

# “CEIA DE EMAÚS” DO MUSEU DE SANTA MARIA DE LAMAS

## ANÁLISE ICONOGRÁFICA DA TELA DE POSSÍVEL ENQUADRAMENTO MANEIRISTA

**JOSÉ CARLOS DE CASTRO AMORIM** | Historiador da Arte, Técnico Superior de História da Arte do Museu de Santa Maria de Lamas  
geral@museudelamas.pt

### RESUMO

Resultante da aquisição “compulsiva” de coleções por parte do industrial rolheiro Henrique Amorim (1902-1977), o Museu de Santa Maria de Lamas (MSML) incorpora um espólio variado. Fundado nos anos (19)50 e reorganizado desde 2004, de todo o seu acervo destaca-se a sua coleção de Arte Sacra. Um segmento que alberga a Tela Ceia de Emaús – óleo de finais do século XVI ou alvares do XVII, passível de enquadramento Maneirista – exibida na sua Sala dos Oratórios e abordada neste estudo. Num espaço interior místico e alteado, o artista representou a Ceia de Emaús segundo o relato de S. Lucas. Uma reprodução post mortem e em escala reduzida (três Comensais apenas), dos gestos e comunhão eucarística da Última Ceia. Deste modo, o “Grupo ternário”, iluminado e disposto numa mesa, surge com Cristo ao centro, ladeado por dois Discípulos que testemunham, espantados, a sua presença e Ressurreição. Reconhecendo-o apenas quando este exhibe o Pão e repete os gestos sacramentais da sua “Fração”.

### PALAVRAS-CHAVE

*Ceia de Emaús*, pintura, maneirismo, iconografia, arte sacra

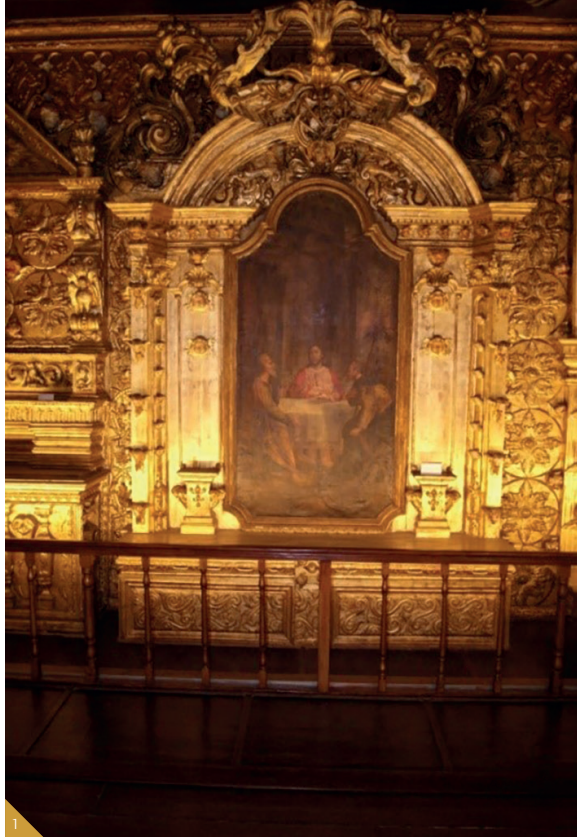
### INTRODUÇÃO, METODOLOGIA & CONDICIONANTES AO ESTUDO DA OBRA DE ARTE

Devido ao desgaste, patologias estruturais e temporais da tela analisada, mas sobretudo à adulteração por intervenção humana (escurecimento, recorte ou ocultação), de parte do seu formato e cores originais, a perceção exata da obra, dos seus elementos iconográficos, policromia e nuances, é atualmente diminuta. Deste modo, na eventualidade de se realizarem intervenções de conservação nesta pintura, essas ações terão implicações na sua análise e poderão revelar novos elementos, passíveis de subsidiar e/ou “reescrever” algumas das conclusões.

A par das vicissitudes descritas, a ausência de referências acerca desta tela e o total desconhecimento da sua proveniência, historial e posterior percurso até chegar ao museu, limitaram os resultados deste trabalho. Todavia, numa tentativa de debelar esta conjuntura, em termos metodológicos este projeto de investigação, análise plástica e iconográfica baseou-se em dois “eixos”:

**1.º** A pesquisa bibliográfica geral e específica acerca do tema, suas fontes, iconografia e características pictóricas da sua possível datação.

**2.º** A análise e o “confronto” direto entre as informações iconográficas e estilísticas recolhidas e a própria composição da *Ceia de Emaús*.



1. *Ceia de Emaús* no MSML.

Assim sendo, para o estudo iconográfico que permitiu conhecer o tema desta pintura, foram identificadas as suas fontes primárias. Inscritas nos *Evangelhos* de *S. Marcos* e *S. Lucas*, os únicos que, de forma diferenciada, citam as aparições e a *Ceia* em *Emaús*.

Interpretados os escritos e as narrativas da *Ceia*, o conhecimento acerca deste episódio, suas origens e metodologias de o representar em diferentes datas e estilos, prosseguiu através do contacto com as páginas da *Legenda Áurea*, de compêndios iconográficos de *Louis Réau* e de um estudo de *Fausto Martins* (onde o autor aborda, num dos objetos de estudo, a *Ceia de Emaús*).

Do ponto de vista plástico, da descrição desta obra e correspondência sugerida com a “Situação Maneirista” vivida entre os finais do século XVI e os alvares do XVII, as considerações formuladas obtiveram o seu fundamento nos estudos acerca da *Pintura Maneirista em Portugal*, publicados por Vítor Serrão entre 1982 e 2001.

## IDENTIFICAÇÃO DA OBRA EM ESTUDO | FICHA DE INVENTÁRIO

**Título** | *Ceia de Emaús*.

**Autor** | Desconhecido (Pintor/membro de *Oficina de Pintura*<sup>1</sup>, ativo em Portugal no fim do século XVI, ou entre finais do século XVI e os alvares do XVII).

**Cronologia** | Entre finais do século XVI e as 1.<sup>as</sup> décadas do XVII<sup>2</sup>(?).

**Proveniência** | Desconhecida (a exposição no museu resulta da aquisição desta tela, entre 1950 a 1953, por parte de Henrique Amorim, realizada em Portugal num espaço sacro intervencionado e despojado de património; hasta pública ou Antiquário (*Casa do Povo de Santa Maria de Lamas 1985, 3 e 16*)).

**Materiais** | Tela.

**Técnica** | Pintura a óleo.

**Dimensões** | Alt. 210 x Larg. 116 cm.

**Localização e N.º Inventário** | MSML, Sala 5 – *Sala dos Oratórios* / 1957.0481.

## LEITURA ICONOGRÁFICA & ANÁLISE PLÁSTICA DA OBRA

Realizada originalmente (segundo o gosto e as normas da sua suposta época de produção), para possível encaixe num retábulo (Serrão, 1982, p. 38) – do qual terá sido retirada – esta pintura a óleo sobre tela, esticada e emoldurada<sup>3</sup>, pertence atualmente (desde a década de (19)50), à *Coleção de Pintura religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas*. Exibida na quinta sala do piso superior deste museu e incorporada num fragmento de talha dourada (**fig. 1**), que não corresponde à sua cronologia e proveniência original, esta pintura, cuja narrativa central, tendo em conta a fidelidade às suas fontes literárias, se desenvolve num espaço interior (Lc. 24;29 & Réau, 1996a, p. 586) – de arquitetura alteada, escurecida e prolongada ao gosto Maneirista – representa a iconografia da *Ceia de Emaús* (**fig. 2**). Nomeadamente, o momento da revelação da identidade de *Cristo ressuscitado*, a dois *Discípulos* e à mesa, pela reprodução dos gestos eucarísticos/sacramentais da *Fração do Pão*.

Procedente da *Aparição corpórea*, sob uma aparência distinta (com atributos de peregrino), a dois *Discípulos* no caminho para *Emaús* (Voragine, 2000 (Tomo I), p. 229), relatada de forma vaga no *Evangelho de Marcos* (Mc.16;12), mas descrita de forma profunda e pormenorizada nos escritos de *Lucas* (Lc.24;13-35), a “Comida Eucarística” de *Emaús* revela um *Cristo ressuscitado* de “carne e osso” (Voragine, 2000 (Tomo I), p. 228). Recria, em formato reduzido, três Comensais apenas (**fig. 3**), a simbologia da comunhão e instituição eucarística da *Última Ceia* (Réau, 1996a, p. 586). Possui paralelos neotestamentários e pelo menos uma prefiguração bíblica, no episódio da *Hospitalidade ou Filoxenia de Abraão* perante três *Anjos*, descrita no *Antigo Testamento* (Gn.18;1-16). E ainda, inspiração ou origem pagã no mito greco-romano da visita de *Zeus/Júpiter* e *Hermes/Mercúrio* a *Philémon* e *Baucis* (Réau, 1996a, p. 586).

Deste modo, tendo em conta o rigor catequético e a “temperança” que a Contrarreforma tridentina impôs aos *Maneiristas portugueses* na composição das narrativas sagradas (Serrão, 1982, p. 137; 1983, p. 245; 1989, p. 16; 1993, p. 7, 31-33; 2001, p. 169; Pereira, 2011, p. 566-567), esta pintura mantém-se fidedigna ao relato de *Lucas* e ao seu modelo iconográfico habitual. Ou seja, no interior de um espaço arquitetónico que recria a casa de um dos dois *Discípulos* – com possível porta de acesso alteada, à esquerda do observador, e pequena janela/abertura com vista para uma paisagem exterior, à direita<sup>4</sup> – processa-se, em ambiente de grande espiritualidade e misticismo, a *Ceia de Emaís*. Protagonizada exclusivamente pelo seu “Grupo ternário” (Réau, 1996a, p. 587).

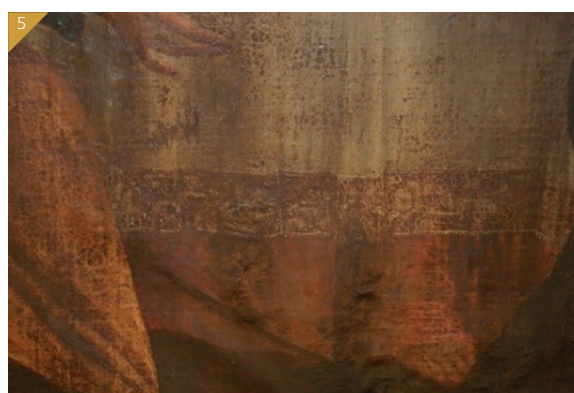
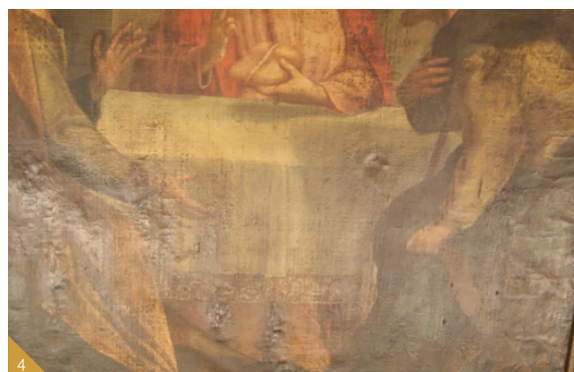
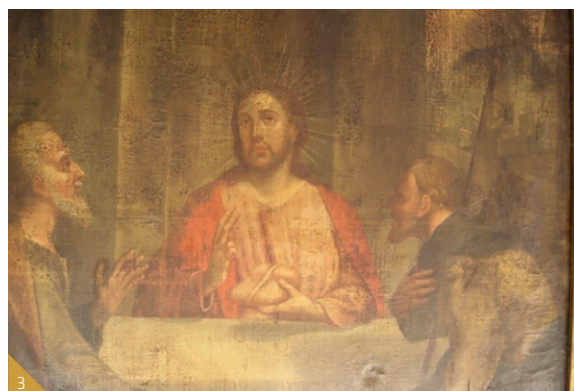
Constituído por três Comensais à volta de uma mesa, retangular e coberta por toalha (branca, mas com nuances de amarelo, e rematada no plano inferior por uma faixa horizontal de rendilhados vegetalistas e fitomórficos), no momento exato em que *Jesus* revela a sua verdadeira identidade pelo *Rito fraterno do pão*<sup>5</sup>, perante a perplexidade dos dois *Discípulos*<sup>6</sup> que enquadram a *figura Cristológica* (figs. 4 e 5).

Ao centro, *Cristo ressuscitado*, envolto por resplendor luminoso na sua cabeça, com rosto místico, de expressão teatral e beleza contida (fig. 6) (Voragine, 2000 (Tomo I), p. 294 & Serrão, 2001, p. 169). Barba e cabelo ondedos, em tons de castanho-escuro e cuja gestualidade, iluminada, representa perante as duas testemunhas, a *Fração do Pão* / *Rito fraterno do Pão*. Composta pela mão direita – de dimensões exageradas em relação ao volume global desta figura<sup>7</sup> – que se posiciona em rito de bênção (*Benedictio latina* (Barasch, 1999, p. 26-28 e 38)), percebendo-se a elevação dos dedos indicador e médio – intencionalmente prolongados em altura – e a flexão do anular e do mínimo), e pela esquerda que exhibe o *Pão*.

Parcialmente fracionado e atravessado por um segmento diagonal ao gosto Maneirista<sup>8</sup> (fig. 7).

Esse gosto, está também patente na construção anatómica e volumétrica deste *Cristo*, bastante robusto. Mas sobretudo, no tipo de tratamento e paleta cromática da sua indumentária. Nomeadamente, nos drapeados da sua túnica interior rosada<sup>9</sup> – pontuada por algumas nuances subtis de branco – e na vivacidade tonal do seu manto sobreposto vermelho (Serrão, 1982, p. 42 e 43).

Sentado à direita de *Cristo* (esquerda do observador), subsiste um dos *Discípulos*, cujos gestos e a pose cénica<sup>10</sup>, com braços e mãos abertos, em atitude contemplativa (fig. 8), enfatizam o momento iconográfico recriado. Manifestan-



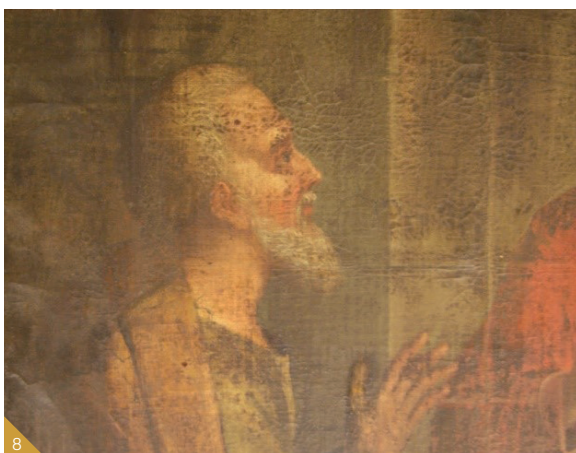




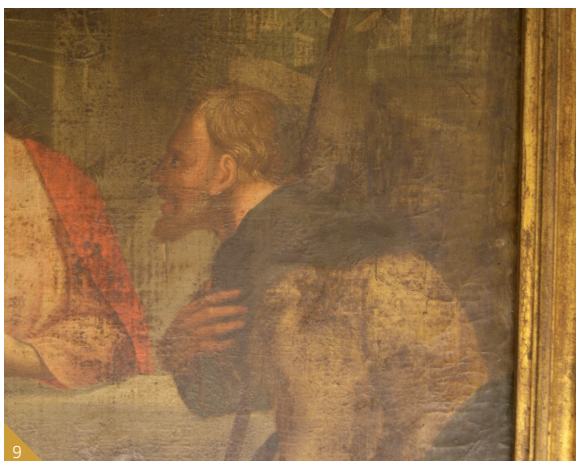
6



7



8



9

2. Tela Ceia de Emaús.

3. Grupo ternário.

4 e 5. Tela Ceia de Emaús.

6. Face mística de Cristo.

7. Fração do Pão.

8. Discípulo à direita de Cristo – à esquerda do observador – com rosto de idade superior.

9. Discípulo à esquerda de Cristo – à direita do observador – com rosto de idade inferior.

do fisicamente o espanto que esta figura nutre pela revelação da identidade e presença corpórea de *Jesus ressuscitado* diante do seu olhar. Perfilado, direcionado a *Cristo* e representado com características físicas, nomeadamente faciais e capilares (cabelo curto e barba preenchidos por gradações de cinza e áreas de branco), que indiciam idade superior; do ponto de vista estético, este *Discípulo* possui um volume de corpo e de vestes que se alonga e alarga. E cuja definição anatómica poderá denotar uma ligeira abordagem, por parte do autor desta pintura, à *figura serpentinata* (“serpenteada”/em “S”), bastante cara ao *Maneirismo europeu* (de origem italiana), e que a corrente portuguesa também explorou e estudou, à sua escala (Serrão, 1982, p. 25, 40, 42 e 134; 1983, p. 45; 1989, p. 16; 1993, p. 7 & 2001, p. 171).

Em termos de indumentária, este *Discípulo* (**fig. 9**) veste túnica interior esverdeada, sobreposta por um manto amarelo, que se estende desde os ombros, cobre parte do seu braço direito e termina junto ao pé direito, assente no solo e visível. Devido ao escurecimento que esta tela sofreu, por ação temporal e humana, atualmente, a vivacidade tonal da dicromia descrita encontra-se adulterada, escurecida e esmorecida.

Por último, sentado à esquerda de *Cristo* (direita do observador) – junto à pequena janela/abertura existente na arquitetura interior (que poderá coincidir com a entrada de luz na composição) – num banco/cadeira visível, com pernas em formato de “X”, o segundo *Discípulo* encerra este “Grupo ternário”. Também alteado, alongado e “serpenteado” (não só no corpo, mas no próprio manto que o envolve<sup>11</sup>), este Comensal possui aspetos físicos que o enquadram numa suposta faixa etária inferior à do *Discípulo* que se senta à sua frente (barba e cabelo curtos, dinamizados por ligeiras ondulações, modelados com recurso a nuances brancas e maior preenchimento de castanho e cinzento-escuro). Com rosto perfilado, o seu olhar incide na figura de *Cristo* e a sua postura (com a mão direita sobre o peito e a esquerda apoiada no seu banco/cadeira em “X”), combinada com a expressividade quase teatral da sua face<sup>12</sup> (de olhos bem abertos e boca entreaberta), transmitem espanto perante a revelação testemunhada.

Do ponto de vista iconográfico, este elemento suporta, junto ao corpo (braço e ombro direitos), um bordão/cajado de peregrino oblíquo (que inclui mais uma diagonal na composição e poderá servir de “eixo” para a própria modelação *serpentinata* deste Comensal), endossa túnica interior de cromia amarelada (com alguns apontamentos de branco e até cinza), e um manto sobreposto ondulante. Percetível sobre os ombros, parte do peito, cintura e pernas desta figura, maioritariamente azulado (azul-escuro), mas com algumas pinceladas esverdeadas.

Embora escurecidos, por ação humana e/ou degradação temporal, os tons azuláceos e esverdeados do manto e as nuances de amarelo, branco e até fragmentos de cinza da sua túnica teriam, na sua estética original – tal como sucederia nos verdes e amarelos da indumentária que cobre o *Discípulo* de idade superior – a novidade, a vivacidade e a inquietude cromática que os *Maneiristas portugueses* procuraram integrar nas suas composições (Serrão, 1982, p. 39 e 42; 1983, p. 36).

Atendendo à sua possível cronologia e declarada correspondência com as diretrizes formais que habitualmente caracterizam a pintura e as várias *gerações Maneiristas portuguesas*, entre os finais do século XVI e as primeiras décadas do século XVII (experiência cromática; iluminação e sentido místico; *sfumato*, *figura serpentinata*; uso de diagonais; desarticulação de planos e proporções; alargamento de volumes; alteamento de espaços; corpos e arquiteturas; cariz cenográfico, valor catequético e respeito pelas normas contrarreformistas<sup>13</sup>); esta obra, cujo modelo iconográfico poderá resultar do contacto com gravuras/estampas internacionais (Serrão, 1982, p. 25, 27, 32 e 33), será, conjuntamente com outra tela de pendor e cronologia Maneirista, uma das peças de maior valor histórico e artístico da *Coleção de Pintura religiosa do MSML*.

## ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA OBRA

Apesar de exposta e estabilizada, esta tela formal e iconograficamente descrita, carece de intervenção do ponto de vista da sua conservação, limpeza preventiva e restauro a longo prazo. Em suma, ao contemplar e analisar esta obra de uma forma global, percebe-se a existência de algumas patologias próprias do seu envelhecimento natural, ações biológica e humana (agravadas com o período cronológico balizado entre 1977 e 2004, em que o MSML e todo o seu acervo careceram de tratamento e práticas apropriadas à sua regular conservação), que dificultam, como já foi citado anteriormente, a perceção da sua plástica, cromia e iconografia. Citando-se: patine de *Verniz*; algumas fendas estruturais/rasgos; poeiras acumuladas; quebra de pig-

mentos e deformações na tela (vincos, abertura de costuras ou aplicação indevida e oxidação de elementos metálicos).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização deste estudo, foi possível concluir a primeira fase de análise desta pintura. Assim sendo, no decurso desta investigação, esta tela do MSML passou a possuir uma “entrada de catálogo”, uma ficha de inventário atualizada e materiais científicos e comunicativos propícios à sua difusão em contexto interno e externo.

Este estudo e a sua integração nos conteúdos do *Anuário do Património 3*, agora publicado, servem também para voltar a solicitar e fundamentar, perante a entidade tutelar do MSML e do objeto artístico, a necessidade de realização de melhores e mais avançadas ações de conservação preventiva. Assim como, de possíveis restauros e peritagens laboratoriais, cujo contributo será decisivo para, num futuro próximo, dar continuidade a este projeto analítico e ao subsídio ou refutação das considerações históricas, iconográficas e artísticas apuradas até ao momento. Comprovando, quiçá, com exatidão, a cronologia apontada e revelando novos elementos acerca da composição, historial e iconografia da Pintura a óleo sobre tela da *Ceia de Emaús* do Museu de Santa Maria de Lamas.

## NOTAS

1. Sobre as referências de “Pintor”/“membro de Oficina de pintura” veja: Serrão, 1982, p. 96.
2. Para contextualizar o prolongamento da datação proposta até aos alvares do século XVII, onde o *Protobarroco* e o *figurino tenebrista* começam a emergir como resposta ao *Maneirismo* tardio (vigente nesta tela), e que resiste em território luso nas 1.<sup>as</sup> décadas do século XVII, veja: “(...) Os valores maneiristas difundiram-se e foram amplamente tratados, nos fins do séc. XVI e primeiro terço do seguinte (...)” Serrão, 1982, p. 96.
3. Pelo formato, distinto dos Retábulos Maneiristas (sobre Talha Maneirista em Portugal veja: Smith, 1963, p. 34-43) e mais próximo de uma moldura de enquadramento da tela num Retábulo Joanino ou Rococó (sobre estes estilos da Talha veja: Smith, 1963, p. 95-123, 129 e 130). Mas, sobretudo pela sua colocação “recortar” parte do remate da pintura, a moldura dourada que envolve e estica esta tela, poderá não corresponder à sua datação. Refletindo as hipotéticas deslocamentos e alterações, por via humana, que esta peça terá padecido até chegar, séculos depois, ao *Museu*.
4. Prolongada em altura (escala “exagerada” que com outros aspetos aproxima esta obra da *corrente Maneirista lusa*), permite ainda, nesta cena de interior, a visualização de uma paisagem exterior em “sol poente”. Representa o momento diário da *Ceia* (Lc.24:29), a zona de entrada de luz diagonal na composição, ao gosto *Maneirista* (Serrão, 1982, p. 39 e 40), e o caminho dos Comensais - Lc.24:15-27; Réau, 1996a, p. 584 e 585 & Voragine, 2000 (Tomo I), p. 229.
5. “(...) os dois discípulos pediram ao seu companheiro desconhecido que compartilhasse a Ceia (...) Ele tomou o pão, partiu-o sem utilizar a faca e lhes deu.

Por esse signo (...) abriram-se os olhos dos peregrinos que reconheceram o Senhor (...)” Réau, 1996a, p. 584 e 586. “(...) rito fraterno do pão, em Emaús (...) acontecimento eucarístico (...)” Martins, 2002, p. 189.

6. Cléofas, o único citado por Lucas - Lc.24;18; Réau, 1996b, p. 318. E o outro, ausente das referências Bíblicas. Mas que, tanto na *Legenda Áurea*, como nos estudos de Louis Réau (Réau, 1996a, p. 584), é indicado como sendo o próprio S. Lucas - “(...) praticava boas ações, como transparece no facto de ter julgado que o Senhor era um peregrino a quem ofereceu hospitalidade (...) ele foi companheiro de Cléofas quando iam para Emaús (...)”-Voragine, 2000 (Tomo II), p. 230.

7. “(...) a arte (...) realizada no período em causa (...) pode ser (...) classificada de Maneirista (...) explora (...) um certo subjectivismo individualista, investiga alguns temas caros da maneira italiana, como a figura serpentinata, a acidez cromática, a teatralidade das poses, a terrível de certos figurinos, os efeitos de ilogismo, a desarticulação de formas, planos, espaços (...)” Serrão, 1993, p. 7 e 8.

8. Sobre uma obra Maneirista, Vítor Serrão cita o uso de diagonais: “(...) a concepção espacial é dinamizada por diagonais (...)” Serrão, 1982, p. 39.

9. Esta dualidade de rosa e vermelho, resulta de uma subjetividade plástica Maneirista, que “adultera” a dicromia habitual, de branco e vermelho, nas representações de Jesus ressuscitado-“(...)“Quem é este rei da glória?” (...) É aquele que está vestido de branco e de vermelho (...) de branco pela virgindade, mas de vermelho na cruz (...)” Voragine, 2000 (Tomo I), p. 294.

10. “(...) o alçamento das figuras, a sua robustez e teatralidade nos gestos e atitudes, a acidez na utilização das cores, a aceitação de personagens torsas, atormentadas, ora “serpentinatas” (...) ora musculosas e irrealistas (...)” Serrão, 1983, p. 45.

11. “(...) Os panejamentos aparecem (...) serpentinados (...) pelo jogo curvo de dobraduras, e uma imprevista plasticidade dos contrastes de luz sombra (...)” Serrão, 1982, p. 42.

12. “(...) O Maneirismo vinha substituir os valores estabelecidos de ordem, harmonia, equilíbrio (...) e rigor classicistas (...) por um vocabulário artístico feito de irrealismo, tensões (...) ambiguidades (...) desconstrução (...) terrível, teatralidade (...)” Serrão, 2001, p. 168.

13. “(...) Torna-se inegável o carácter (...) maneirista da pintura portuguesa da segunda metade do séc. XVI e de alvares do séc. XVII, que aceita o “grosso” do receituário” italianizante (...) (alçamento figurativo, “formas serpentinadas”, “terrível”, nova escala de composição, distorção ilógica do espaço, acidez cromática) alinhando também por aspectos espirituais (...) como o misticismo exacerbado (aqui por via tridentina, naturalmente (...)” Serrão, 1982, p. 134. Para a perceção da *Pintura Maneirista lusa* veja também: Serrão, 1983, p. 36, 37, 42-45, 245 e 246; 1989, p. 16 e 17; 1993, p. 7 e 31-33; 2001, p. 168-172 & Pereira, 2011, p. 566 e 567.

## BIBLIOGRAFIA

- Barasch, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Ediciones Akal.
- Bíblia Sagrada*, 1988. Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).
- Casa do Povo de St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Lamas (1985). *Guia do Museu de St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Lamas*. St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Lamas, Casa do Povo de St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Lamas.
- Martins, F. S. (2002). *Speculum Humanae Salvationis*: Estudo iconográfico e iconológico do Sacrário de Prata da Sé do Porto. In *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Série I, Vol. I.
- Pereira, P. (2011). A invenção das novas imagens. In *Arte Portuguesa. História essencial*. Maia, Círculo de Leitores e Temas & Debates.
- Réau, L. (1996a). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Biblia. Nuovo Testamento*. (Tomo I) (Vol.II). Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1996b). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de los Santos (de la A a la F)* (Tomo II) (Vol.III). Barcelona, Ediciones del Serbal.

Serrão, V. (1982). *Biblioteca Breve. Série Artes Visuais: A Pintura Maneirista em Portugal* (Vol.65). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Divisão de Publicações.

Serrão, V. (1983). *Colecção Arte e Artistas: O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores portugueses*. Lisboa, Conselho da Europa.

Serrão, V. (1989). *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa, Editorial Caminho.

Serrão, V. (1993). A pintura maneirista e o desenho. In *História da Arte em Portugal. O Maneirismo* (Vol.7). Lisboa, Publicações Alfa.

Serrão, V. (2001). *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa, Editorial Presença.

Smith, R. (1963). *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte.

Voragine, T. de (2000). *Legenda Áurea* (Tomos I & II). Porto, Editora Civilização.