

Escultura funerária de Cristo jacente diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

Resumo

Entre numerosas imagens de Cristo jacente, encontra-se o de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, que se destaca pelos múltiplos mistérios que encerra. Neste sentido discute-se o contexto cronológico e estilístico da obra, e apresenta-se o estudo feito até agora. Estando a intervenção numa fase inicial, e os resultados químicos ainda indisponíveis, deprevedemos a complexidade que a obra indicia: a relação do seu estado de conservação actual com o seu percurso atribulado, e as incertezas quanto à autoria e datação. São relatados os vários aspectos ponderados previamente à construção da melhor estratégia interventiva possível.

Palavras-chave

Escultura, calcário, camada pictórica.

Funerary sculpture of the death Christ - diagnosis and particularities

Abstract

Among numerous sculptures of Christ, this one of the Santa Clara-a-Velha monastery is unique due to his hidden mysteries. In that sense, his chronological and stylistic context is discussed, and the study made until now is presented. Being the intervention in an initial stage, and the chemical results not yet available, we describe the complexity denoted by the object: the relationship of its actual conservation state with its hectic path, and the uncertainties about authoring and dating. Several aspects are narrated considered previously as to the working out for the best as possible intervention strategy.

Keywords

Sculpture, limestone, paint layers.

Escultura funerária de Cristo yacente - diagnóstico y particularidades

Resumen

Entre los varios ejemplos de Cristos, se encuentra el del monasterio de Santa Clara-a-Velha, que se destaca por sus múltiples misterios. En este sentido se discute el contexto cronológico y estilístico de la obra, y se presenta el estudio de su recorrido hasta ahora. Se encontrando la intervención en una fase inicial, y los resultados químicos todavía indisponibles, describimos la complejidad que la obra sugiere: la relación de su estado de conservación corriente con su camino turbado y las incertidumbres de la autoría e citas.

Son informo los varios aspectos ponderados previamente a la construcción de la mejor estrategia intervencionista.

Palabras-clave

Escultura, piedra caliza, estrato pictórico.

Introdução

A história desta peça tem-se feito de poucas palavras e factos. Na verdade, são escassas (e difíceis de encontrar) as referências históricas a ela dedicadas, que façam mais do que nomear a sua existência. Em oposição, são muitas as evidências da sua vivência atribulada, e mais ainda os mistérios que parecem encerrar. Se outros aspectos mais óbvios não nos prendessem a atenção, os últimos, por si só, conseguiriam-no, e portanto, admitimo-nos, desde os primeiros momentos rendidas ao seu encanto.



Figura 1 – Cristo deitado, Mosteiro de Santa Clara-a-Velha

Contextualização histórica

A nossa narração começa em meados do mês de Março de 2009. Por esta altura, foi-nos comunicado que o regresso a Sta Clara-a-Velha de um Cristo que aqui pertencia originalmente, implicava alguns cuidados prévios ao seu transporte. Era necessário fazer uma pré-fixação – *facing*, que impedisse o agravamento do seu estado de conservação, nomeadamente o que diz respeito à sua camada pictórica. Na verdade, por esta altura pouco ou nada conhecíamos sobre o assunto, constituindo-se esta escultura, apenas como mais uma das várias peças que nos passavam pelas mãos durante as vésperas da inauguração deste Centro Interpretativo. E foi com estas parcas informações em mente, mas decididas a auxiliar a sua (re)incorporação rápida na sua antiga morada, que nos dirigimos às instalações do Museu Nacional Machado de Castro, nos moldes de uma delegação protocolar, que antecipadamente se deslocou de forma a tratar dos pormenores da recepção de uma individualidade.



Figura 2 - *Facing*

O regresso a casa (como empréstimo, na condição de ser entretanto restaurado) encerra o último capítulo do seu decaimento, e, cremos nós, o primeiro da sua total recuperação, ainda que outras dificuldades possam continuar a entravar um processo que pensávamos poder ser bastante mais célere. De facto, os embaraços começaram a vislumbrar-se com a chegada às novas instalações, que por muito recentes que sejam, se revelaram contrárias à sua entrada, já que o acesso exterior-interior por via do monta-cargas desembocava na reserva e não na zona de exposição. O seu estado, e também as condições de empréstimo, recomendavam o restauro prévio à exposição, mas não existindo melhor local para inciar o tratamento e estando, na altura, a sala de exposições temporárias vaga, e, naturalmente pressionados com a iminência da data de inauguração, foi decidida a sua colocação naquela sala, fazendo a sua entrada pela rampa e porta principal. No entanto, passados dois meses tornava-se já necessário o transporte interno entre a sala de exposições temporárias e a reserva, por força da programação do museu. Este segundo transporte é feito com grandes dificuldades devido à sua grande dimensão, com meios adaptados, existindo a cada passo um novo obstáculo a ultrapassar (já que se tratava da sua transferência do extremo Oeste do núcleo museológico, para o extremo Este do edifício), passando inevitavelmente por gabinetes e corredores, não dimensionados para este tipo de utilização. No final, esta operação foi bem sucedida graças à superior motivação do numeroso pessoal envolvido. Nesta movimentação foram tomados todos os cuidados prévios aconselhados no que diz respeito à protecção de extremidades e superfícies, bem como a fixação do volume, tendo toda a operação sido acompanhada por um conservador-restaurador. Findo o suplício, (trans) expirávamos de alívio, com um sorriso nos lábios, pelo desfecho feliz de uma tarefa que em diferentes momentos se afigurava como hercúlea ou mesmo impossível, quando cerca de três horas depois da sua conclusão, alguém nos alertou que as pernas se encontravam fracturadas. Desconcertadas, confirmámos que a ruptura ocorreu precisamente junto aos restauros anteriormente executados, que se mostravam mais resistentes que a pedra esculpida. Ficava assim definitivamente decidido em face das circunstâncias, que ao contrário das nossas intenções iniciais, a actual intervenção terá obrigatoriamente que

passar pela revisão das integrações volumétricas feitas anteriormente. Relativamente a estes aspectos, voltaremos a abordá-los na secção referente ao diagnóstico.

Com o propósito de finalizar a contextualização histórica, regressemos ao Museu Nacional Machado de Castro, local que lhe terá servido de pousada durante o último século. Remontamos assim ao início do século XX (1911), altura em que é criado este Museu Nacional, em Coimbra, que acolheu inúmeras obras, tanto particulares como institucionais, mas principalmente espólio precisamente resultante da extinção das ordens religiosas. Relativamente a este assunto e considerando a proximidade com o nosso tema, valerá a pena explicar que a criação definitiva daquele espaço museológico na data apontada, resulta de outras iniciativas anteriores, e do franco empenho de várias individualidades das quais se destaca o Professor António Augusto Gonçalves, que intentava a criação de um espaço público, com componente académica e artística que orientasse a produção à época designada por arte industrial, englobando a escultura, a pintura, o desenho e a arquitectura. Dos seus mais recuados esforços resultam, primeiro, a criação logo em 1878 da Escola Livre das Artes do Desenho, e cerca de trinta anos depois, favorecido pela reunião de vontades múltiplas, o referido Museu. Parte do que viria a constituir o seu acervo, no período que medeia a sua abertura, encontrava-se disseminado por várias colecções artísticas em outras tantas instituições da cidade ligadas ao ensino¹. A grande riqueza da colecção do novo Museu, assumindo-se como uma compilação de valor nacional, e contrastando com o estado de degradação calamitoso do “nosso” jacente, permitiu a contínua redução da sua condição a “reserva”, nunca chegando a ser exposto ao público. Ainda assim, da intenção de contrariar esse destino de modorra terá resultado a última intervenção de que se tem notícia, embora dela não existam registos escritos.

Esta intervenção realizada por volta de 1995, ter-se-á pautado pela reconstituição volumétrica dos membros inferiores, união das partes constituintes dos membros superiores e recuperação da unidade lapidar que sustenta o jacente pela colmatação de uma lacuna sob as pernas. Tanto quanto se conseguiu apurar, já na altura da intervenção a tampa da sepultura se encontrava fracturada junto aos pés, inexistindo as falanges dos mesmos (em qualquer um deles), como não ostentava as mãos na posição intencionada (ou seja, cruzadas sobre o abdómen) por se encontrarem muito fracturadas. Também por esta altura, considerada a dificuldade de tratar a peça ao nível do solo, é agregado um suporte constituído por duas vigas em aço (secção em H) colocadas longitudinalmente, fixas à peça com espuma de poliestireno expandido aplicada pelo seu dorso. Estas barras longitudinais, por sua vez, encaixam em dois suportes verticais, também metálicos e de secção tubular, com uma configuração de cavalete. Em conjunto, o sistema de suporte permite a colocação do Cristo a uma altura semelhante à original como tampa de sepultura e torna a sua posição mais adequada para o tratamento, que no entanto não chegou a ser finalizado. Foi nestas condições que a peça regressou à casa primitiva, e mais uma vez, o

1 s. a. Definição de uma identidade. in site oficial do Museu Nacional de Machado de Castro, acedido em Maio de 2010: [HTTP://MNMACHADODECASTRO.IMC-IP.PT/PT/MUSEU/CONTENTDETAIL.ASPX?ID=593](http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt/museu/contentdetail.aspx?id=593)

Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

seu estado de conservação, enfermado múltiplas maleitas, impedia a sua disponibilização a favor da fruição pública.

Daqui para trás, a história torna-se mais nebulosa e os mistérios adensam-se progressivamente. Se considerarmos como correcta a datação que lhe é atribuída de finais do século XVI, e admitindo a incorporação no espólio do Museu Nacional de Machado de Castro em inícios do século XX, falta-nos o enredo de cerca de quatro séculos, que corresponderão, cremos, a vários episódios de interesse, ainda que, para já desconhecidos.



Figura 3 - Estrutura de suporte

A sua posse foi desde sempre atribuída ao Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra não obstante quase não hajam referências históricas, bem como à sua autoria genericamente atribuída à Oficina de Coimbra, datando da 2ª metade do século XVI. Este complexo monástico, desde a sua sagração (1330) teve o destino marcado pelas invasões das águas do Mondego. Inicialmente de uma forma esporádica, depois de forma mais cíclica, a massa fluvial invadia os terrenos baixios onde está construído. Até que por fim, os incómodos causados no que deveria ser uma vivência calma e harmoniosa destas religiosas, se sobrepunham às vantagens da permanência tão próxima ao rio, pelo que abandonam o local. Instalam-se no novo mosteiro, entretanto mandado construir em promotório próximo, em 1677. É comumente aceite que esta peça terá sido transferida para a nova residência das irmãs de Sta Clara, junto com todos os outros pertences, por altura da mudança de residência para o novo edificado. Em 1834 é decidida a extinção das ordens religiosas, tornando-se efectiva nesta comunidade monástica, apenas 50 anos mais tarde, por ocasião do falecimento da última freira. (CÔRTE-REAL *et al.*, 2002:23-32) (CÔRTE-REAL, 2008: 65-67)

É precisamente sobre os contornos da vivência nos primeiros dois séculos, que a inexistência

de fontes escritas, possibilita a assumpção de inúmeras questões não resolvidas, e que ousamos aqui apresentar como mero exercício cartesiano. Ainda mantendo o raciocínio na cronologia relacionável, e dela fazendo um uso despudorado, entre a extinção da Ordem e a criação do Museu Nacional de Machado de Castro, apenas existe um hiato de 25 anos, sendo possível a incorporação no espólio que tem como destino o acervo do Museu antes da data de criação do mesmo. Também a permanência da peça nas originais instalações monásticas nos levanta algumas dúvidas, já que por altura da sua execução, seria difícil a colocação segura ao nível do solo quer dentro da Igreja, quer nas suas dependências, e no primeiro piso, actualmente, não se vislumbram indícios da sua justaposição em qualquer paramento, mas seria talvez possível a colocação em espaço até agora não escavado. Quanto à permanência no edificado novo, esta deve ter sido menos atribulada e ainda que não se conheça a sua localização exacta, a existência de amplos espaços úteis não suscita novas dúvidas, a esta etapa.

Acerca de todo este emaranhado de dúvidas, que para já não têm resposta, existem no entanto alguns factos a reter, podendo curiosamente ser sintetizados em três períodos (de um século cada): após a sua execução por parte de uma das escolas escultóricas mais prolíferas do país - mas sem autor específico - como é a de Coimbra (GONÇALVES, 2005:20), terá passado o seu primeiro século em Sta Clara-a-Velha, fugindo porventura das invasões perniciosas das águas do Mondego; o segundo século, de paz relativa, encontrou-a no convento novo, deliciado pela devoção de que era alvo; de onde parte para um longo século de recato e reabilitação no novo Museu Machado de Castro.

Para além das atribuições até aqui descritas, convém referir outro aspecto que terá sido imprescindível nas decisões tomadas na sua relação - existe um outro jacente, iconograficamente semelhante, em pedra, pertencente à mesma ordem monástica, com datação aproximada (séculos XIV/XV), de autor desconhecido e em bom estado de conservação!

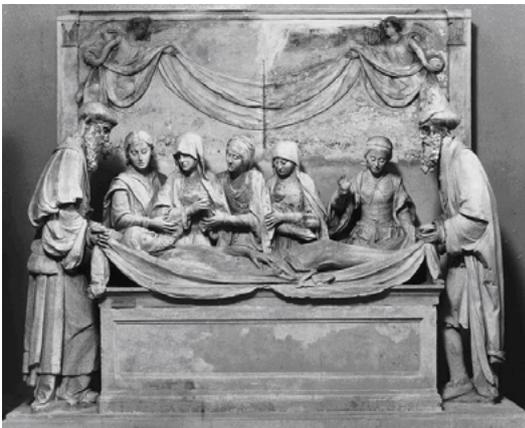
Iconografia

A iconografia da peça é bastante pacífica - Cristo jacente no túmulo, após a crucificação. Mas à época era igualmente comum a representação da cena incluindo Nicodemus (à esquerda), José de Arimateia (à direita) que em conjunto transportavam o corpo, colocados nos topos, e 5 a 6 personagens por detrás do túmulo - Deposição de Cristo no túmulo. As personagens recuadas representariam (da esquerda para a direita): S. João Evangelista junto à Virgem, duas ou três santas mulheres e Maria Madalena, um pouco mais afastada do grupo. Poderia ainda ser encimado com dois ou três anjos. Portanto, a primeira dúvida consiste em saber se se trata de um Cristo "simples", ou se faria parte de um conjunto escultórico (NOGUEIRA GONÇALVES, 1947:72-85). Durante algum tempo considerou-se como mais provável a segunda hipótese, até porque existe um conjunto de duas peças formado pelas figuras de José de Arimateia e Nicodemus (executados em pedra semelhante,

Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

e com camadas cromáticas aparentemente equivalentes, mas com trabalho escultórico mais grosseiro), também originários deste Convento e com um percurso histórico semelhante. A corroborar esta hipótese existem as referências próximas às três imagens no inventário feito em 1915/1916 no Museu Machado de Castro. O inventário dos bens do Mosteiro de Sta Clara (a nova,) elaborado em 1886 (s.a., 1886), não oferece grande ajuda, porque refere a existência de um conjunto escultórico representando uma Deposição na Capela de Nossa Senhora das Dores, todo em pedra, e um outro conjunto com a mesma iconografia, mas com o Cristo em madeira, em que os dois “profetas” são de pedra. Está omissa, portanto, referência a pelo menos um Cristo, deposto e em pedra, quer ele se trate deste “nosso” Cristo, quer se refira ao Cristo do século XIV / XV. Simultaneamente, o mesmo documento relaciona agora, os dois discípulos anteriormente associados ao “nosso” Cristo, com um outro em madeira (desaparecido) que talvez assumisse a função processional, já que a partir de finais do século XII se disseminou pela Europa a tradição de oferecer à veneração dos fiéis, na sexta-feira santa, o corpo do senhor morto, depois de retirado da cruz (FALCÃO, 2000:187-193). Ainda fazendo fé nas convicções deste autor a representação de Cristo sofre gradual individualização, facilitando a sua mobilidade, sendo para tal a madeira um material mais adequado. Curiosamente, este aspecto remete-nos, agora, para a hipótese de o Cristo de facto funcionar intencionalmente de forma solitária. Por último, um outro aspecto técnico vem reforçar novamente esta conjectura – nas representações da Deposição, o panejamento que envolve o corpo de Cristo pode assumir-se como charneira para união do jacente às duas figuras dos “profetas” que o ladeiam: para este efeito o panejamento é elevado em relação à laje frontalmente, e existe um artifício de união, que no caso da Deposição proveniente do Mosteiro de Santa Cruz e actualmente no Museu Nacional Machado de Castro, é de encaixe entre as mãos (do bloco formado pelo Cristo e os panejamentos/mortalha) e os punhos dos discípulos. No nosso Cristo não existe esse mecanismo, mas existem dois orifícios (obstruídos com madeira) na parte posterior da cabeça e um em cada lado da almofada, que para já não têm função determinada.



Figuras 4 e 5 – Deposições de Cristo, João de Ruão: Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz e Convento do Carmo (imagens: Museu Nacional Machado de Castro, Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco – Antigo Convento do Carmo)



Figura 6 – Cristo no túmulo, Mosteiro Santa Clara-a-Velha (imagem: Museu Nacional de Machado de Castro)

Descrição

Mas afastemo-nos, por agora, das interrogações e procuremos terra firme nos factos de que se constitui a sua descrição e das suas muitas particularidades. Começemos pela primeira: a peça de que tratamos aqui, é uma imagem jacente (transi) de Cristo, pertencente a monumento funerário em tamanho muito próximo ao natural, suportado por 3 elementos rectangulares faciais (S1, S2 e S3) que permitiriam a justaposição à parede. Está esculpido em calcário, provavelmente proveniente da zona de Ança ou Portunhos, que fornecia preferencialmente a Escola de Coimbra. A tampa tumular onde jaz Cristo tem 1,80 m por 0,60 m de largura e cerca de 0,20 m de espessura máxima. No tardo, foi aliviada de excesso de peso pelo desbaste na zona central, formando uma superfície côncava, que corresponde na face esculpida ao maior volume pétreo, numa tentativa óbvia de reduzir a massa calcária, e consequentemente o peso ao mínimo imprescindível, favorecendo a imagem de Cristo. A figura do defunto tem formas esguias, delicadas, e algum movimento. Este movimento é principalmente assegurado pela elevação dos joelhos e pernas, tocando apenas os calcanhares a laje. As mãos repousariam cruzadas sobre o abdómen, mas encontram-se muito fragmentadas. Por agasalho apenas tem um cendal, talvez a área trabalhada de uma

Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

forma menos delicada. De acordo com o apego aos últimos sinais de vitalidade que o autor parece ter querido explorar, o rosto de traços delicados e alongados apresenta olhos quase cerrados, boca ligeiramente entreaberta, sobranceiras levemente contraídas, e um nariz longo e fino. É emoldurado por uma cabeleira de ondulação larga, bastante pormenorizada, de comprimento razoável e que acompanha o pescoço. Tem barba e bigode, igualmente encaracolados e aparados. Por entre madeixas, entrevêm-se as orelhas de dimensão reduzida. A cabeça repousa sobre almofada decorada geometricamente, com dourados na face exposta. Tanto nos pés como nas mãos tem orifícios que corresponderiam à zona de inserção de pregos no momento da crucificação. A área da laje remanescente em relação à sua figura, encontra-se decorada com um alto-relevo, representando os panejamentos usados na ocasião por forma a transmitir algum conforto ao corpo, vestindo a laje com drapeados sucessivos que caem de forma organizada sobre as três faces do suporte /arcaz, e finalizam a cerca de 20 cm do seu topo. Quanto ao suporte, sob a forma de três das quatro paredes de um qualquer túmulo, estas têm larguras distintas em consonante articulação entre si e a parede. O menor (S1) tem 0,5 m de largura e deveria ser colocado à esquerda sob os pés de Cristo; do lado direito, sob a cabeça seria colocado o (S3) que tem 0,63m de largura e o painel frontal (S2) mede 1,75m. A posição relativa destes três elementos é revelada pela decoração (ou inexistência da mesma) que ostentam, que representa as extremidades dos panejamentos colocados sobre a tampa sepulcral, de forma delicada. Reafirmando que se trata de uma peça para ser justaposta à parede, não existe um dos lados do embasamento, correspondendo ao que permitiria que se adossasse à parede, não sendo também trabalhada na tampa a face correspondente. São visíveis vestígios do talhe à superfície.

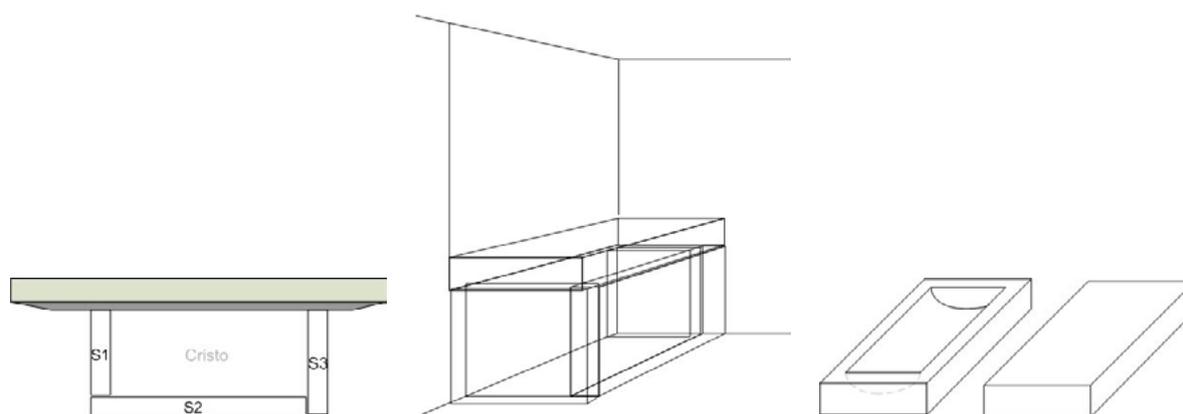


Figura 7a, b e c – Esquemas da articulação dos vários elementos de suporte

Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

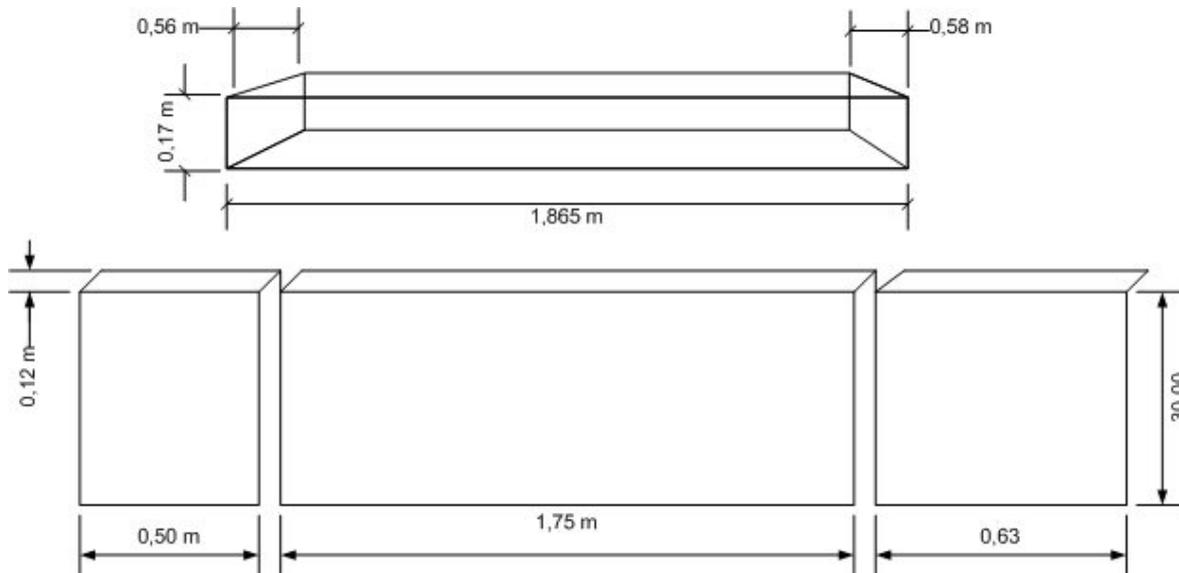


Figura 7d – Esquemas da articulação dos vários elementos de suporte

Feita a descrição formal, remetemo-nos agora à argumentação pictórica que a peça encerra, e para o fazermos serão suficientes as descrições relativas ao Senhor (e laje) e ao painel frontal da estrutura de suporte, já que nos dois restantes elementos são muito poucos e aleatórios os vestígios de pintura. Na figura de Cristo, descortinam-se três camadas pictóricas através da observação à lupa binocular, correspondendo provavelmente à camada original, à sua preparação e a um repinte ainda não datado. A preparação vermelha estende-se por quase toda a extensão da superfície esculpida, e é muitas vezes visível por perda das camadas de tinta ulteriores. A camada seguinte, provavelmente a original, apresenta uma coloração de base esverdeada, tomando em algumas zonas um tom azulado, sobre o qual se destacam profusas escorrências sanguíneas, sendo dramaticamente expressiva. Não é observável por toda a superfície, mas parece estar mais presente no lado esquerdo (ombro, braço e coxa), correspondendo à zona de menor exposição. Tem uma espessura consideravelmente mais reduzida do que a camada posterior. A terceira camada, provavelmente correspondendo a um repinte generalizado da superfície, exhibe uma coloração base acinzentada, neutra, com alguns (mais poucos) fios de sangue representando as inúmeras feridas e padecimentos anteriormente infligidos ao corpo do Senhor, dos quais destacamos os do lado direito do pescoço. Relativamente a estas camadas e à sua sobreposição, foram feitas diversas análises, nomeadamente a preparação de corte estratigráfico e difracção de raios X, das quais ainda não temos resultados. O painel frontal, por seu lado, apresenta a decoração volumétrica reforçada por pintura e inscrições latinas. A pintura aparece associada aos panejamentos esculpidos, representando elementos globulares alternados em tamanho e posição e fazendo uso de douramento, e cores fortes e quentes, remetendo para a visualização de um tecido luxuoso como o brocado. Sobre este, e de forma residual encontram-se vestígios de decoração que finge o marmoreado de tons sóbrios de azul e cinzento. Abaixo, e sobre

uma superfície lisa é visível a inscrição: “LAPSA EST IN LACUM VITA MEA ET POSVUR (...)”, parece corresponder à lamentação latina *Lapsa est in lacum vita mea, et posuerunt lapidem super me*, significando: terminada a minha vida num abismo, puseram uma lápide sobre mim. Mais abaixo aparecem outras duas inscrições, colocadas lado a lado, mas actualmente quase indecifráveis, pelo que nos abstemos de tentar transcrever.



Figura 8 – Frontal decorado do túmulo

Diagnóstico

Relativamente ao diagnóstico do seu estado de conservação, salientamos a fragmentação dos membros inferiores e superiores e da laje/tampa junto às pernas, que o debilitam muito estruturalmente. A forma de talhe do tardo, apesar de o ter obviado de peso, torna-o muito mais susceptível a fragmentar. No entanto, a pedra encontra-se em boas condições mineralógicas (sem escamação, pulverização, sem efluorescências salinas), resumindo-se a degradação a lacunas e fracturas causadas por impacto.

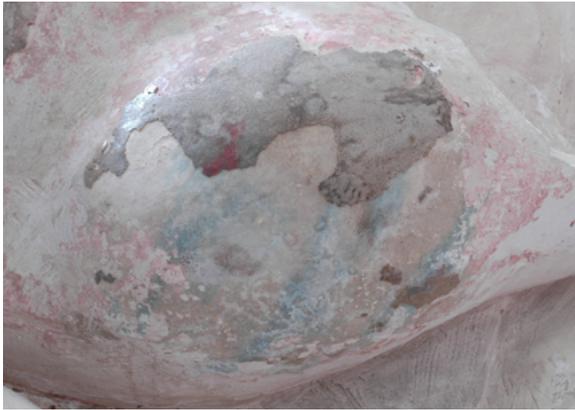
As camadas pictóricas apresentam-se estáveis nas zonas centrais perdendo fixação em limites e junto às lacunas ou zonas de intervenções anteriores. A camada pressupostamente original parece ter melhor adesão que a posterior, mas esta é uma observação provisória. A utilização, em intervenções anteriores, de materiais orgânicos, com uma aparência que remete para o grude (aguarda-se confirmação analítica) como resina para união e como massa de preenchimento; e o poliéster de preenchimento (numa intervenção mais recente confirmada pelo executor) nas lacunas volumétricas, fazem temer pela sua conservação a longo prazo, já que os primeiros são susceptíveis a degradação microbológica e os segundos são mais resistentes que o próprio calcário, reendereçando a este todas as tensões sofridas como ficou tristemente provado no último transporte.

Ainda que compreendendo que a ética da conservação evoluiu como todas as outras áreas do conhecimento humano, e não fazendo por isso juízos de valor que podem muito bem estar descontextualizados, por força de tão poucas informações que possuímos dos factos que envolvem esta peça, não podemos no entanto deixar de referir que são contrárias aos valores almejados actualmente pela comunidade científica na nossa área: o restauro mimético sem bases conhecidas, como o que foi feito nos pés, ou volumétrico com

Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

materiais não reversíveis encontrados nas pernas, e a inclusão de fragmentos originais da própria escultura como enchimento em volumes a reintegrar com grude. Também nos parece despropositada a colmatação da lacuna volumétrica no peito, que por ser pouco significativa acaba por ter um efeito contrário ao provavelmente pretendido, captando o olhar do observador, induzindo-o até em erro na sua interpretação pictórica.



Figuras 9 e 10 – Pormenores da policromia: almofada e ombro



Figura 11 e 12 - Pormenores da policromia: cendal e painel frontal



Figura 13 – Trabalho escultórico do rosto

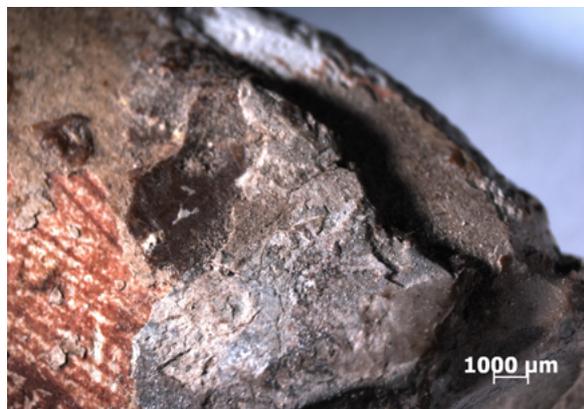


Figura 14 – Pormenor do dedo à lupa binocular (estratigrafia)

Pelo exposto ao longo destas e das linhas anteriores, antevemos uma intervenção que se paute pela recuperação da sua estabilidade estrutural, pela limpeza genérica das superfícies, bem como dos vestígios pontuais de cera e cimento (apenas existentes do lado esquerdo) que a mascaram; pela fixação das camadas pictóricas existentes, deixando em aberto a possibilidade (ou não) de se recuperar a pintura original - o que curiosamente poderá muito bem não se constituir como uma intervenção mínima que comumente defendemos.

Resta-nos apenas aludir a um aspecto, porque, ainda que levemente mencionado anteriormente, tem para nós muita importância: trata-se da relação directa que vislumbramos entre as inúmeras movimentações que esta peça deve ter sofrido, a tentativa do artista ou artistas para a tornarem leve e delicada, e a fragmentação que ostenta agora. Mesmo assim, e admitindo um estado de conservação deplorável, obtido de forma precoce, custa-nos entender o ter sido preterida tanto tempo, mesmo não sendo a primeira com esta iconografia, em face de um trabalho tão delicado de talhe.

Conclusões

Face à profusão de questões levantadas, quer pela componente, histórica, iconográfica e mesmo de conservação, esta riquíssima peça assume-se já como um delicioso desafio. Ansiamos pela sua intervenção, esperando que seja duradoura e que lhe devolva a dignidade de que necessita para a devolução à fruição pública. Para atingir esse objectivo, confiamos nos novos recursos técnicos e científicos de que dispomos, bem como em novas fontes históricas entretanto encontradas. Os resultados analíticos poderão indicar o sentido da intervenção e mesmo dissipar dúvidas suscitadas pelo estudo histórico-artístico feito em paralelo. É este também o interesse das instituições envolvidas, pelo que estão a ser feitos esforços conjuntos para efectivar esta intervenção.

Referências

CÔRTE-REAL, Artur. *et al.* Intervenção no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra. *in Estudos Património*. Lisboa: Instituto Português Património Arquitectónico, 2002, pp.23-32.

CÔRTE-REAL, Artur (coordenação). *Mosteiro de Santa Clara de Coimbra. Do convento à ruína, da ruína à contemporaneidade*. Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro, 2008.

FALCÃO, José António. Cidade de Deus, Cidade dos Homens - Senhor Morto *in Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da diocese de Beja. Tomo II*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, pp. 187-193.

GONÇALVES, Carla Alexandra. *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade Letras de Universidade de Coimbra, 2005.

Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades

Júlia Fonseca, Carla Maximiliana

NOGUEIRA GONÇALVES, António. *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1947, pp. 72-85, e estampas CLXIII, CLXVI.

Arquivo da Universidade de Coimbra

Fundo: Secretaria da Administração geral de Coimbra / Repartição da Fazenda do Distrito de Coimbra. *Inventário das imagens, alfaias e mais objectos encontrados no extinto convento de Santa Clara*. 1886. Cota III-1^aD-16-2-15, fls 30, 32v, 35v e 57v.

Agradecimentos

Dr^a Lia Nunes (pesquisa arquivística) e Miguel Munhós (fotografias).

Notas biográficas

Maria Júlia Sobral da Fonseca - Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Mestrado em Química aplicada ao Património Cultural, pela Faculdade Ciências da Universidade de Lisboa, 2008. Curso Estudos Superiores Especializados em Arte Lusíada, 1997. Bacharel em Conservação e Restauro pelo Instituto Politécnico de Tomar, 1993.

Carla Maximiliana Batalha e Simões - Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Mestranda em Conservação e Restauro, pela Faculdade Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Licenciada Conservação e Restauro pelo Instituto Politécnico de Tomar, 2002.