Hieronymus Bosch, Lukas Moser). Pode-se destacar o tríptico de Bosch (e seus seguidores), da *Paixão de Cristo* (1510-1515) (FIGURA 93), cujo tema central é também a *Coroação de Espinhos*, apesar de ser a meio corpo⁷⁴. Esta pintura apresenta o fundo dourado, onde Cristo olha para o observador enquanto é escarnecido e castigado pelos algozes que o rodeiam, sendo que os seus rostos parecem “máscaras” grotescas, denotando atitudes diferentes das presentes no tríptico da Ajuda.

Lançando, portanto, um olhar geral à produção artística de meados do séc. XV na passagem para o séc. XVI, época por excelência da conquista do “realismo”, em que a figura humana já era enquadrada em fundos com perspectiva (paisagem ou arquitetura) mais ou menos elaborados, o tratamento plástico das pinturas denunciava não só uma nova forma ou modo de representação, mas também os meios que possibilitaram a sua expressão, com o qual estes se articulavam: a aplicação da técnica a óleo, com as suas brilhantes possibilidades plásticas inerentes. Esta conquista foi atribuída aos flamengos, aos irmãos van Eyck, e no início do séc. XV, a pintura a óleo substituiu gradualmente a têmpera de ovo ou cola, técnica de pintura sobre painéis de madeira⁷⁵, sendo que alguns artistas utilizaram a técnica mista (têmpera nas camadas de base, cobertas por camadas finas a óleo, também utilizada nos países do Norte da Europa durante o séc. XV).

73 Também havia casos em que se usava as duas técnicas em simultâneo numa mesma obra, para fins estéticos (Jill Dunkerton, in MENDES, 2012: 111).

74 Erwin Panofsky, no seu estudo do *Ecce Homo* de Jean Hey (1997), refere que Bosch foi o primeiro a introduzir este tema. Sixten Ringbom nota o papel fundamental do pintor nas representações a meio corpo, composições em grande plano, tendo origem nos ícones que mostram Cristo sofredor isolado (RINGBOM, 1997).

75 O tipo de madeira variava de região para região, sendo os painéis de carvalho o suporte preferido no Norte da Europa, pela possibilidade de serem cortados em placas finas.

Relativamente à mestria com que cada pintor aplicava esta técnica, destaca-se Rogier van der Weyden, por exemplo em *A Descida da Cruz* (ca. 1435, Museu do Prado, Madrid), o mais sofisticado e subtil pintor “...*neste jogo entre o real e o não real*”, cuja originalidade se pode resumir numa frase de Lorne Campbell: “*Ele pintava o que as coisas são e não apenas o que parecem*”⁷⁶, superando a própria técnica, pela profundidade com que o pintor tratava os temas, embora a plasticidade permitisse a aproximação à realidade táctil, qualidade dos pintores flamengos.

A técnica de pintura a óleo (o óleo era de linhaça ou de noz) apresentava um tempo de secagem mais lento do que a tempera, permitindo uma melhor modelação das formas e transparência da pintura, devido à aplicação de estratos finos (velaturas), alargando a gama das tonalidades que eram sobrepostas da luz para a sombra e aproveitando a luminosidade branca da preparação e das propriedades dos pigmentos quando aglutinados em óleo (MELO, 2013: 68). As cores tornavam-se mais vivas e saturadas, conferindo uma luminosidade maior à pintura, na qual as sombras eram construídas pela sobreposição de velaturas, sem adicionar o preto. Os pigmentos, material insolúvel responsável pela cor, sendo de natureza inorgânicos, eram moídos na forma de um pó fino (variando o grau de moagem, consoante as características do pigmento) e misturados a um aglutinante, produzindo as tintas, cuja densidade dependia da quantidade (e qualidade) empregue destes mesmos materiais. Como já vimos, foi ainda possível identificar alguns pigmentos presentes no tríptico do PNA típicos de pintura do século XV designadamente, branco de chumbo, azurite e malaquite, além dos corantes vermelhos (laca), o vermelhão e o corante vermelho, utilizados na pintura a óleo, especialmente no Norte da Europa. A azurite, relativamente barata (comparada ao azul ultramarino, pigmento mais dispendioso), foi o pigmento mais importante na pintura europeia desde o séc. XV até meados do séc. XVII (LORENA, 2012: 45).

Podemos, então, constatar que as técnicas pictóricas influíram na qualidade das representações, “servindo” o criador da obra. Quanto ao tríptico da Ajuda, apesar do pormenor do rosto de Cristo, de Nossa Senhora e outras zonas bastante bem pintadas, o tratamento plástico geral do tríptico distingue-se das técnicas utilizadas pelos mestres nórdicos como Jan van Eyck ou Rogier van der Weyden, cujas pinturas tinham uma

⁷⁶ *Jornal O Público: Ípsilon*, CANELAS, Lucinda, *O mestre das Paixões*, 3 de Abril, 2015: 24-25 (sobre a exposição no Museu do Prado, Madrid).

qualidade pictórica muito superior, no sentido do grau do realismo e do detalhe, refletindo uma evolução no sentido do volume, no tratamento e modelação da figura humana e vestes, espacialidade e perspectiva incomparáveis. Embora a técnica pictórica geral do tríptico não apresente as qualidades de verosimilhança comuns a grande parte dos pintores do séc. XV, como as dos flamengos e holandeses (e de alguns pintores alemães), a fisionomia de Cristo e a sua expressão, acentuam o *pathos* comum às pinturas do Norte da Europa deste período.

A arte dos Países-Baixos exerceu forte influência na **Alemanha**, nomeadamente, nas escolas do Norte, como Vestfália e do Reno Inferior, bem como na Suábia; também as escolas Francófonas e Bávaras do sul, mostraram um grande entusiasmo por estas pinturas, constituindo modelos para os alemães. Nos finais do séc XV, Colónia foi igualmente dominada pelos modelos holandeses e flamengos. No cotejo entre as pinturas alemãs e as dos seus vizinhos (além da italiana), cujas pinturas “ilusionistas” anunciaram a conquista do espaço pictórico, houve um descrédito injusto dado às pinturas germânicas⁷⁷, só recuperado nos inícios do séc. XIX com o movimento do Romantismo, podendo-se então, a partir daí falar de *arte alemã*. Louis Réau realça a qualidade da sua forma de expressão, as suas singularidades. Num olhar global à produção artística germânica deste período, nota-se, de facto, uma diversidade de estilos e formas pictóricas, fruto da falta de unidade política das suas várias províncias e regiões. Nos séculos XV e XVI, a Alemanha não era uma monarquia unitária; o poder do Sacro Imperador Romano-Germânico não era efetivo a todos os governantes locais. Os seus vastos territórios encontravam-se divididos em numerosos principados, pequenos reinos, arquidioceses e as ditas cidades “livres” que gozavam de importantes privilégios comerciais e de uma grande autonomia administrativa, principalmente nas cidades imperiais. Destaca-se, pois, de forma particular a expressividade da pintura dos “Primitivos Renanos”, em meados do séc. XV. Das margens do Reno e da Alsácia, até à Floresta Negra, tinha-se desenvolvido uma arte simultaneamente lírica e dedicada à busca de efeitos expressivos dramáticos: o “*Weichar Stil*” (estilo terno ou doce), manifestação germânica do estilo *Gótico Internacional*, forma refinada do Gótico, caracterizada pela subtilidade das linhas e delicadeza dos gestos,

⁷⁷ Louis Réau refere que a arte alemã exige uma educação de olho e um alargamento do gosto (Cf. RÉAU, 1910: 6).

cultivada nas cortes aristocráticas de vários países europeus paralelamente a uma corrente realista e intimista⁷⁸. A pintura do PNA parece ter herdado esta expressividade, apesar de ser destinada em exclusivo aos fins religiosos, sem apresentar o pendor decorativo que estas pinturas continham. Nota-se, portanto, a influência franco-flamenga na pintura da Escola de Colónia, o centro mais importante (Baixo Reno Ocidental), adotando uma qualidade lírica que se tornou típica do séc. XV, ainda antes do tempo de Stephan Lochner da arte do mestre Francke e de Conrad von Soest. Se por um lado, Colónia era uma cidade antiga onde a tradição era respeitada, teve mais dificuldade em propor novas soluções plásticas, em acompanhar o movimento da revolução ótica. As cidades periféricas, acabavam por providenciar um ambiente mais favorável para os artistas se expressarem mais livremente (como Nuremberga, onde Albrecht Dürer trabalhou), tendo em conta que a organização oficial diferia de região para região, tanto para aderirem aos novos modelos renascentistas, como para produzirem formas pictóricas com características particulares, que podiam “apropriar” elementos tradicionais.

Em suma, a pintura alemã do período que compreende a passagem do séc. XV para o XVI, reflete uma variedade estilística e diferentes graus de qualidade, mas conhecendo grandes pintores como Holbein o Velho, Grünewald, Hans Holbein o Novo, entre outros. Pode-se, no entanto dizer, que foi a gravura, a arte que se afirmou de forma mais homogénea a todo o território germânico (e europeu) durante o séc. XV.

Restringindo então o cotejo do tríptico da Paixão de Cristo do PNA à pintura alemã, pode-se destacar primeiramente, pela sequência iconográfica e pelas semelhanças de alguns elementos da composição, o *Retábulo de Santa Clara*, da Catedral de Colónia do Mestre de Colónia (Meister Wilhem), datado da segunda metade do séc. XIV (FIGURA 94). Este retábulo apresenta os episódios da Paixão de Cristo no registo superior do volante esquerdo, numa composição semelhante, sendo que no primeiro registo está pintada a Infância de Cristo. Embora a plasticidade seja diferente, mais arcaica e de formas lineares, apresentando uma variedade estilística fruto da intervenção de várias mãos e uma sobreposição de pinturas diferentes (Glaser, 1931), reveladas durante o restauro do retábulo, apresenta a mesma sequência temática das cenas da Paixão (no volante esquerdo) do tríptico da Ajuda, embora Cristo não olhe de frente para o espectador (o fundo também é dourado). No primeiro episódio da *Flagelação*, Cristo é flagelado por dois algozes,

78 Apesar de não se poder falar de um novo estilo antes de 1435-1440 (CHÂTELET, 1991: 57).

encontrando-se a abraçar a coluna, de lado. Na *Coroação de Espinhos*, Cristo está também sentado numa cátedra e segura na mão a cana, mas neste retábulo, levanta a outra mão (em gesto de bênção?), enquanto que dois carrascos seguram não uma, mas duas varas cruzadas para cravar a coroa na fronte aureolada de Cristo, presente nestes três episódios do seu martírio. No *Caminho do Calvário*, Jesus enverga a mesma túnica da cena anterior, tal como no tríptico, e na sua posição curvada e a $\frac{3}{4}$, caminha para a direita, na mesma direção para onde Cristo caminha (no tríptico). Esta posição de Cristo indica a continuação para a narrativa dos episódios que se seguem no volante direito deste retábulo de Colónia: a *Crucifixão*, a *Deposição no túmulo* e a *Ressurreição*. Esta pintura, situada num espaço público, à vista de todos e das gerações seguintes, pode ter servido de inspiração ao pintor do tríptico da Ajuda, por apresentar semelhanças compositivas com a mesma sequência dos temas, já que esta sequência narrativa não é frequente.

Outro pintor ativo em **Colónia**, em época posterior, foi o Mestre da Paixão de Lyversberg, responsável pelo *Retábulo da Paixão de Cristo* (ca. 1464), composto por oito episódios um dos quais representa em simultâneo no mesmo painel, a *Coroação de Espinhos*, com uma profusão de figuras parecendo condensar os dois momentos da Escarnação de Jesus (FIGURAS 95 e 96), também se assemelha ao da Ajuda em alguns elementos compositivos apesar de diferir no que respeita ao tratamento plástico.

No séc. XV representavam-se as cenas da Paixão numa tendência para a concentração do espaço-tempo narrativo, representando os episódios individualizados mas em simultâneo no mesmo painel, indicando uma sucessão, existindo também a tendência para as sínteses narrativas, própria das imagens de culto. Na segunda metade deste século é também vulgar na Baixa Alemanha, na Vestefália (região da Renânia do Norte), as representações simultâneas dos eventos que se sucedem num mesmo espaço pictórico, tal como Memling o fizera na *Paixão* (na Flandres), seguindo o exemplo anterior do Mestre do Calvário de Wasservass em o *Calvário com outras cenas da Paixão* (1420-30) do Museu Wallraf-Richartz (Colónia). Tal como também se verá mais tarde na pintura de Jan Baegert (Mestre de Cappenberg), também na **Vestefália** (Baixo Reno), onde se associam dois episódios, como por exemplo, na Paixão de Cristo: *Flagelação* e *Coroação de Espinhos* (ca. 1524-1530, Gemäldegalerie, Berlim) (FIGURA 97), condensando-os numa mesma estrutura espacial pictórica, apenas dividida pela arquitetura. É de notar a representação de uma freira dominicana ajoelhada, de menores dimensões, cuja Ordem

provavelmente encomendou a pintura, indicando ser a espectadora das cenas do martírio de Cristo, não fazendo parte da cena, mas pintada dentro do mesmo espaço pictórico.

Ainda relativamente aos temas em questão e com tratamento pictórico semelhante, refira-se um retábulo da Paixão de Cristo, da **Suábia** (região Sudoeste da Alemanha, incluía as cidades imperiais de Ulm e Augsburg), apresenta diversos episódios, entre eles, a *Flagelação*, a *Coroação de Espinhos* e o *Caminho do Calvário* de cerca de 1480-1495 (FIGURAS 98, 99 e 100), mostrando que a representação destes temas era comum na Alemanha.

Algumas obras alemãs expressavam uma crueza característica, principalmente em finais do séc. XV e inícios do XVI, como é o caso da *Flagelação de Cristo* da Escola de **Colónia** de mestre desconhecido (Jadschloss Grünewald, Berlim) (FIGURA 101). Nesta pintura, vê-se um espaço abobadado com os fundos dourados, uma iconografia semelhante à cena da pintura do PNA, mas denotando maior crueldade. O lirismo de algumas pinturas alemãs opunha-se às cenas cruéis que alguns pintores preferiram, como é o caso desta obra que não apresenta a postura de “Cristo de Piedade”, presente no tríptico.

Além das semelhanças encontradas entre o tríptico da Paixão de Cristo e as gravuras de Martin Schoengauer, a sua obra pictórica, nomeadamente um retábulo atribuído à sua oficina, apresenta inúmeras afinidades com a obra da Ajuda. Schoengauer foi também pintor, tendo dirigido um atelier, apesar de não se poder dizer que todas as pinturas de lá saídas sejam obra pessoal do mestre. Glaser refere que na região do Reno Superior, as obras que seguiam mais ou menos fielmente o seu estilo, nenhuma é digna da mão de Schoengauer (GLASER, 1931: 13), lembrando que as pinturas a ele atribuídas, denotam a influência dos Primitivos Flamengos, que por sua vez também a exerceram em Colónia, como já foi referido. A rápida disseminação das suas águas-fortes contribuíram para propagar a sua arte, podendo-se encontrar traços da sua influência na região do Reno inferior, assim como em **Nuremberga** (lembrando que Dürer trouxe desenhos de Schoengauer), tendo sido também encontrado um grande número de cópias das suas composições nos locais mais remotos. Os pintores alemães do séc. XV preferiram, na generalidade, os formatos pequenos e por vezes bastante reduzidos, podendo esta característica resultar da habilidade das artes gráficas, tal como Schoengauer o fez na *Madonna no Jardim de Rosas* (Colmar), pintura excepcional ao nível da composição e técnica.

O convento de São João sob as Tílias, o célebre Unterlinden em Colmar (Museu de Unterlinden), fundado pelos Dominicanos em 1257⁷⁹, alberga, portanto, o *Retábulo dos Dominicanos* (ca. 1471-78) (FIGURA 102), atribuído à oficina de Martin Schoengauer, empreitada na qual participou o seu irmão Ludwig, antes deste se instalar em Ulm, em 1479 (CHÂTELET, 1991: 65)⁸⁰. Neste retábulo realça-se de forma bastante notória, as semelhanças iconográficas e, em parte, estilísticas com o tríptico do PNA. Este retábulo com oito painéis (tríptico subdividido em 24 episódios, faltando a parte central) apresenta uma associação temática semelhante (tal como a do retábulo da catedral de Colónia), que por sua vez têm um “parentesco” com as cenas gravadas da *Paixão*. Convém notar que esta é uma obra destinada ao espaço da igreja, para ser contemplada como “imagem pública” (as dimensões dos volantes são de 290 x 255 cm), como vimos no terceiro capítulo desta dissertação, enquanto que a pintura da Ajuda, de dimensões muito reduzidas é destinada à devoção privada, e apesar das semelhanças de alguns elementos compositivos, a técnica pictórica e as características estilísticas destas obras apresentam muitas diferenças, sendo o retábulo de Colmar, no seu conjunto, de qualidade muito superior.

O *Retábulo dos Dominicanos* denota a intervenção de uma oficina (provavelmente familiar), sendo que no registo inferior, entre os episódios da Paixão de Cristo, se encontram pintados sobre um fundo dourado (FIGURAS de 103 a 108): a *Flagelação* (reverso do volante esquerdo), onde Jesus está numa posição semelhante à do tríptico, abraçando a coluna que parece ser exatamente igual; a *Coroação de Espinhos* (ao lado do *Caminho do Calvário*, ambos no painel do centro à esquerda, num registo inferior), onde aparece também um ancião de turbante e embora os algozes sejam diferentes e com diferentes atitudes (o que se ajoelha está na mesma posição), mais violentas, a posição de Cristo é a mesma, nomeadamente as mãos a segurar a cana; o *Caminho do Calvário* assemelha-se pela posição de Cristo com a cruz às costas e pela posição no andar e ainda pelas figuras de Nossa Senhora e São João (os rostos), que estão na mesma posição. O tratamento plástico destes painéis apresenta uma diversidade, nos quais alguns episódios denotam a fatura coletiva, que parece não ser compatível com a qualidade das obras dirigidas por Schoengauer, mas aceitáveis para um irmão mais novo (idem: 1991). Neste

79 A Biblioteca da Universidade de Basileia possui um manuscrito desta regra, *Regra mística do convento de Unterlinden de Colmar*, elaborado na segunda metade do séc. XIII, documento importante sobre a história da influência dominicana sobre a arte do Reno Superior, durante a época gótica (GIRODIE: 31).

80 Albert Châtelet considera o *Retábulo dos Dominicanos* a obra mais enigmática de Schoengauer, por não existir nenhum testemunho antigo.

retábulo, no volante (aberto) direito, está também representado o *Noli me tangere* (painel central que falta, no registo inferior à direita), lembrando a gravura de Schoengauer com o mesmo tema. A pintura, com o fundo dourado e mais uma vez, apresentando semelhanças com a cena exterior do tríptico, no primeiro plano, com o *Noli me tangere*. Existem grandes afinidades iconográficas neste episódio da narrativa cristã, além do *Retábulo dos Dominicanos* apresentar a *Ressurreição* (FIGURAS 109, 110 e 111). Nesta pintura, ainda é mais flagrante a semelhança da posição de Cristo e de Maria Madalena, com o vaso do perfume em destaque, tal como na pintura da Ajuda. Um dos painéis deste retábulo, atribuído a Ludwig Schoengauer, *A incredulidade de São Tomé*, apresenta muitas semelhanças com o *Noli me tangere* do tríptico da Ajuda, principalmente na postura de Cristo (FIGURAS 112 e 113).

Os estudos realizados ao *Retábulo dos Dominicanos*, integrados na campanha de restauro (de 2006 a 2014)⁸¹ desta obra permitiram fazer uma comparação de algumas das técnicas, nomeadamente no que respeita ao desenho subjacente do tríptico com as do tríptico da oficina de Martin Schoengauer, além da informação obtida no catálogo *Le Beau Martin* (1991) pela análise e interpretações de Albert Châtelet, com base nas fotografias de raios infravermelhos realizadas a outras obras de Schoengauer⁸², que por sua vez foram comparadas com alguns painéis do *Retábulo dos Dominicanos* (com vista a estabelecer uma autoria, a identificar a mão do mestre na execução coletiva desta obra). Este cotejo entre o desenho em papel atrás referido, *A Bênção de Cristo* (para ser apreciado como composição final), com o desenho preparatório (etapa inicial da composição pictórica), torna-se igualmente profícuo pela informação que se pode extrair da observação do modo como Schoengauer executa as linhas da figura de Cristo, tanto do rosto, como nas pregas da túnica, que diferem do desenho subjacente do tríptico da Ajuda, apesar de se notar uma coincidência no ondular dos cabelos de Cristo e nos olhos, onde o desenho das pupilas é semelhante ao desenho do gravador.

Na análise do desenho subjacente dos painéis de Colmar, Châtelet destaca a liberdade com a qual o pintor compõe os painéis, com arrependimentos consideráveis, visíveis nas refletografias efetuadas a várias das suas pinturas, numa das quais, o desenho

81 Mecenato da Fundação BNP Paribas.

82 Exames realizados por Asperen de Boer e pelos laboratórios dos museus de Berlim, Viena e Munique.

foi transformado para permitir introduzir uma paisagem, indicando que Schoengauer não trabalha, em pintura, a partir de um desenho pré-estabelecido muito preciso, apresentando uma liberdade no processo de execução (CHÂTELET, 1991: 89).

Quanto à semelhança iconográfica entre o tríptico da Paixão de Cristo e o retábulo de Colmar, pudemos verificar, através da refletografia de infravermelho ao *Noli me tangere* (tríptico da Ajuda) (FIGURAS 114 e 115), que no plano ao longe, onde se pode ver uma cerca pintada sem grande pormenor, o desenho que aparece sob esta zona da pintura, apresenta traços escuros e ondulados na horizontal, pontuados com varas verticais, correspondendo ao desenho preparatório destas paliçadas. Analisando a refletografia de um dos painéis do retábulo de Colmar, da *Ressurreição*, pode-se também ver o desenho subjacente elaborado de forma semelhante à do tríptico da Ajuda (FIGURAS 116, 117 e 118), sendo que a pintura final representa de igual modo uma cerca feita em verga entrançada por trás das figuras, que devia ser comum na paisagem germânica da época, podendo também corresponder ao propósito de bloquear o horizonte, de forma a focar a atenção nas cenas que se desenrolam em primeiro plano e conferindo à imagem o efeito devocional desejado. Este elemento da composição aparece em vários painéis de Schoengauer, como na *Oração de Jesus no Horto* e no painel do *Noli me tangere* deste retábulo, bem como em algumas das suas gravuras, também com o mesmo tema (FIGURAS 119 e 120), em outras pinturas da época, como se pode ver no retábulo de Mulchster em Ulm, mas pintada de forma diferente das que aparecem representadas nas pinturas de Schoengauer e que coincide com a do tríptico da Ajuda.

Tentando então interpretar e comparar os desenhos subjacentes, o do tríptico da Ajuda, com o desenho de alguns painéis do *Retábulo dos Dominicanos*, nos quais Châtelet nota a forma como Schoengauer faz o desenho preparatório da composição, em que aparecem indicações de traços mais sugestivos que descritivos, apontando o motivo mas sem definir completamente a forma, assim como algumas linhas finas, indicando os movimentos principais. Estas características também podem ser vistas em outras pinturas de Schoengauer, do *Retábulo de Orlier* (FIGURAS 121 e 122), elaboradas com grande qualidade no desenho, mas também no desenho subjacente do tríptico da Ajuda, na *Flagelação*, principalmente na base da coluna, notando também a alteração do desenho nos sapatos do algoz que flagela Cristo (FIGURA 23). No que respeita ao modo como o gravador (e pintor) e desenhador define as vestes (nota-se o mesmo tipo de procedimento

nas duas técnicas, a gravura e o desenho), marcando os panejamentos com uma definição precisa, por vezes acompanhada com um sistema de tracejado para sugerir volume, que se pode comparar com o desenho subjacente realizado no tríptico da Paixão de Cristo, onde se vê um sistema de traços paralelos, mais visíveis em certos panejamentos, como no *Noli me tangere*, coexistindo com traços executados de forma diferente, mais livres e apenas como apontamentos (FIGURA 29). Podem-se de igual modo notar algumas diferenças: o desenho subjacente do tríptico não apresenta o mesmo modo na execução das marcações das pregas do vestuário, como se pode ver na túnica de Cristo no desenho de Schoengauer *A Bênção de Cristo*, onde este define as pregas de forma angulosa, quase geometricamente e com uma espécie de gancho nos ângulos, contrastando com os apontamentos ondulados e breves das pregas das vestes de Cristo, no tríptico da Ajuda, que se coadunam com a sua falta de tratamento volumétrico na camada pictórica visível.

Apesar de ser a execução do desenho preparatório um procedimento habitual na época, pode haver mais do que uma interpretação para estas diferenças de traço relativamente aos desenhos subjacentes numa mesma obra, tanto no que respeita ao tríptico da Ajuda, como ao retábulo de Colmar (que também apresenta uma disparidade no desenho subjacente, onde em certos painéis não se vê o desenho): o desenho subjacente mais minucioso em certas zonas e mais forte e definido com segurança em outras (como vimos no contorno do Menino Jesus do *Retábulo de Orlier*, assim como no desenho da figura de Cristo na *Coroação de Espinhos* do tríptico da Ajuda)⁸³, pode significar que os traços mais seguros são reservados para as partes consideradas mais importantes; estas disparidades podem testemunhar a intervenção pontual do Mestre, e em outras áreas, denunciar outras “mãos” ou intervenções. No caso do *Retábulo dos Dominicanos*, Châtelet propõe a intervenção do irmão pintor de Martin Schoengauer, Ludwig, pelo facto de o *Caminho do Calvário* (Colmar) testemunhar muitas hesitações no desenho das cabeças e uma falta de prática na execução das sombras, distinguindo-se da qualidade e precisão na definição das formas de Martin, como se vê no desenho subjacente deste painel (FIGURA 123), notando-se traços muito carregados que não correspondem à técnica de Schoengauer.

Martin Schoengauer pintou ainda com outra técnica, uns frescos do *Julgamento Final* para a Igreja de Saint Etienne de Vieux Brisach (1489-1491), hoje muito destruídos.

⁸³ Estas marcações mais fortes no tríptico da Ajuda podem também corresponder a intervenções picturais, tal como Châtelet o refere relativamente à *Natividade* do *Retábulo de Orlier* (CHÂTELET, 1991: 92).

No tríptico da Ajuda, na *Coroação de Espinhos*, a postura de Cristo martirizado, mas simultaneamente aludindo ao *Julgamento Final*, remete para a iconografia destes frescos, onde é representada a espada (lembrando que na *Coroação de Espinhos* do tríptico, dois dos algozes têm espadas embainhadas), símbolo da justiça, assim como a inscrição em latim: “*Tempus misericordia praetererit, tempus usititiae advenit*” (“passou o tempo da misericórdia, eis o tempo do julgamento”).

Encontrámos ainda ecos das iconografias que foram sendo enunciadas, agora no Sul da Alemanha, na região de **Augsburgo** (cidade do Sul da Alemanha, Baviera, capital administrativa da Suábia), lembrando a ascendência de Schoengauer, cidade de importância comercial e cultural sob o patronato do Imperador Maximiliano, e que nas primeiras décadas do séc. XVI, manteve comunicação com as cidades italianas que exerceram um ascendente sobre os artistas alemães (Michael Pacher aprendeu elementos sobre a perspectiva com Mantegna). Estes mesmos temas da Paixão de Cristo foram representados de forma excelente por Hans Holbein, o Velho (ca. 1460-1524), nomeadamente, no retábulo do **convento de Santa Catarina** (Ordem Dominicana), em a *História do Apóstolo Paulo*, na Basílica de São Paulo (ca. 1504), retábulo que denota a influência dos pintores holandeses e flamengos no qual se encontra representado o episódio da *Coroação de Espinhos* na zona superior central (FIGURA 124), onde Jesus Cristo apresenta a mesma posição da do tríptico do Palácio da Ajuda, rodeado de três algozes, sendo que dois deles cravam a coroa de espinhos com duas varas, em aspa e o que se ajoelha e impõe a cana, encontra-se na mesma posição da *Coroação de Espinhos* do tríptico da Ajuda. Holbein teve ainda uma encomenda de um retábulo para a **igreja dos Dominicanos em Frankfurt**, repetindo também estes temas, ainda com maior diversidade na *Paixão* (12 cenas, 1499), entre estes a *Coroação de Espinhos* (FIGURA 125).

Quanto aos temas, este trabalho de cotejo permitiu notar um determinado padrão no que respeita à sequência dos passos da Paixão de Cristo. Apesar de se ver em outros países, a cena da Escarnação de Cristo (ou a *Coroação de Espinhos*) como motivo central, em que Cristo é simultaneamente coroadado de espinhos (com as varas) e lhe entregam a cana risível, é mais comum na pintura germânica.

Em suma, este cotejo mostrou-se profícuo por estabelecer paralelismos iconográficos e estilísticos com a pintura da Ajuda, contribuindo para enquadrar esta obra devocional no contexto histórico-cultural e artístico germânico. Apresenta afinidades com

a pintura (além da gravura) de Schoengauer que, por sua vez sofreu influências da Escola de Colónia, denotando características da arte da cidade imperial de Ausburgo (ascendência de Schoengauer), notando que Holbein, pintor representante da sua terra natal, também retratou estes temas, já nos inícios do séc. XVI. Apesar de o tríptico da Paixão de Cristo do PNA ser uma pintura mais arcaica do que o *Retábulo dos Dominicanos*, apresenta características das cidades de referência de Martin Schoengauer, entre Colmar e Colónia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi sendo exposto ao longo deste trabalho, podemos tirar várias conclusões quanto à proveniência, percurso em Portugal e identificação do tríptico do PNA, incluindo a sua cronologia e ao local e contexto de produção.

O princípio norteador desta pesquisa, a referência encontrada que situa o tríptico na **Galeria de Pintura do rei D. Luís I**, constitui ainda um caminho de investigação a estudar e perscrutar. Apesar de pensarmos que o tríptico foi adquirido por D. Luís numa das suas viagens à Alemanha, pelas circunstâncias mencionadas quanto ao enquadramento sócio-cultural deste período e ao gosto artístico do rei, refletido nos objetos e na decoração de interiores do Paço da Ajuda (ou mesmo colocar a hipótese da intervenção seu pai D. Fernando II), não se podem excluir outras possibilidades. São aqui apresentadas pistas ou hipóteses que permitem levantar questões quanto à indagação sobre esta interessante pintura sacra, que apresenta alguma singularidade formal e iconográfica e sobre a qual nada foi escrito (do que se sabe até ao momento). Apesar desta linha de investigação seguir o princípio de que a obra pertencia a D. Luís, e visto não haver mais nenhuma referência do tríptico anterior a **1913** (data do inventário), este caminho não exclui outros percursos. A pesquisa que realizámos incidiu, fundamentalmente, no PNA (além do Palácio das Necessidades, assim como nos inventários disponibilizados na *Digitalarq*), permanecendo em aberto a pesquisa em outros palácios como o de Vila Viçosa ou o Palácio da Cidadela onde morreu o rei D. Luís, lembrando que houve muitas transferências de obras, praticamente sem haver delas registos. Outra via, que apenas será aqui apontada, seria a pesquisa sobre D. Maria Pia, que continuou a viver no palácio da Ajuda até à implantação da República, lembrando que a rainha teve uma intervenção fundamental nas remodelações da residência real, além de se saber que comprava muitas pinturas no estrangeiro.

Relativamente ao estudo material, foi possível identificar os materiais que constituem o tríptico, que contribuíram para conhecer as técnicas utilizadas na sua execução, permitindo a caracterização desta obra. Dos resultados destas observações e

análises paralelas e confluentes, pôde-se verificar que se trata de uma obra cuja técnica pictórica era utilizada pelos pintores do Norte da Europa durante o séc. XV, inícios do séc. XVI. O confronto das técnicas pictóricas praticadas neste período, tendo em conta os procedimentos dos pintores flamengos e alemães, permitiu restringir a comparação ao espaço geográfico germânico, mais concretamente, aos finais do séc. XV. Para esta consideração influíram as particularidades verificadas na técnica de execução do tríptico, verificadas pelos resultados dos exames realizados, não de forma estanque, mas integrados na globalidade das suas características, quanto à sua iconografia, estilo e funções, no cotejo com as pinturas desta época. Pudemos verificar que a composição desta obra obedece aos processos de trabalho em pintura deste período, nomeadamente a sua estratigrafia, sendo também usual o seu suporte. Não foram encontrados pigmentos recentes, só os usados na época. A qualidade dos pigmentos e da preparação com cré, e a sua espessura (que tendeu a diminuir nos inícios do séc. XVI), além da possível imprimadura, do mordente a água e das incisões encontradas, tudo aponta para o tipo de procedimentos da pintura alemã tardo-medieval. Também o desenho subjacente, que apresenta alguma complexidade em certas zonas, enquadra-se no género destas pinturas, apesar de diferir da técnica de Stefan Lochner ou, sob certos aspetos, do tipo de desenho que Schoengauer realizou. Este facto é indicador de uma pintura já de finais do séc. XV, em que os processos tenderam a ter mais variantes e a apresentar uma certa simplificação. O facto de não apresentar, em certas zonas da pintura, muitas camadas ou velaturas, apesar de ser construída da luz para a sombra, aproveitando o fundo claro da preparação, tendo também em conta as camadas com branco de chumbo, não se nota a intenção de grandes modelações das formas, excetuando os rostos das personagens principais. Paradoxalmente a uma técnica pictórica geral que não se pode dizer ser de grande qualidade, a utilização de uma liga de ouro pura, é indicadora da importância simbólica desta obra devocional.

Os resultados dos exames realizados à obra da Ajuda, aliados ao estudo historiográfico, poderão ser de utilidade a uma eventual intervenção de conservação e restauro, tendo também em conta o que se verificou quanto ao seu estado de conservação.

Quanto à tipologia iconográfica, estes passos da Paixão, poderão ser enquadrados no âmbito do “Cristo de Piedade” (embora não esteja em busto), por mostrar o sofrimento intenso da natureza Humana de Jesus Cristo, facto este que conduz para a identificação do fiel na contemplação do martírio do Salvador, simultaneamente realçando a sua natureza

Divina, pela postura de dignidade com que Cristo suporta estes momentos trágicos que culminarão na sua morte. Contém também a particularidade do “Homem das Dores”⁸⁴, por apresentar em todos os episódios os atributos da Paixão, realçando a estranha chaga no tornozelo, no *Caminho do Calvário*, ainda antes da *Crucifixão*, que evidencia um dos sinais da sua morte na cruz. É também de notar que neste episódio Cristo é levado preso por uma corda ao pescoço, em vez da representação mais vulgar na pintura alemã da corda à cintura, reforçando esta tipologia de Cristo como “Homem das Dores”, momento depois da morte de Cristo na cruz, tendo a sua origem nas representações do *Ecce Homo* (apresentação ao povo, antes da condenação). Segundo Panofsky, a primeira formulação deste tema foi realizada na oficina de Mantegna, sendo a composição original, a mais antiga (1460-70), do Museu Jacquemart (Paris) (idem: 119)⁸⁵, em que Cristo aparece com a corda ao pescoço, mas dignamente vestido como um imperador romano. Estas características remetem para a representação pictural não só de um conceito teológico (já não se importando com a narratividade ou sequência histórica dos momentos da Paixão), mas de uma espiritualidade que apela simultaneamente à psique e aos sentidos.

O tríptico da Ajuda apresenta o detalhe do naturalismo, que aparece no Gótico Internacional, carácter este, influenciado pelos pintores flamengos primitivos e seus seguidores no séc. XV que realizavam pinturas cuja aproximação à realidade ótica foi possível graças às possibilidades plásticas da técnica a óleo. A pintura sobre tábuas, com a superfície pictórica delimitada, implica uma definição, um detalhe que vinha dos livros de horas, exigindo um rigor compositivo (os manuscritos iluminados ofereciam uma importante fonte iconográfica). O fundo de ouro, típico de trezentos, prolonga-se no séc. XV e até ao XVI, no contexto dos ideais da imagética da Reforma, apresentando esta obra, uma certa economia de meios em certas zonas, característica esta, advogada pelos reformadores. Deste modo, na representação espacial do tríptico, é visível a economia de meios, bem como a sua articulação entre as figuras e os fundos, apresenta uma certa planificação ou bidimensionalidade, aproximando a obra da Ajuda aos ícones antigos

84 Erwin Panofsky refere que a forma da representação do *Ecce Homo* baseada no “Homem das Dores”, era um tipo definido pela corda ao pescoço (1997: 118-119).

85 Panofsky menciona ainda que a outra composição nórdica de “Homem das Dores” que originou este tema a meio corpo, foi representado pela gravura de Israhel Meckenem, influenciando a Europa durante três séculos. Esta representação opunha-se à imago *Salvationes coronati* inventada por Dierik Bouts, conversão do *Salvator Mundi* em imagem de Paixão, retrato em busto de Cristo coroado de espinhos, olhando para o espectador com os olhos cheios de lágrimas, com um vestido longo em vez do manto púrpura, mas com as mãos em oração.

devocionais, modelos de veneração (formalmente menos realistas), com um carácter simbólico, que aliando os fundos dourados que vedam a visão de um espaço *continuum*, mas afirmando o mundo celeste, induzem o observador a focar-se nas cenas em primeiro plano, acentuando o espaço cénico da Paixão. Por outro lado, uma composição que valoriza as partes do corpo mais expressivas (rosto e mãos), permite aprofundar os detalhes fisionómicos, tornando as emoções mais subtis, de evidente sofrimento. Jesus Cristo, a olhar frontal e intensamente para o espectador, como que estabelecendo uma comunicação empática, bem como a sua atitude serena e posição “congelada”, com o olhar para lá dos acontecimentos que marcam estas composições, aludem a uma atemporalidade, contrariando o seu carácter narrativo em exclusivo. Estas obras devocionais ajudavam à meditação, conciliando a função didática e de adoração, função da imagem de culto, altura em que a teologia das imagens tendeu a considerar a imagem dos episódios da Paixão como fonte de meditação empática. As procissões que acompanhavam o drama religioso da Paixão, produziam um “espetáculo” teatral, que neste período tardo-medieval, era intensamente visual, constituindo uma experiência de *ver* e *imaginar* os sofrimentos de Cristo (MERBACK, 1999: 18-20), em que estas práticas devocionais meditativas de compaixão, requeriam uma imersão contemplativa em cada *Estação*. A admissão da culpa e a expiação associada à oração (com o fim de ter uma “boa morte”, *bene morendi* ou a Salvação), faziam parte do enquadramento sócio-cultural deste período, proporcionando a cada participante da litúrgia uma espécie de *catharse* (idem: 20), tal como a função do “Homem das Dores”, da *imago pietatis*, que transcendia objetivamente este aspeto humano e racional, através da fé. Esta ligação entre o espetáculo e a “arte” está presente nesta representação pictórica do tríptico da Paixão de Cristo.

Sixten Ringbom refere que a tendência para o isolamento da figura central (imagem de culto que inclui a função e o papel) do seu contexto narrativo (que inclui forma e iconografia), conservando elementos que façam alusão ao contexto da cena, implica que a função da pintura junto do espectador, pode remeter para o termo *Andachtsbilder*, relativamente à iconografia e à função. A iconografia do tríptico parece situar-se como “**forma intermediária**”, designada por Ringbom, entre as imagens de culto e as cenas narrativas, podendo ser usada como ajuda à meditação, adquirindo esta função e ser um recetáculo de oração, tal como uma imagem de culto. A composição pictórica do tríptico denota uma aproximação à *iconicidade*, embora possam ser estes considerados dois pólos

antagónicos (AFONSO, 2009: 256), por parecer caminhar para o *close-up* dramático, tendendo a descartar o narrativo pelas implicações devocionais (atributos em evidência) atrás referidas. Esta iconografia pouco usual, parece ter um carácter “experimental”, atestando as potencialidades inerentes à criação das narrativas pictóricas nos inícios do período moderno (PERICOLO, 2009: 1-29), num contexto da valorização da imagem devocional dos primórdios do cristianismo, tendo em conta a sua divulgação e produção “em série” das imagens da Paixão de Cristo. A pintura cristã medieval não era valorizada por ser objeto artístico, tal como hoje a vemos, pois era mais importante o texto sagrado do que a representação dos seus conteúdos, sendo a experiência litúrgica ou de oração privada, mais relevante do que o papel da visão (AFONSO, 2010: 97). Só nos finais do séc. XV e inícios do séc. XVI, é que a afirmação cabal do artista é mais consciente, aliando-se à qualidade de execução pictórica e valorização do homem como indivíduo.

Ainda relativamente à identificação do tríptico, podemos aferir, tanto, como pela sua materialidade, como pelas formas, iconografia e estilo, que as técnicas pictóricas e a forma como os temas são representados se enquadram nos fenómenos sociais do **misticismo alemão**. Trata-se, portanto, de uma obra alemã do **Gótico final**, tendo em conta o cotejo realizado no quarto capítulo da dissertação, que permitiu estabelecer uma filiação estilística, tendo presente as afinidades com as gravuras e o retábulo pintado de Martin Schongauer (e da oficina) e as reproduções e cópias provinciais que se seguiram. Deste modo, procurando entender o significado e função desta imagem, cuja tipologia, *tríptico pequeno*, obra portátil, usualmente objeto de devoção privada (laica ou monástica), deve ser enquadrado, podendo acompanhar a oração dos mistérios da Paixão, ou até em determinada altura do ano litúrgico, como a **Semana Santa (Páscoa)** visto que, quando fechado, apresenta em destaque as cenas relativas à *Ressurreição*, tema valorizado na Alemanha, lembrando o culto a Maria Madalena aí prestado.

Dos resultados do estudo material, nomeadamente das refletografias, pudemos verificar as coincidências ou semelhanças entre o desenho subjacente na figura de Cristo da *Flagelação* e da *Coroação de Espinhos*, e a gravura de Schoengauer *A Bênção de Cristo*, tendo em conta que os desenhos não circulavam como as gravuras e faziam parte do material das oficinas e, neste caso, a *Bênção de Cristo*, deveria conter um carácter pessoal e de acesso restrito, como já foi mencionado (diferente da gravura, que qualquer pintor poderia utilizar). Assim, constatámos que o tríptico da Ajuda se pôde filiar de forma

mais direta à obra deste gravador e pintor alemão, sendo possivelmente do **círculo de Martin Schoengauer**, um pintor não identificado, não afastando a hipótese de ser uma obra executada contemporaneamente a Schoengauer, e que revela a sua influência. Relativamente às tipologias de imagens deste período, Panofsky refere que os artistas recorrem ao que se designa de *Analogiebildung*, que significa que estes desenvolveram novas imagens a partir de imagens pré-existentes⁸⁶. Apesar das diferenças atrás enunciadas, estas duas obras, o tríptico da Ajuda e o Retábulo de Colmar (obra monástica), apresentam uma sequência narrativa muito aproximada, tendo em conta a influência já referida da Ordem Dominicana no Vale do Reno, salientando que a piedade da meditação visual foi desenvolvida nos mosteiros, mas estendeu-se aos meios laicos pelos franciscanos e dominicanos.

No que respeita aos temas do tríptico do PNA e, como vimos, aos deste período, na Alemanha, apresentámos algumas reflexões sobre a associação e a sequência destes temas, podendo também ser lançada uma outra possibilidade de leitura iconológica quanto à origem da *Coroação de Espinhos* com estas características: poder-se-á associar a posição ajoelhada da personagem bem vestida, entregando a cana a Cristo, à vassalagem prestada ao próprio Imperador germânico, por poder conter reminiscências desta veneração ou mesmos vindas de um período mais remoto, do tempo de Carlos Magno, lembrando a proximidade a Aachen (na fronteira Oeste, entre Colónia e Colmar), contribuindo para a particularidade desta representação particular da Escarnação de Jesus Cristo na pintura alemã, assim como a divulgação das imagens que narram outros episódios da Paixão de Cristo. A devoção dos passos da Paixão não foi exclusiva da espiritualidade franciscana, lembrando o retábulo destinado a esta observância, da igreja de Santa Clara da catedral de Colónia. Também os Dominicanos se tornaram pregadores oficiais do culto do *Corpus Christis*, e como vimos, os episódios em questão, a *Flagelação*, a *Coroação de Espinhos* e o *Caminho do Calvário*, encontram-se em diversas pinturas ou retábulos desta Ordem.

Nos nossos dias, esta obra religiosa, agora exposta num palácio/museu, outrora residência régia, desempenha um papel de documento histórico-artístico, um bem cultural que pertenceu a um monarca, conferindo-lhe um valor particular de memória. Apresenta agora um interesse para o observador que pode valorizar as suas formas e iconografia,

86 Panofsky refere-se aos protótipos escolhidos, nomeadamente do *Salvator Mundi*, por um lado, e o “Homem das Dores”, por outro (1997: 118), mas poderá também ser aplicado a outros modelos pictóricos.

como uma obra de arte, já não desempenhando a função para a qual o tríptico foi criada, a devocional, alterando o seu significado. No entanto, no tempo de D. Luís, este tríptico pode ter voltado a desempenhar a função para o qual foi criado, a devocional. No ano da sua morte, D. Luís padecia de uma doença⁸⁷ que lhe afetou de forma terrível os membros, a imprensa referia a “carne putrefacta” que lhe era cortada (in SILVEIRA; FERNANDES, 2006: 263), podendo a imagem de Cristo martirizado deste tríptico ter sido um recetáculo de oração e identificação com os sofrimentos de Jesus. Podemos também colocar a hipótese desta obra ter sido colocada num local que se coadunasse com a função de uma pintura de devoção privada, no quarto de dormir de D. Luís, no fim da vida, ao lado do “Gabinete de trabalho” (onde estavam expostas 3 obras alemãs de dimensões reduzidas, tal com o tríptico), ou no *atelier*, ambos locais privados do rei. A explicação para que esta obra não apareça referida noutras fontes documentais (tendo em conta as restrições à pesquisa nos arquivos do palácio) pode indicar ter sido adquirida numa compra num antiquário, durante as suas viagens à Alemanha, ainda antes da formação da galeria, em 1861, lembrando as palavras emocionadas que o monarca escreveu no seu diário de viagem, ou mesmo mais tarde, nos últimos anos da vida de D. Luís I, nomeadamente a última, realizada em 1888, impulsionado pela carga espiritual que este objeto de devoção pode veicular a quem sofre as angústias de uma cruel doença. Encontra-se agora num contexto museológico, adquirindo um valor de exposição, cuja transição determina o percurso histórico da receção artística em geral.

87 Apesar de não haver prova documental, há a hipótese de ter sido sífilis a causa da sua morte.

BIBLIOGRAFIA

1 - Fontes manuscritas

ARQUIVO DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

ARROLAMENTOS do Palácio Nacional da Ajuda, 25 de Maio, 1913. *Inventário Judicial*, Galeria de Quadros X^{III} (linha), N^o189 , fls (folios) 4576 a 1868”, vol. 14, PNA, Março, 2013, Auto de Arrolamentos 518: [PT-PNA-DGFP-0001-002-0014-00059](http://www.digitarq.dgarq.gov.pt/view?id=4683983).

PARTILHA [D. Luís], 12 de Abril de 1897 e 1889, APNA, 5-I-19 (141).

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO: Ministério das Finanças- Arrolamentos dos Paços Reais. Disponível em: <http://www.digitarq.dgarq.gov.pt/view?id=4683983>

BIBLIOTECA DA AJUDA

BA 54-XI-17, n^o28, 1872, Julho 18.

FATURA do *Magasin de l'antiquités et objets d'art* de Moritz Meyer, passada em nome de D. Luís I, 1862, Maio 19, Dresden. Ms. Av. 54-X-31, n^o55.

INVENTÁRIO dos móveis (e quadros) existentes nas quintas de Queluz e Caxias, Alexandre Rodrigues Ferreira. 54-XI-23, n^o176.

DIÁRIO de Viagem do Infante D. Luís a Inglaterra, Holanda, Bélgica e Alemanha, Ms. Av. 54-XIII-17, n^o12.

PARTILHAS de 30 Março de 1826, Madrid. BA-54-X-33, n^o7, 7 a, 13.

2 - Catálogos de Exposições

AFONSO, Luís, 2010. “Em Demanda da Pintura Medieval Portuguesa”, *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, MNAA, Athena, pp. 94-107.

BEARBEIT, Werk, WOLJSON, Von Michael, 1992. *Die Deutschen und Niederländischen Gemälde Bis 1550*, Niedersächsisches Lamsmuseum Hannover, Landes Galerie, Hannover.

CATALOGUE of Paintings, Foreign Schools, Muzeum Narodowe Warszawie, 1969.

CATALOGO illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e

Hespanhola, celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz e a presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando, 1882. Lisboa, Imprensa Nacional.

CATALOGO dos quadros existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão, Lisboa. Typ. e Lith. da Papelaria Progresso.

CHÂTELET, Albert, (ed.) 1991. *Le Beau Martin: gravures et dessins de Martin Schoengauer (vers 1450-1491)*, Colmar: Musée d'Unterlinden.

GALERIA de Pintura no Real Paço da Ajuda fundada por Sua Magestade o Senhor D. Luiz I, Ajuda, Lisboa, Typ. Belenense de José Maria da Costa Fortinho, 1872.

GALERIA de Pintura no Real Paço da Ajuda fundada por Sua Magestade El-Rei o Sr. Dom Luiz I, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1869.

GODINHO, Isabel Silveira (2ª ed.), 1990. *D. Luís I, duque do Porto e rei de Portugal*, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.

— 1988. *Itinerário: Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Depósito Legal, nº 24119.

— 2011. *Roteiro do Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) e Scala Publisher.

KUHN, Charles L., 1936. *Catalogue of German Painting of Middle Ages and Renaissance in American Collections*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts.

OTTO, Von H., DUMONT, Forsten Verlag M., KÖLN, Schauberg, 1961. *Das Wailraf-Richartz-Museum in Köln, Malerei der Welt*, Colónia.

OTTO, Benesch, 1966. *La Peinture Allemande de Dürer à Holbein*, Genève, Skira.

SOUSA e HOLSTEIN, 1868. *Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real de Bellas Artes de Lisboa*, Edição Especial, Lisboa, Academia Real de Belas Artes.

TEIXEIRA, José, 1986. *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança.

3 – Estudos

AFONSO, Luís, (ed. Novembro de 2009). *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados e Funções*, Vol. I

- (tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2006), Fundação Calouste Gulbenkian, FCT.
- AYRES DE CARVALHO, 1981. “A Galeria de Pintura da Ajuda e as Galerias do Século XIX”, *Belas- Artes: Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, nº3. Lisboa, ANBA.
- BAYARD, Marc, 2007. *L'Histoire de l'Art et le Comparatisme, Les horizons du détour*, (Atas do Colóquio, Roma: 2005), Paris, Somogy édition d'art.
- BELTING, Hans, 1994. *Likeness and Presence, A History of Image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 (1ª ed., *Bild und Kult.Eine Geschite des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munique, 1990).
- 1998. *L'Image et son Public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort, (1ª ed. 1981).
- BENJAMIM, Walter, 1955. *A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. [consult.18/02/2014], Disponível em: ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf
- BEUNINGER, Boymans-Van, 1995. *German and French Paintings: Fifteenth and Sixteenth Centuries*, ISBN: 906918-150-9.
- BIELOSTOCKI, Jan, 1976. *The Art of Renaissance in Eastern Europe, Hungary, Bohemia, Poland*, University Institute of Fine Arts, New York, Phaidon Press limited.
- CAETANO, Joaquim Oliveira (ed.), 2007. *Normas de Inventário, Pintura, Artes Plásticas e Decorativas*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação.
- CÂNCIO, Francisco, 1955. *O Paço da Ajuda*, Fasc.I, Lisboa, Imprensa Barreiro.
- CHAULUMEAU, Jean-Luc, 1988. *As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Lisboa, Instituto Piaget.
- CHOAY, Françoise, 1999. *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70 (ed. Seuil, 1982, 1996, 1999).
- COUTO, João, 1939. “Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte”, *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*.
- CROWE, Joseph A., 1904. *The German, Flemish and Dutch Schools of Painting* (3ªed.), John Murray, Albemarle Street, London.

- CRUZ, António João, 2006. “Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?”, *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 5, pp. 445-462.
- *A matéria de que é feita a cor: os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização*. Disponível em:
<http://ciarte.no.sapo.pt/biblio/textos/quadro2#quadro2>
- 2006. “A oficina do artista, ou as relações entre a ciência e a arte a propósito de uma imagem”, *Interações*, 3, pp. 87-101.
- 2007. “Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal, cerca de 1900”, *Conservar Património*, ARP- Associação Profissional de conservadores-restauradores de Portugal, Nº5/Dezembro.
- DAVIES, Denny; Hofrichter, Jacobs; Robert, Simon, (7ª ed.) 2007. *Janson's History of Art, The Western Tradition*.
- DERBES, Anne, 1996. *Picturing The Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge University Press.
- DUBY, Georges, 1993. *O tempo das Catedrais, a arte e a sociedade, 980-1420*, Lisboa, Editorial Estampa.
- ECO, Umberto, 1968. *A Definição da Arte*, Arte e Comunicação, Mursia, Edições 70.
- EHRHARDT, Marion, (ed. Pedro Dias), 1987. *D Fernando II- Um Mecenas Alemão Regente de Portugal*, Aveiro, Livraria Estante Editora.
- ESTEVES, Lília, 2003. *A dendrocronologia aplicada às obras de arte*, Lisboa, IPCR. [consult. 16/07/2015]. Disponível em:
<http://www.ipcr.pt/resources/docs/dendrocronologia.pdf>.
- FERNANDES, Alexandra e AFONSO, Luís, 2012. *Os Leilões e o Mercado de Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*, Lisboa, Scribe, pp. 33-38.
- FRANÇA, José-Augusto, 1960. *Da pintura Portuguesa*, Coleção Ensaio, Lisboa, Ática.
- 1966. *A Arte em Portugal no Século XIX*, Livraria Bertrand, Lisboa, vol. I.
- FREIRE, Luciano, 2007. “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período de execução desses tratamentos.”, *Conservar Património* ARP- Associação Profissional de conservadores-restauradores de Portugal, Nº5/Dezembro.

- GIRODIE, André, (s.d). *Martin Schoengauer et L'Art du Haut- Rhin au XVe*, Paris, Plon. Nourrit et Cie, Imprimeurs-Éditeurs.
- GLASER, Gurt, 1931. *Les Peintres Primitifs Allemands du milieu du XIVe siècle à la fin du XVe*, Les Éditions G. Van Oest, Paris, MCMXXXI.
- HOFSTÄTTER, Hans H., 1968. *Il Tardo Medioevo. L'Arte nel mondo*, Rizzoli Editori, Milano), printed in Germany (1ª Ed. 1967- Holle Verlag Gmbh, Baden-Baden).
- LOPES, Inês A., 2012. *O papel do sujeito face à imagem. Interpretações estruturo-fenológicas: o estudo do caso das pinturas murais de São Francisco de Bragança*, Instituto de Estudos medievais, nº11, Medievalista online: [consult. 14/06/2014], Disponível em: www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA11/Lopes110.html
- LORENA, Mercês, 2012. *Pintura Flamenga em Portugal. Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material* (Tese apresentada em 2012 à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em História da Arte, Especialidade: Pintura), Instituto de Investigação e Formação Avançada.
- MÂLE, Émile, 1968. *Art et Artistes du Moyen Age. Images et Idées*, Arts et Métiers Graphiques, Flammarion, (1ªed., Armand Colin, Paris, 1927).
— 1969. *L'Art Religieux du XIIIe Siècle en France*, I, Paris, Librairie Armand Colin (1ªed. Paris, 1898).
- MARTINS, Rocha, 1930. *D. Carlos: História do Seu Reinado*, Lisboa, ed. do autor.
- MELO, Helena Pinheiro de, 2013. *O pintor Francisco João (act. 1563-1595), Materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do séc. XVI* (Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa em 2012, em Conservação e Restauro de Pintura).
- MENDES, José Manuel, 2012. *A Obra de Nuno Gonçalves- Estudo Técnico* (Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa em 2012, em Conservação e Restauro de Pintura), Escola das Artes.
- NANTEUIL, Luc de, 1992 (Janeiro). “Le Beau Martin”, in Revista: *Connaissance des Arts*, nº479, pp. 89-91.
- NOBRE, Eduardo, 2003. *Casa Real, Fotografias/ Documentos/Manuscritos/ Memorabilia*, Lisboa, Quimera editores, Lda.
- MERBACK, Mitchell B., 1999. *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the*

- Spectacle of unishment in medieval and Renaissance Europe*, Londres, Reaktion Books.
- PANOFSKY, Erwin, 1995. *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Teoria da Arte, Editorial Estampa (1ª ed. 1939- Oxford University Press).
- 1997. *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à La Fin du Moyen Âge*, Idées et Recherches, Flammarion.
- PEREIRA, Fernando Baptista, 2001. *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450- 1550)*, 2 vols., Lisboa, dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- “*Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI.*”, ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 3, 2004, pp. 161-197.
- PEREIRA, Paulo, 2004. *Enigmas e Lugares Mágicos de Portugal, Paraísos Perdidos e Terras Prometidas*, vol. IV, Lisboa, Círculo de Leitores.
- PERICOLO, Lorenzo, 2009. “The Invisible Presence. Cut-In, Close-Up and off Scene in Antonello da Messina's Palermo Annunciata”, *Representations*, 107, pp. 1-29.
[consult. 20/07/2014], Disponível em:
www.jstor.org/discover/10.1525/rep.2009.107.1.1?uid=3738880&uid=2&uid?=4&sid=21105187001751
- RACZYNSKI, Athanasius, 1847. *Les Arts en Portugal: lettres adressées à la Société Artistique de Berlin et accompagnées de documents*, Paris, Jules Renouard.
- RÉAU, Louis, 1956-57. *Iconographie de l' Art Chrétien*, 1 T., Paris, PUF (t. II, 2 vol. 2, pp. 444-558).
- 1910. *Les Primitifs Allemands, Les Grands Artistes*, Étude critique, Paris, Librairie Rénouard, Éditeur Henri Laurens.
- RINGBOM, Sixten, 1995. *Les Images de Dévotion (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Gérard Monfort, (colectânea de três artigos publicados em 1969, 1980 e 1989).
- 1997. *De L'icône à la Scène Narrative*, Paris, Gérard Monfort, (1ª ed. *From Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in the Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo, 1965).

- RUDOLF, Conrad, 2010. *A companion to Medieval Art*, A Companion to Medieval Art, Verano- Backwel, A John Wiley&Sons, Ltd, Publication.
- SEKULES, Veronica, 2001. *Medieval Art*, Oxford history of Art, Oxford University Press.
- SEARS, Elizabeth; THOMAS, Thelma K., 2002. *Reading Medieval Images, The art historian and the object*, The University of Michigan Press.
- SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da, e FERNANDES, Paulo Jorge, 2006. *D. Luís*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SOARES, Matos, 1956. *Novo Testamento*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa.
- TEIXEIRA, José, 1983. *O Paço Ducal de Vila Viçosa: Sua arquitectura e suas colecções*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança.
- WARBURTON, Nigel, 2007. *O que É a Arte?*, Editorial Bizâncio, Lisboa.
- VASCONCELOS, Joaquim de, 1929. *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI, História da Arte em Portugal (1ºEstudo)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, (1ª ed. Porto, 1881).
- 1914. *Arte Religiosa em Portugal*, Vol. I, Porto, Emílio Bielg cª Editores (Biblioteca nacional Digital, purl.pt/411).
- WERNER, Alfred, 1964. *German Painting, The Old Masters*, Nova York, Toronto, Londres, MC Graw-Hill Book Company.
- XAVIER, Hugo, 2013. *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*, Arte e Museus, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, S.A.
- ZAGALLO, Manuel C. de Almeida Cayolla, 1961. *Roteiro do Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, Direção Geral da Fazenda Pública.

4 - Webgrafia

- APARENCES, *Arte, historia e actualidad cultural. El gótico internacional en Alemania*. [consult. 04/02/2015], Disponível em:
<file:///C:/Users/hp/Desktop/Mestrado/Aparences%20%20Arte.%20historia%20y%20actualidad%20cultural%20»%20El%20gótico%20internacional%20>
- LA FONDATION BNP Paribas, *Mécène de la Restauration du retable des Dominicains de Martin Schoengauer conservé au Musée Unterlinden de Colmar*, Fondation BPN Paribas, 2014. [consult. 7/05/2015], Disponível em:
file:///C:/Users/hp/Desktop/dp_colmar-bd-07-10-14.pdf

ANEXOS

ÍNDICE

ANEXO I – CITAÇÕES DOS EVANGELHOS	126
A Flagelação.....	127
A Coroação de Espinhos.....	128
O Caminho do Calvário.....	129
A Ressurreição.....	130
As Santas mulheres visitam o Túmulo de Cristo.....	130
O <i>Noli me tangere</i>	131
ANEXO II – FIGURAS	133
FIGURA 1 - Tríptico da Paixão de Cristo: <i>Flagelação, Coroação de Espinhos e Caminho do Calvário</i> (aberto), alt. 47 x larg. 76 cm; esp. 2,5 cm; moldura: 3 e 4 cm. Palácio Nacional da Ajuda, inv. 3540, Lisboa. © DF/IMC.....	134
FIGURA 2 - Tríptico da Paixão de Cristo: <i>Noli me tangere</i> (fechado), alt. 47 x larg. 37, 3, esp. 2,5 cm, reverso dos volantes laterais, Palácio Nacional da Ajuda, inv. 3540, Lisboa. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	134
FIGURA 3 - Fotografias do Laboratório José de Figueiredo, s.d. <i>Coroação de Espinhos</i> : painel central do Tríptico da <i>Paixão de Cristo</i> , do PNA (canto superior esquerdo). Bibl.: Leite, J., <i>Restos de Coleção (...)</i> , 2014: 4.....	135
FIGURA 4 - <i>Atelier de Pintura D. Luís</i> , andar nobre, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2014.....	135
FIGURA 5 - Fotografia do <i>Atelier</i> de Pintura D. Luís, 1889, PNA, inv. 55099. Foto: Luísa Oliveira © DF/IMC.....	136
FIGURA 6 - <i>Atelier de Pintura D. Luís</i> , PNA, inv. 55450-04, aguarela, Enrique Casanova, ca.1889. Foto: Henrique Ruas, 2004. © IMC/MC. [consult. 10/01/2015], Disponível em: http://www.matrizpix.dgpc.pt/Matrizpix/Fotografias/FotografiasListar.aspx?	136
FIGURA 7 - <i>Gabinete de Trabalho de D. Luís</i> , andar nobre, PNA, inv. 55450-05, aguarela, Enrico Casanova, ca. 1889. Foto: Henrique Ruas, 2004. © IMC/MC. [consult. 2015/10/01], Disponível em: http://www.matrizpix.dgpc.pt/Matrizpix/Fotografias/FotografiasListar.aspx?	136
FIGURA 8 - <i>Cristo no Pretório</i> , óleo s/madeira, séc. XVI, atribuído a Albrecht Dürer, PNA, inv.	

2240, Lisboa. © DDF/IMC.....	137
FIGURA 9 – Fotografia da Galeria de Pintura da Ajuda, ala norte do PNA, Jornal <i>Expresso</i> , 17/08/1974.....	137
FIGURA 10 - <i>Caminho do Calvário</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe de Nossa Senhora e São João sobre o suporte com perda total de camada cromática, PNA, inv. 3540.....	138
FIGURA 11 – <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do rosto de Cristo e do fundo, onde são visíveis retoques das lacunas cromáticas, PNA, inv. 3540. [Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	138
FIGURA 12 - Tríptico da Paixão de Cristo, reverso, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	138
FIGURA 13 - Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe da dobradiça, PNA, inv. 3540.....	138
FIGURA 14 - <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, reverso dos volantes, detalhe de Maria Madalena, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	139
FIGURA 15 - Fotografia de luz rasante do <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, reverso do volante esquerdo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	139
FIGURA 16 - Fotografia de luz rasante do <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, reverso do volante direito, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	140
FIGURA 17 – Macrofotografia da <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, painel central, detalhe da figura que segura a vara para cravar a coroa de espinhos na fronte de Jesus Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	140
FIGURA 18 – Macrofotografia da <i>Flagelação</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, volante esquerdo, detalhe das mãos de Cristo amarradas à coluna, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	141
FIGURA 19 – Macrofotografia da <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe das mãos de Cristo a segurar a cana risível, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	141
FIGURA 20 – Fotografia de fluorescência à radiação ultravioleta do Tríptico da Paixão de Cristo (aberto), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	142
FIGURA 21 – Radiografia digital do Tríptico da Paixão de Cristo (aberto), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	142
FIGURAS 22 - Fotografia com luz visível da <i>Flagelação</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, volante esquerdo, 38, 5 x 13 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	143

FIGURA 23 - Refletografia de infravermelhos da <i>Flagelação</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, volante esquerdo, 38, 5 x 13 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	143
FIGURAS 24 – Fotografia com luz visível da <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, painel central, 38 x 28 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	144
FIGURA 25 - Refletografia de infravermelhos da <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, painel central, 38 x 28 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	144
FIGURAS 26 - Fotografia com luz visível do <i>Caminho do Calvário</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, volante direito, 38 x 15 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	145
FIGURA 27 - Refletografia de infravermelhos do <i>Caminho do Calvário</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, volante direito, 38 x 15 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	145
FIGURA 28 – Fotografia com luz visível do <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, reverso, 47 x 37, 3 cm, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	146
FIGURA 29 - Refletografia de infravermelhos do <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, reverso, 47 x 37, 3 cm, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	146
FIGURA 30 - Pontos de análise <i>in situ</i> por EDXRF (espectrometria de fluorescência de raios X) do Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	147
FIGURA 31 - Pontos de micro-amostragem do Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	148
FIGURA 32 - Espectros EDXRF- Verdes . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	148
FIGURA 33 - Espectros EDXRF- Brancos . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	149
FIGURA 34 - Espectros EDXRF- Vermelhos . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	149
FIGURA 35 - Espectros EDXRF- Carnações . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	149
FIGURA 36 - Espectros EDXRF- Verde-azulado . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	150

FIGURA 37 - Espectros EDXRF- Amarelo . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	150
FIGURA 38 - Espectros EDXRF- Dourados . Tríptico da Paixão de Cristo, PNA. © Centro HERCULES.....	150
FIGURA 39 - Análise por microscopia ótica da amostra L1 - fundo dourado da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	151
FIGURA 40 - Resultados da análise por microscopia ótica para a amostra L2 - manga vermelha escura do algoz do lado esquerdo da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	151
FIGURA 41 - Resultados da análise por microscopia ótica para amostra L3 - veste vermelha do algoz do lado direito da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	152
FIGURA 42 - Resultados da análise por microscopia ótica para a amostra L4 - área de douramento (na <i>Coroação de Espinhos</i>). © Centro HERCULES.....	152
FIGURA 43 - Resultados da análise por microscopia ótica para a amostra L5 - verde das vestes do carrasco do lado esquerdo da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	153
FIGURA 44 - Resultados da análise por microscopia ótica para a amostra L7 - pavimento da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	153
FIGURA 45 - Resultados da análise por microscopia ótica para a amostra L11 - fundo dourado da <i>Flagelação</i> . © Centro HERCULES.....	154
FIGURA 46 - Espectros de IV da amostra - L1 - C6 (vermelha): Calcite + Silicatos + Gesso + Cera + Proteína. Tríptico PNA. © Centro HERCULES.....	154
FIGURA 47 - Espectros de IV da amostra - L1 - C6 (vermelha): Calcite + Silicatos + Gesso + Cera + Proteína- <u>repetição da análise noutra zona da camada</u> . Tríptico PNA. © Centro HERCULES.....	155
FIGURA 48 - Espectros de IV da amostra - L1 - C1 (preparação): Calcite + Aragonite + Cerussite + Hidrocerussite + Silicatos + Gesso + Cera + Proteína. Tríptico PNA. © Centro HERCULES.....	155
FIGURA 49 - Espectros de IV da amostra - L1 - C1 (preparação): Calcite + Caulinite + Quartzo + Cerussite + Hidrocerussite + Gesso + Cera + Proteína.- <u>repetição da análise noutra zona da camada</u> . Tríptico PNA.© Centro HERCULES.....	155
FIGURA 50 - Espectros de IV da amostra - L3 - C2 (vermelha): Cerussite + Hidrocerussite + Calcite + Quartzo + Cera + Óleo + Proteína + Carboxilatos de chumbo. Tríptico PNA. © Centro HERCULES.....	156

FIGURA 51 - Espectros de IV da amostra - L3 - C2 (vermelha): Cerussite + Hidrocerussite + Calcite + Silicatos + Gesso (vestígios) + Cera + Óleo + Proteína + Carboxilatos de chumbo <u>repetição da análise noutra zona da camada</u> . Tríptico PNA. © Centro HERCULES.....	156
FIGURA 52 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L1 - fundo dourado da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.	157
FIGURA 53 - Espectros de EDS obtidos em diferentes áreas do corte estratigráfico da amostra L1 . © Centro HERCULES.....	157
FIGURA 54 - Corte estratigráfico da amostra L2 - manga vermelha escura do algoz do lado esquerdo da <i>Coroação de Espinhos</i> - em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, mapa de composição elementar combinatório (Al, Si, P e Ca), espectro de EDS obtido na área indicada a amarelo e pormenor da micrografia. © Centro HERCULES.....	158
FIGURA 55 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L2 . © Centro HERCULES.....	158
FIGURA 56 - Espectros de EDS obtidos em diferentes áreas do corte estratigráfico da amostra L2 . © Centro HERCULES.....	159
FIGURA 57 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L3 - veste vermelha do algoz do lado direito da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	159
FIGURA 58 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L4 - área de douramento na <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	160
FIGURA 59 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L5 - verde das vestes do carrasco do lado esquerdo da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	160
FIGURA 60 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, mapa combinatório de composição elementar e espectro de uma partícula de pigmento amarelo de chumbo e estanho da amostra L7 - pavimento da <i>Coroação de Espinhos</i> . © Centro HERCULES.....	161
FIGURA 61 - Corte estratigráfico em luz visível, micrografia em eletrões retrodifundidos, e mapas de composição elementar da amostra L11 - fundo dourado da <i>Flagelação</i> . © Centro HERCULES.....	161
FIGURA 62 - <i>Flagelação</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe da túnica do algoz, PNA, inv.	

3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	162
FIGURA 63 - <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe da cabeça do pajem ajoelhado, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	162
FIGURA 64 - <i>Flagelação</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do algoz que flagela Jesus Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	162
FIGURA 65 - <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe de Jesus Cristo, onde se pode ver a auréola desenhada a vermelho sobre o fundo dourado, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	163
FIGURA 66 – <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe da espada embainhada do algoz que segura a vara para coroar Cristo de espinhos, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	163
FIGURA 67 – <i>Caminho do Calvário</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do pé de Jesus, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014 © Centro HERCULES.....	164
FIGURA 68 – <i>Caminho do Calvário</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe dos três soldados, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	164
FIGURA 69 - <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, reverso do volante direito, detalhe da figura de Jesus Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	165
FIGURA 70 - <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do plano recuado, do episódio <i>Santas Mulheres visitam o Túmulo de Cristo</i> , PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	165
FIGURA 71 - <i>Flagelação</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, 38, 5 x 13 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540, Lisboa. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	166
FIGURA 72 - <i>Flagelação</i> , Martin Schongauer, ca. 1490, gravura, oferta da Coleção de J. Talleur e Ann Talleur. [consult. 2014-06-16], Disponível em: http://www.spencert_ku.edu	166
FIGURA 73 - <i>Coroação de Espinhos</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, 38 x 28 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540, Lisboa. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	167
FIGURA 74 - <i>Coroação de Espinhos</i> , Martin Schongauer, gravura, ca. 1445-91. Alemanha. [consult. 2014-06-16], Disponível em: http://sult—schoengauer-martin-ca-1445-1491-the-flagellation-973121.htm	167
FIGURA 75- <i>Caminho do Calvário</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, 38 x 13 cm (sem moldura), PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	168
FIGURA 76 - <i>Cristo a Caminho do Calvário</i> , Martin Schongauer, ca. 1475-80, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, prov. Coleção Sylmaris (oferta de George C. Graves, 1935). [consult. 2014-06-16], Disponível em:	

- <http://www.cgfaonlineartmuseum.com/s/p-schong3.htm>.....168
- FIGURA 77 – *Caminho do Calvário*, Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe de Nossa Senhora e São João, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....168
- FIGURA 78 - *Cristo a Caminho do Calvário*, pormenor de Nossa Senhora, Martin Schoengauer, ca. 1475-80, gravura. [consult. 2014-06-16], Disponível em:
<http://www.cgfaonlineartmuseum.com/s/p-schong3.htm>.....168
- FIGURA 79 - *Noli me tangere*, Tríptico da Paixão de Cristo (fechado), 47 x 37, 3 cm, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....169
- FIGURA 80 - *Noli me tangere*, Martin Schongauer, ca. 1481, litografia, Coleção Privada. [consult. 2014-06-16], Disponível em:
[http://www.sightswithin.com/Martin.Schoengauer/Christ_Appearing_to_Mary-Mgdalene_\(c_1481\).jpg](http://www.sightswithin.com/Martin.Schoengauer/Christ_Appearing_to_Mary-Mgdalene_(c_1481).jpg).....169
- FIGURA 81 – *Retábulo de Wurzach*, Hans Mulstcher, 1437, Ulm. Museu de Staatliche, Berlim, [consult. 17/06/2015], Disponível em:
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/m/multsche/biograph.html>170
- FIGURAS 82 e 83 - *Biblia Pauperum*, Hans Sporer, 1471, Nuremberga, Alemanha, Princeton University Digital Library, Scheide Library. © 2010 The Trustees of Princeton University. [consult. 23/09/2014], Disponível em:
<http://pucl.princeton.edu/viewer.php?obj=ht24wj49c#page/48/made/2up>.....170
- FIGURA 84 - *A Bênção de Cristo*, Martin Schongauer, ca. 1470, 21,3 x 14,5 cm, desenho. Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1079 E, Florença. [consult. 2014-06-22]
http://www.spencert_ku.edu.....171
- FIGURA 85 - *Coroação de Espinhos*, Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do busto de Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....171
- FIGURAS 86 - *Flagelação*, Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do rosto de Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....171
- FIGURAS 87 - *Caminho do Calvário*, Tríptico da Paixão de Cristo, detalhe do rosto de Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....171
- FIGURA 88 - *Tríptico da Família Braque*, Rogier van der Weyden, ca. 1450, óleo s/madeira de carvalho, 41 x 68, painel central. © Web Gallery of Art. [consult. [07/07/2015], Disponível em:
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/10braque/index.html>.....172
- FIGURA 89 - *A Bênção de Cristo*, Hans Memling, 1478, 38,1 x 28,2 cm, óleo s/madeira de carvalho, Norton Simon Art, Pasadena. [consult. 07/07/2015], Disponível em:
http://www.wga.hu/html_m/m/memling/2middle1/10bless.html.....172

- FIGURA 90 – *A Bênção de Cristo*, Hans Memling, 1481, 34,4 x 26,2 cm, óleo s/madeira de carvalho, Museum of Fine Arts, Boston. © Web Gallery of Art.
[consult. 07/07/2015], Disponível em:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling_Christ_giving_blessing.....172
- FIGURA 91 – **Refletografia de IV** da *Flagelação*, Tríptico da Paixão de Cristo, pormenor, PNA.
Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....173
- FIGURA 92 - *A Bênção de Cristo*, Martin Schongauer, ca. 1470, pormenor, gravura. Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florença, Itália. [consult. 22-06-2014], Disponível em:
http://www.spencert_ku.edu.....173
- FIGURA 93 - *A Paixão*, Tríptico, Hieronymus Bosch (cópia), 1525-1535, 151 x 355 cm, óleo s/madeira, Museu de Belas Artes de Valência. [consult. 05/07/2015], Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/66e/Tríptico_de_la_Pasión_Museo_de_Bellas_Artes_d_Valecia-jpg.....174
- FIGURA 94 - *A Flagelação, a Coroação de Espinhos e o Caminho do Calvário*, Mestre Wilhem, *Retábulo de Santa Clara* (díptico), registo superior do volante esquerdo, 2ª met. séc. XIV, Catedral de Colónia. Bibl.: GLASER, 1931: 16.....174
- FIGURAS 95 e 96 - *Flagelação e Coroação de Espinhos, e Caminho do Calvário*, Mestre da Paixão de Lyversberg, ca. 1464, Retábulo da Paixão de Cristo (8 painéis).
[consult. 05/06/2015], Disponível em:
<http://www.wga.hu/htmlm/m/master/lyversbe/>.....175
- FIGURA 97 - Paixão de Cristo: *Flagelação e Coroação de Espinhos*, Jan Baegert (Mestre de Cappenberg), ca. 1524-1530, Gemäldegalerie, Alemanha. © Studio AK.
[consult. 20/11/2014], Disponível em:
<https://fr.wikipedia.org/wiki/JanBaegert#/media/File:Flagellation-Couronnement-Berlin.jpg>
.....175
- FIGURAS 98 – *Flagelação*, ca.1480-1495, Retábulo da Paixão de Cristo, 116,8 x 107 cm, óleo s/madeira, Suábia, Alemanha, The Art Walters Museum. © Creative commons license.
[consult.4-05-2014], Disponível em:
<http://art.thewalters.org/detail/4153/altarpiece-with-the-passion-of-christ-flagellation/>...176
- FIGURA 99 – *Coroação de Espinhos*, ca.1480-1495, 129, 8 x 118 cm, óleo s/madeira, Retábulo da Paixão de Cristo, Suábia, Alemanha, The Art Walters Museum. © Creative commons license. [consult.4-05-2014], Disponível em:
<http://art.thewalters.org/detail/4153/altarpiece-with-the-passion-of-christ-mocking-of-christ>.....176

- FIGURA 100 – *Caminho do Calvário*, ca. 1480-1495, 119,6 x 328,4 cm, óleo s/madeira, Retábulo da Paixão de Cristo, Suábia, Alemanha, The Art Walters Museum. © Creative commons license. [consult. 4/05/2014], Disponível em:
<http://art.thewalters.org/detail/4153/altarpiece-with-the-passion-of-christ-way-to-calvary>.
176
- FIGURA 101 – A *Flagelação*, Escola de Colónia (?), séc XV, 49,1 x 49,4 cm, óleo s/madeira de carvalho, fazia parte de um retábulo com volantes, Museu Jadschloss Grünewald, Berlim. [consult. 10/08/2015], Disponível em:
<https://www.google.pt/search?q=master+of+cologne,+jadschloss,+the+flagellation+of+christ&espv=2&biw=1031&bih=>177
- FIGURA 102 - *Retábulo dos Dominicanos*, Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, tríptico: painéis do lado esquerdo, Museu de Unterlinden (desde 1852), Colmar, França.
 Bibl.: CHÂTELET 1991: 76.....177
- FIGURA 103 - *Flagelação*, Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, *Retábulo dos Dominicanos*, 115 x 114 cm, registo inferior do volante esquerdo (reverso), Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 7/05/2015], Disponível em:
<http://www.flickrriver.com/photos/tags/retabledesdominicans/interesting/>178
- FIGURA 104 - *Flagelação*, Tríptico da Paixão de Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....178
- FIGURA 105 - *Coroação de Espinhos*, Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, *Retábulo dos Dominicanos*, 115 x 84, registo inferior do volante central, Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 7/05/2015], Disponível em:
<http://www.flickrriver.com/photos/tags/retabledesdominicans/interesting/>179
- FIGURA 106 - *Coroação de Espinhos*, Tríptico da Paixão de Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....179
- FIGURA 107 - *Caminho do Calvário*, Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, *Retábulo dos Dominicanos*, 115 x 84 cm, registo inferior do volante central (painel do centro), Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 7/05/2015], Disponível em:
<http://www.flickrriver.com/photos/tags/retabledesdominicans/interesting/>180
- FIGURA 108 - *Caminho do Calvário*, Tríptico da Paixão de Cristo, volante direito, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....180
- FIGURA 109 - *Noli me tangere*, Martin Schongauer, ca. 1471-78, *Retábulo dos Dominicanos*, 115 x 84 cm, parte central que falta, Museu de Unterlinden, Colmar. © abcGallery. [consult. 16-06-2014], Disponível em:

http://www.abcgallery.com/s/schoengauerschoengauer5.htm	181
FIGURA 110 - <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	181
FIGURA 111- <i>Ressurreição</i> , Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, <i>Retábulo dos Dominicanos</i> , registo inferior do volante direito, pormenor, Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 9/05/2015], Disponível em: http://www.flickrriver.com/photos/tags/retabledesdominicans/interesting/	181
FIGURA 112 – <i>A incredulidade de São Tomé</i> , Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, <i>Retábulo dos Dominicanos</i> , Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 8/08/2015], Disponível em: http://www.flickrriver.com/photos/tags/retabledesdominicans/interesting/	182
FIGURA 113 - <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, pormenor, PNA. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	182
FIGURA 114 - <i>Noli me tangere</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, pormenor de <i>As Santas Mulheres visitam o Túmulo de Cristo</i> , PNA, inv. 3540. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	182
FIGURA 115 - Refletografia de IV do <i>Noli me tangere</i> , pormenor de <i>As Santas Mulheres visitam o Túmulo de Cristo</i> , Tríptico da Paixão de Cristo, PNA, inv. 3540, Lisboa. Foto: Sónia Costa, 2014. © Centro HERCULES.....	182
FIGURA 116 - <i>Ressurreição</i> , Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, <i>Retábulo dos Dominicanos</i> , pormenor, Museu de Unterlinden (desde 1852), Colmar. [consult. 7/05/2015], Disponível em: http://www.flickrriver.com/photos/tags/retabledesdominicans/interesting/	183
FIGURA 117 e 118 - Refletografias de IV , <i>Ressurreição</i> , pormenores, Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, <i>Retábulo dos Dominicanos</i> , Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 7/05/2015], Disponível em: http://file:///C:/Users/hp/Desktop/dp_colmar-bd-07-10-14.pdf	183
FIGURA 119 - <i>Oração de Jesus no horto</i> , Martin Schoengauer, ca. 1471-1478, <i>Retábulo dos Dominicanos</i> , Museu de Unterlinden, Colmar. [consult. 7/05/2015], Disponível em: http://file:///C:/Users/hp/Desktop/dp_colmar-bd-07-10-14.pdf	183
FIGURA 120 – <i>Noli me tangere</i> , Martin Schongauer, ca. 1481, litografia, Coleção Privada. [consult. 16-06-2014], Disponível em: http://www.sightswithin.com/Martin.Schoengauer/Christ_Appearing_to_Mary-Mgdalene_(c_1481).jpg	183
FIGURAS 121 e 122 - Refletografias de IV da <i>Natividade</i> , pormenor do menino Jesus, onde se	

pode ver o desenho subjacente e o contorno mais escuro que corresponde a uma intervenção pictural; a <i>Anunciação</i> , pormenor das mãos da Virgem, notando-se a pincelada expressiva, Martin Schoengauer, 1470-1475, <i>Retábulo de Orlier</i> , Museu de Unterlinden, Colmar. Bibl.: CHÂTELET, 1991: 91-92.....	184
FIGURA 123 - Refletografias de IV do <i>Caminho do Calvário</i> , detalhe de cabeças onde se pode ver o desenho subjacente , traçado negro e forte que denota a intervenção de Ludwig Schoengauer, Martin Schoengauer (oficina), ca. 1471-1478, <i>Retábulo dos Dominicanos</i> , Museu de Unterlinden, Colmar. Bibl.: CHÂTELET, 1991: 96.....	184
FIGURA 124 - <i>Coroação de Espinhos</i> , Hans Holbein o Velho, 1504, Convento de Santa Catarina, Basílica de São Paulo, Augsburg, Staatliche Gemäldegalerie. Pormenor (painel central) do registo superior do Retábulo da <i>História de São Paulo</i> . Bibl.: GLASER, 1931: 42....	185
FIGURA 125 - <i>Coroação de Espinhos</i> , Hans Holbein o Velho, <i>A Paixão</i> (12 Painéis), 1499, 88 x 86 cm, Augsburg. Coleção de Fürstenberg, Donaueschingen, Stuttgart Staatsgalerie. [consult. 8/07/2014], Disponível em: net-el-jedelart.canalblog.com/archives/2010/11/29/19736985.html	185

ANEXO III – TABELAS	186
TABELA 1 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração verde.....	186
TABELA 2 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração branca.....	186
TABELA 3 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração vermelha.....	186
TABELA 4 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração em áreas de carnação....	186
TABELA 5 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração de coloração verde-azulada.....	187
TABELA 6 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração amarela.....	187
TABELA 7 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração castanha.....	187
TABELA 8 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de fundo.....	187
TABELA 9 – Resultados qualitativos de pontos em áreas de coloração dourada.....	187
TABELA 10 – Resumo dos resultados de micro-FTIR.....	188

ANEXO I- CITAÇÕES DOS EVANGELHOS

A Flagelação

Depois da condenação de Jesus à Crucifixão.

S. Mateus: 27, 23-27

Então soltou-lhes Barrabás. Quanto a Jesus, depois de o ter mandado flagelar, entregou-lho para ser crucificado.

S. Marcos: 15, 13-16

Então Pilatos, querendo satisfazer o povo, soltou-lhes Barrabás. Depois de fazer açoutar Jesus, entregou-o para ser crucificado.

S. Lucas: 23, 13-26

Pilatos anuncia libertar Jesus depois de o castigar por não ter encontrado nele culpa.

“Nada lhe foi encontrado que mereça morte. Por isso, soltá-lo-ei depois de castigado”.

(Ora Pilatos era obrigado a soltar-lhes, pela festa da (Páscoa), um preso). Mas todo o povo exclamou a uma voz, dizendo: “Faz morrer este, e solta-nos Barrabás; o qual tinha sido preso por causa de uma sedição levantada na cidade e por homicídio. Pilatos, que desejava livrar Jesus, falou-lhes de novo. Eles porém, tornaram a gritar: “Crucifica-o, crucifica-o!” Ele disse-lhes pela terceira vez: “Mas, que mal fez ele?” Não encontro nele causa alguma de morte; castiga-lo-ei, pois, e o soltar.” Eles, porém, insistiam em altos gritos que fosse crucificado; e os seus clamores iam crescendo.

Pilatos, pois, decretou que se executasse o que eles pediam. Soltou-lhes aquele que tinha sido preso por causa de sedição e de homicídio, como eles reclamavam; e abandonou Jesus ao arbítrio deles.

S. João: 18, 19-5

Depois de mandar flagelar Jesus e deste ser coroado de espinhos e escarnecido, Pilatos mostrou-o ao povo (*Ecce Homo*), dizendo não encontrar nele crime algum.

“Ora é costume que eu, pela Páscoa, vos solte um prisioneiro; quereis, pois, que vos solte o rei dos Judeus?” Então gritaram todos novamente: “Não este, mas Barrabás!” Ora Barrabás era um salteador.

Pilatos tomou então Jesus e mandou-o flagelar.

A Coroação de Espinhos

Depois da Flagelação e da entrega de Jesus para ser crucificado.

S. Mateus: 27, 27-30

Então os soldados do governador, conduzindo Jesus ao pretório, juntaram em volta dele toda a coorte. Depois de o terem despido, lançaram sobre ele um manto carmesim. Em seguida, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha sobre a cabeça, e na mão direita uma cana. E, dobrando o joelho diante dele, o escarneciam, dizendo: “Salve, ó rei dos Judeus.” Cuspindo-lhe, tomavam a cana e batiam-lhe com ela na cabeça.

S. Marcos: 15, 16-19

Os soldados conduziram-no ao interior do átrio, isto é, ao Pretório, e ali juntaram toda a coorte. Revestiram-no de púrpura e cingiram-lhe a cabeça com uma coroa entretecida de espinhos. E começaram a saudá-lo: “Salvé, Rei dos Judeus!” E davam-lhe na cabeça com uma cana, cuspiam-lhe no rosto e, pondo-se de joelhos, faziam-lhe reverências.

S. João: 19, 2-5

Depois os soldados, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha sobre a cabeça e revestiram-no com um manto de púrpura. Aproximavam-se dele e diziam-lhe: “Salve, ó rei dos Judeus!” e davam-lhe bofetadas. Saiu Pilatos ainda outra vez fora e disse-lhes: “Eis que vo-lo trago fora, para que conheçais que não encontro nele crime algum.”

Segue-se a apresentação ao povo, a cena do *Ecce Homo*. Pilatos procurava soltar

Jesus.

O Caminho do Calvário

S. Mateus: 27, 31-33

Depois que o escarneciam, tiraram-lhe o manto, revestiram-no com os seus vestidos, elevaram-no para o crucificarem.

Ao sair, encontraram um homem de Cirene, chamado Simão, ao qual obrigaram a levar a cruz de Jesus.

S. Marcos: 15, 20-21

Depois de o terem escarnecido, despojaram-no da púrpura, vestiram-lhe os vestidos, e levaram-no para o crucificar. Obrigaram um certo homem que ia a passar, Simão de Cirene, que vinha do campo, pai de Alexandre e de Rufo, a levar a cruz.

S. Lucas: 23, 26-31

Quando o iam conduzindo, agarraram um certo Simão Cireneu, que voltava do campo; e puseram a cruz sobre ele, para que a levasse após de Jesus. Seguia-o uma grande multidão de povo e de mulheres, que batiam no peito, e o lamentavam. Porém Jesus, voltando-se para elas, disse: “Filhas de Jerusalém, não choreis sobre mim, mas chorai sobre vós mesmas e sobre vossos filhos. Porque eis que virá o tempo em que se dirá: Ditosas as estéreis, os seios que não geraram, e os peitos que não amamentaram. Então começarão os homens a dizer aos montes: caí sobre nós; e aos outeiros: cobri-nos (Os. 10,8). Porque, se isto se faz no lenho verde, que se fará no seco?”

S. João: 19, 17-18

Os episódios do Caminho do Calvário e da Crucifixão encontram-se descritos sucintamente na mesma frase.

Tomaram pois, Jesus, o qual, levando a sua cruz, saiu para o lugar chamado do Crânio (em hebraico Gólghota), onde o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado, e Jesus no meio.

A Ressurreição

São Mateus: 28, 1-9

As santas mulheres no sepulcro; o anjo revolve a pedra do sepulcro; o anjo anuncia às santas mulheres a Ressurreição de Jesus; Jesus aparece às Santas Mulheres.

Passado o sábado, ao amanhecer o primeiro dia da semana, foi Maria Madalena e a outra Maria visitar o sepulcro.

Eis que se deu um grande terramoto. Porque um anjo do Senhor desceu do céu e, aproximando-se, revolveu a pedra do sepulcro, e sentou-se sobre ela. O seu aspecto era como um relâmpago, e o seu vestido como a neve. Com o temor que tiveram dele, aterraram-se os guardas, e ficaram como mortos.

Mas o anjo, tomando a palavra, disse às mulheres: “Vós não temais, porque sei que procurais a Jesus, que foi crucificado. Ele já aqui não está, ressuscitou como tinha dito. Vinde e vede o lugar, onde o Senhor esteve depositado. Ide já dizer aos seus discípulos que ele ressuscitou; e eis que vai adiante de vós para a Galileia; lá o vereis. Eis que vo-lo disse antes.”

S. Marcos: 16, 1-10

As santas mulheres no sepulcro; aparição a Maria Madalena.

Passado o dia de sábado, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Salomé compraram aromas para irem embalsamar Jesus. Partindo no primeiro dia da semana, de manhã cedo, chegaram ao sepulcro, quando o sol já era nascido. Diziam entre si: “Quem nos há-de revolver a pedra da boca do sepulcro? Mas, olhando, viram revolvida a pedra, que era muito grande. Entrando no sepulcro, viram um jovem sentado do lado direito, vestido de uma túnica branca, e ficaram

assustadas. Ele disse-lhes: “Não temais. Buscais a Jesus Nazareno, o crucificado? Mas ide, dizei a seus discípulos, e especialmente a Pedro, que ele vai adiante de vós para a Galileia; lá o vereis, como ele vos disse.” Elas, saindo do sepulcro, fugiram, porque as tinha assaltado o temor e estavam fora de si. Não disseram nada a ninguém, tal era o medo que tinham.

Jesus tendo ressuscitado de manhã, no primeiro dia da semana, apareceu primeiramente a Maria Madalena, da qual tinha expulso sete demónios.

S. Lucas: 24, 1-11

As Santas Mulheres e Pedro no sepulcro.

No primeiro dia da semana, foram muito cedo ao sepulcro, levando os aromas que tinham preparado. Encontraram revolvida a pedra do sepulcro. Entrando, não encontraram o corpo do Senhor Jesus. Aconteceu que, estando consternadas por isso, eis que apareceram junto delas dois homens com vestidos resplandecentes. Estando elas medrosas e com os olhos no chão, disseram-lhes: “Porque buscais entre os mortos o que está vivo? Ele não está aqui, ressuscitou. Lembrai-vos do que ele vos disse, quando estava na Galileia: Importa que o Filho do homem seja entregue nas mãos de homens pecadores, seja crucificado, ressuscite ao terceiro dia.”

Então lembraram-se das suas palavras. Tendo voltado do sepulcro, contaram todas estas coisas aos onze, e a todos os outros. As que referiam aos Apóstolos estas coisas eram Maria Madalena, Joana, Maria, mãe de Tiago, e as outras, que estavam com elas.

S. João: 20, 1-17

Jesus aparece a Maria Madalena (*Noli me Tangere*).

No primeiro dia da semana, foi Maria Madalena ao sepulcro, de manhã, sendo ainda escuro, e viu a pedra tirada do sepulcro, de manhã, sendo ainda escuro, e viu a pedra tirada do sepulcro. Correu, então, e foi ter com Simão Pedro e com o outro discípulo, a quem Jesus amava, e disse-lhes: “Levaram o Senhor do

sepulcro, e não sabemos onde o puseram.” Partiu, pois, Pedro com o outro discípulo e foram ao sepulcro. Corriam ambos juntos, mas o outro discípulo corria mais do que Pedro, e chegou primeiro ao sepulcro. Tendo-se inclinado, viu os lençóis postos no chão, mas não entrou. Chegou depois Simão Pedro, que o seguia, entrou no sepulcro e viu os lençóis postos no chão, e o sudário que estivera sobre a cabeça de Jesus, o qual não estava com os lençóis, mas dobrado num lugar à parte. Então entrou também o outro discípulo, que tinha chegado primeiro ao sepulcro. Viu e creu. Com efeito, ainda não entendiam a Escritura, segundo a qual Ele devia ressuscitar dos mortos. Depois os discípulos voltaram para sua casa. Entretanto Maria (Madalena) conservava-se da parte de fora do sepulcro, chorando. Enquanto chorava, inclinou-se para o sepulcro e viu dois anjos vestidos de branco, sentados no lugar onde fora posto o corpo de Jesus, um à cabeceira, outro aos pés. Eles disseram-lhe: “Mulher, porque choras?” Respondeu-lhes: “Porque levaram o meu Senhor, e ainda não sei onde o puseram.” Ditas estas palavras, voltou-se para trás, e viu Jesus de pé, mas não sabia que era Jesus. Jesus disse-lhe: “Mulher, porque choras? A quem procuras?” Ela, julgando que era o hortelão, disse-lhe: “Senhor se tu o levaste, dize-me onde o puseste: eu irei buscá-lo.” Jesus disse-lhe: “Maria!” Ela, voltando-se, disse-lhe em hebreu: Rabboni! (que quer dizer Mestre).

Jesus disse-lhe: “Não me retenhas, porque ainda não subi para o meu Pai; mas vai aos meus irmãos e dize-lhes que subo para o meu Pai, e vosso Pai, para o meu Deus, e vosso Deus.”