

“CEIA DE EMAÚS” DA COLEÇÃO DE PINTURA MANEIRISTA DO MUSEU DE SANTA MARIA DE LAMAS – ABORDAGEM ICONOGRÁFICA ATUALIZADA EM VIRTUDE DOS RESULTADOS PARCIAIS DA SUA INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Considerações técnicas, materiais e artísticas derivadas dos procedimentos de limpeza química, mecânica, reintegração e estabilização da Tela.

José Carlos de Castro Amorim*
Vânia Roque**

Resumo (por José C. Amorim)

Resultante de recolha individual, aquisição de bens e coleções preconizada a um ritmo acentuado, compulsivo em certa medida, por parte do Industrial corticeiro *Henrique Alves Amorim* (1902-1977), o *Museu de Santa Maria de Lamas*, também apelidado de “Museu da Cortiça” (desde os anos 60 ou 70 do séc. XX), exhibe perante o seu público variadas manifestações humanas e até naturais.

Fundado a partir de 1950 (beneficiando de construção faseada e consonante com o crescimento do espólio verificada de 1950 a 1959, 1959 a 1968 e 1968 a 1977), situado a sul do Parque existente na localidade santamariana (St.^a M.^a de Lamas, St.^a M.^a da Feira, Aveiro, Portugal) e reorganizado desde 2004; de todo o acervo deste complexo (reservado e exposto), destaca-se, pela quantidade e variedade tipológica e temporal, a sua Coleção de Arte Sacra portuguesa. Na qual se incorpora a Pintura a óleo sobre tela “*Ceia de*



Emaús”. Exposta na quinta sala do Piso superior deste edificado, a “*Sala dos Oratórios*”, e abordada neste descritivo científico.

Estudada desde 2015, nas secções de prelúdio ou conclusões correspondentes a cada um dos artigos produzidos e publicados num hiato que se distribui entre 2015 e 2018, a necessidade latente desta Tela receber uma profunda e subsecutiva intervenção de Conservação e Restauro foi notória. Aliás, esses procedimentos, essencialmente a limpeza química, mecânica, respetiva estabilização e reintegração da Pintura foram classificados, nos artigos prévios à redação atual, como urgentes. De modo a providenciarem não só a preservação da Obra, mas também a possibilidade de perceção concreta da globalidade da narrativa e plasticismos em causa. Até à data de hoje, todas as análises formais e iconográficas votadas a esta Ceia padeceram de um forte condicionalismo, decorrente

*Historiador de Arte Licenciado em *História da Arte* e Mestre em *História da Arte Portuguesa* pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Técnico Superior de *História da Arte* no Museu de Santa Maria de Lamas.

**Conservadora Restauradora com curso técnico-profissional em *Conservação e Restauro de Pintura de Cavalete* na Cooperativa *Árvore* (Porto). Licenciada em *Conservação e Restauro de Património* na Universidade Portucalense do Porto. Técnica Superior de *Conservação e Restauro* no Museu de Santa Maria de Lamas.

do escurecimento acentuado do seu perímetro. Desencadeado por patologias próprias do tempo e de largos períodos de ação humana irrefletida e inapropriada.

Com os atos de Conservação e Restauro que esta Tela começou a receber desde 01 de agosto de 2020 à contemporaneidade, abriu-se uma nova janela de conhecimento e observância da sua estrutura, cromia e iconografia. Prevalece a ideia concreta de que, em grande número, os pressupostos formais, cronológicos,

estilísticos e temáticos veiculados nos estudos predecessores, de 2015 a 2018, estariam corretos não obstante todo o obscurantismo que rodeava a Obra. Todavia, os proveitos intermédios desta intervenção, na sua maioria derivados da limpeza química e mecânica desenvolvida, tornaram urgente a providência de uma reciclagem à análise e narração liminar desta Pintura. Algo que este artigo instaura mediante o desenrolar dos parágrafos e conteúdos redigidos.



Figs. 01 a 04 Registo do processo evolutivo da ação de limpeza química e mecânica da Tela “Ceia de Emaús” do Museu de Lamas, decorrente da diligência de Conservação e Restauro preconizada a partir do primeiro de agosto de 2020. Na observância da Pintura no seu estágio prévio à intervenção, em contraponto com o aspeto atual pós procedimento de limpeza, é notória a melhoria do vislumbre geral da sua iconografia concreta. Não só na definição e cromia das personagens da cena central, Cristo e os dois Discípulos, mas sobretudo na percepção do enquadramento da narrativa. Do trabalho geométrico e alternância tonal do chão que acolhe a mesa, os bancos e os intérpretes desta Ceia. E, com grande relevância, a paisagem de fundo e a arquitetura que acompanham, na retaguarda, esta “Comida eucarística”. © Museu de Lamas.

Representativa de uma iconografia bastante fomentada na arte internacional, procedente do episódio da Aparição corpórea de *Jesus* ressuscitado a dois *Discípulos* no caminho de *Emaús* (na Judeia), esta Tela de finais do séc. XVI ou inícios do XVII, enquadra-se na linguagem plástica do *Maneirismo* português. E, pela sua qualidade plástica e tema veiculado, será uma das Peças de maior valor histórico e artístico da Coleção de Pintura Religiosa do *Museu de Lamas*.

Nas imediações de uma arquitetura alteada, em pleno espaço exterior, num possível átrio a céu aberto contíguo ao edificado ameaçado e sob ambiência mística, o artista representou a circunstância precisa da “Ceia”. Importa referir que esta solução compositiva, identificada atualmente, é antagónica face à ideia propalada a partir de 2015. Na qual, em virtude do condicionalismo inerente à remanescência, pela universalidade do suporte, da patine (agora retirada) provocada por uma mescla de ceras, vernizes e enegrecimento, perdurava a impressão / desígnio errático de que a diegese ocorreria num espaço de cenografia interior.

Dada a discrepância que este posicionamento externo assume diante da norma iconográfica dos escritos e fontes canónicas que situam a “*Ceia de Emaús*” num contexto interno, poderemos estar diante de mais uma desconstrução típica da corrente e irreverência dos autores do *Maneirismo* português. Por certo, decursiva de influxo internacional pela consulta / vislumbre de algumas pinturas predecessoras, gravuras ou estampas avulsas. Circulares, à época, por toda a Europa e disseminadoras, a partir de origens italianas, flamengas, espanholas, francesas ou alemãs, dos préstimos de uma “*nova Maniera*”. Oportunas para estabelecer diretrizes, modelos e paradigmas iconográficos de uma certa modernidade. Mas perfeitamente adaptáveis ao gosto catequético e temperança de uma Igreja portuguesa

fortemente contrarreformista no âmbito da atividade mecénica.

Encarada como reprodução *post mortem* (após a morte) e em escala reduzida (três Comensais apenas), dos gestos, símbolos, instituição e comunhão eucarística da “*Última Ceia*”, fiel em grande medida ao relato evangélico de *Lucas*, a composição do elenco do “Grupo ternário” da “*Ceia de Emaús*”, iluminado e disposto numa mesa retangular, surge com a figura de *Cristo* ao centro, ladeado por dois *Discípulos*. Pela mímica de cada uma das duas figuras laterais, as mesmas testemunham, perplexas, a presença e *Ressurreição* de *Jesus*.

A própria aparição deste vulto aos dois *Discípulos* ocorre no trajeto antecessor à Ceia, no qual assume indumentária de peregrino. Díspar daquela que ostenta na ação principal desta Tela, passível de ocultar a devida identidade Cristológica. Revelada apenas quando, à mesa e diante dos dois *Discípulos* que o enquadram, exhibe o Pão, parcialmente fragmentado. E preconiza a repetição dos gestos sacramentais da “*Fração do Pão*” / “*Rito fraterno do Pão*”, reminiscentes da “*Última Ceia*”.

Esta “*Ceia de Emaús*”, atendendo à limpeza do suporte pictórico e clarificação subsecutiva da sua policromia, figuração e enquadramento, tem lugar no ocaso do dia. Além do mais, é notória a tonalidade crepuscular, de “sol poente”, com o laranja a imiscuir-se no azul celeste, visível em pleno segmento paisagista na fação direita da Tela. Essa mesma paisagem, não obstante a confirmação da entrada de luz diagonal nesta Pintura, corporiza, pelas três cruces erigidas na montanha discernível no plano recuado, uma analogia ao episódio da *Crucificação* e morte de *Jesus*. Antecedente da *Ressurreição* que esta comparência do espectro Cristológico assinala. E reaviva, mediante a profundidade e o casario delimitado em perspectiva aérea, o caminho dos três Comensais até *Emaús*. O local da Ceia.

A observância concisa do alcance estrutural, iconográfico e das nuances de cor deste apontamento paisagista edifica mais uma das novidades que a intervenção em curso proporcionou na leitura precisa da Tela. Ou seja, até 2020 e nos estudos antecessores à limpeza química e mecânica atual, pelo enegrecido da Obra e ilusão de que a cena nevrálgica seria interior, as ligeiras minudências paisagísticas que se vislumbavam pareciam restritas à existência de uma abertura / janela / janelão na arquitetura estabelecida. Ora a diligência de Conservação e Restauro revelou o contrário e permitiu à História de Arte a possibilidade de aprimorar e corrigir descritivos.

São manifestas algumas das dissemelhanças que os procedimentos de Conservação aplicados permitiram designar. Uma Pintura que, *à priori*, indicava a abundância do esfumado próprio da execução técnica do seu autor e não somente das patines de cera e verniz, torna-se bem mais iluminada. Tanto na forma como na cor e no conteúdo. O pretense *sfumato*, também eleito por certos Maneiristas, desaparece quase por completo, exceção feita a certas particularidades da arquitetura que envolve, no plano recuado, a Ceia. Percebem-se repintes, zonas de policromia e signos originais escamoteados / ocultos / adulterados pela ação humana. A vivacidade dos tons, definição de espaços e personagens está hoje, decerto, mais próxima de grande parte da estética original desta Tela.

A Conservação e Restauro, a par de evitar a escalada da sua decrepitação benéfica, em larga medida, a retidão da análise historiográfica e artística desta “Ceia de Emaús”. Tornou urgente, pelos resultados granjeados, a sua reciclagem e atualização. Porém, pese embora a prevalência de algumas disparidades com as abordagens remontantes ao intervalo temporal

de 2015 a 2018, no cômputo geral e apesar de permanecer a necessidade de exames laboratoriais complementares, o percurso gizado pela intervenção veio corroborar a maioria dos pressupostos veiculados pela História de Arte. Justamente, a elegibilidade, pelas formas e cromias, do arco cronológico precedentemente mencionado na identificação desta Obra de Arte. E a sua conformidade com opções simbólicas da *situação maneirista portuguesa* – sobretudo no seu estágio tardio. Liminarmente compreensível no alteamento de arquiteturas, desconstrução de planos, desproporcionalidade, volume ou expressividade teatral / excessiva do “Grupo ternário” (*Cristo e os dois Discípulos*). Assim como, no favorecimento exaustivo de diagonais - de onde sobressai a própria entrada de luz diagonal dirigida à cena nevrálgica da composição - a primazia pela *figura serpentinata* (“serpenteada” / em “S”), e os cromatismos vivos e desconcertantes escolhidos.

Palavras-chave

Conservação e Restauro; “Ceia de Emaús”; Pintura Maneirista portuguesa (finais do séc. XVI e alvares do séc. XVII); Iconografia cristológica; Aparições corpóreas; Novo testamento; Arte Sacra portuguesa; Pintura religiosa; Museu de Santa Maria de Lamas.

Nota Introdutória

(Estado da Arte, Metodologia e Condicionantes do Estudo, por José C. Amorim)

Estudada do ponto de vista da História de Arte desde 2015, a Tela “Ceia de Emaús” representa um dos

ex-líbris de toda a Coleção de Pintura Religiosa portuguesa que *Henrique Alves Amorim* (1902-1977)¹ recolheu e incorporou nas dependências expositivas do edificado do *Museu de Santa Maria de Lamas*. Um complexo eclético, erigido de raiz no território lamacense entre 1950 e 1977. Cujo espólio, arquitetura exterior e cenografia interior derivam, *ab initio*, da vontade exclusiva e respetivo mecenato deste histórico industrial corticeiro do séc. XX.

Embora não prevaleça, à luz da investigação atual, talvez por descuido ou mesmo vontade própria do Colecionador, qualquer documento / informação fidedigna capaz de aferir a origem ou o percurso exato da Pintura até à sua incorporação² na “*Sala dos Oratórios*”,

1 Para o conhecimento significativo da biografia, mormente do legado industrial, filantrópico e colecionista de *Henrique Alves Amorim*, fundador do *Museu de Santa Maria de Lamas*, vide (veja): AMORIM, José Carlos de Castro. (2018). “Hominum et Opus: O Homem e a Obra – Henrique Alves Amorim (1902-1977), Fundador do Museu de Santa Maria de Lamas” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVIII, n.º 49, pp. 131-155.

2 O hiato cronográfico da chegada desta “*Ceia de Emaús*” à Coleção de *Henrique Amorim* e consequente ensablagem no perímetro expositivo que a acolhe, permanece dúbio até à descoberta de escritos concretos que subsidiem a datação inequívoca deste ato. Mas será extensível, pelo conhecimento produzido na contemporaneidade, de 1950 a 1968. Tais marcos cronológicos são passíveis de delimitar, tendo em conta que na sua maioria a Coleção de Arte Sacra portuguesa deste vulto foi adquirida de 1950 a 1953 - salvo exceções pontuais, como foram os casos de três Retábulos provenientes, em 1960, da demolição da “*Igreja Velha do Divino Salvador de Delães*” (Vila Nova de Famalicão). A primeira parte da estruturação do complexo do Museu remonta ao período de 1950 / 1953 a 1959. E, por fim, a segunda etapa construtiva deste espaço, na qual figura a “*Sala dos Oratórios*” que acolhe a Tela em estudo, ocorre de 1959 a 1968. Para concluir e pelo contexto possível de determinar, ou esta “*Ceia de Emaús*” foi adquirida de 1950 a 1953, como grande parte da Arte Sacra portuguesa deste Museu, e aplicada no suporte expositivo somente a partir de 1959, na segunda fase deste edificado (sendo a sua área de implementação uma das primeiras deste segundo momento de expansão do *Museu de Lamas*, daí supomos uma agregação próxima a 1959 e não a 1968, chancela do termino geral desta empreitada). Ou, caso a pesquisa revele dados futuros que indiciem uma compra sucedânea a 1953 / 1959, esta Obra entrará no lote de aquisições extemporâneas das demais do mesmo segmento. Tal como se verifica no caso dos três Retábulos *Rococó* (do terceiro quartel do séc. XVIII), provindos de Delães e reagrupados em Santa Maria de Lamas num contexto posterior a 22 de abril de 1960 – cf. AMORIM, José Carlos de Castro (2020). “Três Retábulos da Sala da Capela de Delães do Museu de Santa Maria de Lamas: Memória sob forma de Talha dourada, da demolida Igreja Paroquial do Divino Salvador de Delães (Vila Nova de Famalicão)” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XIX, n.º 55, pp. 91-168.

a quinta do Piso Superior do *Museu de Lamas*. O seu destaque advém da exclusividade iconográfica desta Tela no contexto museológico que a envolve. Tal como, da qualidade de composição. Na qual identificamos princípios estéticos capazes de situar esta “*Ceia de Emaús*” no prelúdio da transição do *Maneirismo* tardio para a aurora do *Protobarroco*. Ou seja, numa cronologia estabelecida entre o término do séc. XVI e o alvor da centúria de XVII.

Todavia, mantendo o arco cronológico acima mencionado em aberto, dada a ausência de fontes primárias da Obra, mas considerando a análise formal, temática e o sequente comparativo do estudo redigido com volumes de bibliografia descritiva de exemplos pictóricos similares. Pelos pressupostos plásticos aferidos, liminarmente o alteamento de arquiteturas, desconstrução de planos, desproporcionalidade, amplitude ou expressividade latente no “Grupo ternário” (*Cristo e os dois Discípulos*), da narrativa; o favorecimento exaustivo de diagonais – com ênfase para a própria entrada de luz diagonal orientada à cena nevrálgica da Ceia - a primazia pela *figura serpentinata* (“serpenteada” / em “S”), e os cromatismos escolhidos³, esta Obra manifesta superior conformidade com opções simbólicas da conjuntura finissecular quinhentista (séc. XVI).

Nomeadamente, soluções próprias do *Tardo-maneirismo*. A derradeira evolução do *Maneirismo* português. Resistente em certa medida e que, no ocaso de quinhentos e mesmo nos primeiros anos de

3 Não só a palidez do rosto de *Jesus* ressuscitado, demasiado humana, mas sobretudo a sua *Alva / Túnica* interior rosa, distinta da iconografia regular branca. A vivacidade do seu Manto vermelho e o uso de tons de verde, amarelo ou azul de intensidade declarada na indumentária dos dois *Discípulos* que ladeiam *Cristo* e assistem, espantados, à repetição dos gestos sacramentais da “*Fração do Pão*”.

seiscentos, a par de anteceder a linguagem subsequente é coevo ao aparecimento do próprio estilo *Barroco* na Pintura lusitana. *Barroco* esse que, no estúdio pristino - o dito *Protobarroco* - acolhe parcas minudências indicativas da corrente predecessora. Aliás, no *Museu de Lamas* e portentoso acervo conjugado por *Henrique Amorim* durante vinte e sete anos de recolha ininterrupta, é o *Tardomaneirismo* que demarca os dois grandes destaques da Coleção de Pintura Religiosa preconizada. A “*Ceia de Emaús*”, alvo do processo de intervenção de Conservação e Restauro e descritivo histórico-artístico em curso. E, com ligeira possibilidade de conhecimento do legado prévio à incorporação, a Pintura de óleo sobre tela “*Cristo atado à Coluna*”⁴ exposta na “*Sala de Nossa Senhora do Ó*”. A primeira do Piso Superior do edificado museológico santamariano.

Atendendo à importância assumida neste contexto expositivo singular, não obstante a dificuldade inerente à sua abordagem - pela já referida carência de fontes primárias, transversal a todo o espólio deste Museu – esta “*Ceia de Emaús*” beneficiou de diferentes etapas de estudo desde 2015. É nesse ano, no desenrolar da frequência, por parte do Historiador de Arte deste complexo, *José Carlos de Castro Amorim*, da Unidade

Curricular de *Iconografia Religiosa* da *Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, sob tutoria da Professora Doutora *Ana Cristina Correia de Sousa*, que a produção de conteúdos científicos focados nesta Tela obtém um declarado ponto de partida. Tornando-se adequada aos propósitos académicos, justificada no cronograma de prioridades do Museu lamacense e, sobretudo, prolífera nos resultados obtidos.

Ao escrito de avaliação, adaptado de seguida para publicação digital sob chancela do *Museu de St.ª M.ª de Lamas*⁵ (vd. fig. 05), o trabalho acrescido foi merecedor de convite para figurar no programa de conferências (decorridas a 28 de outubro de 2015), da terceira edição dos “Encontros de Outono de História da Arte” da *Faculdade de Letras da Universidade do Porto* (vd. fig. 06). Um colóquio promovido anualmente pelo *Departamento de Ciências e Técnicas do Património* dessa mesma instituição universitária, focado na disseminação, perante a comunidade científica, de novos trabalhos / correntes de investigação desta área do conhecimento das Ciências Sociais e Humanas – da Arte e do Património – decursivos do meio académico de Licenciatura, Mestrado, Doutoramento, Pós-doutoramento, etc..

4 Uma Tela que terá antecedido, talvez arrojando cariz de estudo preparatório, uma Pintura a óleo sobre tábua que prevalece sobre o Arcaz da Sacristia da Igreja do Convento de São Gonçalo de Amarante (com a mesma cromia, composição e iconografia). Sobre a Tela “*Cristo atado à Coluna*” visível no *Museu de Lamas*, vide (veja): AMORIM, José Carlos de Castro (2019). “*Imagines Pietatis* (Traduzido do Latim, “*Imagens Piedosas*”) - “*Cristo atado à Coluna*” (Mistério doloroso: “*Senhor da Coluna*”), de Amarante e do Museu de Lamas. Coleção de pintura religiosa e Maneirista do Museu de St.ª M.ª de Lamas” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVIII, n.º 53, pp. 181-191.

5 Vd. AMORIM, José Carlos de Castro (2015). *Ceia de Emaús. Coleção de Pintura Religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas: Museu de Santa Maria de Lamas. Disponível em rede através do endereço: <https://issuu.com/museudesantamariadelamas/docs/ceiadeemaus5> - 07/10/2020, 10 h 26 m.

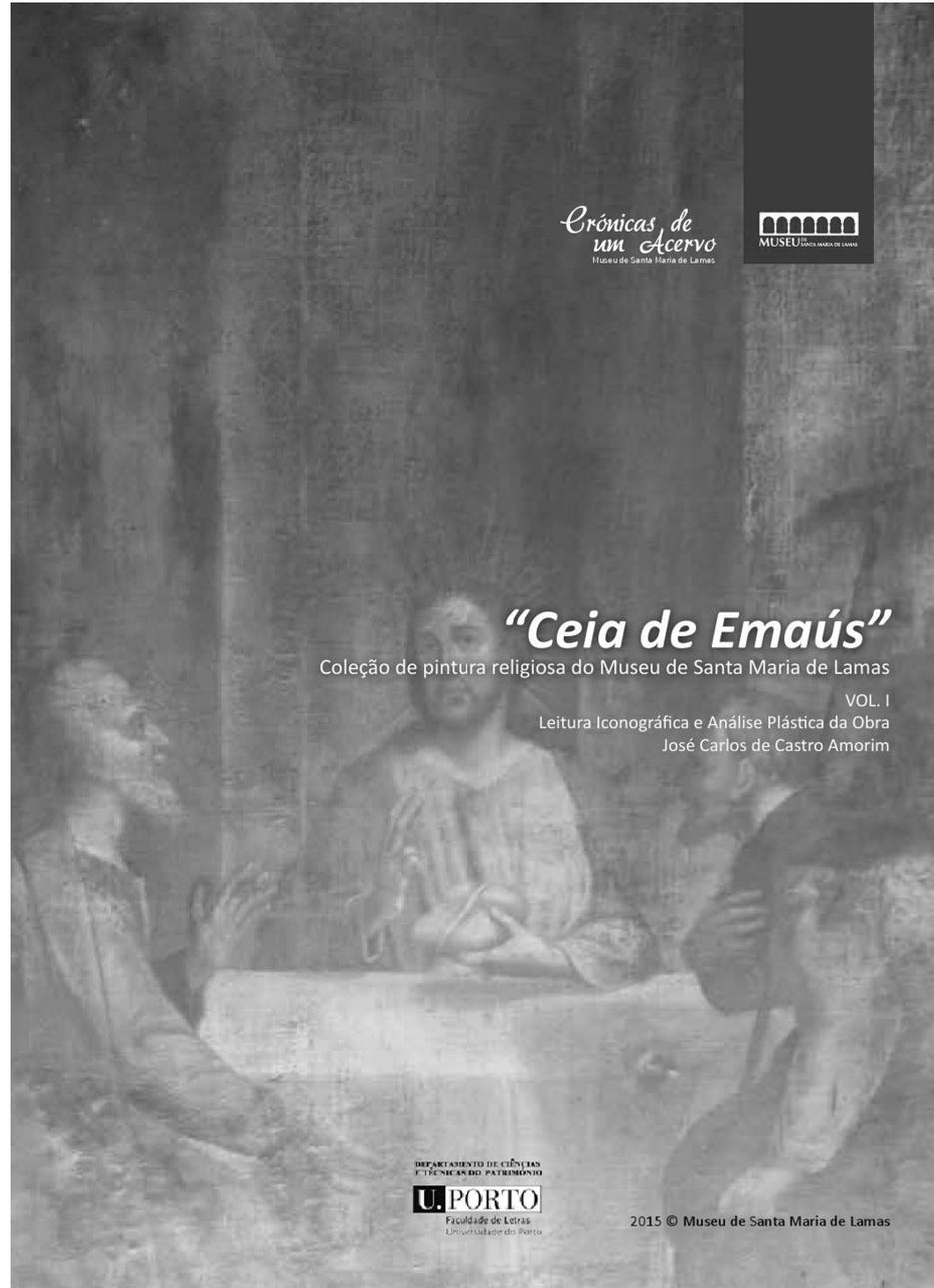


Fig. 05 Capa / Página de Rosto da publicação digital sob responsabilidade editorial do Museu de Santa Maria de Lamas: AMORIM, José Carlos de Castro (2015). *Ceia de Emaús*. Coleção de Pintura Religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas. Santa Maria de Lamas: Museu de Santa Maria de Lamas. Disponível em rede através do endereço: <https://issuu.com/museudesantamariadelamas/docs/ceiadeemaus5> - 07/10/2020, 10 h 26 m. © José C. Amorim.

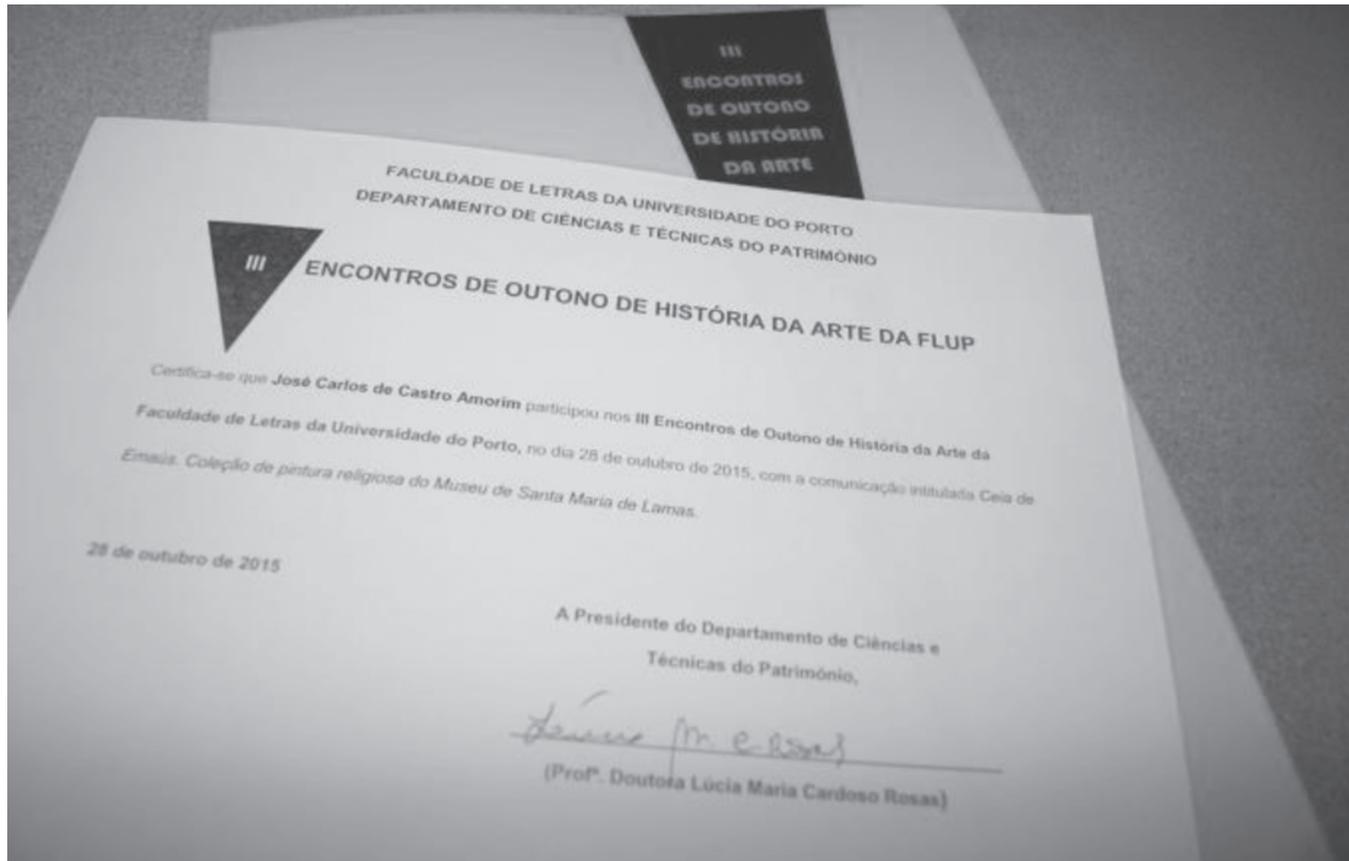


Fig. 06 Diploma de participação como conferencista convidado de José Carlos Amorim, Historiador de Arte / Téc. Sup. de História da Arte do Museu de Lamas, nos III Encontros de Outono de História da Arte da FLUP, com a comunicação: “Ceia de Emaús. Coleção de Pintura Religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas”. © José C. Amorim.

Meses e anos mais tarde, considerando a elegibilidade dos conteúdos produzidos para diferentes formatos e a pertinência do tema, não só no contexto museológico local, mas inclusive regional e nacional, este estudo foi submetido para publicação em duas revistas impressas, de tiragem reputada e bastante significativa. O “Anuário do Património” e a “Villa da Feira. Terra de Santa Maria”.

Quanto à sua inserção no terceiro número do “Anuário do Património” – órgão literário de periodicidade bienal comissariado pelo GECORPA: Grémio do Património,

produzido e editado pela “Canto Redondo: Edição e Promoção” – o artigo acerca desta “Ceia de Emaús”, readaptado às normas exigidas, foi alvo de escrutínio, aprovação da comissão científica, procedimentos de paginação e revisão de 2016 a 2018⁶ (vd. figs. 07 e 08).

6 Vd. AMORIM, José Carlos de Castro (2018). “Ceia de Emaús” do Museu de Santa Maria de Lamas. Análise iconográfica da Tela de possível enquadramento Maneirista” In *Anuário do Património 2016|2018: boas práticas de conservação e reabilitação*. N.º 3, pp. 84-89. A par da publicação impressa, este artigo do “Anuário do Património III” (2016 a 2018) está disponível em rede, por iniciativa do Museu de Lamas, no domínio: <https://museu.collegodelamas.com/pdf/ceiadeemaus.pdf> - 07/10/2020, 10 h 42 m.

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

ANÁLISE ICONOGRÁFICA DA TELA DE
POSSÍVEL ENQUADRAMENTO MANEIRISTA

JOSE 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 “computativa” de coleções por parte do industrial roibeiro Henrique Amorim (1920-1977), o Museu de Santa Maria de Lamas (MSML) integra um edifício variado. Fundado nos anos 1950 e reorganizado desde 2004, de todo o seu acervo destacam-se a sua coleção de Arte Sacra. Um segmento que alberga a Tela Ceia de Emaús – óleo de finais do século XVI ou alvorecer do XVII, passível de enquadramento Maneirista – exibida na sua Sala dos Oratórios e abordada neste estudo. Num espaço interior místico e atestado, o artista representa a Ceia de Emaús segundo o relato de S. Lucas. Uma reprodução post mortem e em escala reduzida (frês Comensais apenas), dos gestos e comunhão eucarística da Última Ceia. Desta modo, o “Grupo temário”, iluminado e disposto numa mesa, surge com Cristo ao centro, ladeado por dois Discípulos que testemunham, espantados, a sua presença e Ressurreição. Reafirmando-o apenas quando vota sobre o Pão e repete os gestos sacramentais da sua “Fração”.

PALAVRAS-CHAVE

Óleo 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 percepção exata da obra, dos seus elementos iconográficos, polítonia 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, histórica 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.ª A pesquisa bibliográfica geral e específica acerca do tema, suas fontes, iconografia e características pictóricas da sua possível datação.
- 2.ª A análise e o “confronto” direto entre as informações iconográficas e estilísticas recolhidas e a própria composição da *Ceia de Emaús*.



Figs. 07 e 08 À esquerda, Frontispício / Página de rosto do artigo AMORIM, José Carlos de Castro (2018). “Ceia de Emaús” do Museu de Santa Maria de Lamas. Análise iconográfica da Tela de possível enquadramento Maneirista” In Anuário do Património 2016|2018: boas práticas de conservação e reabilitação. N.º 3, pp. 84-89.. À direita, Capa do terceiro número do Anuário do Património 2016|2018. © José C. Amorim.

E o devido lançamento ocorrido mediante sessão pública no Palácio da Bolsa da cidade do Porto, a 18 de abril de 2018, na efeméride simbólica do “Dia Internacional dos Monumentos e Sítios”.

Já a existência do derradeiro formato desta tipologia de escrito - cuja temática é apenas retomada no momento atual (outubro de 2020), volvidos dois anos - sucede no mês de outubro de 2018, nas páginas

da revista “*Villa da Feira. Terra de Santa Maria*”⁷. No quinquagésimo número do décimo sétimo ano desta

7 Vd. AMORIM, José Carlos de Castro (2018). “Ceia de Emaús” do Museu de Santa Maria de Lamas. Leitura iconográfica e análise plástica da Tela de possível enquadramento Maneirista” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVII, n.º 50, pp. 171-190. Não obstante a edição impressa, este estudo no seu formato correspondente à revista “*Villa da Feira*” está acessível na Web, por normativa do Museu de Lamas, através do endereço: museu.colegiodelamas.com/pdf/revistaviladafeira4.pdf – 07/10/2020, 11 h 22 m.

**"CEIA DE EMAÚS"
DO MUSEU DE ST.ª M.ª DE LAMAS**
**Leitura Iconográfica & Análise Plástica
da Tela de possível enquadramento Maneirista¹**

José Carlos de Castro Amorim*



Resumo

Resultante da aquisição "compulsiva" de coleções por parte do Industrial rocheiro Henrique Amorim (1902-1977), o Museu de St.ª M.ª 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 séc. XVI ou alvore do XVII, passível de enquadramento Maneirista - exibida na sua "Sala dos Oratórios" e abordada neste estudo.

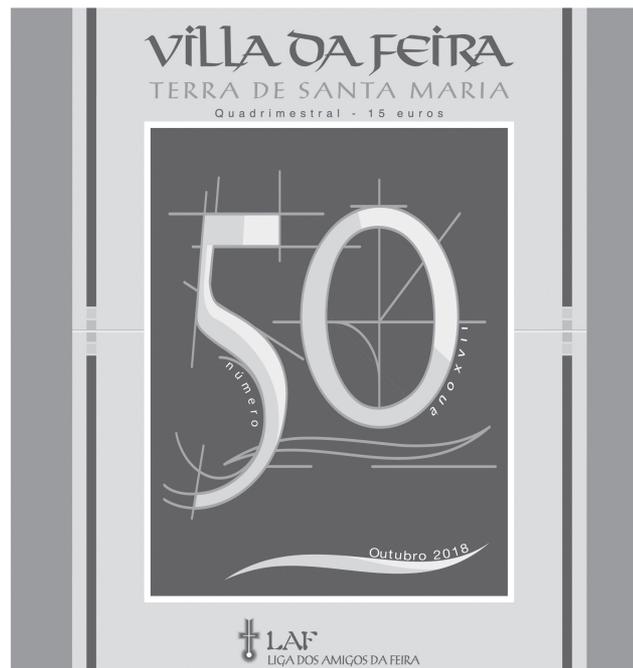
Representativa de uma iconografia bastante fomentada na arte internacional, procedente do episódio da "Aparição corpórea de Jesus ressuscitado" a dois Discípulos no Caminho de Emaús (Judeia), esta

¹ Este artigo advém de um estudo precedente, resultado da atividade profissional e sobretudo necessitada de prestação de provas do seu autor, José Carlos de Castro Amorim (Técnico Superior de História da Arte do MSML), no âmbito da sua frequência na unidade curricular "Iconografia Religiosa" (com docência da Professora Doutora Ana Cristina Correia de Sousa), durante o segundo semestre do ano letivo 2014 - 2015. Esta disciplina, integrada o plano curricular oficial da Licenciatura em História da Arte, licenciada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Departamento de Ciências & Técnicas do Património), e foi frequentada em regime de "Unidade curricular singular". Como resultado final, o estudo apresentado, após avaliação, obteve a classificação de vinte valores (numa escala de 0 a 20); e, no dia 28 de outubro de 2015, num formato de comunicação, integrou o programa dos "II Encontros de Doutoramento de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto". O Estudo, na sua totalidade, encontra-se disponível "em rede", desde 2015, através dos seguintes referências e "localizações": Amorim, José Carlos de Castro, 2015. *Cópias de um sereno Ceia de Emaús*. Coleção de pintura religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas. Leitura iconográfica e análise plástica da obra (folhas: 1 e 2). Porto: S. Santa Maria de Lamas, Museu de Santa Maria de Lamas & Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://www.museusantamariadelamas.com/pt/pt/estudo>

Recentemente, entre 2018 e 2018, este trabalho de investigação originou um "singo científico suavis" que, após validação de uma Comissão Científica devidamente endossada para o efeito e aceitação por parte da Direção editorial, integrou as páginas da publicação impressa "Anuário do Património" 3º (2018-2018), promovida pelo "GECO098 - Grupo de Património Artístico", editada pela "Canta Rockwood" e lançada oficialmente, no passado dia 18 de abril de 2018, numa Sessão pública decorrente no "Palácio de D. João" da Associação Geral do Porto.

*José Carlos de Castro Amorim nasceu em São Paulo de Odivelas, no antigo Hospital Ayde de N.ª Sr.ª da Saúde, no dia 18/09/1988. Academismo é Licenciado em História da Arte desde 2009 e, desde 2012, Mestre em História da Arte Portuguesa, tendo ambos os cursos concluídos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Instituição onde trabalhou, em 2013, o Departamento em História da Arte Portuguesa, ciclo de estudos que mantém atualmente em pausa). É Historador da Arte / Téc. Sup. de História da Arte do Museu de St.ª M.ª de Lamas desde 2010.

171



Figs. 09 e 10 à esquerda, Frontispício / Página de rosto do artigo AMORIM, José Carlos de Castro (2018). "Ceia de Emaús" do Museu de Santa Maria de Lamas. Leitura iconográfica e análise plástica da Tela de possível enquadramento Maneirista" In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVII, n.º 50, pp. 171-190.. À direita, Capa do quinquagésimo número, de outubro de 2018, do décimo sétimo ano da Revista "Villa da Feira. Terra de Santa Maria". © José C. Amorim.

publicação periódica (vd. figs. 09 e 10). Correspondente aos propósitos editoriais da LAF: *Liga dos Amigos da Feira*. Uma selecta literária de textos de autores e especialistas diversos sobre Cultura, Literatura, História, Arte e Identidade do concelho de Santa Maria da Feira e arredores. De periodicidade quadrimestral e sobejamente assinalável para o estudo do Património material e imaterial desta geografia.

Em cada um dos formatos supra indicados, colocados à estampa entre 2015 e 2018, na abordagem académica e científica desta "Ceia de Emaús", tanto na matéria nevrálgica como nos devidos capítulos de "Introdução" e "Conclusão", as referências ao condicionalismo efetivo do estudo da Tela, provocado pelo

seu desgaste, patologias estruturais e cronológicas, foram transversais. Ou seja, parágrafos deste género (como o infracitado) repetem-se, em grande medida adaptados às normas de cada contexto editorial, nas publicações direcionadas ao conhecimento desta Pintura:

"(...) Devido ao desgaste, patologias estruturais e temporais da peça, mas sobretudo à adulteração (escurecimento e ocultação), de parte das suas cores originais, resultante da aplicação incorreta de uma "patine" de verniz, a perceção exata dos cromatismos, da totalidade da obra e dos seus elementos pictóricos é atualmente reduzida. Também o seu registo fotográfico é, neste momento, bastante difícil. Deste modo,

na eventualidade de se realizarem intervenções de conservação preventiva nesta pintura - a curto, médio, ou longo prazo - essas ações terão implicações diretas na análise global da peça e poderão suscitar novos elementos e conclusões para este estudo que se encontra em aberto, após término desta primeira fase (...)"⁸

Partindo das problemáticas assumidas, *à priori*, na tentativa de estudo proveitoso desta Obra, é o solucionamento, em grande medida, dessas mesmas



Figs. 11 e 12 Pormenores do procedimento de fixação cromática no decurso da intervenção de Conservação e Restauro estabelecida a partir de 01 de agosto de 2020. © Museu de Lamas.

8 Cf. AMORIM, José Carlos de Castro (2015). *Ceia de Emaús*. Coleção de Pintura Religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas. Santa Maria de Lamas: Museu de Santa Maria de Lamas, p. 9.

vicissitudes com a aurora da diligência de Conservação e Restauro corrente, o subsídio necessário à atualização de conteúdos e análise formal e iconográfica que o presente escrito visa instituir (vd. figs. 11 e 12). Principiados no primeiro de agosto de 2020, os processos de Conservação e Restauro concretizados à data de hoje, com ênfase para a limpeza química e mecânica do Anverso da Tela, despoletaram uma clarificação superlativa da sua estrutura pictórica, policromia e envolvimento de toda a Ceia.



Fig. 12

Permitiram ao ramo da História de Arte, mediante estreita parceria com a Conservação e Restauro, uma reciclagem e correção de parcos aspetos de leitura desta Pintura. Algo que, à luz dos pressupostos conservativos colocados em prática, assumiu cariz urgente. Pois tornou-se notória uma certa distinção entre algumas deduções que o visionamento condicionado da Tela produziu (de 2015 a 2018), e a realidade concreta da obra minimamente limpa. À qual acedemos apenas desde agosto / setembro / outubro de 2020.

É esta readaptação analítica, remanescente dos resultados da Conservação e Restauro, que a narrativa grafada para o quinquagésimo sexto número do décimo nono ano da revista “*Villa da Feira. Terra de Santa Maria*” visa elencar, de forma sustentada, no desdobramento da leitura das suas linhas. Porém, à clarividente melhoria do vislumbre da composição e às “boas notícias” veiculadas pela existência das atividades de Restauro em curso – tanto nos atos concluídos como, certamente, nas práticas por concluir nos próximos dias / meses - restam ainda, à data coeva, alguns problemas inerentes ao conhecimento global da “*Ceia de Emaús*” do *Museu de Lamas*. Outrora enunciados nos ensaios escritos de 2015 a 2018.

Nomeadamente a inexistência de fontes documentais plausíveis acerca desta Pintura, predecessoras à incorporação no Museu. Ou seja, permanece, tal como de 2015 a 2018, um total desconhecimento da sua proveniência, encomenda, funcionalidade, cenografia / contexto expositivo original e posterior percurso até ao desvio que a direciona para o colecionismo particular de *Henrique Amorim*. Uma contingência deveras castradora do volume de possíveis conclusões a imiscuir neste trabalho.

Deste modo, mediante a congeminência enumerada, à semelhança dos seus antecedentes, do ponto de vista metodológico este escrito de investigação, análise plástica e iconográfica reciclada em virtude de certas características reveladas, “em primeira mão”, pela limpeza química e mecânica da Tela, baseou-se em dois aspetos:

1. A pesquisa bibliográfica geral e específica sobre o tema, suas fontes, iconografia e características pictóricas típicas da possível datação sugerida.

2. A análise e o “confronto” direto e *in loco* entre as informações iconográficas e estilísticas recolhidas bibliograficamente e a própria composição pictural da “*Ceia de Emaús*” exposta na “*Sala dos Oratórios*” do *Museu de Lamas*. Cujo vislumbre contemporâneo remete o observador para uma leitura bastante mais lúcida e aproximada, nalguns segmentos, à estética pristina desta Obra de Arte.

Além da observância direta da Tela (vd. fig. 13), para a grafia dos conteúdos inscritos neste estudo atualizado, é de sobeja relevância nomear todos os fundamentos escritos consultados (diretos e indiretos). Desde os Evangelhos canónicos de *Marcos* e *Lucas* (os únicos Evangelistas que, de forma diferenciada – *Marcos* superficialmente e *Lucas* com maior pormenorização - enunciam o episódio de *Emaús*). À “*Legenda Áurea*”; aos diferentes estudos iconográficos de *Louis Réau*. E, por fim, ao descritivo iconológico de *Fausto Sanches Martins* (onde este especialista aborda, num dos seus objetos de análise, o simbolismo e a narrativa genérica da “*Ceia de Emaús*”).

Já do ponto de vista plástico, no âmbito explicativo desta Pintura e da correspondência sugerida entre a linguagem identificada e a *situação maneirista portuguesa* vivida algures entre a envolveria finissecular do séc. XVI e as primeiras décadas da centúria de XVII. Grande parte das considerações formuladas, lembrando, *ab initio*, a carência total de bibliografia específica sobre esta Peça do Museu, beneficiaram de uma base primordial assente na escarpelização de diversos estudos, gerais e especializados, acerca dos meandros da Pintura Maneirista em Portugal. Publicados por um dos seus doutos peritos, *Vitor Serrão*, nos anos de 1982, 1983, 1989, 1993 e 2001.



Fig. 13 Vânia Roque, Técnica Superior de Conservação e Restauro do Museu de Lamas, responsável pela intervenção na Tela “Ceia de Emaús”, monitorizando uma visita orientada, de 26 de setembro de 2020, subordinada ao tema “Restauro ao vivo no Museu”. © Museu de Lamas.

À semelhança do sucedido entre 2015 e 2018, corroborando o desejo latente e a missão declarada do *Museu de Lamas* que visa perpetuar o conhecimento e a preservação do seu Património *ad eternum*, este artigo contribui para consolidar a segunda fase do estudo desta Tela. Ambicionando, com o seu resultado, dependente, em certa medida, do progresso da empreitada de Conservação e Restauro, aprofundar, atualizar e melhorar a “entrada de catálogo”, a ficha de inventário e os diferentes materiais científicos e comunicativos adstritos à interpretação desta Obra de arte.

Estruturalmente, a substância redigida divide-se em dois grandes capítulos. O primeiro, de matriz científica correspondente à História de Arte e autoria de *José Carlos Amorim*, preconiza uma “Abordagem iconográfica atualizada em virtude dos resultados parciais da intervenção de Conservação e Restauro” desta “*Ceia de Emaús*”. Quanto ao segundo, sobrevém da ação de Conservação e Restauro iniciada a 01 de agosto de 2020, tem como autora *Vânia Roque* e o próprio estilo que assume determina-o como uma espécie

de “Relatório de diagnóstico e tratamento”. Anotando patologias prévias, processos gizados e por aplicar num futuro próximo, sob a nomenclatura genérica de “Considerações técnicas, materiais e artísticas derivadas dos procedimentos de limpeza química, mecânica, reintegração e estabilização da Tela”.

Apesar da iniciativa de Conservação e Restauro em curso propiciar a leitura renovada desta “Ceia de Emaús” (vd. fig. 14), em sentido análogo às orientações dos prefácios anotados nos artigos de 2015 a 2018, em 2020 e para a providência de novas fases de estudo, esta Tela carece ainda da realização de peritagens laboratoriais complementares. Exames cujo manuseamento de dispositivos, matérias e maquinaria, bem como de mão de obra apropriada para o efeito, são bastante dispendiosos. E, por isso, impossíveis de custear, à data, apenas pelo orçamento anual do *Museu de Lamas* e respetiva instituição tutelar, a *Casa do Povo de Santa Maria de Lamas*.

Paralela à vertente laboratorial, no domínio da História de Arte e da subsequência da escarpelização pictórica e iconográfica desta Pintura, notando a sua valia, tanto na forma como no possível historial cronológico, a investigação terá de progredir, assim que seja apropriado, para patamares superiores. Será importante, numa fase ulterior à atual, proceder-se à pesquisa / identificação de possíveis modelos que terão “inspirado” esta Tela ou pinturas similares. Aferindo diferentes momentos, respetivas vias de penetração de diretrizes - italiana, flamenga, alemã, francesa ou

espanhola. Bem como, oficinas e pintores Maneiristas em Portugal, nacionais ou estrangeiros, ativos de Norte a Sul do país.

Do mesmo modo, considerando as repercussões que a própria bibliografia de suporte deste estudo revela, será indispensável dotar a investigação científica de uma profícua busca de pretensos arquétipos para a estrutura, iconografia e até cromia desta “Ceia de Emaús”. Sobretudo em gravuras ou estampas avulsas (italianas, flamengas, espanholas, francesas e/ou alemãs). Que, à época - segunda metade, finais do séc. XVI e alvares do séc. XVII - circulavam por toda a Europa difundindo não só, os valores de uma “nova *Maniera*”. Mas assegurando o gosto catequético de uma Igreja portuguesa contrarreformista. Que protegeu e incumbiu os pintores nacionais de múltiplas realizações. certamente em simultâneo, serviu-se desse mecenato para assumir o controlo dos laivos de modernidade desses mesmos artistas, impedindo-os de explorarem, na plenitude, todas as vertentes e “vertigens” criativas que o *Maneirismo* internacional aquilatou. Bastante mais votadas ao arrojo, díspares da contenção que obser-vamos, por exemplo, em Pinturas como esta, da “Ceia de Emaús”, que permanece desde sensivelmente o final dos anos 1950 ou 1960 no espólio e cenografia exibicional do *Museu de Santa Maria de Lamas*.



Fig. 14 Registo de parte do processo de limpeza química e mecânica aplicada à Pintura “Ceia de Emaús” do Museu de Lamas. © Museu de Lamas.

Ficha de Inventário do Objeto de Estudo

(por José C. Amorim)

Título e Iconografia: “Ceia de Emaús”.

Autor: Desconhecido (possível pintor / membro de oficina de pintura⁹, ativo em território português nos finais do séc. XVI, ou entre o término do séc. XVI e os alvares do séc. XVII).

Cronologia: Entre finais do séc. XVI e as primeiras décadas do séc. XVII¹⁰ (?).

Proveniência: Desconhecida (a sua ensamblagem e exposição no *Museu de Santa Maria de Lamas* resulta da aquisição desta Tela, entre 1950 a 1953, 1953

a 1959 ou 1959 a 1968, por parte do seu fundador, *Henrique Alves Amorim* (1902 - 1977), estabelecida em Portugal, diretamente num espaço sacro intervencionado e despojado de Património artístico; hasta pública ou Antiquário¹¹).

Materiais: Tela e pigmentos.

Técnica: Pintura a óleo.

Dimensões máximas aproximadas (em cm):

Altura: 210 x Largura: 116.

Localização e N.º de Inventário: *Museu de Santa Maria de Lamas*, Sala 5 - “Sala dos Oratórios” / 1957. 0481.

9 Sobre esta terminologia e referência dupla a “pintor” ou membro de oficina de pintura vd. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 96.

10 Para contextualizar o prolongamento da datação proposta até à aurora do séc. XVII, onde o *Protobarroco* e o figurino tenebrista começam a despontar, de imediato, como resposta ao discurso plástico Maneirista de finais do séc. XVI (vigente na estrutura, tipo iconográfico e plástica desta Tela), e que resiste em território luso nas primeiras décadas do séc. XVII, vejamos a afirmação de Vítor Serrão, publicada num estudo de 1982: “(...) Os valores maneiristas difundiram-se e foram amplamente tratados, nos fins do séc. XVI e primeiro terço do seguinte, por todo o espaço nacional (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 96.

11 “(...) Não fora o *Museu de Santa Maria de Lamas*, e quantas obras e peças, tão valiosas como raras, adquiridas em todo o país, e nele conservadas, se teriam irremediavelmente perdido (...) Nota importante - Antiquários em que as peças foram adquiridas: No Porto - Alfredo Ramos (...) durante os anos 1950 - 53 (...) Eduardinho (...) Pinho (...) Povia de Varzim - Carneiro, por apelido Macarrão, nos mesmos anos (...) Viseu - Humberto Sampaio, durante os mesmos anos (...) Outras terras: Braga (...)” - cf. (Aa. Vv.), 1985: pp. 3 e 16.



Figs. 15 e 16 “Ceia de Emaús” do Museu de Lamas. Pintura a óleo sobre tela de autoria e proveniência desconhecidas. Pelo cariz estilístico e iconográfico corresponde à situação Maneirista portuguesa, decorrente da iminência do término do século XVI e da alvorada do século XVII. À esquerda, a Pintura no seu estado atual, após benefício da intervenção de Conservação e Restauro, limpeza química e mecânica iniciada a 01 de agosto de 2020. À direita, perspectiva geral desta “Ceia de Emaús” no aspeto anterior aos procedimentos aplicados. Largamente enegrecida por patologias temporais e ação humana inadvertida. © Museu de Lamas.

Cap. I - “Ceia de Emaús” da Coleção de Pintura Maneirista do Museu de Santa Maria de Lamas

Abordagem iconográfica atualizada em virtude dos resultados parciais da sua intervenção de Conservação e Restauro (por José C. Amorim)

“(…) Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez menção de seguir para diante. Os outros porém, insistiam com Ele, dizendo: “Fica connosco pois a noite vai caindo e o dia já está no ocaso”. Entrou para ficar com eles: e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriam-se-lhes os olhos e reconheceram-n’O; mas Ele desapareceu da sua presença (…)”

Evangelho de Lucas (cf. Lc. 24; 28 - 31.).

“(…) O grosso do património artístico realizado com o dobrar de meados do séc. XVI apresenta sintomas da possível modernidade (… em serena conformidade com os elementos caracterizadores de uma sociedade que aderira aos programas tridentinos da Contra-Reforma militante (… É neste sentido que a arte portuguesa realizada no período em causa (… pode ser justamente classificada de Maneirista (… Incorpora um novo sentido (… acentua uma espiritualidade desesperada em consonância com a crise do século, explora (… um certo subjectivismo individualista, investiga alguns temas caros da maneira italiana, como a figura serpentinata, a acidez cromática, a teatralidade das poses, a terribilidade de certos figurinos, os efeitos de ilogismo, a desarticulação de formas, planos, espaços (… De

facto, os pintores portugueses da segunda metade do séc. XVI e dos alvares do seguinte souberam assumir-se (… É sobretudo após 1563 (… que o Maneirismo atinge o seu pleno desenvolvimento generalizando-se no gosto de oficinas ou clientes (… depurado, porém, de certas características mais ardentes (… A pintura era importante para o sistema dominante, servia os propósitos de militância da Igreja Tridentina e do Santo Ofício. Por toda a parte nasciam novas sedes de culto que necessitavam do serviço de bons pintores para a pintura dos retábulos (… Nunca os pintores de óleo tinham sido tão bem pagos e considerados da parte dos clientes, nunca tinham conhecido (apesar das rígidas directrizes impostas na iconografia) tantas liberdades formais e sintomas de individualidade (…)”

Vítor Serrão (1952) (cf. SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 7, 31, 32 e 33.).

Realizada originalmente (segundo o gosto, as normas e os hábitos da sua suposta época de produção), para pretendo encaixe e ensamblagem numa estrutura retabular¹² - da qual terá sido retirada - esta Pintura

12 “(…) Do mesmo modo que no século XVIII as igrejas portuguesas acolhiam sempre a talha dourada na decoração dos seus altares, na segunda metade do século XVI a presença de um retábulo com painéis pintados narrando as “históricas” específicas do culto era indispensável. A pintura conhece um incremento excepcional - e é o Maneirismo, como manifestação estética, que norteia o gosto dominante (…)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 38.. Sobre este tema vide (veja) também: PEREIRA, Paulo, 2011: pp. 566 e 567.; SERRÃO, Vítor, 1983: p. 245.; SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 32 e 33.

a óleo¹³ sobre tela, esticada e emoldurada¹⁴, pertence atualmente (quijá desde as décadas de 1950 a 1960), à Coleção de Pintura Religiosa do *Museu de Santa Maria de Lamas* (vd. figs. 15 a 17).

Exibida na quinta sala do piso superior deste complexo museológico e incorporada num Retábulo de talha dourada (ou *pastiche* de fragmentos retabulares), que não corresponde à sua cronologia e proveniência original, esta Tela representa a iconografia da “*Ceia de Emaús*”. Nomeadamente, o preciso momento de revelação da identidade de *Cristo ressuscitado*, a dois *Discípulos* e à mesa, pela réplica dos gestos eucarísticos/sacramentais da “*Fração do Pão*”¹⁵.

Procedente da aparição corpórea, sob uma aparência distinta (indumentária e atributos de peregrino), a dois *Discípulos* no caminho para *Emaús*¹⁶,

relatada de forma vaga e pouco concisa no Evangelho de *Marcos* (vd. Mc. 16; 12.), mas descrita com profundidade e pormenor nos escritos evangélicos de *Lucas*¹⁷, a “*Comida Eucarística*” de *Emaús* assinala um *Cristo* ressurreto de “carne e osso”¹⁸. Recria, em formato reduzido, três Comensais apenas, a simbologia da comunhão e instituição eucarística da “*Última Ceia*”¹⁹. Possui paralelos neotestamentários²⁰ e pelo menos uma prefiguração Bíblica, no episódio da “*Hospitalidade ou Filoxenia de Abraão*” perante três Anjos, narrada no *Antigo Testamento* (vd. Gn. 18; 1-16.). E ainda, um determinado fundamento, inspiração iconográfica ou origem pagã no mito greco-romano da visita de “*Zeus / Júpiter e Hermes / Mercúrio a Philémon e Baucis*”²¹.

13 Técnica e classe de pintores bastante procurados a partir da segunda metade do séc. XVI, que gradualmente e ainda dentro de contextos oficiais, indagaram, através da *situação maneirista portuguesa*, afirmar a sua individualidade plástica e estatutária (vd. SERRÃO, Vítor, 1983: p. 246.).

14 Pelo seu formato, distinto das soluções habitualmente aplicadas nos Retábulos Maneiristas portugueses (acerca da linguagem e princípios de composição da *Talha Maneirista* em Portugal vd. SMITH, Robert, 1963: pp. 34 a 43.), e mais próximo de uma moldura de adaptação e enquadramento da Tela, numa estrutura retabular *Joanina* ou *Rocaille* (*Rococó*) (sobre estes estilos vd. SMITH, Robert, 1963: pp. 95 a 123, 129 e 130.). Mas, sobretudo pelo facto da sua colocação oculta / “recortar” parte do remate superior da arquitetura figurada na Pintura, a moldura de madeira com douramento, que atualmente envolve, estica e suporta esta Tela no fragmento retabular de exposição no *Museu de Lamas*, poderá não corresponder à datação original desta Obra. Constituindo um acrescento posterior à sua cronologia, refletindo as hipotéticas deslocações e mudanças por via humana, pelas quais esta Peça terá padecido desde a sua retirada do espaço primitivo de acomodação, até chegar, séculos depois, ao enquadramento museológico corrente.

15 Cf. Lc. 24; 28 - 31.; RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): pp. 584 e 586.; MARTINS, Fausto Sanches, 2002: pp. 189 e 190.

16 “(...) Em quarto lugar apareceu aos seus discípulos que iam para Emaús, que quer dizer “desejo de conselho”, significando os pobres de Cristo que querem cumprir aquele conselho: “Vai, vende tudo o que tens e dá aos pobres” (...)”- cf. VORAGINE, Tiago de, 2000, (Tomo I): p. 229.

17 “(...) Nesse mesmo dia, dois deles iam a caminho de uma aldeia chamada Emaús, distante de Jerusalém sessenta estádios, e conversavam entre si sobre tudo o que acontecera. Enquanto conversavam e discutiam acerca de si mesmos o próprio Jesus e pôs-se com eles a caminho, os seus olhos, porém, estavam impedidos de O reconhecerem. Disse-lhes Ele: “Que palavras são essas que trocáis entre vós, enquanto andais?” Pararam entristecidos e um deles, de nome Cléofas, respondeu: “Tu és o único forasteiro em Jerusalém a ignorar o que lá se passou nestes dias!” (...) Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez menção de seguir em diante. Os outros porém, insistiam com Ele dizendo: “Fica conosco, pois a noite vai caindo e o dia já está no ocaso”. Entrou para ficar com eles: e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriram-se-lhes os olhos e reconheceram-n’O; mas Ele desapareceu (...) E eles contaram o que lhes tinha acontecido pelo caminho e como Jesus se lhes dera a conhecer ao partir do pão (...)” – cf. Lc. 24, 13–35.

18 Vd. VORAGINE, Tiago de, 2000, (Tomo I): p. 228.

19 Cf. RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): p. 586.

20 Correspondentes ao Novo Testamento.

21 Cf. RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): p. 586.



Fig. 17 “Ceia de Emaús” do Museu de Lamas. Pintura a óleo sobre tela de autoria e proveniência desconhecidas. Atendendo aos pressupostos estilísticos e iconográficos corresponde à situação Maneirista portuguesa, decursiva do ocaso do século XVI ou das primeiras décadas do século XVII. Observância da Tela no seu estado atual, após usufruto da intervenção de Conservação e Restauro, limpeza química e mecânica iniciada a 01 de agosto de 2020. © Museu de Lamas.

Deste modo, contemplando o rigor catequético e a temperança que a Contrarreforma tridentina impôs e exigiu aos Maneiristas portugueses na composição das imagens / narrativas sagradas²², esta Pintura mantém-se, em parte da cena principal, fidedigna ao relato Bíblico de *Lucas* e ao seu modelo iconográfico habitual. Prevalecendo uma ligeira dissonância que só a intervenção de Conservação e Restauro, limpeza química e mecânica em curso, desenvolvida desde o primeiro de agosto de 2020, permitiu clarificar na verdadeira aceção da palavra.

Contrariamente à análise redigida e publicada em diferentes formatos no interlúdio de 2015 a 2018²³, na qual, pela patine de ceras, vernizes e enegrecido

maioritário da Tela, perdurava a impressão errática de que esta “Comida Eucarística” decorreria num espaço interior, concordante com os pressupostos evangeliários de *Lucas*²⁴. A “*Ceia de Emaús*” protagonizada pelo seu “Grupo ternário”²⁵ (vd. figs. 20 e 21) processa-se, em ambiente de grande espiritualidade e misticismo, nas imediações de uma arquitetura alteada, escurecida nalguns pormenores e prolongada ao gosto Maneirista²⁶. Mas num espaço exterior contíguo ao edificado ameaado no seu topo, talvez uma espécie de átrio (vd. figs. 18 e 19).

22 “(...) A situação maneirista portuguesa desenvolveu-se em fidelidade à ideologia dominante (tridentina), e no seu seio explanou as suas virtualidades e inovações (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 137. “(...) A Igreja Católica, tridentina e militante (...) tinha na actividade catequizadora um papel essencial para subjugar as populações amotinadas (...) A actividade dos pintores era uma arma poderosa de educação, de inflamação dos espíritos, pelos próprios temas que a pintura veiculava, desde que extirpada de excessos ou de desvios heterodoxos - e as “Constituições Sinodais” dos bispados velavam sempre atentamente, bem como os visitantes das igrejas, para que tais desvios não se verificassem. Na Igreja tinham os pintores os seus melhores clientes e protectores (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1983: p.245. “(...) A pintura portuguesa da segunda metade do século XVI assimilou a verdadeira essência revolucionária do Maneirismo italiano (...) acolheu tão só as “receitas” formais do novo estilo, sem pulsar os seus sintomas de maior irreverência, experimentando vias pictóricas mais de acordo com os cânones da iconografia tridentina oficial (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1989: p. 16.. Para complementar o estudo da influência e supervisão contrarreformista na evolução da situação maneirista portuguesa vide (veja): PEREIRA, Paulo, 2011: pp. 566 e 567.; SERRÃO, Vítor, 2001: p. 169.; SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 7, 31, 32 e 33.

23 “(...) esta pintura, cuja narrativa central, tendo em conta a fidelidade às suas fontes literárias, se desenvolve num espaço interior - de arquitetura alteada, escurecida e prolongada ao gosto Maneirista - representa a iconografia da “*Ceia de Emaús*”. 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*” (...) tendo em conta o rigor catequético e a “temperança” que a Contrarreforma tridentina impôs e exigiu aos Maneiristas portugueses na composição das imagens / narrativas sagradas, esta pintura mantém-se fidedigna ao relato Bíblico 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 / janelão / abertura com vista para uma paisagem exterior, à direita - processa-se, em ambiente de grande espiritualidade e misticismo, a “*Ceia de Emaús*”. Protagonizada exclusivamente pelo seu “Grupo ternário” (...)” - cf. AMORIM, José, 2015: pp. 12 e 13.

24 Cf. Lc. 24; 29.; RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): p. 586.

25 Vd. RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): p. 587.

26 Vd. PEREIRA, Paulo, 2011: p. 570.; SERRÃO, Vítor, 1982: pp. 23, 40, 44, 111 e 134.; SERRÃO, Vítor, 1989: p. 16.; SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 7 e 8.; SERRÃO, Vítor, 2001: p. 168.



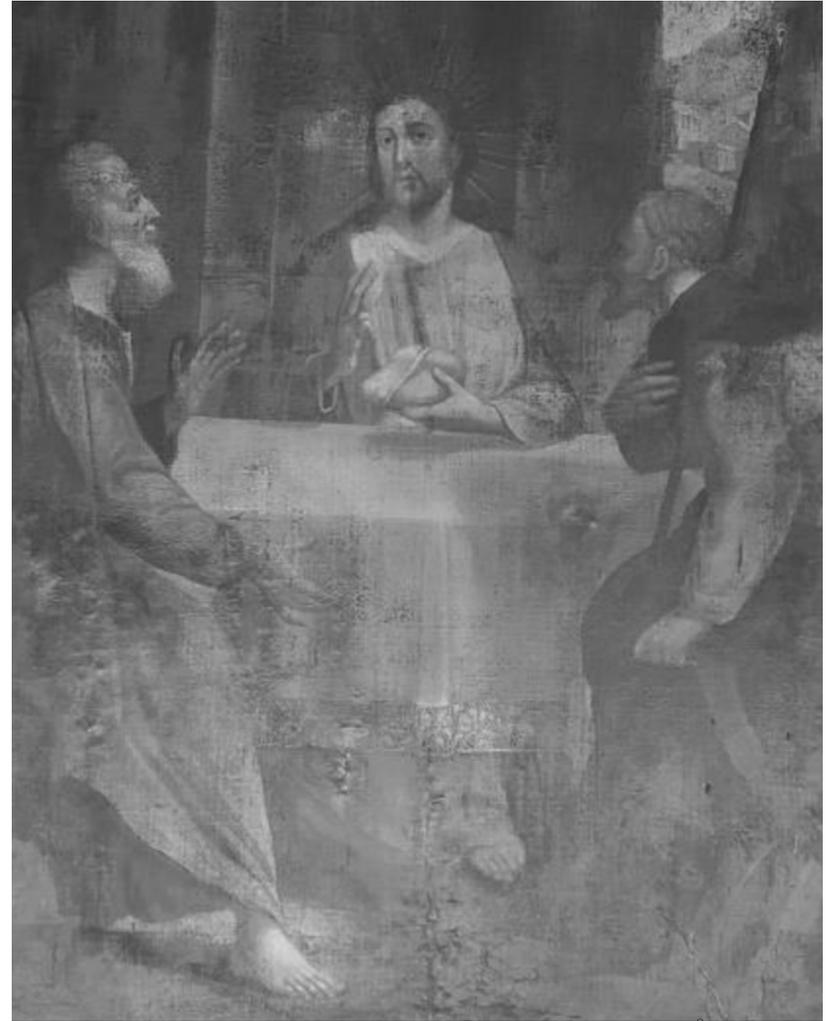
VILLA DA FEIRA®
FERRAS DE SANTA MARIA



Figs. 18 e 19 *Visibilidade da arquitetura figurada, melhorada em virtude da limpeza química e mecânica concretizada. Contraste entre a percepção atual, à esquerda, com a Tela limpa e na qual se discerne a “Ceia de Emaús” no espaço exterior junto de um edificado que a enquadra. E o estado prévio à intervenção, à direita, no qual prevalecia, pelo escurecimento notório, uma certa ilusão errática de desenlace desta Ceia num contexto de arquitetura interior.* © Museu de Lamas.

Recetora de luz diagonal, esta construção poderá aludir à fação externa da casa de um dos dois *Discípulos*. Na qual se admira com maior nitidez, pela limpeza verificada, o lajeado, o chão (alvo de certos repintes e caracterizado pela perspectiva errante, predomínio

de diagonais e tonalidades desconcertantes de verde, variâncias de laranja, salmão e rosa – vd. fig. 20), a permanência de uma coluna de volume significativo. E, por fim, a constância de uma porta de acesso alteada, à esquerda do observador.



Figs. 20 e 21 “Grupo ternário”, descrito bíblicamente e iluminado nesta composição (três Comensais à volta de uma mesa retangular) - Jesus ressuscitado e dois Discípulos (testemunhas da sua Aparição corpórea). Iconografia central: Momento de revelação, à mesa, da verdadeira identidade cristológica aos dois Discípulos. Que o reconhecem através da “Fração do Pão” / “Rito fraterno do pão” - um gesto simbólico, de conotação eucarística e sacramental instituído por Cristo aos seus seguidores, no episódio hagiográfico da “Última Ceia”. No segmento inferior da fig. 20 - à esquerda - vislumbra-se, em contraponto com o enegrecido predominante no estado predecessor à intervenção de Conservação e Restauro em curso (fig. 21, à direita), o trabalho pictórico do chão que acolhe esta narrativa. Assim como, alguns repintes. © Museu de Lamas.

Valorando a discrepância que este posicionamento externo assume perante a norma inscrita nas fontes canônicas, evocativas desta Ceia como solenidade de circunstância interior²⁷. A composição da Tela em estudo, com ênfase nas opções iconográficas do seu autor, poderá indiciar um novo preceito de desconstrução da narrativa, típico da corrente e irreverência dos maneiristas. Porventura motivado por exemplos internacionais²⁸.

Retornando ao grosso da iconografia nevrálgica desta Pintura, a mesma é constituída por três Comensais à volta de uma mesa, no momento exato em que *Jesus* revela a verdadeira identidade pelo “rito fraterno do pão”²⁹. Diante da perplexidade dos dois *Discípulos*³⁰ que o enquadram. Quanto à mesa acolhedora de toda a

27 “(...) Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez menção de seguir para diante. Os outros porém, insistiam com Ele, dizendo: “Fica connosco pois a noite vai caindo e o dia já está no ocaso”. Entrou para ficar com eles: e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriram-se-lhes os olhos e reconheceram-n’O; mas Ele desapareceu da sua presença (...)” - cf. Lc. 24; 28 - 31.

28 Quiçá pela consulta / vislumbre de algumas pinturas predecessoras, gravuras ou estampas avulsas. Circulares, à época, por toda a Europa e difusoras, a partir de origens italianas, flamengas, espanholas, francesas ou alemãs, dos preceitos de uma “nova Maniera”. Capazes de estabelecer paradigmas iconográficos de uma certa modernidade, mas perfeitamente adaptáveis ao gosto catequético e intuito controlador de uma Igreja portuguesa fortemente contrarreformista no desenrolar da atividade mecenática.

29 “(...) Como estava a anoitecer, os dois discípulos pediram ao seu companheiro desconhecido que compartilhasse a Ceia com eles. Ele tomou o pão, partiu-o sem utilizar a faca e lhes deu. Por esse signo (gesto), abriram-se os olhos dos peregrinos que reconheceram o Senhor (Cognoverunt Dominum in Fractioe panis); mas Cristo desapareceu diante deles (...) É o episódio representado com maior frequência essa “comida eucarística” onde Cristo ressuscitado se revela pela “Fractio Panis” (...)” - cf. RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): pp. 584 e 586. “(...) rito fraterno do pão, em Emaús (...) acontecimento eucarístico (...) a fracção do pão equiparou-se à Eucaristia, como comprovam as frequentes representações deste tema na arte cristã (...)” - cf. MARTINS, Fausto Sanches, 2002: p. 189. “(...) Provou de seis maneiras a plena verdade da sua ressurreição (...) a terceira pelo acto de comer, pois provou que não se tratava de artes mágicas (...)” - cf. VORAGINE, Tiago de, 2000, (Tomo I): p. 228.

30 Um deles de nome Cléofas, o único nomeado por Lucas no seu Evangelho (cf. Lc. 24; 18.; RÉAU, Louis, 1996 b, (Vol. III): p. 318.). E o outro, ausente das referências Bíblicas que sustentam este tema (os Evangelhos de Marcos e Lucas). Mas que, tanto na “Legenda Áurea”, como nalgumas fontes dos escritos de Louis Réau (RÉAU, Louis, 1996 a, (Vol. II): p. 584.), é indicado como sendo o próprio Evangelista São Lucas - “(...) Em quarto lugar praticava boas acções, como transparece no facto de ter julgado que o Senhor era um peregrino a quem ofereceu hospitalidade (...) De facto ele foi companheiro de Cléofas quando iam para Emaús (...)” - Cf. VORAGINE, Tiago de, 2000, (Tomo II): p. 230.

gestualidade da Ceia, singulariza morfologia retangular e encontra-se coberta por toalha maioritariamente branca, rematada no plano inferior por uma faixa horizontal de rendilhados vegetalistas e fitomórficos³¹. Sobre este panejamento, resta a necessidade de enumerar a frequência de algumas nuances e sombreado cinza, distante do tom amarelecido que a patine de cera e verniz extraída recentemente indiciava (vd. figs. 20 e 21).

Ao centro deste “Grupo ternário”, *Cristo ressuscitado*, envolto por resplendor luminoso na sua cabeça, com rosto místico, de expressão teatral e beleza contida³². Barba e cabelo ondedados, em tons de castanho-escuro e cujos gestos, iluminados diagonalmente e no cerne de toda a iconografia, instauram perante as duas testemunhas a “Fracção do Pão” / “Rito fraterno do Pão”. Composta pela mão direita, de dimensões exageradas em relação ao volume global desta figura³³, que se posiciona em rito / ato de bênção (a *Benedictio latina*³⁴, 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 Maneirista³⁵.

31 Adulterados, em parcos segmentos, por determinados repintes que a intervenção de Conservação e Restauro, limpeza química e mecânica efetivada identificou.

32 Correspondendo à definição habitual de um *Cristo ressurreto* belo (vd. VORAGINE, Tiago de, 2000, (Tomo I): p. 294.), mas desprovido de qualquer sensualismo por determinação contrarreformista: “(...) Esta formidável campanha que visava o prestígio e utilidade da imagem sacra, expurgada de excessos sensualistas, paganizada ou de falso dogma, estende-se à superação do ideário neoplatónico (ou o que dele subsistia) e ao aumento da encomenda, cada vez mais disputada e encarecida, no quadro desta Contra-Maneira reformada (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 2001: p. 169.

33 “(...) É neste sentido que a arte portuguesa realizada no período em causa (...) pode ser justamente 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 terribilidade de certos figurinos, os efeitos de ilogismo, a desarticulação de formas, planos, espaços (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 7 e 8.

34 Vd. BARASCH, Moshe, 1999: pp. 26, 27, 28 e 38.

35 Ao analisar uma obra Maneirista, Vítor Serrão enumera o uso de diagonais como solução apreciada nesta corrente: “(...) a concepção espacial é dinamizada por diagonais (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 39.



Figs. 22 e 23 Cristo ressuscitado, envolto por resplendor luminoso na sua cabeça, com rosto místico, de expressão teatral e beleza contida. Barba e cabelo ondedos, em tons de castanho-escuro e cujos gestos, iluminados diagonalmente e no cerne de toda a iconografia, instauram 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, que se posiciona em rito / ato de bênção (a *Benedictio latina*, 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. À esquerda, contempla-se a figura nevrálgica desta narrativa após as diligências de limpeza química e mecânica estabelecidas, capazes de evidenciar a vivacidade, o formato e as tonalidades concretas deste Cristo (sonegadas, em parte, até ao procedimento recente, como se observa no registo, à direita), gizado segundo os pressupostos da situação maneirista portuguesa. © Museu de Lamas.

Essa afeição estética, está também explícita na construção anatômica e volumetria deste *Cristo*, bastante robusto. Mas, sobretudo, no tipo de tratamento pictórico e paleta cromática da sua indumentária. Nomeadamente, nos drapeados da túnica interior rosada³⁶ - acrescida apenas de algumas nuances subtis de branco - e na vivacidade tonal do seu Manto sobreposto vermelho³⁷. Tanto o impacto e contraste da luminosidade vigente na dicotomia de rosa e vermelho das vestes, como a palidez do tom de pele de *Jesus*³⁸, só são possíveis de aferir, no seu todo, em virtude dos pressupostos interventivos concretizados à data de hoje (vd. figs. 22 e 23).

Sentado à direita de *Cristo* (esquerda do observador), e sobre pretenso banco com pernas em “X”, oculto até à limpeza contemporânea, subsiste um dos *Discípulos*,

no qual os gestos e a pose cénica³⁹, com braços e mãos abertos, em atitude contemplativa, enfatizam o momento iconográfico recriado. Manifestando fisicamente todo o espanto que esta figura nutre pela revelação da identidade e presença corpórea de *Jesus* ressuscitado diante do seu olhar.

Perfilado, focado no lampejo de *Cristo* e representado com características físicas, 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 uma massa de corpo e de peças de vestuário que se alonga e alarga. E a própria definição anatômica poderá insinuar uma ligeira abordagem, por parte do autor desta Pintura, à *figura serpentinata*⁴⁰ (“serpenteada” / ondulada / em “S”), bastante cara ao *Maneirismo* europeu (de origem italiana), e que a corrente portuguesa também explorou e estudou, à sua escala⁴¹.

36 Em termos iconográficos esta dualidade tonal de rosa e vermelho resulta de uma subjetividade plástica decididamente Maneirista, que “adultera” parte da dicromia habitual, de branco e vermelho, patente nas representações simbólicas da *Ressurreição* e de *Jesus* ressuscitado - “(...) *“Quem é este rei da glória?”* (...) *É aquele que está vestido de branco e de vermelho (...) feio na morte, mas belo na Ressurreição; vestido de branco pela virgindade, mas de vermelho na cruz; sombrio no opróbrio mas brilhante no céu* (...)” - cf. VORAGINE, Tiago de, 2000, (Tomo I): p. 294.

37 “(...) Os verdes desmaiados, os vermelhos-salmão (...) os carmins e róseos, os azuis-claros e os amarelos sumidos (...) definem um conceito cromático inovador (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: pp. 42 e 43.

38 Próprio de uma certa *terribilitá* maneirista, imiscuída na figuração de *Cristo* que aparece aos dois *Discípulos post mortem* (após a sua morte): “(...) *É neste sentido que a arte portuguesa realizada no período em causa (...) pode ser justamente classificada de Maneirista* (...) *explora (...) a acidez cromática, a teatralidade das poses, a terribilitá de certos figurinos* (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 7 e 8.

39 “(...) *Vejamos o discurso pictural: o alteamento 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* (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1983: p. 45.

40 Sobre a *figura serpentinata* no *Maneirismo* e na História de Arte em geral vide (veja): SHEARMAN, John, 1984: pp. 113 a 121.

41 Cf. SERRÃO, Vítor, 1982: pp. 25, 40, 42 e 134.; SERRÃO, Vítor, 1983: p. 45.; SERRÃO, Vítor, 1989: p. 16.; SERRÃO, Vítor, 1993: p. 7.; SERRÃO, Vítor, 2001: p. 171.



Figs. 24 e 25 Sentado à direita de Cristo (esquerda do observador), e sobre pretenso banco com pernas em "X", oculto até à limpeza contemporânea (cujo resultado prevalece na imagem à direita, distinto do aspeto predecessor, veiculado à esquerda), remanesce um dos Discípulos, no qual os gestos e a pose cênica, com braços e mãos abertos, em atitude contemplativa, enfatizam o momento iconográfico recriado. Manifestando fisicamente todo o espanto que esta Figura nutre pela revelação da identidade e presença corpórea de Jesus ressuscitado diante do seu olhar. © Museu de Lamas.

Em termos de vestidura, este *Discípulo* enverga túnica interior esverdeada, sobreposta por um Manto amarelo, quase dourado / amarelo torrado – demarcado por brilho e sombreado - que se prolonga desde os ombros, cobre parte do seu braço direito e termina junto ao pé



direito, assente no solo e visível. No desenrolar dos procedimentos de Conservação e Restauro correntes, não obstante a enumeração de ligeiros repintes (flagrante no polegar da mão esquerda deste Comensal, por exemplo - vd. fig. 46), e pormenores de descolagem de policromia.



Figs. 26 e 27 Posicionado à esquerda de Cristo (direita do observador), num banco / cadeira visível, também com pernas em formato de “X” (alvo de repinte tal como a limpeza química e mecânica realizada identificou – à esquerda, descortina-se o resultado dessa mesma intervenção e, à direita, o estado de degradação que a Pintura denotava até ao seu início), permanece o segundo Discípulo que encerra este “Grupo ternário”. Também alteado, alongado e declaradamente serpenteado (não só no corpo, mas no próprio Manto que o envolve), este Comensal evidencia aspetos físicos e capilares que o aproximam de uma suposta faixa etária inferior à do Discípulo que se senta à sua frente. Com rosto perfilado, à semelhança do seu similar, o olhar incide na figura cristológica e a postura assumida (com a mão direita sobre o peito e a esquerda apoiada no seu banco / cadeira em “X”), combinada com a mímica quase teatral da sua face (de olhos bem abertos e boca entreaberta), propalam espanto / admiração perante a revelação testemunhada. © Museu de Lamas.

O escrito atual consegue sublinhar, de forma assertiva, a vivacidade concreta, própria das opções maneiristas, dos tons descritos no traje deste *Discípulo*. Minorando o parágrafo que, nos estudos antecessores, de 2015 a 2018 e acerca da paleta em causa, alocava ao “escurecimento que esta tela sofreu, a responsabilidade pela adulteração e esmorecimento da vivacidade tonal da dicromia descrita”⁴² (vd. figs. 24 e 25).

Por último, sentado à esquerda de *Cristo* (direita do observador), num banco / cadeira visível, também com pernas em formato de “X” (alvo de repinte tal como a limpeza química e mecânica realizada desobscureceu), permanece o segundo *Discípulo* que encerra este “Grupo ternário”. Também alteado, alongado e declaradamente serpenteado (não só no corpo, mas no próprio Manto que o envolve⁴³), este Comensal evidencia aspetos físicos e capilares⁴⁴ que o aproximam de uma suposta faixa etária inferior à do *Discípulo* que se senta à sua frente. Com rosto perfilado, à semelhança do seu similar, o olhar incide na figura cristológica e a postura assumida (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 face⁴⁵ (de olhos bem abertos e boca entreaberta), transmitem espanto / admiração perante a revelação testemunhada.

42 Cf. AMORIM, José, 2015: p. 14.

43 “(...) Os panejamentos aparecem tratados com delicadeza, serpentinados e dinamizados pelo jogo curvo de dobraduras, e uma imprevisível plasticidade dos contrastes de luz sombra sublinha valores gráficos de fino recorte (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 42.

44 Barba e cabelo curtos, dinamizados por ligeiras ondulações, pictoricamente modelados com recurso a nuances brancas e maior preenchimento de castanho e cinzento-escuro.

45 “(...) O Maneirismo vinha substituir os valores estabelecidos de ordem, harmonia, equilíbrio, normatividade e rigor classicistas (...) por um vocabulário artístico feito de irrealismos, tensões deliberadas, ambiguidades, bizarria, desconstrução das ordens, terrível, teatralidade, nostalgias, caprichos (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 2001: p. 168.

Do ponto de vista iconográfico, este elemento suporta, junto ao corpo (braço e ombro direitos), um bordão / vara / cajado de peregrino oblíquo. Marcado, no seu histórico, pela ocorrência de alguns repintes na sua amplitude, este ícone soma mais uma diagonal à composição e poderá servir de “eixo” para a própria configuração *serpentinata* deste Comensal. A roupa que acolhe, distribui-se por uma túnica interior de colorido bege / amarelado (com alguns apontamentos de branco e até de sombreado cinza). Acompanhada por um Manto sobreposto ondulante. Perceptível sobre os ombros, parte do peito, cintura e pernas desta figura, de cromia predominantemente azulada (com prevalência de azul-escuro), mas com algumas pinceladas esverdeadas e bastante fustigado por repintes. Revelados pela limpeza química e mecânica estabelecida (vd. figs. 26 e 27).

À semelhança do sucedido 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 realizações⁴⁶, sobressaem na dicromia deste vulto que se senta à esquerda de *Cristo* – direita do observador.

Esta “*Ceia de Emaús*”, dada a limpeza do suporte (a Tela na sua magnitude - anverso e tardoz), e sequente clarificação da iconografia, policromia, ambiente e enquadramento pictórico delimitado, tem lugar no ocaso do dia. Observa-se a iminência crepuscular, com predomínio, numa determinada fação paisagista da Pintura, descortinável à direita da Tela, das tonalidades

46 “(...) Os tons vermelho-salmão, verdes e amarelos esmaecidos, brancos opacos, o vermelho rubro aplicado (...) os carmins e róseos, os azuis-claros e os amarelos-sumidos (...) definem um conceito cromático inovador (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: pp. 39 e 42. “(...) gradual acidez da cor, tão diferenciados em relação ao dos pintores portugueses do primeiro terço do século (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1983: p. 36.

de “sol poente”. Materializadas pelo laranja a imiscuir-se no azul celeste.

Essa mesma paisagem, preeminente nas costas do *Discípulo* que se senta à esquerda de *Cristo* (direita do observador), não obstante a asserção da entrada de luz diagonal nesta Obra, corporifica, pelas três cruces apostas na montanha discernível na retaguarda deste enquadramento, uma analogia ao episódio da *Crucificação* e morte de *Jesus*. O ponto de partida para a *Ressurreição* que esta experiência mística e aparição corpórea assinala. Também a profundidade, os troços e o casario modelado em perspetiva aérea, remete o público para os antípodas desta Ceia. O caminho percorrido pelos três Comensais até *Emaús* (vd. figs. 28 e 29).

A observância exata do alcance estrutural, figurativo e cromático deste apontamento cenográfico da envolvimento da “*Ceia de Emaús*”, sublinha mais uma das novidades que a circunstância da intervenção de Conservação e Restauro somou à leitura concreta desta Tela. Por conseguinte, até 2020 e nos estudos antecessores à limpeza química e mecânica coeva, pelo enegrecido da Pintura e ilusão de que a cena nevrálgica seria interior, os parques pormenores paisagísticos resilientes, dependiam da existência de uma abertura / janela / janelão na arquitetura estabelecida. Ou melhor, descortinável⁴⁷. Ora a diligência de Conservação e Restauro revelou o oposto e providenciou à História de Arte a possibilidade nítida de aprimorar e corrigir descritivos.

47 “(...) com possível porta de acesso alçada, à esquerda do observador, e pequena janela / janelão / abertura com vista para uma paisagem exterior, à direita - processa-se, em ambiente de grande espiritualidade e misticismo, a “*Ceia de Emaús*” (...) Por último, sentado à esquerda de *Cristo* (direita do observador) - junto à pequena janela / janelão / 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*” (...)” – cf. AMORIM, José, 2015: pp. 13 e 14.

Atendendo à possível cronologia votada ao interlúdio circunscrito entre os finais do séc. XVI e as primeiras décadas do séc. XVII. E à declarada correspondência com as diretrizes formais próprias da Pintura levada a cabo pelas várias gerações de Maneiristas portugueses (a primazia da experiência cromática; a iluminação e sentido místico; o *sfumato* – restrito a pequenas secções da arquitetura definida – a *figura serpentinata*; o uso de diagonais; a desarticulação de planos e proporções; o alargamento de volumes e escalas; o alteamento de espaços; corpos e arquiteturas; o cariz cenográfico, o valor catequético e o respeito pelas normas contrarreformistas⁴⁸). Esta Obra, cujo modelo iconográfico poderá resultar do já enunciado contacto com gravuras / estampas internacionais⁴⁹, será, conjuntamente com outra Tela de pendor e cronografia típica do *Maneirismo*, uma das Peças de maior valor histórico e artístico da Coleção de Pintura Religiosa do *Museu de Santa Maria de Lamas*.

48 “(...) Toma-se inegável o carácter pronunciadamente maneirista da pintura portuguesa da segunda metade do séc. XVI e de alvares do séc. XVII, que aceita o “grosso” do receituário” italianizante na execução das obras particulares (alteamento figurativo, “formas serpentinadas”, “terribilitá”, nova escala de composição, distorção ilógica do espaço, acidez cromática) alinhando também por aspectos espirituais do Maneirismo internacional como o misticismo exacerbado (aqui por via tridentina, naturalmente (...))” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: p. 134. (Para complementar a percepção global acerca das especificidades criativas da Pintura Maneirista portuguesa vide (veja): PEREIRA, Paulo, 2011: pp. 566 e 567.; SERRÃO, Vítor, 2001: pp. 168 a 172.; SERRÃO, Vítor, 1993: pp. 7, 31, 32 e 33.; SERRÃO, Vítor, 1989: pp. 16 e 17.; SERRÃO, Vítor, 1983: pp. 36, 37, 42, 43, 45, 245 e 246.).

49 “(...) A difusão de estampas italianas auferiu, neste processo de penetração de um estilo, uma importância inaudita (...) Outras estampas de origem italiana (...) corriam na altura de oficina em oficina, sugerindo aos artistas e a quem lhes encomendava quadros, modelos iconográficos e novas soluções de caprichoso efeito cenográfico - como as “*figuras serpentinatas*” (...) As gravuras de ornato e de figuração assumiram um papel ao qual nenhum ramo artístico (...) pôde ficar indiferente (...) A nossa pintura da segunda metade do século XVI recebeu também influências iconográficas e artísticas oriundas de outros quadrantes, mais precisamente franceses e alemães, assimiladas através de gravuras e de livros (...) A nossa arte do Maneirismo recebeu também sugestões, colhidas decerto através de livros ilustrados ou de estampas avulsas (...)” - cf. SERRÃO, Vítor, 1982: pp. 25, 27, 32 e 33.



Figs. 28 e 29 Esta “Ceia de Emaús”, dada a limpeza do suporte (a Tela na totalidade da sua amplitude – anverso e tardo), e sequente clarificação da iconografia, policromia, ambiente e enquadramento pictórico delimitado (à esquerda, prevalece o resultado da limpeza química e mecânica e, à direita, o seu estágio antecessor), tem lugar no ocaso do dia. Observa-se a iminência crepuscular, com predomínio, numa determinada fação paisagista da Pintura, compreensível à direita da Tela, das tonalidades de “sol poente”. Instituídas pelo laranja a imiscuir-se no azul celeste. © Museu de Lamas.

Independentemente do acerto provocado pelo desenrolar da prática de Conservação e Restauro corrente, norteada pelo intuito de solucionar e estabilizar patologias diversas, emanadas do envelhecimento natural da Tela (suporte e pigmentos), ação biológica e descuidos / intervenções humanas grosseiras. Tais como a carregada, brumosa e enegrecida patine de verniz, ceras, detritos do fumo de velas e massas que se desdobravam pela composição; algumas fendas estruturais / rasgões, poeiras acumuladas, quebra / perda de pigmentos, deformações (empolamentos, vincos, abertura de costuras ou aplicação indevida e oxidação de elementos metálicos), que dificultaram durante largos anos a visibilidade real de toda a plástica, cromia e iconografia desta Pintura. Colocando em causa a sua própria “sobrevivência”. Persiste um sem número de interrogações que só a peritagem laboratorial e os exames apropriados, impossíveis de garantir, à data, poderão clarificar de forma inequívoca.

Cap. II - Considerações técnicas, materiais e artísticas derivadas dos procedimentos de limpeza química, mecânica, reintegração e estabilização da Tela

Relatório de diagnóstico e tratamento (por Vânia Roque)

I. Identificação da Obra

Título: “Ceia de Emaús”.

Tipologia: Pintura a óleo sobre tela.

Autor: Desconhecido.

Data: Entre finais do século XVI e os inícios do século XVII.

Proprietário: *Museu de Santa Maria de Lamas.*

Cronograma de intervenção: Procedimentos iniciados a 01.08.2020 e em desenvolvimento diário até ao presente (vd. fig. 30).

II. Diagnóstico

Numa análise geral, o estado de conservação da tela “*Ceia de Emaús*” é mau. Mas, todavia, significativamente reversível / passível de estabilizar. Os principais danos que a Tela apresenta comportam um conjunto de fatores provocados pela intervenção do Homem. Tais como, o manuseamento inadequado, a má escolha de materiais empregues após a cronologia original da Pintura e as vicissitudes decorrentes da sua deficiente aplicação.

Em suma, os problemas de maior realce identificados na “antecâmara” da intervenção preconizada denotavam as seguintes características:

- Prevalência de camada grossa de sujidade cuja amplitude retirava a visibilidade de toda a cena envolvente às três personagens nevrálgicas da narrativa, que se encontram sentadas à mesa. Dado o aspeto e composição posteriormente escarpelizada durante os procedimentos interventivos e peritagens, pela densidade, esta camada corresponderia a uma mescla de velaturas de verniz envelhecidas, juntamente com ceras e o enegrecido típico da exposição secular aos fumos de velas (vd. figs. 31 e 32).



Fig. 30 Registo fotográfico realizado na fase inicial da intervenção de Conservação e Restauro da Tela “Ceia de Emaús” (nomeadamente o ponto de partida para a sua limpeza química e mecânica). Importa sublinhar que a atuação em causa integra um segmento peculiar da dinâmica programática do Museu de Lamas. Ou seja, a sua rúbrica de “Restauro ao Vivo” (pioneira na envolvimento museológico concelhia e regional). Na qual o público pode contemplar, *in loco* e ao vivo, todos os procedimentos. Beneficiando inclusive da hipótese de estabelecer diálogos ou clarificar dúvidas perante a Técnica Superior de Conservação e Restauro responsável pela ação. © Museu de Lamas.



Figs. 31 e 32 À esquerda, panorâmica geral da Tela e, à direita, pormenor da “Ceia de Emaús” propriamente dita - com o “Grupo ternário”, à mesa e no cerne da composição – numa fase prévia ao início da intervenção de Conservação e Restauro em curso. Nestes dois enquadramentos são notórias algumas das problemáticas pelas quais a Obra padecia e que o diagnóstico predecessor identificou com clareza. © Museu de Lamas.

- Ocorrência e vislumbre de empolamentos e deformações pontuais por pressão de componentes que se encontram no reverso da Tela, principalmente no segmento inferior.

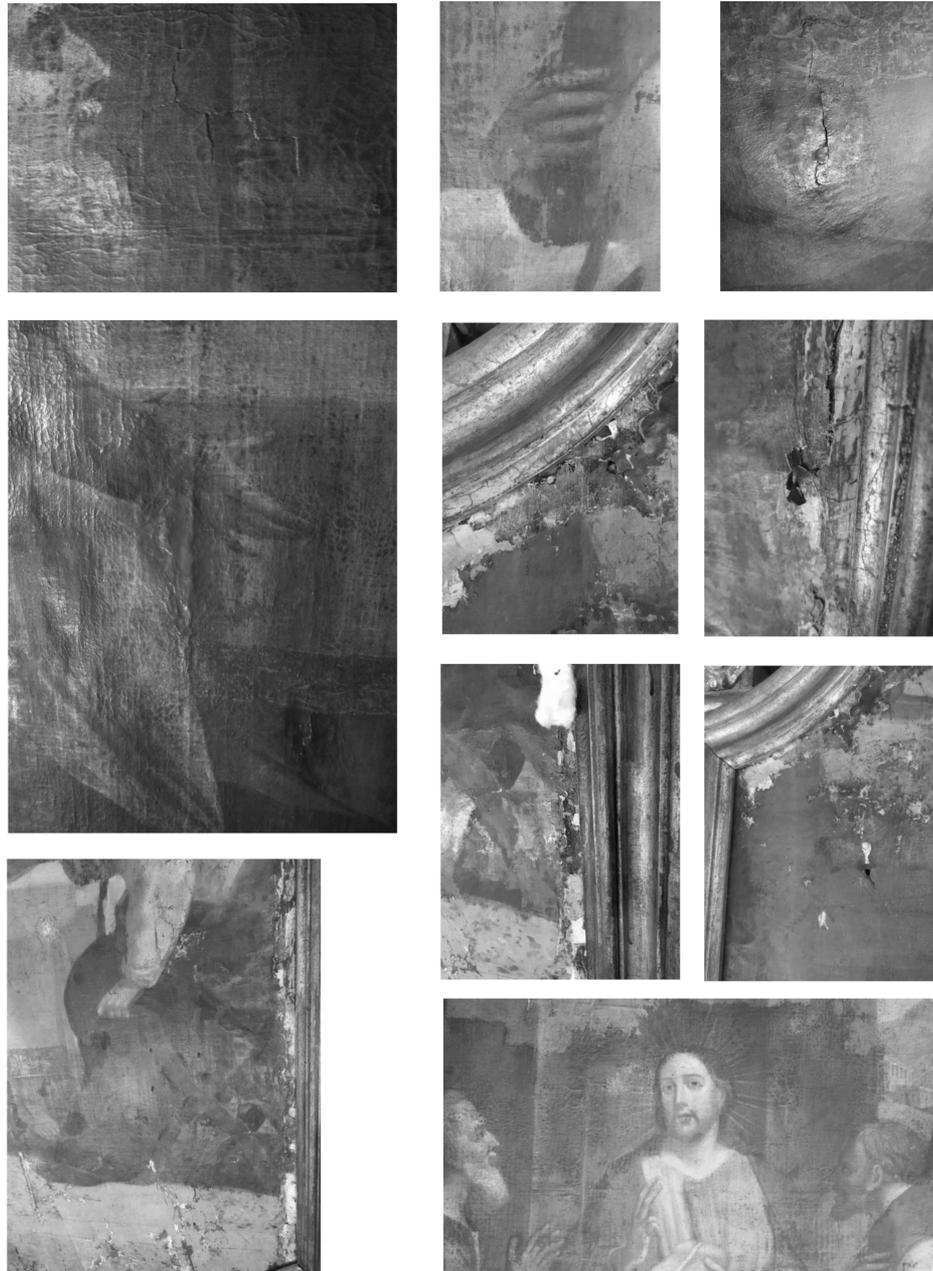
- Presença de massas inapropriadas (por exemplo betume (?)) de cor cinza), distribuídas em larga medida

à volta da Tela, por forma a camuflar carências de camada pictórica identificáveis um pouco por toda a sua extensão. E também para ocultar, de certo modo, as tachas aplicadas pelo seu perímetro que a delimitam e prendem ao suporte expositivo (vd. figs. 33 a 35).



Figs. 33 a 35 Registos do processo evolutivo da ação de limpeza química e mecânica da Tela "Ceia de Emaús" do Museu de Lamas. Nos três momentos capturados prevalece a possibilidade de identificação das diferentes patologias que o diagnóstico prévio aferiu (camada de sujidade, deformações, empolamentos, existência de massas inapropriadas, desidratação do suporte, etc.). Assim como, o desenrolar do seu possível solucionamento. © Museu de Lamas.

- Índices claros de que esta Tela estaria desidratada e quebradiça (vd. figs. 36 a 45).



Figs. 36 a 45 Diferentes pormenores, fotografados antes e durante as múltiplas fases do procedimento interventivo em curso. Nos quais é clara a visibilidade da desidratação da Tela, da presença de massas, pressões, empolamentos, tachas (e devida remoção), rasgões, perda de policromia e repintes. Assim como, o estado quebradiço deste suporte e respetivos pigmentos. © Museu de Lamas.

- Por fim, a Tela denota assiduidade inequívoca da execução de vários repintes em distintos pormenores da globalidade da sua dimensão. Sendo mais visíveis e de magnitude superlativa no canto inferior direito e no canto superior esquerdo. Assim como, no dedo da mão do *Discípulo* que se encontra do lado esquerdo desta Pintura (vd. fig. 46). Nessa mesma Figura, a par de extensas minudências e áreas de desgaste, observam-se diferentes



Fig. 46 Fotografia precedente ao desenrolar da intervenção, na qual se vislumbra o repinte aplicado sobre a mão esquerda, nomeadamente no polegar (assinalado por retângulo), do *Discípulo* que se posiciona no lado esquerdo da Tela (à esquerda do observador, mas à direita da figura central de Jesus ressuscitado). © Museu de Lamas.

Fig. 47 Perspetiva genérica da Tela “Ceia de Emaús” no seu aspeto atual, correspondente aos pressupostos de diagnóstico e tratamento concretizados até à data. Através do retângulo de sinalização agregado evidenciam-se alguns dos repintes e áreas com perda de policromia que o relatório de intervenção inscreve. © Museu de Lamas.

repintes na sua indumentária. Também na zona central da Obra há um repinte que atinge não só o chão, como parte das vestes de *Jesus* e um pouco do rendilhado do remate inferior da toalha que se encontra sobre a mesa (vd. figs. 47 e 48 a 55). Um pouco por toda a composição repartem-se marcas pontuais de perda de policromia, cuja frequência deixa o seu suporte à vista (vd. figs. 36 a 47).





Figs. 48 a 55 Instantâneos capturados no manuseamento de "luz negra" direcionada à Tela, como metodologia de diagnóstico de patologias. © Museu de Lamas.

III. Tratamento

Camada cromática (Anverso) da Tela (Procedimentos atuais e futuros):

- Prefixação da policromia com um adesivo natural de origem proteica, *cola de coelho* diluída em *água destilada*, tendo assumido o cariz de tensoativo o *fel de boi*.

- Foram efetuadas janelas de diagnóstico por toda a obra em várias cores. Depois de preconizados os testes de solubilidade prevaleceu a primazia pela utilização de solventes em percentagens distintas com vista à realização da limpeza química. Procedendo, desse modo,

à remoção do filme protetivo das camadas policromas e de toda a sujidade enegrecida (vd. figs. 56 a 59).

- Aplicação de filme protetivo intermédio, com o intuito de assegurar uma maior reversibilidade dos tratamentos seguintes, optando por resina acrílica em *Acetona*.

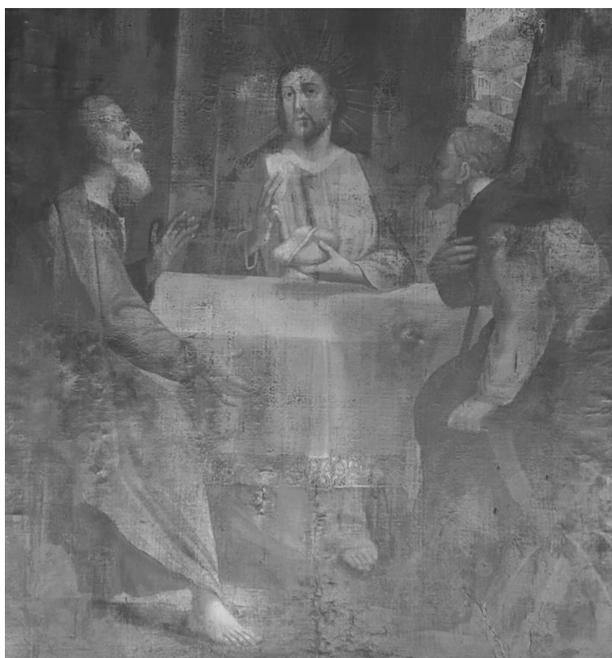
- Preenchimento das lacunas com massa solúvel em água.

- Reintegração cromática com Guache ou Aguarela.

- Colocação da camada de proteção final composta por resina acrílica em *Acetona*.



Figs. 56 a 59 Registos fotográficos ilustrativos de diferentes momentos do processo de limpeza química e mecânica do anverso da Tela “Ceia de Emaús”. © Museu de Lamas.



2. Tardoz (Reverso) da Tela (vd. figs. 69 a 79) - Procedimentos futuros:

- Tratamento da grade, se o seu estado global assim o exigir. Nomeadamente, através de um processo de desinfestação com imunizador de madeiras.

- Remoção de hipotéticos remendos, eventualmente com bisturi (extração mecânica com ou sem ajuda de solventes). Como alternativa poderá existir também uma ação de calor, derivada do uso de prancha quente.

- Limpeza mecânica do Tardoz (Reverso).

- Limpeza, com trincha, de poeiras soltas que possam prevalecer.

- Hidratação da Tela mediante o uso de *água desionizada*.

- Reforço total ou parcial (apenas nas extremidades), da Tela.

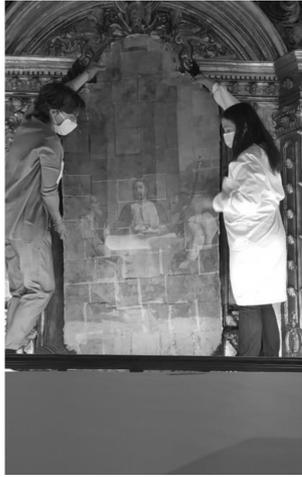
- Estabelecer os remendos necessários, dando primazia a apliques de tela, onde houver lacunas declaradas ao nível do suporte. Nesse âmbito, também se procederá ao reforço dos rasgões identificados. Caso o reforço que esta Tela exija seja total, os últimos passos descritos não serão necessários.



Figs. 65 a 68 Visão transversal dos múltiplos estágios evolutivos de observância da Tela e sua iconografia em virtude dos procedimentos de Conservação e Restauro desenvolvidos de 01 de agosto de 2020 à contemporaneidade. © Museu de Lamas.



Figs. 69 e 70 *Preparação da Tela, subsecutiva retirada do suporte expositivo e início da intervenção no Tardoiz (Reverso), da “Ceia de Emaús” do Museu de Lamas.* © Museu de Lamas.



Figs. 71 a 79 Preparação da Tela, sequeite retirada do suporte exibicional e início da intervenção no Tardo (Reverso), da "Ceia de Emaús" do Museu de Lamas. © Museu de Lamas.

Fontes e Bibliografia

Bibliografia Geral:

(Aa. Vv.). (1985). *Guia do Museu de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas: Casa do Povo de Santa Maria de Lamas.

AMORIM, José Carlos de Castro. (2018). “Hominum et Opus: O Homem e a Obra – Henrique Alves Amorim (1902-1977), Fundador do Museu de Santa Maria de Lamas” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVIII, n.º 49, pp. 131-155.

AMORIM, José Carlos de Castro (2019). “Imagines Pietatis (Traduzido do Latim, “Imagens Piedosas”) - “Cristo atado à Coluna” (Mistério doloroso: “Senhor da Coluna”), de Amarante e do Museu de Lamas. Coleção de pintura religiosa e Maneirista do Museu de St.ª M.ª de Lamas” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVIII, n.º 53, pp. 181-191.

AMORIM, José Carlos de Castro (2020). “Três Retábulos da Sala da Capela de Delães do Museu de Santa Maria de Lamas: Memória sob forma de Talha dourada, da demolida Igreja Paroquial do Divino Salvador de Delães (Vila Nova de Famalicão)” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XIX, n.º 55, pp. 91-168.

BOTELHO, Maria Leonor & FERREIRA, Susana Gomes. (2005). “História de um Museu e o seu relançamento” In (Aa. Vv.). *Imaginária Feminina na Arte Sacra Portuguesa. Processos de Conservação e Restauro. Coleção do Museu de Santa Maria de Lamas*. (s/l): Multitema.

SMITH, Robert. (1963). *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bibliografia específica:

AMORIM, José Carlos de Castro (2015). *Ceia de Emaús. Coleção de Pintura Religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas: Museu de Santa Maria de Lamas.

AMORIM, José Carlos de Castro (2018). “Ceia de Emaús” do Museu de Santa Maria de Lamas. Análise iconográfica da Tela de possível enquadramento Maneirista” In *Anuário do Património 2016|2018: boas práticas de conservação e reabilitação*. N.º 3, pp. 84-89.

AMORIM, José Carlos de Castro (2018). “Ceia de Emaús” do Museu de Santa Maria de Lamas. Leitura iconográfica e análise plástica da Tela de possível enquadramento Maneirista” In *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano XVII, n.º 50, pp. 171-190.

BARASCH, Moshe. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones Akal.

BÍBLIA SAGRADA. (1988). Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).

GARDIN, Nanin & PASCUAL, Guy. (2005). *Guide Iconographique de la peinture. Identifier les personnages et les scènes dans la peinture*. Paris: Larousse.

MARTINS, Fausto Sanches. (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.

MOURA, Carlos. (1993). “Sombra, Luz e Cromatismo: A Pintura, o Azulejo e as Artes decorativas” In (Aa. Vv.). *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*. (Vol. 8). Lisboa: Publicações Alfa.

PEREIRA, Paulo. (2011). “A invenção das novas imagens” In Paulo Pereira. *Arte Portuguesa. História essencial*. Maia: Círculo de Leitores e Temas e debates.

RÉAU, Louis. (1995). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Bíblia. Antiguo Testamento*. (Tomo I). (Vol. I). Barcelona: Ediciones del Serbal.

RÉAU, Louis. (1996 a). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Bíblia. Nuovo Testamento*. (Tomo I). (Vol. II). Barcelona: Ediciones del Serbal.

RÉAU, Louis. (1996 b). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de los Santos (de la A à la F)*. (Tomo II). (Vol. III). Barcelona: Ediciones del Serbal.

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

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

SERRÃO, Vítor. (1989). *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Editorial Caminho.

SERRÃO, Vítor. (1993). “A pintura maneirista e o desenho” In (Aa. Vv.). *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*. (Vol. 7). Lisboa: Publicações Alfa.

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

SHEARMAN, John. (1984). *Manierismo*. (s/l): Xarait Ediciones.

VORAGINE, Tiago de. (2000). *Legenda Áurea*. (Tomos I e II). Porto: Editora Civilização.

Abreviaturas e siglas

(Aa. Vv.) - Autores variados.

Cap. - Capítulo.

Cf. - Confira.

Cm - Centímetros.

Cor. - Coríntios.

Fig. - Figura.

Figs. - Figuras.

FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Gn. - Génesis.

h. - horas.

Lc. - Lucas.

m. - minutos.

M.^a - Maria.

Mc. - Marcos.

N.^o - Número.

p. - página.

pp. - páginas.

Séc. - Século.

(s/l) - *Sine loco*, sem local.

St.^a - Santa.

Vd. - *vide*, veja.

Vol. - Volume.