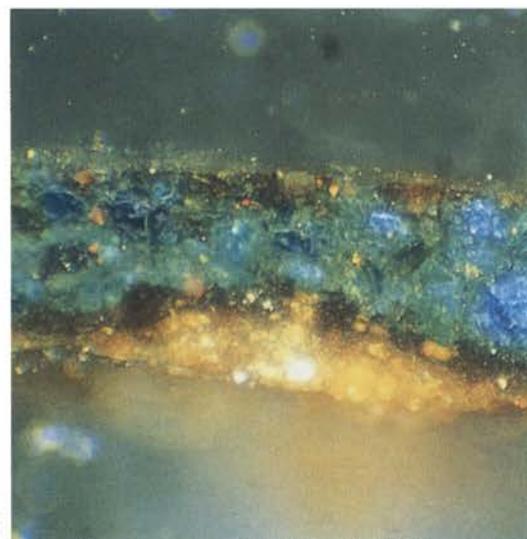


3

Da sombra para a luz

Materiais e técnicas
da pintura de
Bento Coelho da Silveira

ARQUITECTURA



3

Da sombra para a luz

Materiais e técnicas
da pintura de
Bento Coelho da Silveira

Agradecimentos

INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS

Índice

Apresentação

Luís Ferreira Calado Presidente do Instituto Português do Património Arquitectónico	5
Ana Cristina Pais Divisão de Património Integrado – Galeria de Pintura do Rei D. Luís/IPPAR	7
Luís de Moura Sobral Comissário científico da exposição “Bento Coelho e a cultura do seu tempo (1620-1708)”	11

Da sombra para a luz

<i>Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira</i> António João Cruz	15
---	----



A descoberta da obra de arte abre, neste fim de século, novos continentes. De facto, um intenso esforço analítico centra-se agora na dimensão material dos objectos plásticos, na sua composição química e nas suas particularidades físicas. Sobretudo, a história da pintura, sistematicamente limitada aos problemas da produção cultural da imagem, tende agora também a incluir um importante conjunto de informações que muito ampliam os nossos conhecimentos sobre o processo de produção física da obra e das matérias-primas utilizadas na sua concepção. Se há, nesta circunstância, um interesse instrumental inquestionável – informar os complexos programas de conservação e de restauro –, não é menos verdade que são de imenso valor os contributos metodológicos fornecidos pelas ciências exactas envolvidas. Mais do que tudo, porém, o tipo de abordagem ensaiada de forma pioneira neste volume sobre a pintura de Bento Coelho da Silveira permite uma elucidação exaustiva sobre a totalidade do seu universo plástico, para além das condicionantes do gosto, das imposições iconográficas da encomenda e da questão clássica do estilo.

Lisboa, Dezembro de 1999

LUÍS FERREIRA CALADO

Presidente do Instituto Português do Património Arquitectónico



Dão corpo a este volume da colecção Cadernos do IPPAR, os resultados dos estudos e trabalhos de conservação e restauro de pintura realizados no âmbito da exposição dedicada a Bento Coelho da Silveira, organizada para a Galeria de Pintura do Rei D. Luís e apresentada ao público em Abril de 1998.

A partir de um conjunto de obras seleccionadas pelo Prof. Luís de Moura Sobral, onde, para além de telas de Bento Coelho foram incluídas obras de Marcos da Cruz, seu mestre, e João Gresbante, pintor imediatamente anterior, com o apoio do Instituto Português de Museus, o Instituto José de Figueiredo disponibilizou os seus laboratórios e a colaboração fundamental do Dr. António João Cruz que procedeu ao estudo material da pintura e dos suportes utilizados por estes artistas, do qual resultou o texto principal destes cadernos.

A segunda parte consiste num elenco de todas as obras intervencionadas por ocasião desta exposição.

Não podemos deixar de manifestar a nossa satisfação pelos resultados do trabalho que aqui se apresenta, uma vez que se tratou de um processo naturalmente moroso e delicado, que envolveu um universo grande de profissionais do restauro, em que foi possível, de algum modo, inverter o processo de degradação de um grande número de obras que, de outro modo estariam condenadas a um desaparecimento precoce. Ao mesmo tempo fica-nos a sensação desconfortável de não conseguirmos nunca fazer o bastante, quando pensamos na quantidade de pintura desta época que ainda se conserva mas que não foi possível incluir neste projecto, e bastará mencionar o caso da Sala do Despacho, do antigo Convento das Flamengas, ainda completa com um dos melhores conjuntos de pintura de Bento Coelho da Silveira, no seu envolvimento de talha dourada e azulejos, ou da Igreja de Marvila, ainda o extraordinário conjunto da Igreja da Madre de Deus e o do Convento da Encarnação em Lisboa, ou o caso do Convento do Calvário em Évora.

Revelou-se, contudo, o pintor mais celebrado do seu tempo e talvez um dos menos conhecidos do nosso. Recuperaram-se conjuntos de importância maior como sejam os casos das telas que outrora pertenceram ao Convento de Chelas, em Lisboa, actualmente na Igreja Paroquial de Alhandra, ou os quadros do Convento dos Grilos, hoje no Seminário Maior de Cernache do Bonjardim, o bellissimo conjunto de quadros da Universidade Nova de Lisboa, a grande tela do Casamento da Virgem, da Quinta de Suberra em Vila Franca, o conjunto de Salzedas, os quadros da Crucificação e da Flagelação, do Museu Nacional de Arte Antiga, entre muitos outros.

De ressaltar um aspecto fundamental: a pintura da segunda metade do século XVII, ao contrário, infelizmente, de outros períodos da nossa história da pintura, conserva-se ainda em grande quantidade, apesar de muitas vezes ignorada e maltratada, e em grande parte dos casos nos locais para que foi concebida, permitindo ainda a leitura e compreensão dos espaços e dos programas iconográficos originais. É forçoso preservar esta situação e não deixar desaparecer um espólio que, para além do mais, corresponde a um dos períodos de maior interesse da nossa produção artística, no panorama barroco – a constituição, a partir de uma arquitectura que radica a sua estrutura nos edifícios de estilo chão, de interiores uniformes e complexos em que, da reunião das artes (arquitectura, pintura, escultura, talha e azulejos) resulta o conceito de *arte total*. Ora, parafraseando Luís de Moura Sobral, Bento Coelho é o pintor português que melhor representa o papel da pintura neste contexto.

O Instituto Português do Património Arquitectónico empreendeu um considerável esforço financeiro ao avançar para um projecto que envolvia um grande volume de obras do património móvel; fê-lo em plena consciência e certo de estar a actuar na esfera das suas competências primordiais – a preservação e divulgação do Património Nacional.

Lisboa, Novembro de 1998

ANA CRISTINA PAIS

Proveniência e restauro efectuado nas pinturas destinadas à exposição
“Bento Coelho e a cultura do seu tempo”

Proveniência	Igreja	Outras entidades	Particulares	Organismos do Ministério da Cultura	Total
Pinturas constantes do Catálogo	58	21	5	17	101
Pinturas restauradas	53	11	2	13	79
Valores envolvidos nos restauros	24 997 000\$00	6 005 000\$00	1000 000\$00	5 764 000\$00	37 766 000\$00

Pinturas restauradas e constantes do catálogo da exposição “Bento Coelho e a cultura do seu tempo”

N.º Catálogo	Pintura
Atelier de Conservação e Restauro de Setúbal	
51	<i>Santa Umbelina</i> , Bento Coelho, Museu do Mosteiro de Alcobaça
52	<i>Santa Escolástica</i> , Bento Coelho, Museu do Mosteiro de Alcobaça
Arterestauração	
3	<i>Adoração dos Magos</i> , Bento Coelho, Igreja da Madre de Deus – Lisboa
29	<i>Nossa Senhora do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Siena</i> , Bento Coelho, Igreja da Madre de Deus – Lisboa
35	<i>Imaculada Conceição</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
36	<i>A Virgem Menina com Santa Ana e São Joaquim</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
42	<i>Anjinho entre flores</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
60	<i>Cristo com a Cruz às costas</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa
61	<i>Jesus recolhendo as vestiduras após a flagelação</i> , Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa
62	<i>Crucificação</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa
75	<i>Nascimento de Santo Agostinho</i> , Bento Coelho, Igreja de São João Baptista – Alhandra
76	<i>Batismo de Santo Agostinho</i> , Bento Coelho, Igreja de São João Baptista – Alhandra
78	<i>Santo Agostinho lava os pés de Cristo peregrino</i> , Bento Coelho, Igreja de São João Baptista – Alhandra
80	<i>Santo Agostinho ferido de amor pelo Cristo</i> , Bento Coelho, Igreja de São João Baptista – Alhandra
89	<i>Cristo com a cruz às costas</i> , João Gresbante, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa
90	<i>Alçamento da Cruz</i> , João Gresbante, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa
98	<i>Sagrada Família</i> , Matias Arteaga (?), Casa Museu José Relvas – Alpiarça
Giovanna Dré	
6	<i>Desposórios Místicos de Santa Rosa de Lima</i> , Bento Coelho, Igreja de São Nicolau – Santarém
7	<i>Santa Catarina de Siena troca o coração com o de Jesus</i> , Bento Coelho, Igreja de São Nicolau – Santarém
Instituto José de Figueiredo	
10	<i>Adoração dos Pastores</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra
11	<i>Circuncisão</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra
12	<i>Anunciação</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra
14	<i>Menino entre os Doutores</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra
15	<i>A Última Ceia</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra
16	<i>O Milagre de Porciúncula</i> , Bento Coelho, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra
Junqueira 220	
37	<i>A Caridade</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
38	<i>São Mateus</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
39	<i>São Marcos</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
40	<i>São Lucas</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
41	<i>São João Evangelista</i> , Bento Coelho, Seminário das Missões – Cernache do Bonjardim
77	<i>Santo Agostinho e o Mistério da Santíssima Trindade</i> , Bento Coelho, Igreja de São João Baptista – Alhandra
79	<i>Santo Agostinho em êxtase diante da Santíssima Trindade</i> , Bento Coelho, Igreja de São João Baptista – Alhandra
Ocre – Oficina de Conservação	
8	<i>Imaculada Conceição</i> , Bento Coelho, Igreja de Santiago – Sesimbra
9	<i>Anunciação</i> , Bento Coelho, Pousada da Rainha Santa Isabel – Estremoz
22	<i>A Embaixada de Francisco Xavier à corte do Rei de Bungo no Japão</i> , Bento Coelho, Museu Carlos Machado – Ponta Delgada
23	<i>São Francisco Xavier transforma a água do mar em água doce</i> , Bento Coelho, Museu Carlos Machado – Ponta Delgada
43	<i>Imposição do hábito a São Bento pelo monge Romano</i> , Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas

- 44 *São Bento na Gruta de Subiaco*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 45 *São Bernardo recebe o hábito de Cister*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 46 *São Bernardo recebe a visita da sua irmã Umbelina*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 47 *São Bernardo com os Instrumentos da Paixão*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 48 *Cristo na cruz abraçando São Bernardo (Amplexus)*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 49 *Lactação de São Bernardo*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 50 *Cura milagrosa de São Bernardo*, Bento Coelho, Igreja do Convento de Salzedas
 59 *Menino Jesus deitado na Cruz*, Bento Coelho, Sé Catedral de Castelo Branco
 63 *Apresentação da Virgem no Templo*, Bento Coelho, Universidade Nova de Lisboa, Dep. de Gestão – Lisboa
 64 *Repouso no Regresso do Egipto*, Bento Coelho, Universidade Nova de Lisboa, Dep. de Gestão – Lisboa
 65 *Virgem com o Menino e a visão da Cruz*, Bento Coelho, Universidade Nova de Lisboa, Dep. de Gestão – Lisboa
 66 *Anunciação*, Bento Coelho, Igreja de Nossa Senhora da Conceição das Comendadeiras de Avis – Lisboa
 71 *Desposórios da Virgem*, Bento Coelho, São João dos Montes, Capela da Quinta de Subserra – Vila Franca de Xira
 72 *Sonho de Constantino no Campo de Batalha*, Bento Coelho, Igreja Paroquial de São Pedro em Alcântara – Lisboa
 73 *Descoberta da Vera Cruz por Santa Helena*, Bento Coelho, Igreja Paroquial de São Pedro em Alcântara – Lisboa
- K 4 – Conservação e Restauro**
 4 *Santa Inês*, Bento Coelho, Igreja de São Paulo – Tavira
 18 *Passo do Cântico dos Cânticos*, Bento Coelho, Seminário de Penafirme, À-dos-Cunhados – Torres Vedras
 5 *Santa Bárbara*, Bento Coelho, Igreja de São Paulo – Tavira
 70 *Criação dos Animais*, Bento Coelho, Coleção particular – Cascais
 81 *Martírio de São Bartolomeu*, Avelar Rebelo, Igreja de São Pedro – Palmela
 82 *Circuncisão*, Oficina de Avelar Rebelo (?), Igreja de São Pedro – Palmela
 88 *Ecce Homo*, João Gresbante, Igreja Matriz de Belas – Sintra
- Luis Trindade**
 57 *Jesus recolhendo as vestiduras após a flagelação*, Bento Coelho, Igreja de Santo Agostinho-a-Marvila – Lisboa
 58 *Aparição de Cristo à Virgem*, Bento Coelho, Igreja de Santo Agostinho-a-Marvila – Lisboa
- Maria Antónia Costa**
 24 e 25 *Alegoria da Cruz*, Bento Coelho, Igreja de Nossa Senhora da Quietação, Convento das Flamengas – Lisboa
- Maria Manuela Marques Lugo**
 31 *Estigmatização de São Francisco*, Bento Coelho, Igreja Matriz de Salvaterra de Magos
 32 *Milagre Eucarístico de Santo António (Milagre da mula)*, Bento Coelho, Igreja Matriz de Salvaterra de Magos
 33 *Santa Clara Expulsando os Sarracenos de Assis*, Bento Coelho, Igreja Matriz de Salvaterra de Magos
 34 *Santa Isabel e o Milagre das Rosas em ALENQUER*, Bento Coelho, Igreja Matriz de Salvaterra de Magos
- Maria Rita Vaz Freire**
 69 *Santa Ana e São Joaquim contemplando a Imaculada Conceição*, Bento Coelho, Mosteiro de Santa Helena do Monte Calvário – Évora
 83 *Circuncisão*, Marcos da Cruz, Palácio Ducal – Vila Viçosa
 85 *Apresentação do Menino no Templo*, Marcos da Cruz, Palácio Ducal – Vila Viçosa
- Raul Leite**
 53 *Aparição de Cristo à Virgem*, Bento Coelho, Museu de São Roque – Lisboa
- Rodrigo Bettencourt da Câmara**
 17 *Transfiguração*, Bento Coelho, Museu de Arte Sacra – Arouca
 30 *Apresentação do Menino no Templo*, Bento Coelho, Coleção Vítor Manuel Dinis Oliveira – Vila Fresca de Azeitão
 74 *Trânsito da Virgem*, Bento Coelho, Seminário de Santiago – Braga
 91 *Desposórios da Virgem*, António de Oliveira Bernardes, Museu de Arte Sacra – Arouca
 92 *Adoração dos Magos*, António de Oliveira Bernardes, Museu de Arte Sacra – Arouca
- Rodrigo Correia**
 67 *Assunção da Virgem*, Bento Coelho, Convento de Nossa Senhora dos Cardais – Lisboa
- Susana Marília Campos**
 86 *Santa Isabel da Hungria*, Marcos da Cruz, Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Fraternidade de Jesus – Lisboa
 87 *São Luís de França*, Marcos da Cruz, Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Fraternidade de Jesus – Lisboa



Nascido muito provavelmente em 1620 e falecido oitenta e oito anos mais tarde, Bento Coelho é o pintor mais importante da segunda metade do século XVII e um dos artistas mais significativos do barroco português. Durante os sessenta anos da sua actividade documentada, ele pintou dezenas e dezenas de quadros que sintetizam brilhantemente a complexidade da cultura plástica da época. Sucedendo à geração dos naturalistas Domingos Vieira, Baltazar Gomes Figueira e Marcos da Cruz, Bento Coelho introduziu na pintura portuguesa o dinamismo de composição, o expressionismo e o colorido típicos da segunda metade do século XVII, características que, através das figuras de Rizzi, Carreño, Murillo, Velázquez, Cortona e Rubens, radicam em última análise na arte dos grandes venezianos do século XVI. Assim, nos aspectos que têm a ver mais directamente com a técnica e com a estética da pintura, Bento Coelho foi um artista inteiramente do seu tempo.

Por outro lado, Bento Coelho foi o pintor que mais contribuiu para a criação nos finais do século XVII de um tipo de “bel composto” ou de “obra de arte total” (revestimentos integrais de talha, azulejos, mármore, pinturas), o qual, em muitos casos, haveria de perdurar até aos nossos dias, assim influenciando o gosto estético de gerações e gerações de portugueses. Membro da Academia dos Singulares e autor de poemas publicados nas antologias de 1665 e de 1668, amigo de intelectuais, poetas, músicos e teólogos que em 1670 lhe dedicaram uma impressionante “Homenagem” sem paralelo nas literaturas contemporâneas (publicada em 1994), Bento Coelho aparece-nos como um *pictor doctus* na tradição do Humanismo, situação igualmente ímpar na história da arte portuguesa.

As mais antigas referências impressas relativas ao pintor e à sua obra encontram-se em poemas de José de Faria Manuel (1666), André Nunes da Silva (1671) e Alexis Collot de Jantillet (1678). Pietro Guarienti dedica-lhe uma primeira notícia biográfica (*Abecedario Pittorico*, Veneza, 1753), seguindo-se-lhe no século XIX as de Taborda (1815) e de Cyrillo (1823), textos que até há bem pouco tempo serviram de base para todos os escritos e trabalhos sobre o artista.

Guarienti elogia em Bento Coelho “um não sei quê que dá gosto e um colorido fresco e ligeiro”, acrescentando que se o “pintor tivesse visto a Itália e tivesse sido mais rigoroso e atento com os contornos” teria sido superior a todos os outros artistas portugueses. Taborda dá uma lista das principais pinturas que no seu tempo se podiam ver na “maior parte das igrejas de Lisboa”, fala de “negligências do desenho” causadas pela “demasiada facilidade” do artista, cujas composições “têm toda a expressão própria do assunto que representam”. Por sua vez, Cyrillo afirma que o artista “pintava muito por muito pouco dinheiro”, tendo deixado “tantos quadros quantos foram os dias que vivera”. Este autor elabora em seguida uma curiosa classificação da produção de Bento Coelho segundo “três sortes de pincéis: o de ouro, o de prata e o de ferro”, utilizados consoante a importância monetária da encomenda. Cyrillo elogia as “belíssimas cores de carnes vivas e mortas” de Bento Coelho e as suas “belas tintas que se conservam vivas e frescas, com toques resolutos e virgens”, mas afirma que o artista “pintava de prática e quase sempre improvisando”, ou seja, sem modelo vivo, daí resultando “necessariamente” um estilo “maneirado e incorrecto”. Ainda hoje, caracterizando com rigor a personalidade do artista, os seus defeitos e os seus hábitos de trabalho, estas opiniões parecem perfeitamente justas. Note-se, porém, que todos estes autores reservam para Bento Coelho um lugar de primeiro plano na pintura portuguesa da época, lugar que com toda a justiça é o seu, embora tudo isto tenha desaparecido durante muito tempo da nossa memória cultural.

Da vida de Bento Coelho sabemos muito pouco. Nascido, como se disse, cerca de 1620, ele aprendeu com Marcos da Cruz, sólida personalidade de artista que a exposição de 1998 acaba de revelar, e pode ter passado em seguida algum tempo em Espanha, como sugeriu Taborda, embora nenhum facto ou documento possa confirmar esta hipótese. Em 1649 o artista é mencionado na Irmandade de São Lucas, voltando ali o seu nome a aparecer entre 1679 e 1701. Entre 1665 e 1670 encontra-se abundantemente documentada a sua actividade no seio da Academia dos Singulares, através da qual o pintor pôde estabelecer ou solidificar uma útil rede de contactos com representantes das elites intelectuais e artísticas, laicas e religiosas. Nomeado Pintor Régio pelo Príncipe Regente D. Pedro em 1678, Bento Coelho faleceu em 1708, não deixando descendentes do mesmo ofício, mas sim, ao que parece, um único filho, o religioso agostinho Frei José de Jesus Maria. A primeira pintura conhecida de Bento Coelho parece ser uma Lamentação sobre cobre, assinada e datada em 1656, com dois anjos carpideiros de um expressionismo algo arcaico, que se relaciona tanto com a arte dos flamengos do século xvi, como com as primeiras pinturas de Josefa de Óbidos. Esta Lamentação pode defenir uma época recuada na evolução estilística do pintor, um período mal documentado e não muito fácil de compreender, onde talvez se integrem duas pinturas da Misericórdia de Lisboa, na mesma maneira fina e meticulosa, e uma Decapitação de São João Baptista, assinada com o monograma cb, sobre tábuas, que lhe está atribuída (Museu de Coimbra).

Antes de 1670, Bento Coelho pintou uma enorme quantidade de quadros documentados pelas efrases dos poetas Singulares: um ciclo de santos portugueses para a Capela Real do Paço da Ribeira em Lisboa (desaparecido), outro para a capela dos enfermos do colégio jesuítico de Coimbra (Museu de Coimbra), quatro Mulheres Fortes da Antiguidade, provavelmente para o Paço Real, e muitas telas avulsas de praticamente todos os géneros então praticados, mitologias, retratos, floreiros. Dos finais dos anos 1660 podem ser os doze cobres do sacrário do Bom Sucesso em Belém, com histórias do Cântico dos Cânticos, possivelmente a primeira ocorrência entre nós desta curiosa temática, raríssima na pintura ocidental, mas por ele tratada em diversas ocasiões.

Por esta época, por volta de 1670, Bento Coelho encontra a “maneira” que o tornará inconfundível: figuras amplas a encher toda a superfície da tela, fisionomias tipificadas, cores agradáveis e vibrantes aplicadas com pinceladas largas e rápidas. Depressa, provavelmente entre a sua nomeação como pintor régio em 1678 e os anos 1685 (visita a Lisboa de Roger de Piles), a pintura de Bento Coelho acusa uma acentuada viragem para o barroco. As suas composições ganham um novo dinamismo povoando-se de anjos e anjinhos, e as suas figuras ganham nova e maior monumentalidade. A lição de Rubens e de Murillo conjuga-se com outras linhas de força e com outras influências: os pintores da corte madrilena, o Giordano do Escorial, os mestres do barroco romano e a pintura francesa de Seiscentos. A partir destes ingredientes, Bento Coelho elabora uma modalidade particular e muito pessoal da “grande maneira” barroca que, em boa verdade, ele foi o único a cultivar em Portugal no último terço do século.

Na realidade, nessa época, Bento Coelho domina sozinho e sem concorrentes à sua altura o panorama da pintura portuguesa. É então que ele vai realizar a fenomenal quantidade de séries e ciclos que encheram igrejas e conventos da capital e de outras cidades do reino: capela-mor da Encarnação da Ameixoeira, capela-mor e coro baixo de Santo Agostinho-a-Marvila, capelas de São Francisco Xavier e da Virgem da Igreja do Salvador de Elvas, capelas da Doutrina e do Santíssimo e altares dos Santos Mártires e das Santas Virgens (ou das relíquias) em São Roque, Sala do Despacho do Convento das Flamengas em Alcântara, igrejas de São Cristóvão, Comendadeiras da Encarnação,

Santa Justa, Madre de Deus, do Convento de Chelas e dos Agostinhos ao Grilo, do Mosteiro de Salzedas e de São Pedro em Alcântara, etc., sem falar das obras avulsas que continua a pintar para instituições e particulares. Nestas empreitadas, o pintor trabalhou ou colaborou com alguns dos arquitectos, pintores de grotesco e entalhadores de mais nomeada da época, desde o João Antunes e os Ferreira de Araújo, até aos José Rodrigues Ramalho e Manuel de Brito.

Esta produção é, na sua esmagadora maioria, de temática religiosa, pois a pintura versa principalmente a vida da Virgem e de Jesus e a hagiografia.

Nesta última categoria, assinala-se o papel desempenhado pelo nosso artista na criação de uma hagiografia plástica nacional, um fenómeno típico do século, de que um dos exemplos mais significativos e ambiciosos se podia ver na Capela Real. Uma tão vasta produção foi inevitavelmente irregular e com frequentes defeitos de desenho, de anatomia e de composição, tal como notaram os autores antigos. Mais importante do que tudo isso é contudo a formidável pujança de uma obra gigantesca, teatral e colorida, e a complexidade de significações de uma produção sem paralelo na pintura portuguesa. Bento Coelho é autor de algumas das pinturas mais espectaculares e monumentais do barroco português, as quais, por si só, bastariam para lhe assegurar um lugar cimeiro na nossa história da arte: a Anunciação e as cenas de São Bento da Igreja da Encarnação das Comendadeiras de Avis, a Estigmatização de São Francisco da Madre de Deus, os quadros da Penha de França, os do Calvário de Évora, os da Universidade Nova, os Anjos da Sala do Despacho do ex-Convento das Flamengas, os Desposórios de Vila Franca de Xira, a Morte da Virgem de Braga.

Noutra ordem de ideias, assinala-se o feliz concurso de circunstâncias que, por ocasião da exposição Bento Coelho, na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, possibilitou a análise no Instituto José de Figueiredo de uma quantidade apreciável de telas da segunda metade do século XVII. Estes trabalhos permitiram a colecta de um certo número de dados de carácter científico sobre técnicas, suportes e pigmentos utilizados pelos nossos pintores da época, dados que aqui se apresentam e estudam. Resta esperar que este tipo de trabalhos se possa prosseguir de maneira tão sistemática quanto possível, pois a constituição de um banco de dados de laboratório sobre a pintura portuguesa de Seiscentos revelar-se-ia um instrumento da maior utilidade para a nossa disciplina.

Montréal, Setembro de 1998

LUÍS DE MOURA SOBRAL

Comissário científico da exposição "Bento Coelho da Silveira e a cultura do seu tempo (1620-1708)"



Da sombra para a luz

Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira

António João Cruz

Embora, cerca de 1670, se reunissem “em casa do senhor Bento Coelho da Silveira” alguns eruditos poetas em busca de “assunto para os seus poemas” e, em versos apresentados em sessões da Academia dos Singulares, tenham descrito certas pinturas “que todos os dias viam e admiravam em essa casa”¹, desses encontros, infelizmente, não ficou qualquer registo substancial que, à semelhança do que sucede com os depoimentos a respeito, por exemplo, de um Rembrandt² (1606-1669), possa hoje ajudar na reconstituição do atelier do pintor, contribuir para a inventariação dos materiais que usava ou auxiliar na caracterização das suas técnicas.

Se é verdade que o nome do pintor português não tem, de modo algum, a importância de que desfruta o do holandês, não é desta forma, porém, que pode ser explicada semelhante falta de interesse pela oficina de Bento Coelho. Com efeito, na Lisboa da segunda metade de Seiscentos, pelo menos a avaliar pelas palavras dos académicos, cada uma das suas obras, encontre-se ela em qualquer uma das “*idades do nosso reino de Portugal*”, nas “*de outros reinos*” ou nos “*Estados da Índia e Brasis*”, não é nada menos do que “*um prodígio, um pasmo e um assombro do mundo*” e do seu autor não se pode dizer outra coisa senão que é um pintor como “*não houve outro maior*”³.

Seja qual for a causa deste desinteresse, o certo é que na ausência de outras fontes escritas, da autoria do próprio Bento Coelho ou dos seus contemporâneos, que permitam preencher o silêncio daqueles poemas sobre a face material da arte, a análise laboratorial das obras do artista corresponde à única via que é possível seguir no sentido da identificação dos materiais e da caracterização das técnicas.

A preparação da exposição sobre “Bento Coelho e a cultura do seu tempo”, como noutros casos, graças ao interesse do comissário, constituiu uma excelente oportunidade para se iniciar semelhante programa. Por um lado, ao tornar acessível e permitir deslocar ao Instituto José de Figueiredo alguns dos quadros do pintor que, doutro modo, estariam nas salas ou nas reservas de museus, nas paredes de igrejas ou, resguardados dos olhares

públicos, em colecções particulares. Por outro lado, ao possibilitar a inserção do trabalho laboratorial nas investigações conduzidas no domínio da história da arte e, eventualmente, ao seu confronto. O estudo laboratorial, contudo, não foi conduzido – nem nunca poderia ter sido – com o objectivo de se sobrepor ao estudo histórico, antes pretendo ir, o mais possível, ao seu encontro, tendo sempre presente que ambos constituem abordagens dos mesmos objectos, realizadas segundo diferentes perspectivas, logo complementares. De acordo com a metodologia habitualmente seguida, o trabalho foi orientado para a identificação dos materiais, seja ao nível dos suportes, seja ao nível das camadas cromáticas, e para o modo de os utilizar. Além disso, tendo como base os dados laboratoriais, pretendeu-se discutir algumas situações em que subsistiam dúvidas acerca da datação de algumas obras ou da relação entre outras, por exemplo, no que toca a afinidades estilísticas ou integração numa determinada série*.

Pinturas estudadas

O estudo laboratorial foi conduzido através de dois conjuntos de obras e, em cada um deles, de modo diverso.

Primeiramente, incidiu sobre um núcleo de dezena e meia de pinturas, seleccionadas pelo comissário da exposição, que, além de naturalmente incluir obras de Bento Coelho da Silveira (1620-1708) – a maioria –, engloba igualmente outras de dois pintores coevos: uma de João Gresbante (?-1680), representando *Cristo com a cruz às costas*, com data de 1665, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, e outra, de Marcos da Cruz (?-1683) – de quem já se disse ter sido mestre de Bento Coelho –, figurando *Santa Isabel da Hungria*, executada, em 1673 ou 1674, para a Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Fraternidade de Jesus Cristo, em Lisboa.

A este conjunto de obras, para simplificar as referências ao longo do texto, deu-se a designação de *conjunto A*. As treze pinturas de Bento Coelho da Silveira que o integram, identificadas no Quadro 1, além de algumas que não foi possível previamente datar com

* O presente estudo foi elaborado antes da inauguração da exposição sobre “Bento Coelho e a cultura do seu tempo” e destinava-se ao respectivo catálogo. Razões de natureza editorial, entre as quais as que derivam da grande extensão que este texto veio a tomar, levaram a retirá-lo daquele volume e publicá-lo isoladamente nesta série de Cadernos.

No momento em que é divulgado, porém, a informação disponível a respeito das pinturas estudadas – apresentada naquele catálogo – e as opiniões aí manifestadas, entre outras, sobre aspectos de autoria ou datação, não são rigorosamente coincidentes com o que se sabia ou conjecturava na ocasião em que o texto foi escrito, e, por isso, com os pressu-

postos em que este se baseou, sucedendo, por outro lado, que algumas das fichas do catálogo foram influenciadas por este estudo material. Importa referir, portanto, que o texto não foi modificado, se exceptuarmos a correcção das designações das obras e, para facilitar o cruzamento de informação, inclusão do número pelo qual são identificadas naquele tomo. Desta forma explicam-se, por exemplo, algumas diferenças entre o Quadro 1 deste caderno e as fichas do catálogo, especialmente no que toca às datas.

Aproveita-se a oportunidade para referir que a pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante, ao contrário do que por lapso é afirmado naquele volume (n.º 89), não está assinada, embora se encontre datada.

precisão, respeitam ao período compreendido entre cerca de 1656 e 1706, cobrindo, por consequência, as diversas fases da actividade artística do pintor. As datas indicadas para as diferentes obras assentam em informações de natureza diferente, recolhidas pelo comissário da exposição ou pela equipa que o apoiou, já que apenas um dos quadros se encontra datado e assinado (Fig. 1).

Convém distinguir, no entanto, o caso da pintura figurando a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, pois a data que lhe é atribuída parece ter uma base mais frágil do que as restantes, mesmo aquelas que também suscitam dúvidas. Com efeito, tal data tem origem na identificação desta obra com uma da série que o pintor executou para a Capela dos Enfermos, de Coimbra, descrita em 1670, como abaixo se refere, em virtude da coincidência da temática e de o seu formato ser semelhante ao de outras peças do referido ciclo. Sucede, contudo, que alguns temas surgem recorrentemente na obra de Bento Coelho e, por outro lado, como adiante se verá, diversos outros quadros apresentam dimensões idênticas às da pintura em causa.

Sobre os formatos que fazem parte do *conjunto A*, pode-se sublinhar que parece serem representativos dos formatos utilizados por Bento Coelho da Silveira, já que vão desde aquele que foi utilizado num quadro dos primeiros anos, representando a *Anunciação*, de Lisboa, com 110 cm × 83 cm, até aos das pinturas *Repouso no regresso do Egipto*, com 226 cm × 221 cm, e *Desposórios da Virgem*, com 275 cm × 169 cm, ambas muito mais tardias.

As quinze obras deste núcleo principal foram objecto de estudo mais ou menos sistemático envolvendo os vários aspectos de ordem material e técnica que normalmente são considerados neste tipo de investigações.



Fig. 1. Pormenor da assinatura e da data da obra *Repouso no regresso do Egipto*, Bento Coelho da Silveira, 1695.

Foto IJF/M. Palma



1 *Anúnciação*, Bento Coelho da Silveira, Lisboa, Museu de São Roque.
Foto PH3



Cura da sogra de São Pedro, Bento Coelho da Silveira, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.
Foto IJF/M. Palma



Imposição da alva a Santo Ildefonso, Bento Coelho da Silveira, Lisboa, Museu de São Roque.
Foto IJF/M. Palma

Quadro 1. Pinturas estudadas (*conjunto A*). Salvo indicação em contrário, trata-se de obras de Bento Coelho da Silveira. O número remete para o catálogo da exposição.

N.º Pintura	Data	Colecção	Proveniência
1 <i>Anúnciação</i>	1656?	Misericórdia, Lisboa	
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2302	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	c. 1670?	Misericórdia, Lisboa	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra?
53 <i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	c. 1683?	Misericórdia, Lisboa	Igreja de São Roque, Lisboa
71 <i>Desposórios da Virgem</i>	1694-1704	C. M. de Vila Franca de Xira	
64 <i>Repouso no regresso do Egipto</i>	1695	UNL, Lisboa	
76 <i>Baptismo de Santo Agostinho</i>	1706	Alhandra	Convento dos Religiosos de Santo Agostinho, ao Grilo, Lisboa
10 <i>Adoração dos pastores</i>		MNMC, Coimbra, 2991	
12 <i>Anúnciação</i>		MNMC, Coimbra, 2215	
9 <i>Anúnciação</i>		Estremoz	
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>		MNMC, Coimbra, P235	
14 <i>Menino entre os Doutores</i>		MNMC, Coimbra, 2445	Paço Episcopal, Coimbra?
38 <i>São Mateus</i>		Cernache do Bonjardim	Convento de Chelas, Lisboa
89 <i>Cristo com a cruz às costas</i> , de João Gresbante	1665	MNAA, Lisboa, 140	
86 <i>Santa Isabel da Hungria</i> , de Marcos da Cruz	1673-1674	Lisboa	



63 *Aparição de Cristo à Virgem*, Bento Coelho da Silveira, Lisboa, Museu de São Roque.
Foto PH3



71 *Desposórios da Virgem*, Bento Coelho da Silveira, C. M. de Vila Franca de Xira, Quinta de Suberra (capela).
Foto PH3



64 *Repouso no regresso do Egipto*, Bento Coelho da Silveira, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
Foto PH3

Por outro lado, aproveitando a presença no Instituto José de Figueiredo de mais algumas pinturas de Bento Coelho da Silveira, oriundas das reservas do Museu Nacional Machado de Castro, foram obtidos dados a respeito dos suportes das mesmas e respectivas preparações, ou seja, apenas sobre alguns dos tópicos abordados com as outras obras (Quadro 2). A esta dezena e meia de quadros juntou-se um outro, figurando a *Apresentação do Menino no Templo*, do mesmo museu, ainda que estilisticamente não pareça ser de Bento Coelho. Metade das obras deste segundo conjunto, a que se atribuiu a designação de *conjunto B*, corresponde a pinturas da série que Bento Coelho pintou, cerca de 1670, para a Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, em Coimbra, que se encontra descrita num poema anónimo, mas provavelmente da autoria de António Serrão de Castro, lido nesse ano perante a Academia dos Singulares⁴. Deve notar-se que no *conjunto A* estão incluídas mais uma ou duas pinturas do mesmo ciclo, nomeadamente a *Cura da sogra de São Pedro* e, eventualmente, a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*.

Os trinta e um quadros que constituem estes dois grupos encontram-se em situações muito distintas no que diz respeito ao seu actual estado de conservação e, sobretudo, ao número, extensão e qualidade das intervenções a que foram sujeitos no passado. Em primeiro lugar, verifica-se que algumas das obras do *conjunto A*, designadamente as três pertencentes à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a que figura a *Anunciação*,



76 *Baptismo de Santo Agostinho*, Bento Coelho da Silveira, Alhandra, Igreja de São João Baptista.
Foto PH3



10 *Adoração dos pastores*, Bento Coelho da Silveira, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.
Foto PH3



12 *Anunciação*, Bento Coelho da Silveira, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.
Foto IJF/M. Palma e J. Oliveira

Quadro 2. Pinturas parcialmente estudadas (*conjunto B*). Salvo a *Apresentação do Menino no Templo*, as obras são atribuídas a Bento Coelho da Silveira.

N.º Pintura	Data	Colecção	Proveniência
<i>Aparição de Cristo a São João de Deus</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, P.538	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Cristo e a samaritana</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2485	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Cura de um paralítico</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2300	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Cura do cego Bartimeu</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2301	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Cura do hidrópico</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2486	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Ressurreição da filha de Jairo</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2217	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Ressurreição de Lázaro</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2303	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
<i>Ressurreição do filho da viúva de Naim</i>	c. 1670	MNMC, Coimbra, 2304	Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, Coimbra
15 <i>Última Ceia</i>		MNMC, Coimbra, 2485	Convento das Ursulinas, Coimbra?
<i>Anunciação</i>		MNMC, Coimbra, 2453	
<i>Aparição da Virgem e o Menino a dois santos</i>		MNMC, Coimbra, P.539	
<i>Cristo e o jovem rico</i>		MNMC, Coimbra, 2306	
<i>Cura da hemorroísa</i>		MNMC, Coimbra, 2219	
<i>Primeira multiplicação dos pães</i>		MNMC, Coimbra, 2305	
<i>Visitação</i>		MNMC, Coimbra, P.180	
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>		MNMC, Coimbra, P.123	

de Coimbra, e, ainda, a de autoria de João Gresbante, encontram-se reenteladas, o que, além de dar conta de tratamento de conservação profundo, entre outras coisas, impede o exame directo do reverso dos suportes e, conseqüentemente, dificulta sobremaneira a caracterização das telas, particularmente no que toca à detecção das costuras e determinação da densidade dos fios. No caso das primeiras pinturas, trata-se de um trabalho realizado pelo restaurador Marino Guandalini entre 1958 e 1962³; no caso da última, de uma intervenção efectuada na segunda metade do século passado⁶; e, no caso da obra do Museu Nacional de Machado de Castro, de um tratamento feito em 1981, no Instituto José de Figueiredo, tratamento este que, dado o estado em que a pintura se encontrava (Fig. 2), não só consistiu na reentelagem como envolveu acção bem significativa sobre a matéria cromática e as lacunas⁷. O quadro sobre a *Adoração dos pastores* foi examinado durante o tratamento de que beneficiou neste Instituto, não se encontrando reentelado na ocasião. Todavia, estava-o antes do início desses trabalhos.

Em segundo lugar, há quadros que, embora não tenham ainda sofrido reentelagem, foram sujeitos a intervenções que igualmente podem ser situadas no tempo. Assim, sobre a obra figurando a *Aparição de Cristo à Virgem*, a documentação bibliográfica existente⁸ assinala a ocorrência de um restauro já em meados do século passado; uma inscrição na parede da Igreja de São João Baptista, de Alhandra, informa que a pintura aí exposta, representando o *Baptismo de Santo Agostinho*, foi tratada em 1909⁹; alguns pedaços de jornais que, juntamente com fragmentos de tecidos, foram utilizados na consolidação dos suportes de algumas das obras do museu coimbrão, designadamente as que representam *Cristo e o jovem rico*, *Cristo e a samaritana*, a *Cura do hidrópico* e a *Primeira multiplicação dos pães*, emendas estas que são visíveis no reverso das telas, dão conta de um trabalho que, pela data dos jornais, deve ter sido realizado em finais de 1943.

Embora as intervenções documentadas sejam relativamente recentes, é muito possível, contudo, que possam ter existido outras bem mais antigas. A este respeito é interessante mencionar que o próprio Bento Coelho parece ter tratado de uma pintura representando a *Imaculada* que, em 1670, se encontrava no tecto da Capela dos Enfermos, em Coimbra. Tendo o quadro sofrido um rasgão, foi necessário cosê-lo “com pontos” e restaurar a pintura, no que o pintor, empenhado, “soube gastar quanto tinha”¹⁰.

Para as restantes obras não existe qualquer registo de intervenções. Contudo, são detectáveis repintes em muitas, particularmente significativos na que figura a *Adoração dos pastores* – caso em que escondiam um cordeiro oferecido ao Menino –, e, noutras pinturas, entre as quais as que têm como tema *Cristo e o jovem rico* ou a *Cura da sogra de São Pedro*, são evidentes as marcas de limpezas muito agressivas, possivelmente efectuada com produtos fortemente corrosivos¹¹.



Fig. 2. Estado em que se encontrava a pintura *Anunciação*, do Museu Nacional de Machado de Castro, de Coimbra (inv. n.º 2215), antes da intervenção de conservação realizada no Instituto José de Figueiredo em 1981. Do lado esquerdo são visíveis lacunas de dimensão impressionante. Fotografia à luz rasante. Foto IJF



9 Anúnciação, Bento Coelho da Silveira, Estremoz, Pousada da Rainha Santa Isabel. Foto PH3



Apresentação da Virgem no Templo Foto IJF/M. Palma



14 Menino entre os Doutores, Bento Coelho da Silveira, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro. Foto IJF/M. Palma e J. Oliveira

Quadro 3. Outras pinturas do século XVII para as quais se obtiveram informações, sobre os materiais empregues, em relatórios de estágio de alunos da Escola Superior de Conservação e Restauro, Lisboa (*conjunto C*).

Pintura	Data	Colecção	Autor do relatório, data
Anúnciação		Capela de Nossa Senhora de Jerusalém, Sendim da Serra, Alfândega da Fé	Susana Marília Campos, 1993
Morte da Virgem		Capela de Nossa Senhora de Jerusalém, Sendim da Serra, Alfândega da Fé	Maria da Luz Alves Madeira Guerreiro, 1993
Nascimento da Virgem		Capela de Nossa Senhora de Jerusalém, Sendim da Serra, Alfândega da Fé	João Miguel Guerreiro Silvestre Salgado, 1993
Descida da Cruz		Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa	Maria da Luz Alves Madeira Guerreiro, 1993
Anúnciação		Convento da Madre de Deus, Vinhó	Helena Ferreira Pinto Pinheiro de Melo, 1994
São Sebastião e a viúva Irene	Primeira metade do século XVII	Convento do Carmo, Aveiro	Carlos Jorge Pereira Gomes, 1994
Virgem do Monte Carmelo amparando a Ordem	Primeira metade do século XVII	Convento do Carmo, Aveiro	Rodrigo de Moraes Bettencourt da Câmara Correia, 1994
Lamentação, de André Reinoso		Igreja de São Miguel das Gaeiras, Óbidos	Vanda Paiva da Saúde Sérgio Coelho, 1994



38 *São Mateus*, Bento Coelho da Silveira, Cernache do Bonjardim, Seminário das Missões.
Foto PH3



39 *Cristo com a cruz às costas*, João Gresbante, 1665, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



36 *Santa Isabel da Hungria*, Marcos da Cruz, Lisboa, Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Fraternidade de Jesus.
Foto IJF/M. Palma e J. Oliveira



15 *Última Ceia*, Bento Coelho da Silveira, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.
Foto IJF/M. Palma e J. Oliveira

O presente estudo, no entanto, não se limita a estes trinta e um quadros. Com o objetivo de melhor contextualizar as obras de Bento Coelho da Silveira, complementarmente, foram recolhidas algumas informações em relatórios de estágio na área de pintura de cavalete realizados por alunos da Escola Superior de Conservação e Restauro, de Lisboa, sobre os materiais empregues noutras obras do século XVII (Quadro 3). A maior parte dos dados aí apresentados foi obtida por técnicas do laboratório do Instituto José de Figueiredo, nomeadamente Isabel Ribeiro, Maria do Carmo Serrano e Isabel Rochinha, que, nalguns casos, assinam relatórios que se encontram em anexo àqueles. Entre estas pinturas, que constituem o *conjunto C*, contam-se algumas da primeira metade do século XVII, seja de oficinas portuguesas, seja de origem espanhola (como as que pertencem ao Convento do Carmo, de Aveiro), bem como três obras executadas para as paredes laterais do altar-mor da Capela de Nossa Senhora de Jerusalém, em Sendim da Serra, concelho de Alfândega da Fé, onde há quem veja algumas analogias com obras de Bento Coelho.

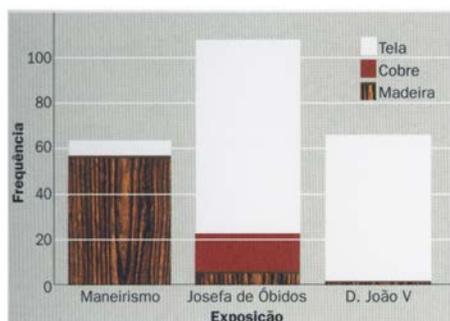


Fig. 3. Frequência dos diversos tipos de suportes de pintura, segundo as obras referenciadas nos catálogos de três exposições recentes.

Suportes

Natureza dos suportes

As pinturas de Bento Coelho da Silveira foram todas executadas sobre tela, como sucede, aliás, com a maior parte das restantes obras consideradas. Apenas duas das pinturas do conjunto C, a *Descida da Cruz*, da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, e a *Anunciação*, do convento de Vinhó, são sobre madeira.

Este predomínio da tela está nitidamente de acordo com o processo, iniciado na Itália do século XVI¹², em particular em Veneza, que conduziu à generalização do uso deste tipo de suporte ao longo de Seiscentos, como se observa, por exemplo, em França¹³ ou entre nós – neste caso, a avaliar pelos indicadores que é possível reunir a partir das obras referenciadas nos catálogos de três exposições recentes que cobrem, respectivamente, os séculos XVI, XVII e primeira metade do seguinte¹⁴ (Fig. 3).

É importante sublinhar, no entanto, que Bento Coelho utilizou também outros tipos de suportes, seja a madeira – como em duas pinturas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva que lhe são atribuídas¹⁵ –, seja o cobre – designadamente numa obra há pouco publicada¹⁶, mas de que se desconhece actualmente o paradeiro¹⁷, noutra representando *Judite com a cabeça de Holofernes na mão*, vista por Cyrillo Volkmar Machado no início do século passado¹⁸, ou numa terceira, um *Retrato de Manuel Pinheiro Arnaut*, descrita em poemas dos académicos que em 1670 lhe prestam homenagem, poemas entre os quais se contam dois sonetos da autoria do retratado¹⁹. O emprego de madeira ou cobre, porém, está igualmente em sintonia com os hábitos da época, como se constata, por exemplo, através das obras presentes na exposição sobre Josefa de Óbidos e o seu tempo, ou seja, o tempo de Bento Coelho da Silveira (Fig. 3).

Semelhante enquadramento é proporcionado pelos tratados que chegaram até nós, os quais põem em evidência as preferências existentes a respeito dos suportes e, através do confronto dos textos, a evolução daquelas ao longo do século XVII. Com efeito, em 1615, ao referir-se ao modo de preparar os suportes para pintura a óleo, Filipe Nunes menciona apenas os procedimentos usados para “os painéis de pau” e para “os panos”, o que sugere a pouca importância de materiais como o cobre, e, por outro lado, descrevendo-os por aquela ordem, mas mencionando-os no título – “*Modo pera aparelhar pano, e madeira para a pintura*” – pela ordem inversa²⁰, parece hesitar acerca de qual era o principal. Ao terminar o século, porém, Félix da Costa enumera os diferentes tipos de suportes segundo uma sequência – “*pano, tábua, cobre, pedra, parede, papel, pergaminho e vidro*”²¹ – que põe em evidência a maior preferência pelas telas, tal como se verifica no conjunto de obras estudadas, e, por outro lado, no que toca aos três primeiros, dá conta da frequência com que estiveram representados na já mencionada exposição organizada em torno de Josefa de Ayala.

Formatos das pinturas e dimensões dos tecidos

As obras seleccionadas para este estudo, saídas ou não do pincel de Bento Coelho da Silveira, apresentam dimensões relativamente diversas, variando a sua altura, por exemplo, entre cerca de 60 e 275 cm (Quadros 4 e 5). A maior parte dos quadros, todavia, pelo menos segundo a menor dimensão, tem um lado com comprimento de cerca de 110 cm (Fig. 4) – em média, 109 cm num conjunto de dezanove obras medidas com grade e 111 cm num conjunto de quatro obras que foi possível observar sem aquele elemento. No caso específico das pinturas de Bento Coelho, verifica-se ainda a existência de dois formatos, bastante semelhantes, utilizados num significativo número de quadros – a que não será estranho o facto de muitos deles pertencerem a uma mesma série. Um, que surge em oito obras, apresenta as dimensões médias de 110 cm × 110 cm; o outro, correspondente a sete obras, tem, em média, 110 cm × 124 cm. Além disso, detecta-se também uma assinalável preferência por formatos de forma aproximadamente quadrada (Fig. 5).

Embora várias causas se possam apontar para este predomínio de pinturas em que o lado menor é de cerca de 110 cm, nomeadamente as que se prendem com o espaço a que se destinavam e a sua organização, é possível que entre estas causas se contem também alguns hábitos ou tradições e, por outro lado, as características dos teares onde eram feitos os tecidos utilizados como suporte. Na realidade, pelo menos noutras paragens, no século XVII, já estavam estabelecidas algumas dimensões padrão para o formato dos quadros, a que correspondiam diferentes designações²², as quais estavam relacionadas com a largura dos tecidos²³. Esta era habitualmente múltipla de uma unidade – designada por *ell* – que na Holanda correspondia a 69 cm e em Inglaterra a 114 cm²⁴, dimensões que em Portugal equivalem aproximadamente à *alna* (66 cm) e à *vara* (110 cm), respectivamente²⁵. Atendendo a que as dimensões dos quadros (determinadas com a grade de madeira) são ligeiramente inferiores às dos tecidos (sem grade), já que há uma faixa à volta destes, normalmente com 1 cm de largura, pelo menos, que é utilizada para a fixação, é interessante notar-se a coincidência entre o comprimento de cerca de 110 cm encontrado para a dimensão menor de muitas das pinturas e a unidade inglesa de medida dos tecidos ou a vara portuguesa. É curioso notar-se que também na pintura italiana, particularmente veneziana, são frequentes tecidos com cerca de 110 cm de largura²⁶.

Em certos casos, é possível determinar-se com precisão a largura do pano que constitui o suporte, já que são visíveis as duas orelhas. É o que se passa com as obras figurando a *Primeira multiplicação dos pães* e *Cristo e a samaritana*, em que foram utilizados tecidos de cânhamo com uma largura de 96 ou 97 cm, o *Baptismo de Santo Agostinho*, cujo pano também de cânhamo mede 109 cm de largo, e a *Anunciação*, de Estremoz, em que foi empregue um tecido da mesma fibra com 110 cm. Entre as pinturas não atribuídas a Bento Coelho, a *Apresentação do Menino no Templo* tem um pano de linho com 117 cm de largura e as três executadas para a Capela de Nossa Senhora de Jerusalém, de Sendim

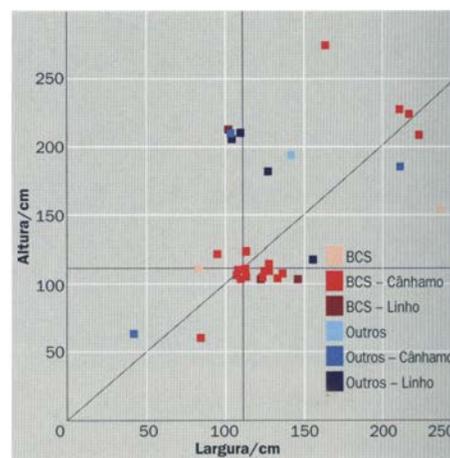


Fig. 4. Dimensões das pinturas sobre tela (altura em função da largura).

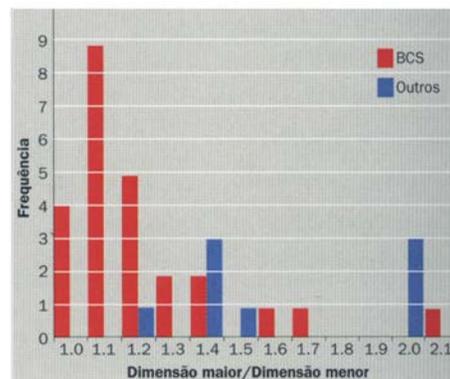


Fig. 5. Razão entre a dimensão maior e a dimensão menor das pinturas sobre tela (diagrama de frequências).

Quadro 4. Características dos suportes das pinturas de Bento Coelho da Silveira. O tecido de todas as telas é do tipo tafetá.

Pintura	Dimensões cm ²	Largura do tecido/cm	Costura	Densidade dos fios/cm ²	Fibra	Torção
<i>Adoração dos pastores</i>	(63) × (82)	>63		12 × 11	C	
<i>Anunciação</i> , de Coimbra (inv. n.º 2453)	106 × 121	>113	H, V	9 × 10	C	Z
<i>Anunciação</i> , de Coimbra (inv. n.º 2215)	121 × 94	>110	H	11 × 10	C	Z
<i>Anunciação</i> , de Estremoz	108 × 131	110		15 × 13	C	Z
<i>Anunciação</i> , de Lisboa	110 × 83	>83		9 × 9		
<i>Aparição da Virgem e o Menino a dois santos</i>	108 × 108	>108		8 × 8	C	Z
<i>Aparição de Cristo a São João de Deus</i>	108 × 111	>108		8 × 8	C	Z
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	229 × 216		?	10 × 10	C	Z
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	105 × 121	>114	V	9 × 10	L	Z
<i>Batismo de Santo Agostinho</i>	212 × 227	109	H, V	10 × 10	C	Z
<i>Cristo e a samaritana</i>	114 × 125	97	H, V	8 × 8	C	Z
<i>Cristo e o jovem rico</i>	109 × 110	>109 (>110?)		10 × 11	L	Z
<i>Cura da hemorroísa</i>	110 × 124	>110		9 × 7	C	Z
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	110 × 110	>110		10 × 11	C	Z
<i>Cura de um paralítico</i>	110 × 124	>110		8 × 8	C	Z
<i>Cura do cego Bartimeu</i>	(112) × (112)	>112		7 × 9	C	Z
<i>Cura do hidrópico</i>	106 × 109	>106 (>109?)		7 × 9	C	Z
<i>Desposórios da Virgem</i>	275 × 169		V?	13 × 15	C	
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	122 × 112	>112 (>122?)		12 × 10	C	Z
<i>Menino entre os Doutores</i>	105 × 148		H	12 × 10	L	
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	226 × 221	>117	V	11 × 13	C	Z
<i>Primeira multiplicação dos pães</i>	114 × 125	96	H	8 × 8	C	Z
<i>Ressurreição da filha de Jairo</i>	109 × 125	>109		9 × 8	C	Z
<i>Ressurreição de Lázaro</i>	112 × 112	>112		11 × 11	C	Z
<i>Ressurreição do filho da viúva de Naim</i>	111 × 108	>108 (>111?)		9 × 8	C	Z
<i>São Mateus</i>	214 × 104	>104		8 × 10	L	Z
<i>Última Ceia</i>	(159) × (240)	>93	H	13 × 12		
<i>Visitação</i>	105 × 130	>105		10 × 9	C	Z

Observações:*Dimensões dos suportes:*

- A primeira medida corresponde à altura e a segunda à largura da pintura.
- As dimensões indicadas entre parêntesis correspondem a suportes sem grade.

Costuras do suporte:

- H = Horizontal.
- V = Vertical.

Densidade dos fios:

- O primeiro número corresponde à densidade vertical e o segundo à densidade horizontal.

Fibras dos suportes:

- C = Cânhamo.
- L = Linho.

da Serra, tecidos, de cânhamo ou linho, que medem, respectivamente, cerca de 104 ou 110 cm de largo. Deve-se notar que tecidos com 96 ou 97 cm de largura, ainda que não perfeitamente coincidentes com as dimensões padrão referidas, têm sido encontrados em diversas pinturas²⁷.

Nos outros casos, em que não são detectáveis as duas ourelas, seja porque o pano foi cortado na direcção longitudinal, seja por causa do seu mau estado de conservação, é possível calcular apenas qual a largura mínima do tecido. Verifica-se, assim, que, salvo, eventualmente, os casos em que não foi possível confirmar a existência ou não de costuras, em nenhuma das obras nessas circunstâncias o tecido empregue teria de exceder significativamente a largura de 117 cm (cf. Quadros 4 e 5).

As pinturas de maiores dimensões foram realizadas sobre suportes constituídos por dois pedaços de tecido unidos por costuras, como a ilustrada na Figura 6, embora outros pintores tenham utilizado panos com mais de 250 cm de largo²⁸.

No entanto, ao contrário do que se poderia supor, também alguns dos quadros de Bento Coelho da Silveira que correspondem a menores formatos ostentam costuras no suporte, não obstante estas pudessem ter sido evitadas orientando o tecido de outro modo. O caso mais flagrante é o da pintura representando *Cristo e a samaritana*, a qual tem um suporte constituído por cinco pedaços de pano (Fig. 7), quando o uso de tecido com 97 cm de largura, como aqui sucede, permitia que fossem utilizados apenas dois fragmentos. Outros casos que igualmente merecem referência são os das duas pinturas do Museu Nacional de Machado de Castro que têm a *Anunciação* por tema e o da obra figurando a *Apresentação da Virgem no Templo*: apresentam costuras que seriam desnecessárias se os panos tivessem sido fixos às respectivas grades de maneira que à menor dimensão destas correspondesse a largura do tecido. Em particular, sucede que num dos quadros representando a *Anunciação* (inv. n.º 2453) o suporte é constituído por três panos (Fig. 8), quando apenas um seria suficiente. Também na pintura figurando o



Fig. 6. Tipo de costuras utilizadas para a união dos panos dos suportes (pintura *Cristo e a samaritana*). Foto IJF/M. Palma

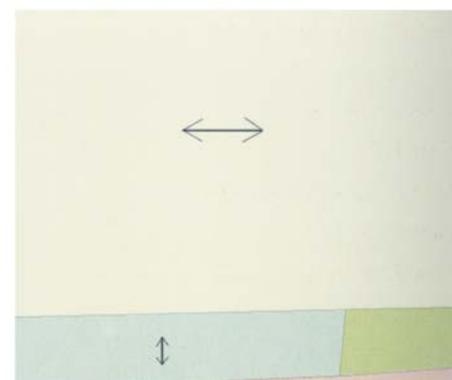


Fig. 7. Esquema com os fragmentos de tela que constituem o suporte da pintura *Cristo e a samaritana*. As setas indicam a direcção dos fios da teia.

Quadro 5. Características dos suportes de tela das pinturas que não são atribuídas a Bento Coelho da Silveira.

Pintura	Dimensões cm ²	Costura	Tecido	Densidade	Fibra dos fios/cm ²	Torção	Largura do tecido/cm
<i>Anunciação</i>	207 × 107				L		110
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	(117) × (158)		Tafetá	16 × 10	L	Z	117
<i>Cristo com a cruz às costas</i> , de João Gresbante	65 × 46		Tafetá	8 × 9	C		>46
<i>Morte da Virgem</i>	(210) × (110)		Tafetá		L		110
<i>Nascimento da Virgem</i>	(212) × (104)		Tafetá	11 × 10	C		104
<i>São Sebastião e a viúva Irene</i>	195 × 146	V	Tafetá	20 × 20	Ramie		
<i>Santa Isabel da Hungria</i> , de Marcos da Cruz	(180) × (216)	H	Tafetá	12 × 12	C		>106
<i>Virgem do Monte Carmelo amparando a Ordem</i>	183 × 133	?	Adamascado	18 × 16	L		

Observações: Ver Quadro 4.

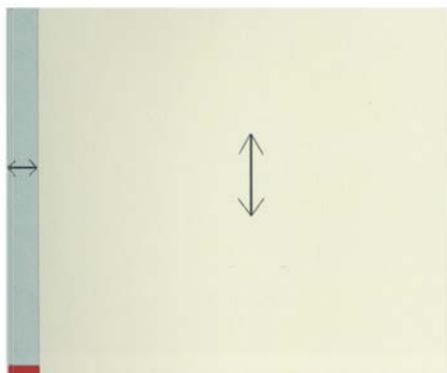


Fig. 8. Esquema com os fragmentos de tela utilizados como suporte da pintura *Anunciação* (MNM, inv. n.º 2453).

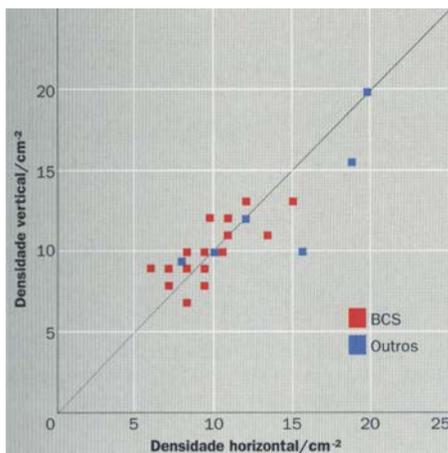


Fig. 9. Densidade dos tecidos utilizados como suporte das pinturas (densidade de fios segundo a vertical em função da densidade de fios segundo a horizontal).

Batismo de Santo Agostinho era possível diminuir o número de costuras, na circunstância de três para uma.

Estas observações, antes de mais, põem em evidência uma grande falta de atenção e cuidado na escolha dos suportes utilizados por Bento Coelho nalgumas pinturas – concretamente, em cinco de um total de vinte e oito obras observadas –, facto que é tanto mais flagrante quanto é certo que nenhuma situação semelhante foi detectada nas oito pinturas de outros artistas (Quadro 5) ou se tomarmos como termo de comparação um pintor como Poussin (1594-1665), que, tanto quanto as investigações laboratoriais mostram, escolhia o tipo de tecido a utilizar como suporte, e a sua largura, em função do formato pretendido para o quadro, de modo a precisamente evitar as costuras²⁹. Contudo, estas observações mostram também que a largura dos tecidos foi um factor que eventualmente teve menor peso na escolha dos formatos do que aquele que é sugerido pela coincidência de dimensões entre suportes e tecidos. Além disso, a excessiva fragmentação do tecido de alguns dos suportes de Bento Coelho sugere que estes foram executados na sua oficina e, por consequência, não foram adquiridos prontos a utilizar a algum fornecedor de materiais para artistas, o qual, certamente, teria seguido um procedimento mais racional.

Orientação dos tecidos

Devido ao facto de em muitos dos panos empregues nos suportes não ser detectável qualquer vestígio das ourelas, seja porque estas já de início não faziam parte dos fragmentos de tecidos que constituem as telas, seja porque entretanto as telas foram cortadas, só foi possível estabelecer com segurança a orientação dos tecidos para um reduzido número de pinturas.

Sobre as de Bento Coelho da Silveira, já atrás foi observado que, pelo menos nalgumas, essa orientação não está dependente das dimensões dos quadros. Porém, pode-se notar que também não parece relacionada com qualquer outra orientação. Com efeito, verifica-se que nas pinturas figurando a *Anunciação*, de Estremoz, a *Cura da hemorroísa* e a *Primeira multiplicação dos pães*, os tecidos estão dispostos na horizontal, nos quadros *Apresentação da Virgem no Templo*, *Repouso no regresso do Egipto* e *Ressurreição de Lázaro*, na vertical, enquanto nas obras representando a *Anunciação*, de Coimbra (inv. n.º 2453), o *Batismo de Santo Agostinho* e *Cristo e a samaritana*, encontramos simultaneamente fragmentos na horizontal e fragmentos na vertical (Figs. 7 e 8).

Entre as obras que não lhe são atribuídas, constata-se que o suporte é formado por um pano horizontal na que figura a *Apresentação do Menino no Templo*, por dois panos cosidos dispostos do mesmo modo na pintura de Marcos da Cruz, e por tecidos colocados na vertical nos três quadros de Sendim da Serra. É importante reparar-se que entre as pinturas que não são de Bento Coelho, nos casos em que a tela é constituída por um só pano, este encontra-se orientado de modo a não serem necessárias costuras.

Características dos tecidos

Salvo a pintura representando a *Virgem do Monte Carmelo amparando a Ordem*, muito possivelmente de origem espanhola – cujo suporte é constituído por um tecido adamacado, de um género denominado *mantel alemanisco* ou *mantel veneziano*, aliás frequente na pintura espanhola de finais do século XVI e princípios do seguinte³⁰ –, todas as obras sobre tela consideradas neste estudo foram executadas sobre tecidos do tipo tafetá. Este tipo de tecido, o de padrão mais simples, é precisamente aquele que, em França ou em Itália, conheceu, em geral, a preferência dos artistas, embora os tecidos de sarja tenham sido apreciados por alguns pintores italianos do século XVII e, entre os franceses, por Poussin³¹. As telas, particularmente as utilizadas por Bento Coelho da Silveira, são pouco densas ou de densidade média (Fig. 9), contando-se entre 7×9 e 13×15 fios por cm^2 , excepto nos dois quadros do Convento do Carmo, em Aveiro. Por outro lado, pode-se notar que são semelhantes as densidades segundo as duas direcções, salvo no caso da obra representando a *Apresentação do Menino no Templo*, em que o número de fios da trama é significativamente superior ao número de fios da teia. Telas com reduzida densidade de fios – portanto, grosseiras – eram mais vulgares na Itália de Seiscentos do que em França. São especialmente adequadas a obras que, pela posição que ocupam no espaço arquitectónico em que se inserem, são observadas ao longe, em virtude de nessas circunstâncias as marcas do suporte serem pouco visíveis na pintura.

A baixa densidade dos tecidos está na origem do facto de algumas das telas de Bento Coelho apresentarem no reverso importantes acumulações da matéria empregue na preparação aplicada do lado oposto, matéria esta que passou pelos interstícios do suporte (Fig. 10). Trata-se de um tipo de telas abertas que era comum na Itália do século XVII. Por outro lado, deve salientar-se que, embora os tecidos mais densos sejam geralmente utilizados nas pinturas de dimensões mais reduzidas e os tecidos mais grosseiros nas de maior formato, não é visível qualquer relação desse tipo no conjunto das obras consideradas, designadamente nas de Bento Coelho (Fig. 11).

Através da análise microscópica das fibras dos tecidos, foi possível verificar a utilização de telas de cânhamo, linho e ramie (Quadros 4 e 5). Bento Coelho da Silveira preferiu, indiscutivelmente, as de cânhamo (vinte e dois casos num total de vinte e seis), as quais eram as mais comuns, quer em França, quer em Itália, ao contrário do que sucedeu nos séculos anteriores e nos séculos posteriores.

Em todos os casos em que foi possível fazer a determinação do sentido da torção dos fios, verificou-se que esta é em Z.

No pequeno conjunto de nove obras que não são atribuídas a Bento Coelho, o linho é o material têxtil mais frequente. Consequência de alguns destes quadros corresponderem a um período anterior ao da actividade de Bento Coelho da Silveira? Por outro lado, pode notar-se que o autor das pinturas da Capela de Nossa Senhora de Jerusalém, de Sendim da



Fig. 10. Exemplo de suporte em que é visível a preparação no reverso, em virtude de esta ter passado pelos interstícios da tela (pintura *Cura do hidrópico*). Foto UJF/M. Palma

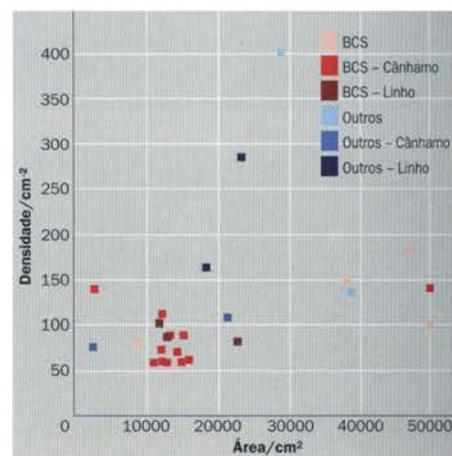


Fig. 11. Densidade dos tecidos utilizados como suporte das pinturas em função da área dos quadros.

Serra, e o autor dos quadros do Convento do Carmo, de Aveiro, empregaram diferentes tipos de suportes nas obras de cada uma das séries. Finalmente, pela raridade, merece ser chamada a atenção para uma das mencionadas pinturas de Aveiro, a que representa *São Sebastião e a viúva Irene*, por ter sido executada sobre uma tela de ramie, ou seja, manufacturada a partir das fibras, muito resistentes, de uma planta que se desenvolve no Oriente³². Trata-se de uma situação que talvez mereça ser investigada.

Semelhanças das telas

As características dos tecidos que constituem os suportes das obras de Bento Coelho da Silveira, apresentadas atrás, põem em evidência a semelhança entre algumas das telas utilizadas por este artista.

Antes de mais, há duas pinturas executadas sobre idêntico tecido de cânhamo com 96 ou 97 cm de largura e uma densidade de 8×8 fios por cm^2 (Fig. 12, a-b). Trata-se das que têm como tema, respectivamente, a *Primeira multiplicação dos pães* e *Cristo e a samaritana*, das quais a última é proveniente da Capela dos Enfermos, de Coimbra. Não obstante a particularidade de um dos suportes ser constituído por cinco fragmentos, verifica-se também a coincidência de em ambas as obras se observar uma costura horizontal aproximadamente à mesma altura (a cerca de um quinto desta). Possivelmente, são duas telas preparadas na mesma ocasião.

Tecidos igualmente de cânhamo e com densidade média de 8×8 fios por cm^2 , mas com largura superior a 108 cm, foram utilizados noutros dois quadros da mesma capela (*Aparição de Cristo a São João de Deus* e *Cura de um paralítico*) e num outro que representa a *Aparição da Virgem e o Menino a dois santos* (Fig. 12, c-e).

Um terceiro conjunto é formado por três obras que figuram curas milagrosas (*Cura da hemorroísa*, *Cura do cego Bartimeu* e *Cura do hidrópico*), sendo as duas últimas da Capela dos Enfermos. Neste caso, o tecido de cânhamo tem 7×9 fios por cm^2 e, provavelmente, largura superior a 110 cm (Fig. 12, f-h).

Dois pinturas figurando ressurreições (*Ressurreição da filha de Jairo* e *Ressurreição do filho da viúva de Naim*) foram executadas sobre tecidos semelhantes aos anteriores, mas ligeiramente mais densos (8×9 fios por cm^2) (Fig. 12, i-j).

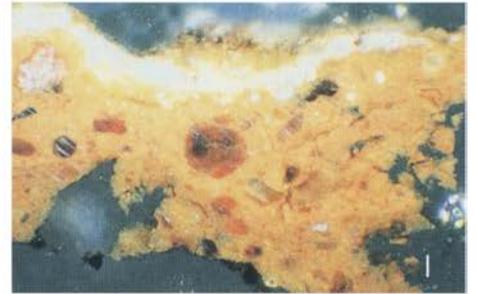
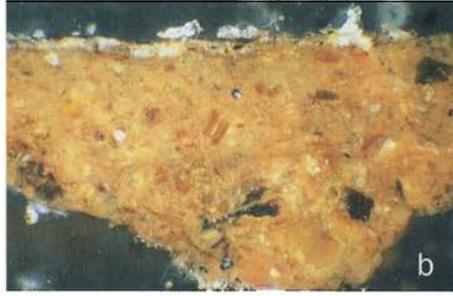
As obras representando a *Anunciação* (MNM, inv. n.º 2453) e a *Visitação*, por seu turno, foram realizadas sobre suportes feitos a partir de tecido de cânhamo com 9×10 fios por cm^2 e largura maior que 113 cm (Fig. 12, k-l).

Um sexto conjunto que é possível definir a partir das semelhanças patenteadas pelas telas é constituído por duas obras, provenientes da Capela dos Enfermos, representando, respectivamente, a *Cura da sogra de São Pedro* e a *Ressurreição de Lázaro*. Neste caso, os suportes são de pano de cânhamo com cerca de 11×11 fios por cm^2 e largura superior a 110 cm (Fig. 12, m-n).



Fig. 12. Tecidos utilizados como suporte de pinturas por Bento Coelho da Silveira: a) *Primeira multiplicação dos pães*; b) *Cristo e a samaritana*; c) *Aparição de Cristo a São João de Deus*; d) *Cura de um paralítico*; e) *Aparição da Virgem e o Menino a dois santos*; f) *Cura da hemorroísa*; g) *Cura do cego Bartimeu*; h) *Cura do hidrópico*; i) *Ressurreição da filha de Jairo*; j) *Ressurreição do filho da viúva de Naim*; k) *Anunciação*, de Coimbra (inv. n.º 2453); l) *Visitação*; m) *Cura da sogra de São Pedro*; n) *Ressurreição de Lázaro*.

Fotos IJF/M. Palma



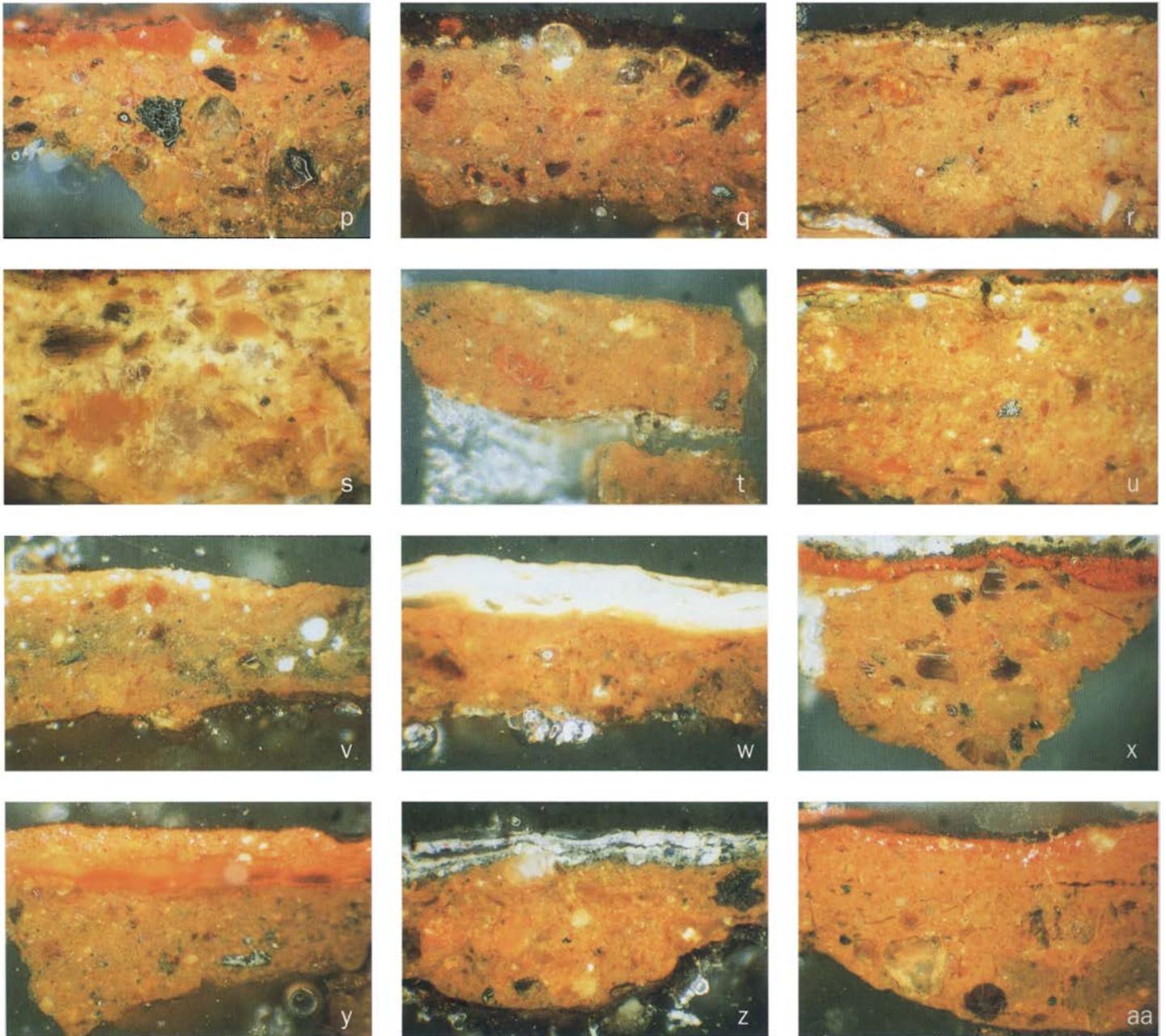


Fig. 13. Preparações das pinturas de Bento Coelho da Silveira: a) *Adoração dos pastores* (amostra 26-96-19); b) *Anunciação*, de Coimbra (inv. n.º 2215) (amostra 34-96-13); c) *Anunciação*, de Coimbra (inv. n.º 2453) (amostra 42-96-19); d) *Anunciação*, de Estremoz (amostra 56-96-2); e) *Anunciação*, de Lisboa (amostra 43-96-6); f) *Aparição da Virgem e o Menino a dois santos* (amostra 33-96-13); g) *Aparição de Cristo a São João de Deus* (amostra 33-96-2); h) *Aparição de Cristo à Virgem* (amostra 46-96-3); i) *Apresentação da Virgem no Templo* (amostra 38-96-9); j) *Baptismo de Santo Agostinho* (amostra 54-96-2); k) *Cristo e a samaritana* (amostra 41-96-16); l) *Cristo e o jovem rico* (amostra 33-96-10); m) *Cura da hemorroisa* (amostra 33-96-11); n) *Cura da sogra de São Pedro* (amostra 36-96-19); o) *Cura de um paralítico* (amostra 33-96-7); p) *Cura do cego Bartimeu* (amostra 33-96-8); q) *Cura do hidrópico* (amostra 33-96-9); r) *Desposórios da Virgem* (amostra 39-96-26); s) *Imposição da alva a Santo Ildefonso* (amostra 49-96-20); t) *Menino entre os Doutores* (amostra 27-96-2); u) *Repouso no regresso do Egipto* (amostra 44-96-13); v) *Primeira multiplicação dos pães* (amostra 33-96-5); w) *Ressurreição da filha de Jairo* (amostra 33-96-12); x) *Ressurreição de Lázaro* (amostra 33-96-6); y) *Ressurreição do filho da viúva de Naim* (amostra 33-96-4); z) *São Mateus* (amostra 40-96-1); aa) *Visitação* (amostra 33-96-3). Estes cortes transversais e todos os outros que acompanham este texto foram fotografados utilizando luz reflectida. Ampliações: a-c, f-g, i, k-r, t-aa, 110 x; d-e, h, j, s, 220 x.

Fotos IJF/M. C. Serrano

É também de referir que as obras figurando os *Desposórios da Virgem* e a *Anunciação*, de Estremoz, foram pintadas sobre tecidos de cânhamo com densidade de 13×15 fios por cm^2 – significativamente superior à dos restantes – e largura que, no primeiro caso, parece ser superior a 106 cm e, no segundo, foi possível determinar como sendo de 110 cm. Não obstante estas semelhanças, as duas pinturas têm características estilísticas bem diferenciadas.

Finalmente, deve ser dito que embora os tecidos usados como suportes das pinturas representando a *Aparição de Cristo à Virgem* e o *Baptismo de Santo Agostinho* apresentem características comuns, como num dos casos a largura é ligeiramente inferior à habitual e no outro não foi possível obter qualquer informação a este respeito, não é seguro afirmar essa semelhança.

Tratamento dos suportes

Antes do século XVII, as pinturas, sobre madeira ou sobre tela, eram normalmente executadas sobre uma camada de preparação branca, que no norte da Europa era à base de cré e no sul à base de gesso, mas então, e por um período de dois séculos, tornou-se comum a utilização de preparações escuras, de cor castanha, avermelhada ou acinzentada, que conferem às obras uma tonalidade mais quente³³.

Este hábito já antes de Bento Coelho se encontrava divulgado entre nós, pois Filipe Nunes recomendava, em 1615, que as telas destinadas à pintura a óleo levassem duas camadas de *imprimidura*, quer dizer, preparação, de “*terra de cintra*”, que identifica como sendo osso queimado, “*ou qualquer outra cor baixa moída com óleo*”. Primeiramente, porém, a tela devia ser estirada e pregada na respectiva grade e levar uma ou duas camadas de “*cola fraca*” (encolagem). Só então, segundo os seus conselhos, era aplicada a preparação “*com a faca ou com uma colher de pedreiro pequenina*”, mas de preferência com aquela, porque “*leva diante si todas as arestas que tem o pano*”. Finalmente, depois de seca, a última camada era polida com uma pedra-pomes até ficar muito lisa³⁴.

De acordo com este contexto, nas trinta pinturas, independentemente da autoria, em que se procedeu à recolha de amostras, verificou-se que todas apresentavam preparação de cor castanha e, além disso, constituída sempre por ocre, cré, vermelhão e negro animal (Figs. 13-15).

Destes pigmentos, o ocre era vulgar, estando presente em praticamente todas as preparações escuras de pinturas seiscentistas, entre outros motivos, pelo seu reduzido custo. O cré, outro pigmento igualmente económico, embora não fosse utilizado pelos pintores italianos, era muito frequente nas obras de artistas franceses ou dos Países Baixos³⁵. O vermelhão e o negro animal, contudo, eram relativamente raros nas camadas preparatórias, sobretudo o primeiro: se de pigmentos pretos, de origem animal ou não, ainda se encon-

tram alguns exemplos de semelhante utilização em pinturas espanholas, designadamente de El Greco³⁶ (1541-1614) ou Vélazquez³⁷ (1599-1660), para este uso do vermelhão não foi possível achar qualquer paralelo a não ser em duas obras do *conjunto C*, precisamente as de origem espanhola (cf. adiante).

Na preparação das pinturas intituladas *Repouso no regresso do Egipto*, *Primeira multiplicação dos pães* e *São Mateus*, porém, além destes quatro pigmentos foi detectado gesso, ainda que em concentração relativamente reduzida. Provavelmente, constitui uma impureza do ocre, à semelhança do que sucede noutros casos³⁸. O facto de a obra representando a *Primeira multiplicação dos pães* se incluir neste grupo levanta algumas questões, em virtude de o seu suporte apresentar muitas semelhanças com o suporte da pintura que figura *Cristo e a samaritana*. Que significa semelhanças no suporte e diferenças na composição da preparação? Invalida isto a anterior sugestão de estarmos perante dois suportes preparados na mesma ocasião? Traduz uma significativa separação no tempo entre a escolha do tecido, o seu corte e a união dos diversos fragmentos, por um lado, e a aplicação da camada de preparação, por outro lado? Indica que a detecção do gesso numa das preparações não é significativa, estando relacionada apenas com uma eventualmente maior concentração de ocre? Na impossibilidade de se proceder a uma reanálise das amostras, perante estas dúvidas mais não é possível do que reafirmar as semelhanças que, de vários modos, se manifestam entre as duas pinturas ao nível dos suportes.

Em situação oposta encontra-se a pintura figurando a *Adoração dos pastores*, pois um dos quatro pigmentos identificados em todas as preparações, nomeadamente o cré, surge aqui em concentração significativamente reduzida. Será que, neste caso, o cré foi intencionalmente misturado com os outros pigmentos? Ou a sua presença é apenas devida ao facto de o carbonato de cálcio ser normalmente um dos componentes do negro animal³⁹?

Também o quadro de Marcos da Cruz representando *Santa Isabel da Hungria* merece destaque, em virtude de não ter uma, mas sim duas camadas de preparação, ainda que qualitativamente com a mesma composição, visíveis, por exemplo, na Figura 14. A dupla preparação era relativamente vulgar na época, sendo com frequência utilizada no atelier de Rembrandt⁴⁰, constituindo uma característica das obras de El Greco, embora neste caso a primeira seja de cor branca (gesso) e só a segunda, a *imprimidura* propriamente dita seja acastanhada⁴¹, e, como já se referiu, fazendo parte do tratamento dos suportes recomendado por Filipe Nunes.

Quanto à camada preparatória da pintura de João Gresbante (Fig. 15), verifica-se que, embora com composição idêntica à das restantes, tem a particularidade de apresentar fragmentos de carvão de relativamente grandes dimensões e forma alongada, como se pode ver na generalidade dos cortes estratigráficos.

A respeito do número de camadas de preparação, Bento Coelho, portanto, não seguiu os procedimentos enunciados por Filipe Nunes. Também não os adoptou no que se refere ao polimento cuidadoso de tais camadas. Com efeito, a superfície da preparação das suas

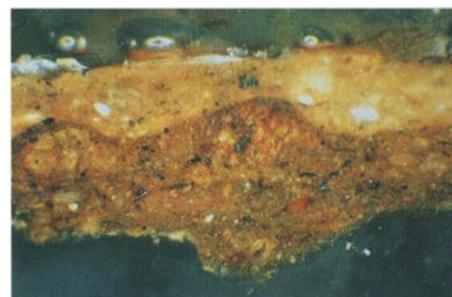


Fig. 14. Dupla preparação da pintura *Santa Isabel da Hungria*, de Marcos da Cruz. Esta amostra (48-96-1) provém da zona do manto da figura ajoelhada do lado esquerdo. Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

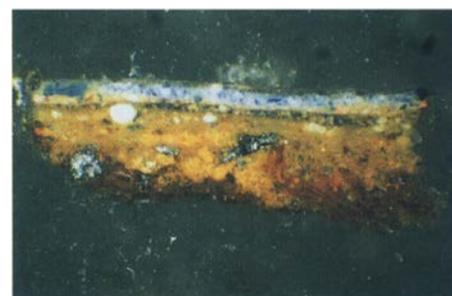


Fig. 15. Preparação da pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante (amostra 35-96-2), segundo uma amostra recolhida nas vestes da figura do canto inferior direito, na zona das costas. Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada preta (negro animal e ocre); [2] camada cor de rosa (branco de chumbo, vermelhão, ocre e negro animal); [3] camada azul (azul ultramarino, branco de chumbo e azurite). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 16. Amostra recolhida na pintura *Repouso no regresso do Egipto*, na zona do pescoço do anjo que eleva um cesto com frutas, que dá conta da grande irregularidade da superfície da camada preparatória (amostra 44-96-16). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada de carnação (vermelhão e branco de chumbo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 17. Amostra da obra *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante, tomada da zona do pulso da figura que segura a corda, onde a preparação apresenta uma superfície bastante regular (amostra 35-96-20). Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada preta (negro animal e ocre); [2] camada de carnação (branco de chumbo, vermelho e ocre). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

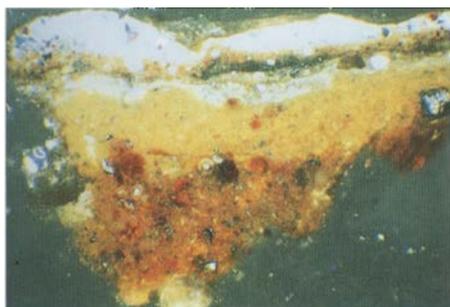


Fig. 18. Amostra da obra *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante, recolhida na zona do capacete do soldado que se encontra parcialmente encoberto pelo braço da cruz, onde são visíveis irregularidades da superfície da preparação (amostra 35-96-26). Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada preta (negro animal e ocre); [2] camada cinzenta (branco de chumbo, azurite e negro animal); verniz (vestígios). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Quadro 6. Espessura das camadas de preparação (*n* corresponde ao número de amostras consideradas para o cálculo do valor médio e do intervalo de variação da espessura).

Pintura	Média/ μm	n	Varição/ μm
<i>Adoração dos pastores</i>	148	24	60-250
<i>Anunciação</i> , de Lisboa	168	13	60-300
<i>Anunciação</i> , de Coimbra	273	20	150-400
<i>Anunciação</i> , de Estremoz	145	20	80-200
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	196	18	100-300
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	241	25	90-550
<i>Baptismo de Santo Agostinho</i>	258	32	50-400
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	220	19	80-400
<i>Desposórios da Virgem</i>	212	29	100-350
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	152	23	50-250
<i>Menino entre os Doutores</i>	171	22	80-400
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	249	32	100-450
<i>São Mateus</i>	249	14	150-400
<i>Cristo com a cruz às costas</i> , de João Gresbante	167	23	60-400
<i>Santa Isabel da Hungria</i> , de Marcos da Cruz	183	18	50-500

obras, de um modo geral, é muito irregular, como se vê, por exemplo, na Figura 16, bem ilustrativa do que se passa na pintura intitulada *Repouso no regresso do Egipto*. Semelhantes exemplos, igualmente expressivos, podem ser apresentados para os quadros figurando a *Anunciação*, de Estremoz, a *Aparição de Cristo à Virgem* ou o *Baptismo de Santo Agostinho*, entre outros. No caso da obra de João Gresbante, embora a maior parte das amostras ponha em evidência uma superfície regular (Fig. 17), algumas assinalam também significativas irregularidades da camada preparatória (Fig. 18). O mesmo se passa com a obra de Marcos da Cruz, tanto no que diz respeito à primeira camada, como à segunda.

Em contrapartida, nos suportes utilizados por Bento Coelho, pelo menos no caso da maior parte daqueles que não foram cortados em redor, a preparação só foi aplicada, como ensina o tratadista, depois da fixação à grade, pois verifica-se que frequentemente não atinge os limites das telas. A esta camada preparatória corresponde uma espessura média que é relativamente variada (Quadro 6). No caso das obras de Bento Coelho não se vislumbra, todavia, qualquer relação entre esta espessura e a dimensão dos quadros ou a data da sua execução.

Contrastando com as semelhanças de composição encontradas entre as obras estudadas, às pinturas do conjunto C corresponde uma grande diversidade de situações (Quadro 7), não obstante as análises terem sido efectuadas todas no mesmo laboratório e, por consequência, ter sido seguida uma metodologia semelhante. Os únicos pontos comuns que é

Quadro 7. Características das preparações das telas das pinturas do conjunto C.

Pintura	Pigmentos
<i>Anunciação</i>	Ocre e gesso
<i>Lamentação</i>	Ocre, ocre amarelo, branco de chumbo e carvão
<i>Morte da Virgem</i>	Ocre e gesso
<i>Nascimento da Virgem</i>	Ocre, branco de chumbo e negro vegetal
<i>São Sebastião e a viúva Irene</i>	Ocre, branco de chumbo, vermelhão e vestígios de cré
<i>Virgem do Monte Carmelo amparando a Ordem</i>	Ocre, cré e vermelhão

possível assinalar a respeito da preparação são a utilização em simultâneo de pigmentos brancos e pigmentos castanhos e, por outro lado, o emprego do ocre. Em relação aos brancos verifica-se que nuns casos é cré, noutros gesso, e em três branco de chumbo, um pigmento significativamente mais dispendioso do que aqueles. Por outro lado, há preparações que contêm carvão e duas de que faz parte o vermelhão, embora em nenhuma surjam associados os dois materiais, como sucede nas amostras agora analisadas.

A utilização do ocre em todas as pinturas consideradas, perfeitamente justificada pela grande acessibilidade do material e por motivos de natureza estética, pode, no entanto, ser igualmente explicada através de outro tipo de razões. Com efeito, quando o pintor é comparado ao Criador, como sucede no discurso da época⁴², porque ambos estão na origem da vida, seja a que povoa a superfície da Terra, seja a que quotidianamente nasce nas pinturas, a utilização do ocre – nada mais do que terra – permite um paralelismo que não se fica apenas pelas palavras, estendendo-se aos próprios materiais. Deus e os pintores, deste modo, colocam a vida que criam sobre a mesma superfície de terra.

Molduras e grades

O poema, provavelmente de António Serrão de Castro, que, em 1670, descreve a Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, em Coimbra, numa das últimas quadras, chama a atenção para “*o dourado entre os rubis*”, que tal são as pinturas de Bento Coelho, cuja cor “*os olhos tanto conquista*”⁴³. Esta observação, como já foi notado⁴⁴, põe em evidência a consciência que a época tinha do papel desempenhado pelas molduras no efeito decorativo do conjunto e, por conseguinte, justifica que em qualquer estudo material de pinturas seiscentistas seja prestada alguma atenção às mesmas.

No presente caso, porém, não foram observadas molduras que possam ser originais, mas não é isso que invalida o interesse das observações que é possível fazer a respeito de algumas, nomeadamente das que enquadram as obras conservadas no Museu Nacional de Machado de Castro.

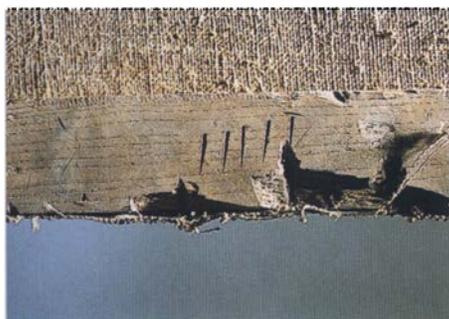


Fig. 19. Exemplo do tipo de marcas existentes nas molduras e nas grades de algumas das obras do Museu Nacional de Machado de Castro (grade da pintura representando a *Ressurreição da filha de Jairo*).

Foto IJF/M. Palma

Quadro 8. Marcas existentes nas molduras e nas grades das pinturas do Museu Nacional de Machado de Castro.

Pintura	Marcas na grade	Marcas na moldura
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>		
<i>Cura de um parálítico</i>		
<i>Cristo e o jovem rico</i>		
<i>Ressurreição da filha de Jairo</i>		
<i>Cristo e a samaritana</i>)	(
<i>Primeira multiplicação dos pães</i>))	((
<i>Cura da hemorroísa</i>	^	^
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	X	
<i>Visitação</i>		^

Estas molduras, de um modo geral em muito mau estado de conservação, apresentam cor dourada, provavelmente obtida por aplicação de goma-laca sobre folha de prata. Não obstante neste conjunto coimbrão haver obras com diferentes proveniências, verifica-se que a maior parte das molduras é semelhante, não apenas na forma, mas também no que toca ao modo de construção⁴⁵. De acordo com as características que é possível reconhecer por observação directa, datarão, provavelmente, da primeira metade deste século ou, no máximo, de finais de Oitocentos⁴⁶.

Através deste exame é possível notar-se também que algumas apresentam no reverso certas marcas, das quais a maior parte foi feita com um formão ou goiva direita e as restantes, de forma côncava, com uma goiva (Fig. 19 e Quadro 8). As grades das obras nestas circunstâncias, quase sempre, apresentam marcas semelhantes. A correspondência, contudo, não é completa, pois há molduras com marcas quando as respectivas grades as não têm, e, pelo contrário, molduras sem este tipo de sinais com grades em que os mesmos são visíveis (cf. Quadro 8).

Algumas das marcas definem claramente séries de natureza numérica: por um lado, há quatro marcas, feitas do mesmo modo e com o mesmo tipo de instrumento, que podem ser interpretadas como correspondentes aos números 2, 3, 4 e 5; por outro, há duas marcas, que pertencem a uma outra série de sinais, que correspondem aos números 1 e 3. O facto de as marcas serem normalmente visíveis nas molduras e respectivas grades sugere que uma das suas funções era a de estabelecer a correspondência entre os dois elementos. O formato numérico da maior parte delas, no entanto, admite igualmente a possibilidade de estarem relacionadas com a posição das obras num determinado conjunto.

Qualquer uma das duas séries de marcas encontra-se em obras com diferentes proveniências, pelo que tais observações, juntamente com a semelhança já notada entre as molduras, levam à conclusão que os quadros do Museu de Nacional Machado de Castro atribuídos a Bento Coelho da Silveira, embora pintados para diferentes templos, em certa ocasião

foram colocados num mesmo lugar, senão todos, pelo menos alguns. Foi esse lugar o museu onde hoje se encontram? Ou, antes deste, outro sítio houve? O certo é que as actuais molduras são posteriores ao momento em que ocorreu essa mudança. Com relação às grades, porém, a situação não é clara. Por um lado, sucede que estas não são todas iguais: embora todas sejam de dimensão fixa, é possível distinguir cinco tipos com base no sistema de assemblagem. Por outro lado, verifica-se que as grades com marcas pertencem a dois destes tipos. Em consequência, é possível que, pelo menos, um dos tipos de grades seja anterior à colocação das actuais molduras.

Desenho subjacente e arrependimentos

O exame das pinturas com o auxílio de equipamento de reflectografia de infravermelho, com o objectivo da detecção de desenho subjacente, mostrou-se infrutífero, pois em nenhuma das obras do *conjunto A* foi possível assinalar qualquer vestígio de desenho. Isto não significa, porém, que Bento Coelho da Silveira, Marcos da Cruz ou João Gresbante não tenham passado por tal fase preparatória durante a elaboração das respectivas obras. Com efeito, não era previsível que outra coisa pudesse suceder se não esta invisibilidade, dada a utilização de camadas de tinta mais espessas do que aquelas que, por exemplo, normalmente se encontram nas obras do século xv – camadas essas, consequentemente, mais absorventes da radiação infravermelha – e, simultaneamente, considerando a aplicação aos suportes de preparações de cores escuras, que diminuem o contraste existente entre estas e os eventuais traços de desenho⁴⁷.

No entanto, há alguns dados que levam a supor a existência de desenho subjacente nestas pinturas. Em primeiro lugar, a rápida execução de diversos modos evidenciada, a rara identificação de correcções ou arrependimentos e a não sobreposição dos motivos em extensão significativa, como de seguida se refere, no seu conjunto dificilmente são compatíveis com a improvisação ou a ausência de quaisquer apoios, sendo, pelo contrário, mais concordantes com a existência de um desenho prévio, à vista sobre a preparação. Em segundo lugar, a utilização do desenho preparatório é também sugerida pelas numerosas referências ao “*debuxo externo*” que se encontram nos tratados da época, como, entre nós, o de Félix da Costa⁴⁸, ainda que igualmente se saiba que este autor criticava as deficiências ao nível do desenho que os seus contemporâneos mostravam⁴⁹.

De acordo com estas suposições, numa das pinturas foi encontrado o que parece ser um indício de determinado tipo de desenho subjacente, ainda que, como se disse, não detectável através da reflectografia de infravermelho. Na realidade, verifica-se que em vinte das vinte e seis amostras recolhidas na obra de João Gresbante, é visível ao microscópio, imediatamente por cima da preparação, uma camada de cor preta que, além de ser relativamente fina (frequentemente, apenas com cerca de 10 µm de espessura), é constituída por uma mistura de pigmentos pretos (negro animal) e castanhos (ocre)

Quadro 9. Pigmentos e corantes identificados nas pinturas analisadas (*conjunto A*). Indica-se o número de camadas em que foi identificado cada um desses materiais.

Pintura	Branco de chumbo	Ocre amarelo	Ocre	Vermelho	Cochinilha	Azurite	Esmalte	Ultramarino	Verdete	Negro animal
<i>Adoração dos pastores</i>	22	1	4	18	4	1	2	0	0	11
<i>Anunciação, de Coimbra</i>	20	2	15	18	1	3	0	0	2	15
<i>Anunciação, de Estremoz</i>	15	1	10	15	5	2	1	0	1	8
<i>Anunciação, de Lisboa</i>	15	2	9	14	3	2	0	0	1	11
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	18	2	6	12	4	0	5	0	0	12
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	22	2	21	20	1	2	0	0	2	20
<i>Baptismo de Santo Agostinho</i>	24	1	19	11	1	0	7	0	2	12
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	12	0	19	12	1	4	0	0	0	20
<i>Desposórios da Virgem</i>	24	0	10	26	11	3	5	1	2	22
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	18	1	13	17	1	1	2	0	2	13
<i>Menino entre os Doutores</i>	17	1	12	13	2	2	2	0	2	8
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	32	2	14	22	5	0	10	0	2	23
<i>São Mateus</i>	15	2	12	13	0	0	7	0	0	14
<i>Cristo com a cruz às costas, de João Gresbante</i>	23	0	14	22	7	8	0	1	0	18
<i>Santa Isabel da Hungria, de Marcos da Cruz</i>	28	2	13	15	2	0	4	0	1	25

(cf., por exemplo, as Figs. 15, 17 e 18) e surge sem qualquer relação com a zona amostrada. Muito provavelmente, trata-se de uma camada de tinta correspondente a desenho. Se assim suceder, o grande número de amostras em que é visível esta camada e o ser constituída por dois pigmentos sugerem que o desenho terá sido realizado a pincel e, além de dar conta da composição e das formas, traduzirá a distribuição da luz e da sombra. De certo modo, corresponderá a uma pintura monocromática, semelhante àquela que se observa em certos pormenores de alguns quadros como, por exemplo, na cabeça representada na Figura 74. Este tipo de camada cromática, designado por morte-cor, é adiante tratado com mais detalhe a propósito do número de camadas encontradas nestas obras. Pelos motivos opostos aos que permitem caracterizar assim aquele eventual desenho, é-se levado a supor, obviamente, que nas restantes obras, em que não foram detectados quaisquer vestígios de semelhante camada, o desenho subjacente, a existir, terá de apresentar características diferentes, designadamente no que toca à sua extensão. Concretamente, não poderá ser contínuo, tendo que estar limitado a traços.

Mostraram-se igualmente pouco frutíferas as tentativas, realizadas através da radiografia, dos cortes estratigráficos e da directa observação das pinturas, especialmente fazendo uso

Quadro 10. Pigmentos e corantes identificados nas pinturas do conjunto C.

Pintura	Branco de chumbo	Cré	Ocre amarelo	Amarelo de chumbo e estanho	Ocre	Umbra	Vermelho ocre	Vermelho	Cochinilha	Garaça	Azurite	Ultramarino	Verdete	Malaquite	Negro animal	Negro vegetal
<i>Anunciação, de Alfândega da Fé</i>	*							*			*					
<i>Anunciação, de Vinhó</i>	*		*	*	*			*		*						
<i>Descida da Cruz</i>	*			*				*			*				*	
<i>Lamentação</i>	*				*			*		*	*					
<i>Morte da Virgem</i>	*				*			*						*	*	
<i>Nascimento da Virgem</i>	*				*			*					*			*
<i>São Sebastião e a viúva Irene</i>	*				*	*	*	*					*		*	
<i>Virgem do Monte Carmelo anparando a Ordem</i>		*	*		*			*	*			*	*		*	

de luz rasante, de detecção de indícios de alterações efectuadas pelos autores das pinturas estudadas, seja modificações de composição, seja correcções de pormenor. No caso particular de Bento Coelho, este facto poderá estar relacionado com a já mencionada técnica de execução expedita utilizada pelo pintor.

Das duas únicas alterações que foi possível registar, ambas de reduzido significado e visíveis a olho nu graças ao aumento da transparência da camada cromática ou a limpezas excessivas, uma ocorre na pintura representando a *Aparição de Cristo à Virgem*. Neste caso, verificou-se que, junto do nariz da figura que, no primeiro plano à esquerda, surge quase em contraluz, os trajas de cor branca envergados por Cristo foram pintados sobre o manto de cor vermelha, possivelmente com o objectivo de realçar aquele perfil (Fig. 20). Na obra que figura a *Anunciação*, de Lisboa, por seu lado, observou-se uma correcção na manga da túnica branca envergada pelo anjo ajoelhado à frente da Virgem, a qual consistiu no aumento da largura ao nível do cotovelo. Tão escasso número de alterações é relativamente pouco frequente na pintura da época, sobretudo entre pintores que privilegiaram o colorido.



Fig. 20. Pormenor da obra *Aparição de Cristo à Virgem*, onde, devido ao aumento de transparência da camada cromática, é visível um arrependimento do pintor.

Foto IJF/M. Palma

A matéria cromática

Pigmentos e corantes

Frequência dos pigmentos e dos corantes

Por análise microquímica, realizada sobre amostras de dimensões muito reduzidas (entre catorze e trinta e quatro por pintura, num total de trezentas e sessenta amostras)⁵⁰, no conjunto das quinze obras estudadas foram identificados nove pigmentos e um corante (Quadro 9).

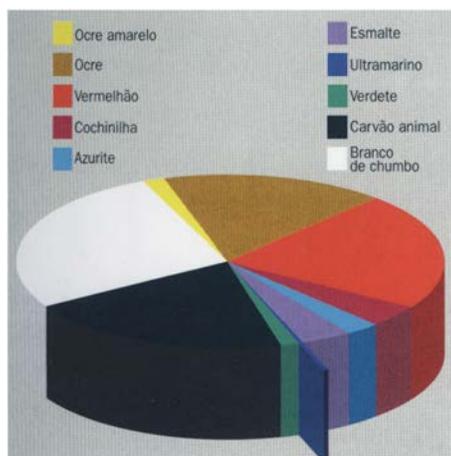


Fig. 21. Frequência dos pigmentos e dos corantes identificados.

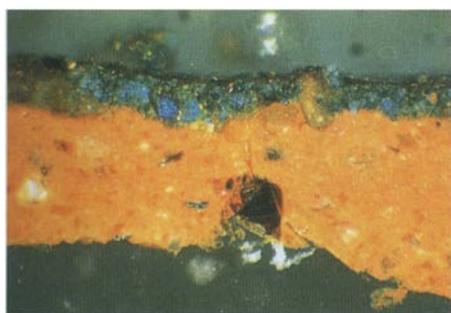


Fig. 22. Amostra recolhida na zona inferior do manto da Virgem representada na pintura *Apresentação da Virgem no Templo* (amostra 38-96-15). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada azul (azurite, ocre, vermelhão e negro animal). Ampliação: 110 x. Foto IJF/M. C. Serrano

Por seu turno, nas oito pinturas do conjunto C, embora com o recurso a um número de amostras significativamente menor (entre três e nove por pintura, sendo o total de quarenta e seis), foram detectados catorze pigmentos e dois corantes (Quadro 10).

Na Figura 21 está graficamente representada a frequência com que os diferentes materiais colorantes foram encontrados no primeiro grupo de obras, estando esta frequência expressa em termos do número de camadas de matéria cromática em que foram identificados, excluindo as que fazem parte da preparação ou foram interpretadas como correspondentes a desenho. A posição singular ocupada pelo azul ultramarino neste diagrama é adiante explicada.

Na maior parte das camadas das pinturas de Bento Coelho da Silveira encontram-se misturados dois ou três colorantes diferentes, embora não seja desprezável também o número daquelas em que foram detectados quatro materiais (Quadro 11). Trata-se de misturas relativamente complexas para a época, já que antes do século XVIII os pigmentos, normalmente, eram utilizados puros ou misturados com branco ou com uma outra cor⁵¹. Nas obras de João Gresbante e Marcos da Cruz predominam as camadas com três colorantes, sendo semelhantes o número daquelas em que foram utilizados um, dois ou quatro. Algumas das situações em que se encontraram quatro pigmentos numa mesma camada estão ilustradas nas Figuras 22, 23 e 24.

Quadro 11. Frequência do número de pigmentos e corantes por camada cromática.

Pintura	Número de pigmentos				
	1	2	3	4	5
	Frequência				
<i>Adoração dos pastores</i>	4	14	9	1	0
<i>Anunciação</i> , de Coimbra	1	9	11	6	0
<i>Anunciação</i> , de Estremoz	7	8	5	5	0
<i>Anunciação</i> , de Lisboa	1	7	6	6	0
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	4	6	9	4	0
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	1	4	19	6	0
<i>Batismo de Santo Agostinho</i>	5	16	8	4	0
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	2	1	16	4	0
<i>Desposórios da Virgem</i>	1	14	21	3	0
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	4	11	10	3	0
<i>Menino entre os Doutores</i>	1	13	8	2	0
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	3	11	12	11	1
<i>São Mateus</i>	0	5	11	5	0
Obras de Bento Coelho da Silveira	34	118	145	60	1
<i>Cristo com a cruz às costas</i> , de João Gresbante	5	6	14	6	2
<i>Santa Isabel da Hungria</i> , de Marcos da Cruz	5	8	15	6	0

É importante notar-se que, entre as pinturas datadas de Bento Coelho, o número de diferentes colorantes utilizados por camada cromática não parece variar aleatoriamente. Com efeito, verifica-se que entre a obra que seguramente é de cerca de 1670 (*Cura da sogra de São Pedro*) e a de 1706 (*Batismo de Santo Agostinho*) há uma tendência de aumento do número de situações em que foram utilizados dois pigmentos ou corantes em relação ao número de casos em que foram usados três (Quadro 12), ou seja, há uma tendência de simplificação. Deve referir-se que a uma segunda obra da série pintada cerca de 1670, a que representa *Cristo e a samaritana* – para a qual foram recolhidas amostras que permitiram estabelecer a estratigrafia da matéria cromática e o número de pigmentos por camada, ainda que esses materiais não tenham sido identificados –, corresponde uma razão entre as frequências das camadas com dois e três pigmentos ou corantes ($f_{q2}/f_{q3} = 0,2$) que é reduzida como a obtida para o quadro sobre a *Cura da sogra de São Pedro*. A única pintura que parece contrariar esta tendência é a que representa a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, mas, como já se disse, a data proposta para ela tem uma base algo frágil. Antes de 1670, independentemente da evolução verificada, o quadro figurando a *Anunciação*, de Lisboa, dá conta de uma utilização preferencial de dois materiais cromáticos por camada de tinta.

Excluindo os pigmentos brancos e pretos, nas pinturas de Bento Coelho encontram-se sobretudo um ou dois colorantes por camada, enquanto nos quadros de João Gresbante e Marcos da Cruz o número mais frequente de pigmentos e corantes é, respectivamente, de dois e de um (Quadro 13).

Quadro 12. Razão entre a frequência das camadas com dois pigmentos ou corantes (f_{q2}) e a frequência das camadas com três materiais cromáticos (f_{q3}), nas obras de Bento Coelho da Silveira.

Pintura	Data	f_{q2}/f_{q3}
<i>Anunciação</i> , de Lisboa	1656?	1,2
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	c. 1670	0,1
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	c. 1670?	1,1
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	c. 1683?	0,7
<i>Desposórios da Virgem</i>	1694-1704	0,7
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	1695	0,9
<i>Batismo de Santo Agostinho</i>	1706	2,0
<i>Adoração dos pastores</i>		1,5
<i>Anunciação</i> , de Coimbra		0,8
<i>Anunciação</i> , de Estremoz		1,6
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>		0,2
<i>Menino entre os Doutores</i>		1,6
<i>São Mateus</i>		0,5



Fig. 23. Amostra recolhida no canto superior esquerdo da pintura *São Mateus*, na zona do céu (amostra 40-96-5). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada cinzenta (branco de chumbo, negro animal e vermelhão); [2] camada castanha (ocre, branco de chumbo, esmalte e vermelhão). Ampliação: 110 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano

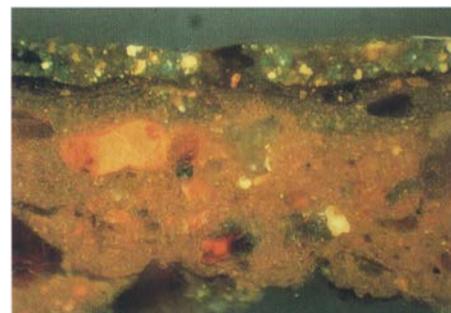


Fig. 24. Amostra recolhida numa das flores representada na *Anunciação*, de Estremoz (amostra 56-96-12). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada verde (verdete, ocre, branco de chumbo e vermelhão). Ampliação: 220 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 25. Amostra recolhida numa zona de luz da flâmula pintada em *Aparição de Cristo à Virgem*, onde foi utilizado branco de chumbo sem qualquer mistura (amostra 46-96-6). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada branca (branco de chumbo). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Quadro 13. Frequência do número de pigmentos e corantes por camada cromática, excluindo os pigmentos brancos e pretos.

Pintura	Número de pigmentos				
	1	2	3	4	5
	Frequência				
<i>Adoração dos pastores</i>	5	16	7	0	0
<i>Anunciação</i> , de Coimbra	2	9	16	0	0
<i>Anunciação</i> , de Estremoz	3	10	11	1	0
<i>Anunciação</i> , de Lisboa	1	9	8	2	0
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	4	9	10	0	0
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	2	11	14	3	0
<i>Baptismo de Santo Agostinho</i>	7	13	11	2	0
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	2	8	11	2	0
<i>Desposórios da Virgem</i>	3	18	15	2	1
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	5	9	14	0	0
<i>Menino entre os Doutores</i>	2	10	12	0	0
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	8	8	19	3	0
<i>São Mateus</i>	2	7	9	3	0
Obras de Bento Coelho da Silveira	46	136	157	18	1
<i>Cristo com a cruz às costas</i> , de João Gresbante	6	8	14	4	1
<i>Santa Isabel da Hungria</i> , de Marcos da Cruz	8	17	7	2	0

Pigmentos brancos e pigmentos pretos

No total de mais de quatro centenas de diferentes camadas cromáticas analisadas, os pigmentos brancos e pretos, respectivamente o branco de chumbo e o negro animal, surgem, cada um deles, em mais de metade. Em particular, o branco de chumbo foi utilizado em mais de 70 por cento das camadas e, muito frequentemente, em cada uma, a sua concentração é muito superior à concentração de negro animal. Excepcionalmente, no entanto, numa das pinturas de Bento Coelho, a que representa a *Cura da sogra de São Pedro*, o pigmento preto faz parte de um número de camadas que ultrapassa largamente o número daquelas em que entra o pigmento branco, pelo menos a avaliar pelo que se passa nas vinte amostras recolhidas.

O branco de chumbo (Fig. 25) é, sem qualquer dúvida, o pigmento desta cor mais utilizado na pintura de cavalete anterior ao século XIX e a ele, em grande parte, é devida a visibilidade das pinturas na película radiográfica⁵². Sob o nome de alvaiade, é, aliás, o único pigmento branco que Filipe Nunes diz ser utilizado na pintura a óleo⁵³. Trata-se de um material que, segundo o processo por este referido, embora dê a entender nunca o ter utilizado, pode ser obtido colocando lâminas de chumbo, por um período de dez dias, num recipiente bem fechado contendo vinagre muito forte⁵⁴.

Nas pinturas do *conjunto C*, o branco de chumbo foi utilizado em quase todas. Todavia, numa das obras de origem espanhola, designadamente a que representa a *Virgem do Monte Carmelo amparando a Ordem*, foi empregue um outro pigmento – o cré –, muito mais transparente do que aquele.

O negro animal (Fig. 26), embora desde longa data utilizado, no século XVII era menos frequente do que o negro vegetal⁵⁵. Nas obras de Bento Coelho, João Gresbante e Marcos da Cruz é o único pigmento preto identificado, mas nas do outro grupo, além deste, foi detectado também o negro vegetal, ainda que só numa pintura. O negro animal, de um modo geral, é de melhor qualidade do que o de origem vegetal e apresenta cor mais intensa⁵⁶. Filipe Nunes também o menciona, designando-o por “*sombra de cintra ou de osso queimado*”, mas, sob o nome de “*espalto*”, refere um outro pigmento preto, embora de tonalidade mais acastanhada, o betume ou asfalto, que não foi identificado em nenhuma das pinturas⁵⁷.

Pigmentos e corantes vermelhos

Depois do branco de chumbo, o pigmento mais frequente é o vermelhão (Fig. 27), sendo o principal constituinte das camadas de cor vermelha e das camadas correspondentes a carnações. Além disso, surge em muitas zonas de cor castanha.

Filipe Nunes diz que “*o vermelhão é pedra que se acha em minerais*”. Acrescenta, porém, que esta forma natural não era normalmente utilizada e, em sua substituição, era uma variedade artificial que os pintores empregavam. Para a preparar, “*toma-se um púcaro novo e nele se bota o enxofre e o azougue em partes iguais, e depois se barra muito bem [o púcaro, de maneira] que não saia o bafo fora*”⁵⁸. De seguida, é “*posto ao fogo até que se incorpore uma coisa com outra por espaço de cinco ou seis horas*”⁵⁹.

Embora o vermelhão seja o principal pigmento vermelho de Seiscentos⁶⁰, contudo, há outros importantes pigmentos da mesma cor, dos quais Filipe Nunes refere o ocre vermelho (*almagra*) e o mínio (*zarcão*)⁶¹. Destes, o primeiro foi usado na pintura figurando *São Sebastião e a viúva Irene*, a par do vermelhão, mas nas obras de Bento Coelho, João Gresbante e Marcos da Cruz não foi identificado nenhum.

Pelo contrário, em todas as pinturas do *conjunto A*, excepto na que representa *São Mateus*, embora menos abundantemente, foi utilizado um corante de cor carmim que, muito provavelmente, é a cochirilha, ou seja, um material com origem em insectos que se desenvolvem na América Latina⁶². A cochirilha também foi detectada nas pinturas do *conjunto C*, embora numa só obra (Quadro 10); em contrapartida, noutras duas foi identificado um outro corante da mesma cor – a garança – obtido a partir de uma planta que cresce um pouco por todo o lado, nomeadamente na Europa⁶³.

Qualquer um destes dois corantes era relativamente vulgar na época. Por exemplo, Filipe Nunes refere-se expressamente à cochirilha e, sob a designação de “*preto [sic] de*



Fig. 26. Amostra, que documenta a utilização de negro animal, recolhida numa zona de sombra do manto da figura representada no canto inferior direito de *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante (amostra 35-96-3). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada castanha (ocre, azurite, negro animal, vermelhão e cochirilha); [2] camada preto (negro animal). Ampliação: 220 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 27. Corte estratigráfico da amostra recolhida nas vestes de um dos pastores que se encontra representado no lado direito da pintura *Adoração dos pastores*, onde foi empregue vermelhão (amostra 26-96-15). Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada vermelha (vermelhão). Ampliação: 110 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 28. Amostra da túnica do anjo figurado no canto inferior direito da pintura *Repouso no regresso do Egipto*, em que é visível ocre amarelo (amostra 44-96-1). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada amarela (ocre amarelo e branco de chumbo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 29. Corte estratigráfico da amostra recolhida na túnica (zona do ombro) de uma das personagens representada no lado esquerdo da obra sobre o *Batismo de Santo Agostinho*, em que foi detectada a presença de esmalte (amostra 54-96-24). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada castanha (branco de chumbo e ocre); [2] camada azul (branco de chumbo e esmalte). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Flandres ou carmim”, muito possivelmente à garança⁶⁴. Embora mencione ainda um outro corante de cor avermelhada, a “*lacra*”, provavelmente a goma-laca, este não foi encontrado em nenhum dos conjuntos de pinturas.

Pigmentos castanhos e pigmentos amarelos

Nas pinturas agora analisadas, apenas foi identificado um tipo de pigmento castanho – o ocre –, que corresponde a uma terra natural com elevado teor de ferro que universalmente tem sido utilizada desde as mais antigas manifestações da arte. Contudo, em virtude da sua natureza heterogénea, agrupam-se sob este nome materiais com diferentes características, seja em termos de composição química, granulometria, proveniência, tonalidade ou transparência. Não é por acaso que Filipe Nunes se refere ao ocre claro e ao ocre escuro.

Nalguns casos, todavia, tais materiais têm uma outra cor, recebendo, nestas circunstâncias, designações como as de ocre amarelo ou ocre vermelho. A este já atrás se fez referência a propósito dos pigmentos vermelhos; sobre aquele pode-se dizer que nas obras de Bento Coelho, João Gresbante e Marcos da Cruz é, precisamente, o único pigmento amarelo identificado (Fig. 28).

A utilização dos ocres, em particular o de cor castanha, que se verifica em quase metade das camadas de matéria cromática analisadas, pode facilmente explicar-se pela grande acessibilidade e baixo custo deste tipo de materiais e, além disso, quer pela grande variedade de tonalidades em que normalmente se encontram disponíveis, quer pela sua grande estabilidade⁶⁶.

Numa das oito pinturas do *conjunto C*, além do ocre foi identificada a umbra (Quadro 10), um pigmento com origem semelhante à daquele, mas que tem a particularidade de na sua composição, além de óxido de ferro, incluir óxido de manganês. Em termos macroscópicos, a umbra diferencia-se do ocre pela sua cor mais escura e pelo facto de acelerar o processo de secagem do óleo⁶⁷.

Também no que toca aos amarelos se notam algumas diferenças entre os dois grupos de obras, pois em duas do *conjunto C* foi possível identificar o amarelo de chumbo e estanho, ou seja, o principal pigmento amarelo dos séculos xv e xvi, embora a partir de então perca essa posição a favor do ocre amarelo⁶⁸. Filipe Nunes, numa interessante passagem do seu tratado, menciona-o como “*genoli, ou como outros dizem, machim*” e também como *massicote*⁶⁹. O interesse reside na dupla tradição posta em evidência pela dupla nomeação: enquanto a designação de *genoli*, que surge também em Espanha, está relacionada com o nome italiano do pigmento (*giallolino* ou *giallorino*), a designação de *massicote* tem origem no norte da Europa, sendo igualmente empregue em França⁷⁰.

Um último pigmento amarelo referido por Filipe Nunes, o jalde, conhecido também como auripigmento ou amarelo real, não foi detectado em qualquer pintura. Trata-se de um material extremamente venenoso e que apresenta alguns problemas que se traduzem na alteração da cor⁷¹.

Pigmentos azuis e pigmentos verdes

Só trinta e duas das quatrocentas e vinte e cinco camadas analisadas apresentam, pelo menos, um pigmento de cor azul ou verde. No entanto, de todas as cores, a azul é aquela que se exprime através da maior variedade de tipos de materiais, já que, segundo a ordem decrescente de importância, foram identificados o esmalte, a azurite e o azul ultramarino. Estes três pigmentos, efectivamente, eram aqueles que tinham maior utilização na centúria de Seiscentos, embora o azul ultramarino fosse muito mais frequente do que os outros dois⁷². O esmalte (Fig. 29), de todos os pigmentos identificados nestas pinturas, independentemente da cor, é o material mais moderno, já que só começou a ser usado, de um modo geral, em finais do século XVI⁷³. Teve origem na indústria do vidro e, pouco depois, já era referenciado por Filipe Nunes entre os colorantes utilizados na pintura a óleo⁷⁴.

A azurite (Fig. 30), também mencionada por este com o nome de “cinzas”, é um pigmento mineral com uma tonalidade ligeiramente esverdeada e que conheceu uso generalizado até ao século XVII, ocasião a partir da qual, no entanto, praticamente deixou de ser empregue⁷⁵. O azul ultramarino é um pigmento relativamente transparente e possuidor de uma tonalidade arroxeadada. No século XVII era usado sob a forma de uma variedade natural que tinha origem num mineral proveniente da zona do actual Afeganistão e chegava à Europa principalmente através de Veneza. Em resultado de tal proveniência e do laborioso processo de purificação que implicava, era o pigmento mais dispendioso que um pintor podia utilizar, sendo o seu custo comparável ao do ouro⁷⁶. Assim, Filipe Nunes afirmava que “o azul ultramarino, como é tão caro não se usa muito, e portanto se não sabe o uso dele tão facilmente”⁷⁷.

Neste contexto, é bastante problemática a identificação deste pigmento em somente duas amostras, uma recolhida na zona da fita de cor azul que esvoaça no canto superior esquerdo da pintura figurando os *Desposórios da Virgem*, de Bento Coelho (Fig. 31), e a outra nas vestes da figura que, no quadro de João Gresbante, estende um pano a Cristo (Fig. 15). Esta situação é tanto mais inesperada quanto é certo que o azul ultramarino foi assinalado em motivos ou personagens que não detêm importância particular, seja em termos de composição ou de iconografia. Além disso, em qualquer uma destas duas obras, foram identificados outros pigmentos azuis em bem mais significativo número de camadas cromáticas. Se, por um lado, isto sugere a possibilidade de estarmos perante duas amostras correspondentes a repintes em que, eventualmente, tivesse sido usado azul ultramarino artificial, muito mais económico, disponível desde a primeira metade do século passado – já que, por idênticos motivos, a verificar-se esta hipótese, não parece lógica a utilização da variedade natural –, por outro lado, nos cortes estratigráficos obtidos, em particular no que respeita à pintura figurando *Cristo com a cruz às costas*, não foi encontrada qualquer evidência deste alegado repinte. Assim, na ausência de outros dados, dever-se-á considerar o uso de azul ultramarino por Bento Coelho e João Gresbante naquelas duas pinturas, ainda que tal afirmação tenha que ser feita com algumas reservas.

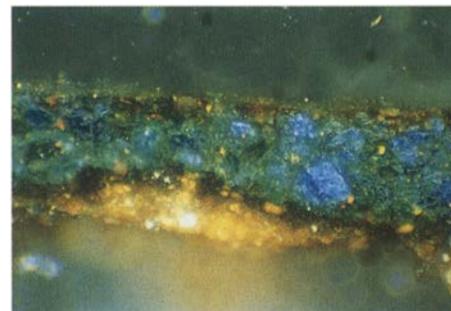


Fig. 30. Amostra, que dá conta do emprego de azurite, recolhida no manto da Virgem representada na *Anunciação*, de Lisboa (amostra 43-96-15). Estratigrafia da base para o topo: preparação (vestígios); [1] camada azul (azurite, ocre, negro animal e vermelhão). Ampliação: 220 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano

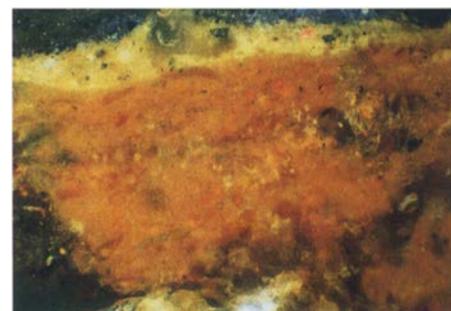


Fig. 31. Amostra da fita azul do canto superior esquerdo da pintura sobre os *Desposórios da Virgem*, onde foi identificado azul ultramarino (amostra 39-96-2). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada avermelhada (branco de chumbo vermelhão e negro animal); [2] camada azul (azul ultramarino e branco de chumbo); verniz. Ampliação: 220 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 32. Corte estratigráfico da amostra recolhida no paramento do sacerdote que preside à cerimónia no *Batismo de Santo Agostinho*, em que é visível verdete ou *verdigris* (amostra 54-96-8). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada verde (verdete e ocre); verniz. Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Sobre a utilização da azurite e do esmalte por Bento Coelho da Silveira pode-se referir que, de acordo com as respectivas frequências nas amostras recolhidas em obras para as quais é proposta uma data no Quadro 1, parece notar-se uma tendência que corresponde ao emprego de azurite nas pinturas mais antigas (*Anunciação*, de Lisboa, e *Cura da sogra de São Pedro*, respectivamente, das décadas de 50 e 60) e de esmalte nos quadros mais tardios (*Aparição de Cristo à Virgem*, *Repouso no regresso do Egipto* e *Batismo de Santo Agostinho*, das duas últimas décadas da centúria de Seiscentos e da primeira do século seguinte).

Excepções a esta tendência, encontram-se duas. A mais significativa corresponde à obra representando os *Desposórios da Virgem*, que cronologicamente se integra, sem dúvida, neste último grupo, mas que foi elaborada com o recurso a esses dois pigmentos azuis e, ainda, eventualmente, a azul ultramarino. A outra excepção é a da pintura figurando a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, na qual foram empregues azurite e esmalte, embora noutro quadro eventualmente do ciclo a que este pertencia se tenha detectado apenas o primeiro dos pigmentos. Neste caso, todavia, a integração desta obra naquela série e, conseqüentemente, a datação proposta, como já se disse, não são seguras.

Curiosamente, o pigmento azul detectado na obra de João Gresbante é aquele que Bento Coelho parecia utilizar na mesma época.

No que toca aos pigmentos verdes, apenas o *verdigris*, ou verdete (Fig. 32), foi identificado nas quinze pinturas analisadas. Trata-se de um colorante que, como refere Filipe Nunes, pode ser preparado por um processo semelhante ao utilizado no caso do branco de chumbo, excepto no facto de se utilizarem lâminas de cobre⁷⁸. Embora seja um material que levanta muitos problemas em termos de conservação, no século XVII era um dos dois pigmentos verdes importantes, a par da terra verde⁷⁹, pigmento este a que Filipe Nunes provavelmente se refere sob a designação de “*verdacho*”⁸⁰.

Nas oito pinturas do conjunto C constata-se a utilização da azurite e, numa das obras de origem espanhola, de azul ultramarino, não tendo sido detectado o esmalte. No que respeita aos verdes, não obstante o verdete ter sido identificado em três quadros, sucede que na obra representando a *Morte da Virgem*, de Alfândega da Fé, foi empregue malaquite, um pigmento quimicamente relacionado com a azurite e muito usado na Idade Média⁸¹. Deve salientar-se que Filipe Nunes não inclui a malaquite entre os pigmentos adequados à pintura a óleo, não obstante, sob a designação de “*verde montanha*”, a recomende para a pintura a têmpera, para a pintura a fresco e para a iluminura⁸².

Pigmentos ausentes e pigmentos presentes

Embora, como ficou dito, os pigmentos identificados em qualquer um dos dois conjuntos de obras considerados, de um modo geral, correspondam a opções comuns no século XVII, há alguns aspectos que parece importante sublinhar.

Antes de mais, verifica-se que nas quinze obras agora analisadas, a variedade de pigmentos é algo limitada, sucedendo que apenas nos casos dos vermelhos e dos azuis foi encontrado mais do que um tipo de material. Para não ir mais longe, basta referir que nestas pinturas foram detectados somente dez colorantes diferentes, enquanto este número se eleva para dezasseis no *conjunto C*. Não é de estranhar, portanto, que nas obras de Bento Coelho, João Gresbante e Marcos da Cruz não tenham sido detectados alguns pigmentos com grande utilização na época, como, entre outros, o ocre vermelho, a umbra, o amarelo de chumbo e estanho ou a terra verde. Não só foram empregues por pintores como Vermeer⁸³ (1632-1675), Velázquez⁸⁴, Rubens⁸⁵ (1577-1640) ou vários de origem francesa⁸⁶, como, em pinturas geograficamente mais próximas, foram identificados no reduzido número de amostras recolhidas nas obras que integram o *conjunto C*.

O azul ultramarino, só detectado em duas amostras, mesmo que efectivamente seja original, é um pigmento muito pouco frequente, ainda que neste caso se possam referir exemplos notáveis de não utilização, como o de Rembrandt⁸⁷. No entanto, a respeito deste precioso material, pode dizer-se que a sua ausência parece traduzir algo de generalizado em Portugal. Não só é isso que praticamente sucede com as obras de Bento Coelho, João Gresbante e Marcos da Cruz, como acontece que nas pinturas do *conjunto C* apenas foi identificado numa de origem espanhola, como, ainda, o testemunho de Filipe Nunes sugere muito claramente que o mesmo não era usado no seu círculo de conhecimentos. Por motivos opostos, nesta zona da Europa, periférica em relação aos centros onde eram preparados ou produzidos os pigmentos ou os materiais necessários para os obter, surpreende um pouco a relativamente grande utilização do esmalte, sabendo-se que, no século XVII, não era um material tradicional. No entanto, não se pode deixar de assinalar também que este uso parece ganhar importância ao longo do período de actividade de Bento Coelho da Silveira.

As utilizações dos pigmentos e dos corantes

O número de camadas cromáticas

Nas mais de três centenas de amostras recolhidas nas treze pinturas de Bento Coelho da Silveira, 85 por cento apresenta uma só camada cromática acima da preparação. Nas restantes encontram-se normalmente duas camadas (14 por cento dos casos) e só muito excepcionalmente sucede observarem-se três ou estar a preparação a descoberto (Quadro 14). Este significativo predomínio das amostras com uma só camada, que pode ser generalizado aos próprios quadros – já que durante a recolha das mesmas não houve qualquer preocupação acerca deste aspecto, estando-se, portanto, perante uma amostragem que é aleatória no que respeita à estratigrafia –, é particularmente evidente na pintura figurando o *Batismo de Santo Agostinho*, onde em trinta e duas amostras só uma apresenta mais do que uma camada cromática. Embora não seja muito frequente esta situação, pode-se referir



Fig. 33. Amostra recolhida numa zona do manto da Virgem com decoração dourada (braço esquerdo) da pintura representando a *Anunciação*, de Coimbra (amostra 34-96-8). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada azul (azurite, branco de chumbo e negro animal); [2] camada castanha (branco de chumbo e ocre). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 34. Amostra de uma zona com decoração dourada da capa de cor vermelha de um dos doutores representado no lado direito da obra figurando o *Menino entre os Doutores* (amostra 27-96-8). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada vermelha (vermelhão e branco de chumbo); [2] camada amarela (ocre amarelo e branco de chumbo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Quadro 14. Número de camadas cromáticas por amostra.

Pintura	Número de camadas				
	1	2	3	4	5
	Frequência				
<i>Adoração dos pastores</i>	0	22	3	0	0
<i>Anunciação</i> , de Coimbra	0	23	2	0	0
<i>Anunciação</i> , de Estremoz	0	17	4	0	0
<i>Anunciação</i> , de Lisboa	0	14	3	0	0
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	0	17	3	0	0
<i>Apresentação da Virgem no Templo</i>	0	22	4	0	0
<i>Batismo de Santo Agostinho</i>	0	31	1	0	0
<i>Cura da sogra de São Pedro</i>	1	16	3	0	0
<i>Desposórios da Virgem</i>	0	27	6	1	0
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>	0	22	3	0	0
<i>Menino entre os Doutores</i>	1	19	2	0	0
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>	0	28	6	0	0
<i>São Mateus</i>	0	9	4	1	0
Obras de Bento Coelho da Silveira	2	27	44	2	0
<i>Cristo com a cruz às costas</i> , de João Gresbante	0	3	18	5	0
<i>Santa Isabel da Hungria</i> , de Marcos da Cruz	1	14	5	1	1

que também Rubens, na *Descida da Cruz* que pintou, entre 1612 e 1614, para a Catedral de Antuérpia, em grande parte utilizou apenas uma só camada cromática⁸⁸.

Entre os casos em que é possível distinguir duas camadas, muitos correspondem a situações em que as amostras foram retiradas de motivos que, pela sua natureza ou dimensões, dificilmente poderiam ser pintados de maneira que não houvesse sobreposição com outros elementos. É o que acontece, por exemplo, com os toques de tinta amarela a simular o dourado dos tecidos, que, naturalmente, se sobrepõem à camada com que são representados estes mesmos panos (Figs. 33 e 34). É o que sucede também com os caracteres pintados sobre a filactéria que alguns anjos seguram na *Adoração dos pastores* ou, ainda, com os traços que imitam as letras do livro representado na *Anunciação*, de Coimbra. Com motivos de dimensões superiores, embora fosse mais fácil evitar este tipo de sobreposição, por vezes, sucede o mesmo, certamente por uma questão de maior facilidade de execução. Designadamente, através da amostra recolhida na muleta do aleijado que se encontra representado, sentado, no canto inferior esquerdo da obra figurando a *Apresentação da Virgem no Templo*, vê-se que aquele adereço foi pintado sobre uma outra camada correspondente à carnação.

Num segundo tipo de situações incluem-se aquelas em que as duas camadas dão conta da sobreposição, nos limites, de diferentes áreas. Por exemplo, uma amostra recolhida na

zona do braço da Senhora representada na *Adoração dos pastores* mostra que a manga de cor vermelha foi pintada depois da manga de cor branca (Fig. 35).

Entre os raros casos de sobreposição de duas camadas que não se enquadram num destes dois tipos, é possível, igualmente, distinguir duas situações. Nalguns casos, a camada superficial, sendo mais clara do que a subjacente, tem por objectivo dar um toque de luz, ou pelo contrário, sendo mais escura, pretende dar um toque de sombra. É o que sucede, por exemplo, na zona do chão por baixo do pé esquerdo do Cristo representado na *Aparição de Cristo à Virgem* (Fig. 36). Noutros casos, a camada superficial é relativamente transparente e de cor distinta da que se encontra subjacente e através da sobreposição realiza-se opticamente a mistura das duas cores, como adiante se ilustra (Fig. 55). Das duas situações em que foram encontradas três camadas cromáticas, uma corresponde a uma amostra proveniente da zona do chão representado na obra figurando *São Mateus*, a qual parece pôr em evidência alguma hesitação acerca da cor pretendida (Fig. 37), tendo sido primeiro aplicada uma camada amarela, depois outra cinzenta e, finalmente, uma outra amarela, mas com composição diferente da da primeira. A segunda amostra, recolhida na borla do fio que pende da tiara do sacerdote que preside à cerimónia na obra figurando os *Desposórios da Virgem*, mostra que a borla foi pintada sobre as vestes de cor vermelha de uma figura que se encontra imediatamente atrás do sacerdote e, além disso, que primeiro foram pintadas as partes mais escuras da borla (camada azul) e só depois as de luz (camada vermelha alaranjada) (Fig. 38).

Em resumo, nas obras de Bento Coelho, poucas são as situações em que há mais do que uma camada de tinta sobrejacente à preparação e mais raros ainda são os casos em que a sobreposição de camadas propositadamente contribui para a cor visível ou dá conta de um modo de execução característico de determinado motivo.

Estes resultados, por outro lado, mostram que não existe uma camada de morte-cor, ao contrário do que se poderia esperar, por exemplo, considerando os ensinamentos de Filipe Nunes: depois da camada de preparação se encontrar seca e polida, “*logo debuxai e colori [sic] de morte-cor*”. E explica, de seguida: “*Chama-se morte-cor a primeira cor que se dá na figura, porque sempre morrem as cores*”. Por isso, só depois de esta camada se encontrar bem seca, deve o pintor avivar a “*cor, com cores bem moídas e boas*”⁸⁹.

A camada de morte-cor, portanto uma camada praticamente monocromática que tinha como objectivo, além da representação dos motivos, definir as zonas de luz e de sombra, correspondia a um dos estádios de execução que habitualmente é possível distinguir nas pinturas de Rembrandt, e a sua utilização parece que foi tida em grande consideração⁹⁰. O recurso a esta pintura em *grisaille* está igualmente documentado em obras francesas⁹¹. Esta ausência é deveras inesperada pois, independentemente deste contexto, há duas menções expressas à camada de morte-cor em pinturas de Bento Coelho. Uma encontra-se num dos poemas apresentados na Academia dos Singulares, em 1670, a propósito dos quadros da Capela Real do Paço da Ribeira, mais concretamente daquele que representava



Fig. 35. Corte estratigráfico da amostra tomada na manga do braço direito da Nossa Senhora figurada na *Adoração dos pastores*, que dá conta da ordem pela qual foram pintados os diversos elementos do vestuário (amostra 26-96-7). Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada branca (branco de chumbo e negro animal); [2] camada vermelha (vermelhão). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 36. Amostra do chão, recolhida por baixo do pé esquerdo do Cristo representado na obra *Aparição de Cristo à Virgem* (amostra 46-96-18). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada castanha (branco de chumbo, ocre, vermelhão e negro animal); [2] camada castanha (branco de chumbo e ocre). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

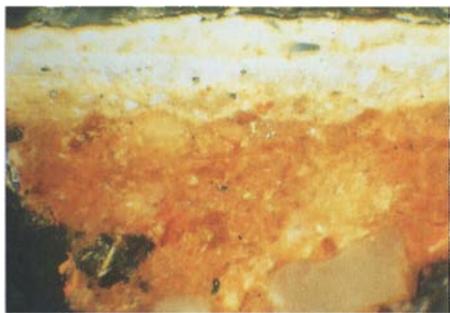


Fig. 37. Amostra do chão, da pintura representando São Mateus, tomada da zona por baixo do pé direito do santo (amostra 40-96-14). Trata-se de uma das raras amostras das pinturas de Bento Coelho da Silveira em que foram detectadas três camadas cromáticas. Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada amarela (ocre amarelo, ocre e branco de chumbo); [2] camada cinzenta (branco de chumbo e negro animal); [3] camada amarela (esmalte, negro animal, branco de chumbo e ocre amarelo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 38. Amostra tomada da borla do fio que pende da tiara do sacerdote que celebra os Desposórios da Virgem (amostra 39-96-12). Trata-se de uma outra amostra onde é possível distinguir três camadas de matéria cromática. Estratigrafia da base para o topo: [1] camada vermelha (vermelhão, cochinhilha e negro animal); [2] camada azul (azurite e branco de chumbo); [3] camada vermelha (branco de chumbo e vermelhão). Embora nesta amostra não seja visível a preparação, uma outra recolhida numa zona escura da mesma borla (Fig. 51) confirma que a camada vermelha inferior se encontra imediatamente sobre a preparação. Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Santa Isabel. Aí, num jogo de palavras tão ao gosto da época, António Serrão de Castro dirige-se a Bento Coelho para lhe garantir que as rosas pintadas por ele, ao contrário das que serviram de modelo, “nunca o tempo verá murchas pois lhe dais à morte cor, viva cor que não caduca”⁹². A segunda referência surge numas décimas na mesma ocasião dedicadas por José de Faria Manuel a uma pintura representando a *Matança dos Inocentes*, também da autoria de Bento Coelho. Aludindo aos inocentes, que nomeia como “mal abertas rosas”, diz ao pintor que “da morte cor os rigores com tal primor avivais” que a natureza pasma “de ver que o que lhes tirou Herodes, vós lhes tornais”⁹³.

Na pintura de João Gresbante, como já atrás se referiu, através dos cortes transversais das amostras foi possível identificar uma camada, constituída por ocre e negro animal, que pode ser identificada com esta camada de morte-cor (Figs. 15, 17 e 18). Devido à sua presença, a maior parte das amostras desta obra apresenta duas camadas sobre a preparação, sucedendo que não é desprezável o número de casos em que esse número aumenta para três (Quadro 14), distinguindo-se, portanto, das pinturas de Bento Coelho. No entanto, se for ignorada esta camada de morte-cor, verifica-se que dezanove amostras apresentam apenas uma só camada e sete amostras duas camadas.

A pintura de Marcos da Cruz, segundo esta perspectiva, é semelhante à de Bento Coelho: a maior parte das amostras tem uma só camada acima da preparação (neste caso constituída por duas camadas), sendo pouco expressivo o número de amostras onde a preparação está à vista ou em que é possível distinguir três camadas cromáticas. Contudo, uma amostra recolhida na zona do ombro do rei mostra a existência de sete camadas, as quais são em grande parte devidas à sobreposição de motivos (Fig. 39). Trata-se, sublinha-se, de uma situação excepcional.

Zonas de carnação

Na época em que o pincel de Bento Coelho pintava o quadro intitulado *Repouso no regresso do Egipto*, Félix da Costa escrevia: “Imitador é o Pintor da Omnipotência Divina, pois quando pinta o corpo humano, lhe forma corpo, e infunde viveza [...] dando-lhe alma em suas acções”. Como o faz? “Pelo sangue, amesclado vermelho, em a cor da carne; pela cólera, amesclado pálido; pela fleuma, amesclado branco; pela melancolia, o dene-grido das sombras”. Portanto, com estas quatro cores – vermelho, pálido, branco e preto –, misturadas com o “saber da Arte”, o pintor inspira vida às figuras que cria, não lhes dando apenas cor, mas também alma⁹⁴.

Algum tempo antes de Bento Coelho pegar nos pincéis, Filipe Nunes, mais pragmático, dizia apenas que “as encarnações [fazem-se com] branco com uma ponta de vermelhão, e outra de laca” e “as encarnações robustas [com] zarcão e branco, ou roxo e branco”, enquanto nas zonas de sombra se acrescenta pigmento preto (“osso queimado” ou “sombra de cintra”), azul (“cinzas”, isto é, azurite), “ocre claro e preto da Flandres” ou, ainda, terra verde⁹⁵.

Quadro 15. Principais pigmentos utilizados nas carnações.

Branco de chumbo	Ocre	Vermelhão	Carvão animal	Número de amostras
	*	*		3
	*	*	*	5
*		*		33
*		*	*	10
*	*		*	4
*	*	*		7
*	*	*	*	6

Nas sessenta e oito camadas analisadas correspondentes a zonas de carnação verificou-se que estão presentes, sobretudo, quatro pigmentos – que podem ser relacionados com as quatro cores de Félix da Costa, se se fizer a correspondência entre a cor pálida e o ocre (Fig. 40). No entanto, ao contrário do que este facto possa sugerir, apenas em seis amostras, recolhidas em cinco pinturas, se encontram simultaneamente estes quatro pigmentos. Em cerca de metade das amostras de carnação somente foram empregues dois pigmentos, quase sempre o branco de chumbo e o vermelhão (Quadro 15).

De um modo geral, são precisamente estes dois pigmentos que, nas figuras representadas no primeiro plano, dão cor às carnações expostas à luz ou à meia-luz pintadas por Bento Coelho da Silveira. É o que sucede na mão da mulher que se encontra mais à direita na obra figurando o *Batismo de Santo Agostinho*, como se vê na Figura 41. É igualmente o que se verifica, por exemplo, através das amostras da face ou das mãos da Virgem representada nos três quadros que dão conta da *Anunciação* ou nos que têm como tema a *Adoração dos pastores*, a *Aparição de Cristo à Virgem*, os *Desposórios da Virgem*, a *Imposição da alva a Santo Ildefonso* ou o *Repouso no regresso do Egipto*. São também estes pigmentos, o branco de chumbo e o vermelhão, que se encontram nas amostras da camada de carnação do Menino Jesus retratado na *Adoração dos pastores* e em o *Menino entre os Doutores*, de São José figurado nesta obra e na que mostra os *Desposórios da Virgem*, assim como nas amostras recolhidas nas zonas de carnação de alguns dos anjos, como os que se vêem nas três telas dedicadas à *Anunciação*.

Nas carnações das figuras que não se encontram no primeiro plano, no entanto, respeitem as amostras a zonas de luz ou a zonas de sombra, independentemente de as figuras se encontrarem um pouco recuadas em relação às personagens principais ou, significativamente mais afastadas, estarem na penumbra, além de branco de chumbo e vermelhão, encontra-se quase sempre ocre ou carvão animal. Sucede assim, entre outras, nas obras que representam o *Batismo de Santo Agostinho* e a *Aparição de Cristo à Virgem*. Estes mesmos pigmentos, porém, surgem também nas carnações de algumas figuras principais, mas em zonas de sombra e nalgumas de meia-luz, nomeadamente nas amostras recolhidas no pescoço do sacerdote do *Batismo de Santo Agostinho* ou no pé de Santo Ildefonso, no



Fig. 39. *Santa Isabel da Hungria*, de Marcos da Cruz. Amostra do manto do rei, recolhida na zona do ombro, onde foram utilizadas sete camadas de tinta (amostra 48-96-6). Estratigrafia da base para o topo: segunda camada de preparação; [1] camada cinzenta (branco de chumbo e negro animal); [2] camada cinzenta (negro animal, branco de chumbo e esmalte); [3] camada branca (branco de chumbo); [4] camada castanha (branco de chumbo e ocre); [5] camada branca (branco de chumbo); [6] camada castanha (ocre, negro animal e branco de chumbo); [7] camada branca (branco de chumbo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

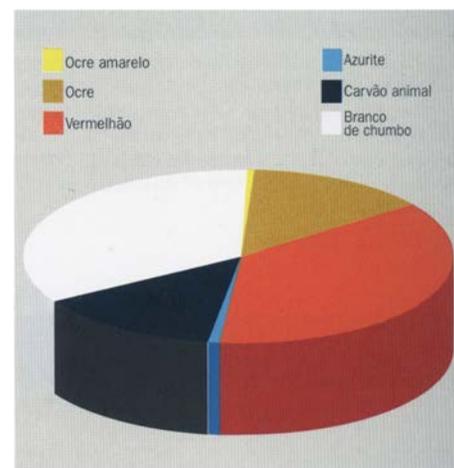


Fig. 40. Frequência dos pigmentos utilizados nas camadas de carnação.



Fig. 41. Amostra da carnção da mão da mulher representada do lado direito da pintura sobre o *Batismo de Santo Agostinho* (amostra 54-96-16). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada de carnção (branco de chumbo e vermelhão). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 42. Amostra da carnção da perna do mendigo figurado no canto inferior esquerdo da obra representando a *Apresentação da Virgem no Templo* (amostra 38-96-1). Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada de carnção (branco de chumbo, ocre amarelo, vermelhão e negro animal). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 43. Amostra da carnção da face de Cristo, da pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante (amostra 35-96-14). Estratigrafia da base para o topo: encolagem (vestígios); preparação; [1] camada preta (negro animal e ocre); [2] camada de carnção (ocre, branco de chumbo e vermelhão). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

quadro que lhe é dedicado. Uma terceira situação em que se detecta ocre ou carvão animal corresponde a carnções que, segundo o vocabulário de Filipe Nunes, podem ser descritas como *robustas ou rústicas*. Estão nestas circunstâncias as amostras correspondentes às carnções dos pastores figurados na *Adoração dos pastores* ou do mendigo representado no canto inferior esquerdo da *Apresentação da Virgem no Templo* (Fig. 42).

Há, contudo, alguns casos que não se enquadram bem neste esquema geral acabado de traçar. Nas obras sobre a *Cura da sogra de São Pedro* e a *Aparição de Cristo à Virgem*, as amostras recolhidas em zonas de luz correspondentes à carnção de Cristo assinalam a utilização de negro animal e ocre, no primeiro caso, ou apenas negro animal, no segundo. Na primeira daquelas pinturas, além disso, sucede que também outras figuras próximas foram pintadas com o recurso àqueles dois pigmentos. No quadro que representa a *Apresentação da Virgem no Templo*, duas amostras tomadas em carnções de figuras do plano principal, entre as quais o sacerdote, evidenciam a utilização de ocre. Na obra dedicada a *São Mateus*, na amostra recolhida na fonte do santo, ainda que em zona de luz, a análise química, além de branco de chumbo e vermelhão, mostrou o uso de negro animal.

Em síntese, sobre as obras analisadas de Bento Coelho da Silveira pode-se dizer, portanto, que não dão expressão plástica às palavras formuladas por Félix da Costa. Embora os pigmentos detectados estejam de acordo com a visão daquele autor, as misturas efectuadas são, de um modo geral, muito mais simples. De igual modo, também não estão em concordância com o manual de Filipe Nunes, seja pela não utilização de goma-laca – que não foi detectada em nenhum caso – ou, eventualmente, de qualquer outro corante, seja pelo emprego do ocre e negro animal em circunstâncias que não as recomendadas.

Também parece essencial salientar a desigual utilização dos pigmentos nas carnções, conforme a importância das figuras ou o plano em que se situam, em acréscimo às diferenças devidas ao grau de iluminação.

Quanto a João Gresbante, verifica-se que utilizou apenas branco de chumbo e vermelhão nalgumas situações, designadamente nas carnções de personagens do primeiro plano. Noutras situações, no entanto, acrescentou ocre a estes dois pigmentos, como por exemplo na face de Cristo (Fig. 43), ou, como sucede na zona do queixo da personagem que ocorre a Cristo com um pano, zona esta que não se encontra à luz, utilizou vermelhão, ocre e negro animal, como se verifica nalgumas amostras de pinturas de Bento Coelho, e ainda azurite (Fig. 44) – um dos pigmentos que, segundo Filipe Nunes, podiam servir nas zonas de sombra.

Nas cinco amostras de zonas de carnção recolhidas na obra de Marcos da Cruz figurando *Santa Isabel da Hungria*, em todas foi detectado branco de chumbo e negro animal e, além destes pigmentos, ocre ou vermelhão ou os dois. Se estes resultados, por um lado, mostram uma significativa diferença em relação à maior parte das obras de Bento Coelho, designadamente no que toca à não utilização de apenas branco de

chumbo e vermelhão nas carnações das figuras representadas no primeiro plano, por outro lado, assinalam uma maior aproximação à visão de Félix da Costa.

Enquanto nas amostras de carnação agora analisadas, sejam de obras de Bento Coelho, João Gresbante ou Marcos da Cruz, salvo três exceções, apenas é detectável uma camada cromática, as amostras do *conjunto C*, por regra, põem em evidência a utilização de duas camadas, sendo a inferior mais escura e a superior mais clara, por vezes, constituída somente por branco de chumbo. No que toca à composição, as diferenças são menos evidentes, pois na maior parte dos casos essas camadas contêm branco de chumbo, vermelhão, ocre e carvão. Apenas a amostra da carnação da Senhora representada na *Virgem do Monte Carmelo amparando a Ordem* é significativamente distinta, tendo sido obtido o tom rosado através de cré e cochirilha. Um outro aspecto que deve ser salientado é o de que as amostras tomadas na obra de André Reinoso figurando a *Lamentação* documentam a utilização de azurite na camada mais escura, à semelhança do que se vê numa das amostras do quadro de Gresbante.

Camadas brancas, pretas e cinzentas

O branco de chumbo e o negro animal, além de poderem surgir numa camada de qualquer cor, como, por exemplo, se viu a propósito das carnações, naturalmente, são os principais pigmentos presentes nas camadas brancas e pretas, respectivamente, e, em conjunto, nas camadas cinzentas.

As primeiras, na maior parte dos casos, são constituídas apenas pelo pigmento branco, mas em algumas obras de Bento Coelho, entre as quais aquelas que mais tardiamente executou, certas camadas, ainda que microscopicamente aparentem esta cor, contêm igualmente reduzidas quantidades de negro animal (doze camadas num total de quarenta) e, por vezes, vermelhão (quatro camadas) ou ocre (duas camadas). Por outro lado, pode notar-se que as camadas brancas, pelo menos nas obras de Bento Coelho, são, em média, relativamente espessas (Quadro 16).

No caso das camadas de cor preta, muito menos numerosas (apenas oito), verifica-se que o pigmento preto, além de ser utilizado puro, foi também misturado com branco de chumbo, ocre, vermelhão e verdete (Marcos da Cruz) ou apenas vermelhão e ocre (*Repouso no regresso do Egipto*).

Os cinzentos, na maior parte dos casos (vinte e oito em trinta e três camadas), foram obtidos a partir de pigmentos brancos e pretos e, por vezes, também castanhos (principalmente, *Cura da sogra de São Pedro*) ou vermelhos e azuis, em simultâneo ou não (*Adoração dos pastores, São Mateus, Santa Isabel da Hungria e Cristo com a cruz às costas*). No entanto, nalgumas camadas de cor cinzenta não foi detectado negro animal, mas somente branco de chumbo e pigmentos azuis ou, simultaneamente, estes e vermelhos (*Adoração dos pastores, São Mateus e Cristo com a cruz às costas*).



Fig. 44. Amostra da carnação do queixo da figura representada no canto inferior direito da obra *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante (amostra 35-96-10), onde foi utilizado um pigmento azul. Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada preta (negro animal e ocre); [2] camada de carnação (ocre, vermelhão, azurite e negro animal). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

Quadro 16. Espessura das camadas cromáticas, expressa em μm , segundo a cor destas.

Cor das camadas	Obras de		
	Bento Coelho	Gresbante	Marcos da Cruz
	28	31	43
Vermelho	10-100 (49)	10-80 (9)	20-70 (4)
	30	30	74
Preto	30-30 (2)	(1)	50-100 (5)
	37	26	45
Cinzento	20-60 (22)	10-30 (5)	10-70 (6)
	37	42	46
Carnação	10-80 (57)	10-90 (5)	30-50 (5)
	38	28	72
Castanho	10-100 (94)	20-40 (6)	20-130 (6)
	38		
Violeta	10-100 (12)		
	42		
Verde	10-80 (15)		
	51	75	56
Branco	10-200 (38)	30-120 (4)	20-110 (5)
	56		50
Amarelo	20-200 (14)		(1)
	60	20	
Azul	20-250 (43)	(1)	

Observações:

Para cada cor e cada autor, o primeiro número indica o valor médio da espessura das camadas dessa cor, os dois números na linha seguinte registam o intervalo de variação da espessura e, na última linha, entre parêntesis, assinala-se o número de camadas observadas.

Este número de camadas, por vezes, é inferior ao número de camadas identificadas nas amostras em virtude de, nalguns casos, não ter sido possível determinar a sua espessura.

Camadas vermelhas

Das camadas de cor vermelha propriamente dita ou rosa, excluindo aquelas que correspondem a carnações, o vermelhão e a cochilha são, evidentemente, os principais constituintes.

O primeiro está presente em todas as camadas desta cor, com uma só exceção, enquanto a cochilha surge em vinte e seis de um total de sessenta e três camadas avermelhadas.

Portanto, salvo um único caso, este corante aparece misturado com vermelhão. Nas camadas em que não se detecta cochililha, como, por exemplo, na que corresponde à capa da figura representada, do lado direito, na pintura *Menino entre os Doutores* (Fig. 45), o vermelhão surge normalmente misturado com negro animal, branco de chumbo ou ocre. Quando a cochililha também está presente, como no manto de Cristo figurado na *Aparição de Cristo à Virgem* (Fig. 46) ou na túnica do anjo que se ajoelha à frente da Virgem na *Anunciação*, de Estremoz (Fig. 47), os dois colorantes vermelhos surgem sem mais misturas ou combinados com negro animal ou branco de chumbo, conforme se trate de uma zona de sombra ou de luz.

A única camada vermelha em que não se encontra vermelhão faz parte de uma amostra recolhida numa das flores da obra figurando a *Anunciação*, de Estremoz (Fig. 48). A cor rosa visível, através de uma técnica que não foi identificada em mais nenhuma amostra, foi obtida por sobreposição de uma camada de cochililha a uma outra camada de vermelhão, surgindo os dois materiais, portanto, em camadas distintas. A utilização de velaturas, aqui evidenciada, ou seja, a utilização de uma fina camada transparente sobre outra camada opaca com o objectivo de modificar a cor desta ou aumentar a profundidade ou riqueza da cor, corresponde a uma técnica extremamente importante no século xv, como se constata, por exemplo, nas obras dos primitivos flamengos, e a uma das grandes aplicações que os corantes têm em pintura.

Embora alguns pintores contemporâneos dos três aqui estudados, de acordo com o processo tradicional, utilizassem uma camada de corante vermelho sobre uma camada de vermelhão, como, por exemplo, um Vermeer⁹⁶, outros, nomeadamente um Rembrandt⁹⁷, misturavam os corantes com pigmentos como o fizeram Bento Coelho, João Gresbante e Marcos da Cruz. Filipe Nunes, por seu turno, embora refira a utilização de um corante vermelho segundo a técnica das velaturas, na maior parte das aplicações que dá a estes materiais, mistura-os com pigmentos⁹⁸.

Parece igualmente interessante referir que as camadas de cor avermelhada, de um modo geral, contam-se entre as camadas mais finas encontradas nas obras consideradas (Quadro 16).

Camadas castanhas e camadas amarelas

As camadas acastanhadas são sobretudo constituídas por ocre e, conforme a intensidade da luz, branco de chumbo ou negro animal. No entanto, num número muito significativo, oitenta num total de cento e dezasseis, a cor do ocre foi modificada com vermelhão e em cinco amostras, três da obra de João Gresbante, uma da que representa o *Batismo de Santo Agostinho* e outra da que figura os *Desposórios da Virgem*, foi alterado por cochililha que, salvo o último caso, surge misturada também com vermelhão.

Entre as camadas que foram descritas como castanhas, na ocasião da recolha das amostras ou após observação ao microscópio, contam-se onze que apresentam tona-

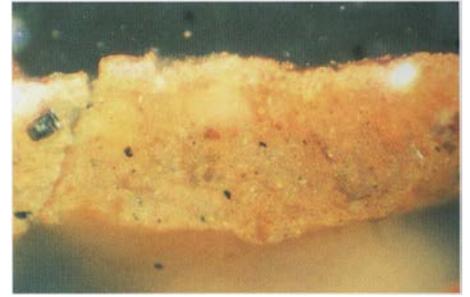


Fig. 45. Amostra, em que é visível uma camada vermelha de vermelhão, da capa do doutor figurado no lado direito da pintura representando o *Menino entre os Doutores* (amostra 27-96-5). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada vermelha (vermelhão e branco de chumbo). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 46. Exemplo de uma camada vermelha resultante da mistura de vermelhão com cochililha, visível numa amostra recolhida no manto de Cristo da *Aparição de Cristo à Virgem* (amostra 46-96-1). Estratigrafia da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada vermelha (vermelhão e cochililha). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 47. Outro exemplo de camada vermelha contendo simultaneamente vermelhão e cochililha. Amostra retirada da túnica do anjo figurado na *Anunciação*, de Estremoz (amostra 56-96-4). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada vermelha (vermelhão, cochililha e negro animal). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 48. A única amostra com camadas de cor vermelha em que o vermelhão e a cochililha foram encontrados em camadas separadas. Amostra de uma das flores representada na *Anunciação*, de Estremoz (amostra 56-96-10). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada vermelha (vermelhão); [2] camada vermelha (cochililha). Ampliação: 110 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 49. Amostra da cruz representada na obra sobre a *Aparição de Cristo à Virgem*, onde o ocre amarelo foi utilizado na simulação do dourado (amostra 46-96-4). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada amarela (ocre amarelo). Ampliação: 220 ×.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 50. Pormenor da decoração dourada da manga do doutor de manto vermelho representado no lado direito do *Menino entre os Doutores*. Esta imagem e as restantes do mesmo tipo correspondem a uma área de aproximadamente 6 mm × 9 mm.

Foto autor

lidades azuladas devidas à utilização de um pigmento azul, seja ele azurite ou esmalte, em combinação com o ocre e outros pigmentos.

Em duas amostras, nomeadamente as recolhidas no topo da cruz que Cristo segura na obra *Aparição de Cristo à Virgem* (Fig. 49) e numa das flores da *Anunciação*, de Estremoz, o ocre amarelo foi utilizado sem qualquer mistura, mas na maior parte das camadas amarelas este pigmento encontra-se combinado com branco de chumbo, como, por exemplo, nas vestes do anjo representado ajoelhado na *Anunciação*, de Coimbra, e, ainda que menos frequentemente, misturado com negro animal. Por vezes, detecta-se também nestas camadas uma variedade de ocre mais acastanhada (*São Mateus* e *Santa Isabel da Hungria*), vermelhão (em diversas obras, entre as quais a *Anunciação*, de Lisboa, como acontece na fita do anjo representado no canto superior esquerdo), ou, ainda, esmalte (como se vê na Figura 37 e na amostra tomada nas vestes de Santa Isabel, no quadro com o seu nome). Uma das principais utilizações das camadas de cor amarela, constituídas essencialmente por ocre amarelo, é a representação de objectos dourados, como já se referiu a propósito da cruz visível na *Aparição de Cristo à Virgem*, ou a simulação do ouro dos tecidos, como sucede, por exemplo, na capa de uma das personagens da obra *Menino entre os Doutores* (Fig. 34).

A representação do dourado com pigmentos amarelos era habitual no século XVII, constituindo uma das várias manifestações de que a técnica se encontrava ao serviço da ilusão⁹⁹. Era isso precisamente que um Filipe Nunes ensinava. No entanto, tomando como referência o ouro dos tecidos, o pigmento amarelo deveria ser outro – o amarelo de chumbo e estanho. Afirma-o o manual português do início do século: “quando se houver de fazer algum passamane que pareça de ouro se perfilará primeiro todo o debuxo com almagra e zarcão, e depois de enxuto o retocarão com massicote dourado nos altos, e aonde dá a luz”¹⁰⁰. Mostram-no as obras, entre outras, de um Rembrandt¹⁰¹.

É interessante notar-se, já agora, que as amostras recolhidas nas obras de Bento Coelho não dão conta da utilização de uma camada de cor vermelha, independentemente de ser de almagra ou zarcão, imediatamente por baixo da camada amarela, como deveria suceder se fosse seguida a descrição de Filipe Nunes. Nalgumas pinturas, contudo, por exemplo na que representa o *Menino entre os Doutores*, a observação superficial permite detectar a utilização de uma camada de cor acastanhada entre a camada correspondente ao tecido e a camada correspondente ao dourado (Fig. 50). Do mesmo modo, uma amostra do manto azul da Virgem figurada na *Anunciação*, de Coimbra, dá conta da utilização de ocre (Fig. 33). Foi este também o procedimento seguido por Rubens na obra figurando *Sansão e Dalila*, da National Gallery, de Londres, ainda que neste caso o amarelo que se encontra sobre a camada castanha de ocre seja o amarelo de chumbo e estanho¹⁰².

Camadas azuis, camadas violetas e camadas verdes

Em nenhuma das camadas azuis, a azurite e o esmalte aparecem misturados entre si e sem estarem combinados com pigmentos de outra cor. Na maior parte dos casos encontram-se

associados ao branco de chumbo (trinta e três de um total de quarenta e três camadas) e também com alguma frequência ao ocre, negro animal ou vermelhão (respectivamente, em quinze, treze e onze camadas). Nas cinco pinturas de Bento Coelho da Silveira em que foram empregues os dois pigmentos azuis, observa-se a tendência de a azurite estar reservada às camadas de cor azul, sendo o esmalte utilizado nas de outras cores, designadamente violeta, cinzento e castanho. Em concreto, verifica-se que nas obras que representam a *Adoração dos pastores*, a *Anunciação*, de Estremoz, e o *Menino entre os Doutores*, as camadas azuis analisadas correspondentes, por exemplo, aos panejamentos da Virgem ou de um dos doutores, no que toca aos materiais de cor azul, são constituídas apenas por azurite.

Além disso, constata-se que nos quadros em que foram detectados os dois pigmentos azuis, o manto azul de Maria foi sempre pintado com azurite. Ou seja: a tendência, atrás assinalada, de a azurite ser utilizada nas pinturas mais antigas e o esmalte nas mais recentes, se for limitada à zona do manto da Nossa Senhora, a qual está figurada em nove das treze pinturas de Bento Coelho, não mostra qualquer excepção, estando a obra representando os *Desposórios da Virgem*, portanto, de acordo com o que se verifica nas que provavelmente foram executadas na mesma época.

Um outro aspecto que parece importante referir a propósito das camadas desta cor é a de que a observação directa das pinturas de Bento Coelho frequentemente sugere que as camadas azuis são significativamente mais espessas do que as de outras cores. As amostras recolhidas parece confirmarem esta observação (Quadro 16). Um exemplo especialmente expressivo é apresentado na Figura 51.

Sobre as camadas de cor violeta correspondentes a algumas das vestes ou outros tecidos representados em obras de Bento Coelho da Silveira como a *Adoração dos pastores*, a *Anunciação*, de Lisboa, a *Aparição de Cristo à Virgem*, os *Desposórios da Virgem*, o *Menino entre os Doutores* e o *Repouso no regresso do Egipto*, pode-se dizer que traduzem dois modos diferentes de obtenção daquela cor, ainda que coexistentes nalguns dos quadros.

Em determinados motivos, a cor violeta resulta da mistura de esmalte, cochilinha e branco de chumbo, embora possam estar presentes também, ainda que raramente, vermelhão ou negro animal. É o que sucede, nomeadamente, na flâmula que esvoaça na obra figurando a *Aparição de Cristo à Virgem* (Fig. 52) ou na túnica de Jesus representado no *Menino entre os Doutores* (Fig. 53). Deve-se salientar que mesmo nas obras onde foi utilizado outro pigmento azul, pelo menos nas amostras analisadas, é sempre o esmalte que se encontra nas camadas de cor violeta.

Nos outros casos não se detectou qualquer pigmento azul nas camadas de cor violeta, tendo sido utilizados cochilinha e vermelhão, ou só um dos dois, juntamente com negro animal e branco de chumbo. Trata-se de uma mistura análoga, por exemplo, à empregue por Rubens na já mencionada pintura efectuada para a Catedral de Antuérpia no início do

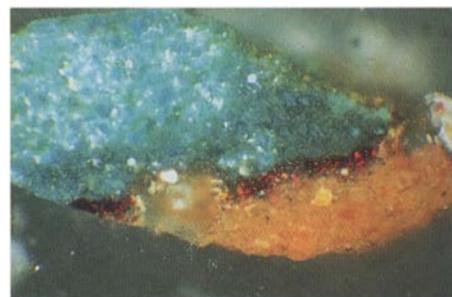


Fig. 51. Amostra da borla do fio que pende da tiara do sacerdote que celebra os *Desposórios da Virgem*, onde é visível uma camada azul particularmente espessa (amostra 39-96-11). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada vermelha (vermelhão, cochilinha e negro animal); [2] camada azul (azurite e branco de chumbo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

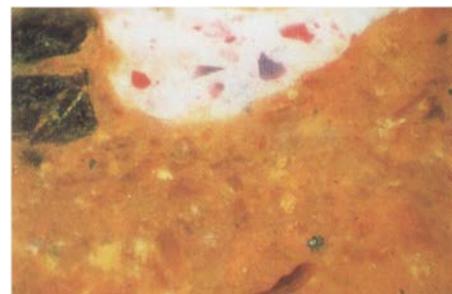


Fig. 52. Amostra recolhida na flâmula representada em a *Aparição de Cristo à Virgem*, que documenta a mistura de cochilinha e esmalte para a obtenção da cor violeta (amostra 46-96-5). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada violeta (cochilinha, esmalte e branco de chumbo). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 53. Amostra recolhida na túnica de Jesus, da pintura representando o *Menino entre os Doutores*, onde a cor violeta resulta da combinação de esmalte com cochilinha (amostra 27-96-23). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada violeta (esmalte, cochilinha e branco de chumbo). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 54. Amostra da túnica violeta de um dos anjos pintado no canto superior esquerdo da obra *Anunciação*, de Lisboa, na qual a mistura de pigmentos vermelhos e pretos está na origem da cor violeta (amostra 43-96-5). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada castanha (branco de chumbo e ocre); [2] camada violeta (cochinilha, negro animal, branco de chumbo e vermelhão). Ampliação: 220 ×. Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 55. Amostra tomada numa das figuras do lado esquerdo da pintura representando o *Menino entre os Doutores*, que põe em evidência o facto de a cor verde acastanhada da roupa ter sido obtida através de duas camadas de tinta (amostra 27-96-20). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada castanha (ocre, branco de chumbo, vermelhão e negro animal); [2] camada verde (verdete e ocre). Ampliação: 110 ×. Foto IJF/M. C. Serrano

século¹⁰³. Ilustra-se esta situação na Figura 54, com o corte estratigráfico obtido com uma amostra da túnica de um dos anjos figurado na *Anunciação*, de Lisboa. Uma situação ligeiramente diferente, mas aparentemente excepcional, é a que se manifesta numa das amostras dos panejamentos representados na obra *Repouso no regresso do Egipto*, do lado direito, pois aí não foi detectado o pigmento preto, identificando-se apenas cochililha, vermelhão e branco de chumbo. Neste caso, para o tom violeta, contribui certamente a camada de preparação, imediatamente subjacente à camada superficial, já que esta é muito fina.

Nas camadas de cor verde, o verdete surge misturado com negro animal, ocre e branco de chumbo (respectivamente, nove, oito e seis camadas num total de quinze) ou, ainda que menos frequentemente, vermelhão (quatro camadas). Nalguns casos, porém, a cor esverdeada visível depende também da cor da camada subjacente, seja ela a da preparação ou de uma outra camada cromática, ganhando, por vezes, uma tonalidade acastanhada. É o que acontece, nomeadamente, com a túnica da personagem que segura o livro em *Menino entre os Doutores*, para a qual a amostra recolhida na zona do joelho (Fig. 55) dá conta de uma camada de cor castanha por baixo de uma muito fina camada verde, um pouco transparente, constituída por verdete e ocre.

Sobre outros aspectos da execução

Os métodos e as dificuldades de exame

A observação directa das pinturas, recorrendo, por exemplo, a uma lupa binocular ou outro equipamento de microscopia, ao contrário do que normalmente sucede, no presente caso pouco contribuiu para o esclarecimento dos processos de execução.

Em primeiro lugar, devido às dificuldades de leitura da estratigrafia decorrentes da reduzida espessura da matéria cromática e da limpeza excessiva a que alguns dos quadros foram sujeitos – particularmente aqueles que figuram a *Apresentação da Virgem no Templo* e a *Cura da sogra de São Pedro*. Em segundo lugar, a sujidade e o escurecimento dos vernizes são outros factores que, em muitos casos, diminuem sobremaneira a visibilidade das pinturas, como sucede, entre outras, com a que representa *Santa Isabel da Hungria*, de Marcos da Cruz. Enfim, os numerosíssimos repintes que se observam na generalidade das obras opõem-se também a este tipo de averiguação. Deste modo, em grande parte, ficou-se limitado às informações que foi possível recolher das radiografias – sempre parciais e não efectuadas para algumas das pinturas – e às observações realizadas através dos cortes transversais das amostras de muito reduzidas dimensões que foram recolhidas para a caracterização da matéria cromática.

Igualmente importa aqui frisar, previamente, que estas marcas do tempo e dos homens nas pinturas estudadas, além de dificultarem as observações de natureza técnica, como atrás se disse, alteram profundamente a imagem destas mesmas pinturas em relação ao que era

visível no momento em que saíram das oficinas onde foram executadas. Trata-se de algo que é evidente nalgumas obras, como, por exemplo, a já mencionada *Cura da sogra de São Pedro*, mas que igualmente se verifica nas restantes, ainda que nestes outros casos essas modificações não sejam tão óbvias. No entanto, trate-se da integração de lacunas – como no quadro figurando a *Anunciação*, de Coimbra –, trate-se de repintes, um olhar atento detecta um sem-número de alterações que, pelo menos, no pormenor, constroem uma outra imagem sobre a elaborada por Bento Coelho ou seus companheiros de profissão. Noutros casos, como no da *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, não são os repintes, mas, pelo contrário, a usura, que desvirtua a intenção do pintor, sucedendo nesta obra, por exemplo, que raros são os vestígios ainda visíveis da tinta de cor amarela, deixada por toques de pincel, a simular o ouro dos tecidos.

Por outro lado, é importante notar-se a ocorrência, em certas obras, de significativas alterações dos materiais empregues. Entre estas alterações, as mais importantes são, porventura, as que se manifestam em determinadas zonas de cor aparentemente verde, nomeadamente as que correspondem ao manto da Virgem que figura em diversas obras. Tal como se poderia suspeitar tendo em consideração as tradições iconográficas¹⁰⁴, é possível verificar pelos cortes estratigráficos, como já atrás se viu, que tais roupagens foram pintadas de azul. A cor actualmente visível tem origem, certamente, no amarelecimento dos óleos e vernizes.

As pinturas de Bento Coelho da Silveira

Uma técnica expedita

A observação directa das obras e os cortes estratigráficos obtidos põem em evidência um método extremamente expedito de realização das pinturas atribuídas a Bento Coelho da Silveira, o qual se manifesta de diversos modos.

Antes de mais, mostra-se na utilização, por regra, de uma só camada cromática sobre a preparação, como já se referiu, o que além de traduzir uma grande economia de tempo, atendendo à relativamente reduzida espessura destas camadas, significa igualmente uma não menos desprezável grande economia de materiais, designadamente pigmentos.

A não detecção de significativas alterações, também mencionada, em particular o facto de não terem sido encontradas mudanças de composição, é um outro aspecto que, além de pressupor, evidentemente, um prévio trabalho preparatório, de forma semelhante dá conta da rapidez da realização pictural.

Igualmente pode ser interpretada como uma das consequências deste modo de execução, a significativa falta de preocupação com a elaboração de pormenores, não só nas obras de maiores dimensões, destinadas a serem vistas à distância, como nas de formatos mais reduzidos. Com efeito, é fácil detectar pinceladas que vão além de limites que, em princípio, não deveriam ultrapassar, seja em pormenores de importância secundária, seja, como se ilustra na Figura 56, em zonas de grande destaque. Não admira, portanto, que o

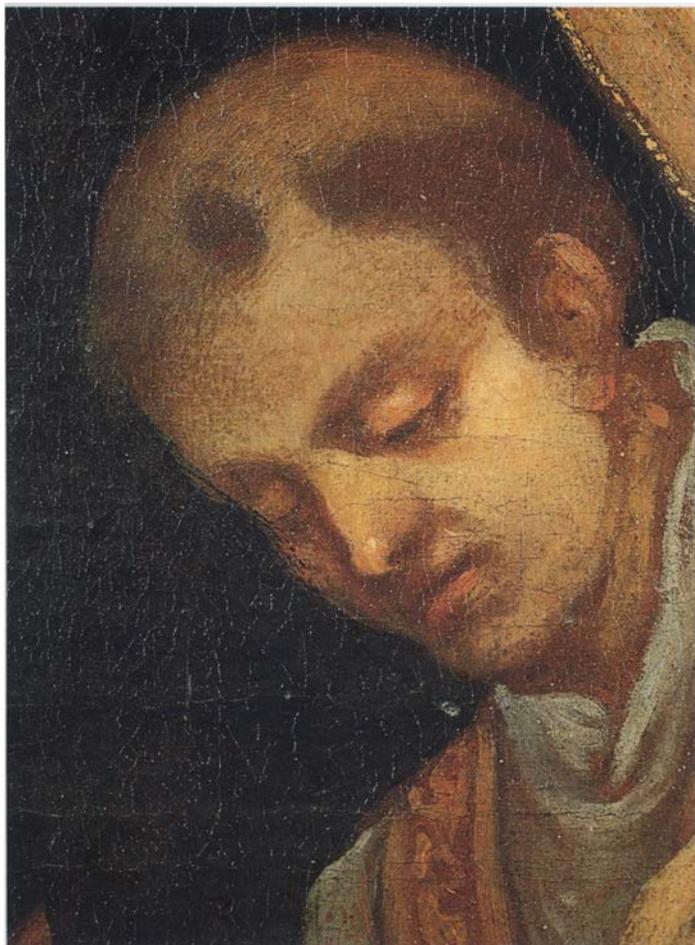


Fig. 56. *Imposição da alva a Santo Ildefonso*. Pormenor da cabeça do santo.
Foto IJF/M. Palma

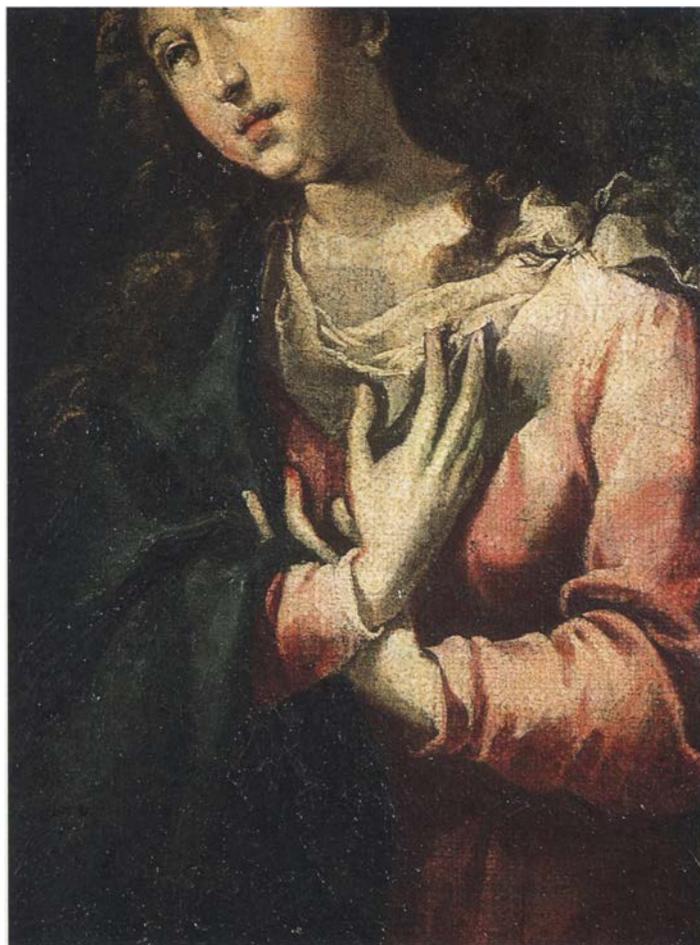


Fig. 57. *Anunciação*, de Lisboa. Pormenor das mãos da Virgem.
Foto IJF/M. Palma

italiano Pietro Guarienti, em meados do século XVII, observasse que a pintura de Bento Coelho poderia ser de qualidade muito superior se este, entre outras coisas, “*mais ajustado e diligente fosse nos contornos*”¹⁰⁵.

Das pinturas estudadas, a *Anunciação*, de Lisboa, a mais antiga de acordo com as datas indicadas no Quadro 1, é possivelmente a obra onde não se observam descuidos tão evidentes com os pincéis, sendo detectável uma atenção ao tratamento dos detalhes que não se encontra nas restantes. Mesmo assim, no entanto, é possível observar na mão esquerda da Virgem a sobreposição do manto a um dedo (Fig. 57), que não aparenta ter sido propositada. Outro caso em que, do mesmo modo, parece ter havido algum cuidado com os pormenores, pelo menos no que toca aos limites das cores, é o da *Adoração dos pastores*, embora seja possível notar algumas desatenções desse tipo.

A rapidez da execução patenteia-se, da mesma maneira, nalgumas radiografias, com prejuízo para a própria leitura das mesmas. Sucede, de facto, que determinados documentos

radiográficos são pouco contrastados, em grande parte em resultado da reduzida espessura da matéria cromática, que se mantém sem grande variação em toda a superfície, salvo nas zonas de cor azul, estando as diferenças de opacidade relacionadas praticamente apenas com a variação da quantidade de branco de chumbo e vermelhão. De um modo geral, é a imagem dos suportes que predomina na imagem radiográfica, apenas ocorrendo a sua ocultação em zonas iluminadas das carnações ou, de um modo mais limitado, nalgumas das áreas, igualmente de luz, dos tecidos representados.

Também denunciando uma rápida técnica de execução, embora simultaneamente traduzindo um grande domínio da capacidade expressiva dos materiais, verifica-se que em determinados motivos são distintamente visíveis as marcas de cada uma das pinceladas e constata-se que certas figuras de pequenas dimensões, ocupando um plano de fundo, como sucede com muitos dos pequenos anjos e querubins, são sugeridas apenas por algumas manchas de cor ou traços de tinta que, posto que feitos a pincel, aproximam-se mais do desenho do que da pintura.

Estes são alguns dos aspectos a desenvolver de seguida.

A expressividade das pinceladas

Em certos quadros de Bento Coelho é possível distinguir muito bem as marcas individuais deixadas por cada passagem dos pincéis, por vezes grossos e de pêlo duro, com tinta relativamente fluida. É sobretudo nas zonas onde os tecidos representados se dobram sobre si, seja no pragueado das mangas do vestuário envergado por Maria, anjos ou outras figuras, seja nos mantos que livremente esvoaçam ou se amontoam sobre o chão, é aí que tais marcas são visíveis, especialmente as que envolvem tintas de cores claras como o branco ou o amarelo.



Fig. 58. *Repouso no regresso do Egipto*. Pormenor do anjo do canto inferior direito.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 59. *Desposórios da Virgem*. Pormenor do sacerdote.
Foto IJF/M. Palma

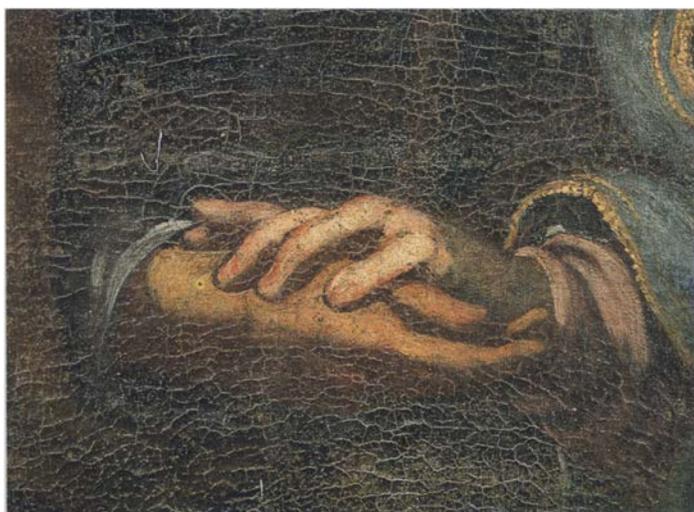


Fig. 60. Aparição de Cristo à Virgem. Pormenor das mãos da Virgem.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 61. Pormenor das mãos da Virgem da Anunciação, de Coimbra, à volta das quais é visível a utilização de pinceladas soltas.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 62. Imposição da alva a Santo Ildefonso. Pormenor das vestes do santo.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 63. Marcas dos pincéis na manga do doutor de manto vermelho representado do lado direito da pintura Menino entre os Doutores.
Foto autor

Esta técnica impressionista é particularmente evidente nalguns quadros de grandes dimensões realizados em finais de Seiscentos ou já no século seguinte. Assim, na obra intitulada *Repouso no regresso do Egipto*, estas pinceladas são visíveis em praticamente todas as zonas de roupagem, mas podem-se destacar as que se observam nas vestes amarelas do anjo que, à direita, eleva o cesto com frutas para a Mãe do Menino (Fig. 58). Na obra representando os *Desposórios da Virgem*, por seu turno, são particularmente expressivas as pinceladas empregues na modelação dos panos que, entrelaçados, envolvem a tiara ostentada pelo sacerdote que preside à cerimónia (Fig. 59) ou nas mangas dessa mesma figura ou nas da Virgem. Embora menos exuberantes a este respeito, também merecem destaque a pintura figurando a *Aparição de Cristo à Virgem*, onde, em redor das mãos de Maria, sobretudo do lado superior, é possível observar semelhantes marcas dos pincéis (Fig. 60), ou a obra *Batismo de Santo Agostinho*.

Alguns quadros de significativamente menores dimensões, todavia, apresentam igualmente estas pinceladas soltas. É o caso da *Anunciação*, de Coimbra, como se depara nas vestes da Virgem, seja nas mangas da túnica branca, nas mangas avermelhadas que saem debaixo daquelas ou na faixa de cor amarela acastanhada que forma o decote (Fig. 61), ou, ainda que menos evidente, possivelmente devido ao desgaste a que foi sujeita a matéria cromática, é igualmente o caso da obra figurando a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, como se vê nas roupas do anjo que, do lado direito, segura na alva ou nas do próprio santo, por exemplo, junto aos pés (Fig. 62).

Pelo contrário, noutros quadros não é detectável uma significativa utilização de tais recursos expressivos. Entre estes contam-se aquele que representa a *Adoração dos pastores*

e dois dos que figuram a *Anunciação*, designadamente o de Lisboa e o de Estremoz. Também na pintura representando o *Menino entre os Doutores* não são evidentes tais pinceladas livres. No entanto, são visíveis abundantes marcas de pincéis a uma escala muito mais pormenorizada, ao contrário do que sucede naquelas três obras. Estas marcas, quase microscópicas, contribuem igualmente para o efeito expressivo final e dão conta de movimentos de pincéis realizados segundo várias direcções. Uma das zonas onde facilmente se observam esses padrões cruzados é a da manga do doutor de manto vermelho representado no lado direito do quadro (Fig. 63).

Estará a ausência daquelas pinceladas soltas relacionada com o formato, já que as obras onde isso sucede são de pequenas dimensões? Será, antes, característica de determinado período da obra de Bento Coelho, eventualmente a de maior domínio técnico dos materiais? Estará relacionada com qualquer outro parâmetro que, neste momento, nos escapa? Embora não seja possível dar resposta a estas questões, é interessante referir que este tipo de recursos expressivos, utilizado em certas fases por vários pintores, entre os quais El Greco¹⁰⁶ e Rembrandt¹⁰⁷, não eram apreciados por todos. Por exemplo, em 1638, Francisco Pacheco refere-se-lhes, em tom pejorativo, como “*cores distintas e desunidas*” e “*cruéis borrões*”¹⁰⁸.

Estes efeitos de que Bento Coelho lançou mão têm expressão não apenas ao nível da imagem superficial visível, mas também na imagem radiográfica, como se constata pelos dois pormenores apresentados nas Figuras 64 e 65, obtidos, respectivamente, para a *Anunciação*, de Coimbra, e para a *Aparição de Cristo à Virgem*. Nas restantes radiografias, de pinturas onde tais marcas não são evidentes à superfície, sucede em concordância que não são detectadas tais pinceladas. A este respeito parece ser elucidativo a comparação da chapa radiográfica daquela *Anunciação* com as respeitantes às duas outras pinturas com a mesma temática (Figs. 66 e 67).

O estilo vigoroso denunciado pelas radiografias

Embora seja duvidoso que as imagens radiográficas possam ser características de um pintor do mesmo modo que o é a imagem visível¹⁰⁹, não deixam de ser interessantes os comentários ou observações que estes documentos podem suscitar sobre alguns aspectos da execução das obras pictóricas.

No caso particular de Bento Coelho da Silveira, algumas das radiografias já apresentadas põem em evidência um estilo vigoroso e decidido, sem hesitações e que sabe aproveitar as capacidades expressivas das pinceladas (Figs. 64 e 65). Trata-se de duas situações em que a imagem obtida através dos raios X mostra um detalhe semelhante ao que se observa à luz visível, com uma gradação e riqueza de opacidades análogas às que são transmitidas pela cor dos pigmentos e onde os pormenores são igualmente assinaláveis.



Fig. 64. *Anunciação*, de Coimbra. Radiografia de pormenor da Virgem.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 65. *Aparição de Cristo à Virgem*. Radiografia de pormenor da Virgem.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 66. *Anunciação*, de Lisboa. Radiografia de pormenor da Virgem.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 67. *Anunciação*, de Estremoz. Radiografia de pormenor da Virgem.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 68. *Adoração dos pastores*. Radiografia da zona central.
Foto IJF/M. Palma



Fig. 69. *Baptismo de Santo Agostinho*. Radiografia de pormenor do santo.
Foto IJF/M. Palma

Além destes dois documentos radiográficos, outros há que evidenciam semelhantes características, mesmo quando é relativamente fina a matéria cromática, embora nestas situações não sejam detectadas as já referidas marcas isoladas de pinceladas. Estão nestas circunstâncias as radiografias efectuadas para certas áreas das seguintes pinturas: *Adoração dos pastores* (Fig. 68), *Anunciação*, de Lisboa (Fig. 66), *Baptismo de Santo Agostinho* (Fig. 69), *Menino entre os Doutores* (Figs. 70 e 71) e *Repouso no regresso do Egipto* (Fig. 72).

Sendo visíveis rostos em todos estes documentos, é interessante assinalar alguns aspectos que parecem ocorrer com regularidade. Um é o de que as zonas de sombra, nomeadamente na região dos olhos, surgem sempre com opacidade muito reduzida, significando, por conseguinte, que, pelo menos nos rostos, a sombra não se sobrepõe à luz. Outro aspecto é o de que a zona das maçãs do rosto, pelo contrário, apresenta sempre uma grande opacidade, correspondendo, de um modo geral, à zona mais opaca aos raios X que é possível assinalar. Nalguns casos, também a região da testa e do nariz apresentam opacidades consideráveis.

Estes documentos, contudo, levam a distinguir duas obras, ainda que por razões diversas. Para a *Imposição da alva a Santo Ildefonso* foi obtida uma radiografia que mostra um relativamente reduzido contraste entre a imagem do santo e o fundo, destacando-se clara-



Fig. 70. *Menino entre os Doutores*. Radiografia do Menino.

Foto IJF/M. Palma



Fig. 71. *Menino entre os Doutores*. Radiografia do conjunto de doutores pintados do lado direito.

Foto IJF/M. Palma

mente apenas os empastes de cor amarela com que estão representados os dourados da alva (Fig. 73). No entanto, mesmo assim, é possível perceber um estilo idêntico àquele que é evidenciado pelas restantes radiografias, nomeadamente através dos contrastes de opacidade que se notam, por exemplo, nas vestes do santo, ainda que, naturalmente, mais reduzidos, ou na significativamente maior opacidade aos raios X da zona das maçãs do rosto, como se observa em todas as radiografias já referidas.

O segundo caso é o da pintura figurando a *Anunciação*, de Estremoz (Fig. 67). Aqui, a gradação e a riqueza de opacidades características dos outros documentos radiográficos não são evidentes; ocorre uma perturbação da imagem, ainda não encontrada, que se traduz em linhas, orientadas segundo diferentes direcções, conforme a zona, que nada têm que ver com os motivos visíveis, estando eventualmente relacionadas com a preparação, designadamente com o modo de aplicação; e, para enumerar só mais uma diferença, a acentuada opacidade dos músculos faciais da Virgem, atrás mencionada, não se manifesta nesta representação. Trata-se de diferenças que justificam que, no final, tendo em consideração a totalidade dos resultados apresentados, seja prestada especial atenção a esta obra. Será importante averiguar a posição que poderá ocupar no percurso artístico de Bento Coelho da Silveira ou a possibilidade de ela ter um outro autor.



Fig. 72. *Repouso no regresso do Egipto*. Radiografia de pormenor do Menino.
Foto IJF/M. Palma

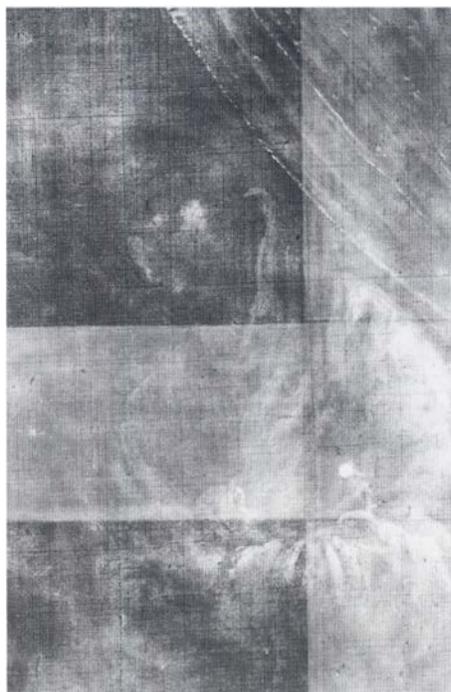


Fig. 73. *Imposição da alva a Santo Ildefonso*. Radiografia de pormenor do santo.
Foto IJF/M. Palma

As figuras do último plano

Normalmente as figuras representadas no último plano das pinturas, sejam anjos e querubins, sejam outras personagens, foram executadas de modo muitíssimo esquemático e impressivo, o que, além de dar conta de uma técnica expedita, testemunha igualmente um bom domínio de certos recursos estilísticos.

Algumas destas figuras são representadas através de um conjunto de manchas, essencialmente todas de uma mesma cor, cujo significado dificilmente é perceptível quando observadas ao pormenor (figuras do tipo f₁). Um dos exemplos mais elucidativos é, possivelmente, a figura que no quadro representando a *Aparição de Cristo à Virgem* surge, por trás de Cristo, entre as duas personagens principais (Fig. 74), figura realizada apenas com algumas pinceladas soltas de tinta castanha clara sobre um fundo mais escuro, correspondente à preparação, tal como sucede com um numeroso conjunto de rostos pintados do lado esquerdo, igualmente atrás de Cristo. De modo semelhante foram pintados alguns dos anjos e querubins da obra representando os *Desposórios da Virgem* ou alguns dos pastores que assomam nas duas extremidades laterais da pintura figurando a *Adoração dos pastores*.

Mais frequente é a utilização de um método idêntico ao anterior, mas que se distingue pela utilização de manchas de tinta de cores significativamente diferentes (figuras do tipo f₂). Esta variante está ilustrada na Figura 75, onde se nota que nas três cabeças de anjos no



Fig. 74. Exemplo de figura, no último plano, do tipo f_1 (pintura *Aparição de Cristo à Virgem*).

Foto IJF/M. Palma

plano mais recuado da obra representando a *Anunciação*, de Coimbra, foram utilizadas manchas acastanhadas, avermelhadas e esbranquiçadas, e na Figura 76, onde, do lado direito do Deus Pai figurado na *Anunciação*, de Lisboa, encontram-se duas cabeças pintadas com o recurso, pelo menos, a dois castanhos distintos, um mais acinzentado e o outro mais avermelhado. Este tipo de execução detecta-se em quase todas as pinturas de Bento Coelho que foi possível observar convenientemente, ainda que, por vezes, surja a par de outras técnicas (Quadro 17).

Um terceiro tipo de recurso empregue nas figuras de mais pequenas dimensões é aquele em que às manchas se sobrepõe um traço com tinta de outra cor, desenhando o contorno dos rostos ou elementos destes como os olhos, a boca ou o nariz (figuras do tipo f_3). É o que sucede na obra representando a *Imposição da alva a Santo Ildefonso* (Fig. 77), bem como na que figura o *Batismo de Santo Agostinho*.

Na *Anunciação* proveniente de Estremoz encontram-se igualmente cabeças de pequenos anjos pintadas com reduzido número de cores (Fig. 78). O modo de execução, porém, não parece inteiramente semelhante, pois, por um lado, estas figuras aparentam ter sido pintadas com mais cuidado e, por outro lado, não evidenciam a espontaneidade que se encontra nas outras obras. É difícil, no entanto, garantir a real existência de tais diferenças, dado que algumas das figuras encontram-se profundamente repintadas.

Convém notar que este esquematismo na elaboração das figuras do último plano é, de algum modo, igualmente denunciado no rosto de uma das principais figuras de um dos quadros. Como se observa na Figura 56, a cabeça de Santo Ildefonso parece ter sido executada graças a um conjunto de manchas claras habilmente distribuídas que sugerem



Fig. 75. Exemplos de figuras, no último plano, do tipo f_2 (pintura *Anunciação*, de Coimbra).

Foto IJF/M. Palma



Fig. 76. Exemplos de figuras, no último plano, do tipo f_2 (pintura *Anunciação*, de Lisboa).

Foto IJF/M. Palma

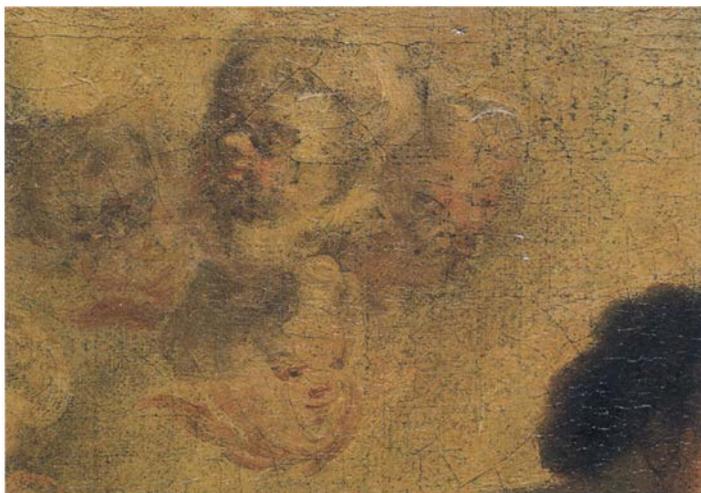


Fig. 77. Exemplos de figuras, no último plano, do tipo f₃ (pintura *Imposição da alva a Santo Ildefonso*).

Foto IJF/M. Palma



Fig. 78. Figuras do último plano da pintura sobre a *Anunciação*, de Estremoz.
Foto IJF/M. Palma

Quadro 17. Tipos de figuras pintadas no último plano dos quadros de Bento Coelho da Silveira.

Pintura	Tipo f ₁	Tipo f ₂	Tipo f ₃
<i>Adoração dos pastores</i>		*	
<i>Anunciação</i> , de Coimbra		*	
<i>Anunciação</i> , de Lisboa		*	
<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	*		
<i>Batismo de Santo Agostinho</i>	*	*	*
<i>Desposórios da Virgem</i>	*	*	
<i>Imposição da alva a Santo Ildefonso</i>		*	*
<i>Menino entre os Doutores</i>	*	*	
<i>Repouso no regresso do Egipto</i>		*	*

mais um esboço do que uma obra acabada. Aliás, estas características estão perfeitamente de acordo com a flagrante sobreposição do rosto pela camada de cor verde, já referida.

Os contornos das figuras

Um outro aspecto da execução que também parece interessante abordar é o das linhas de contorno a que estão sujeitas algumas das personagens mais elaboradas ou, pelo menos, determinadas zonas das mesmas, as quais, em certa medida, evocam o processo utilizado nas figuras do último plano do tipo f₃.

É nos rostos, em particular naqueles que, em perfil, se destacam contra o fundo, que se pode observar um contorno efectuado a tinta escura, como se vê particularmente

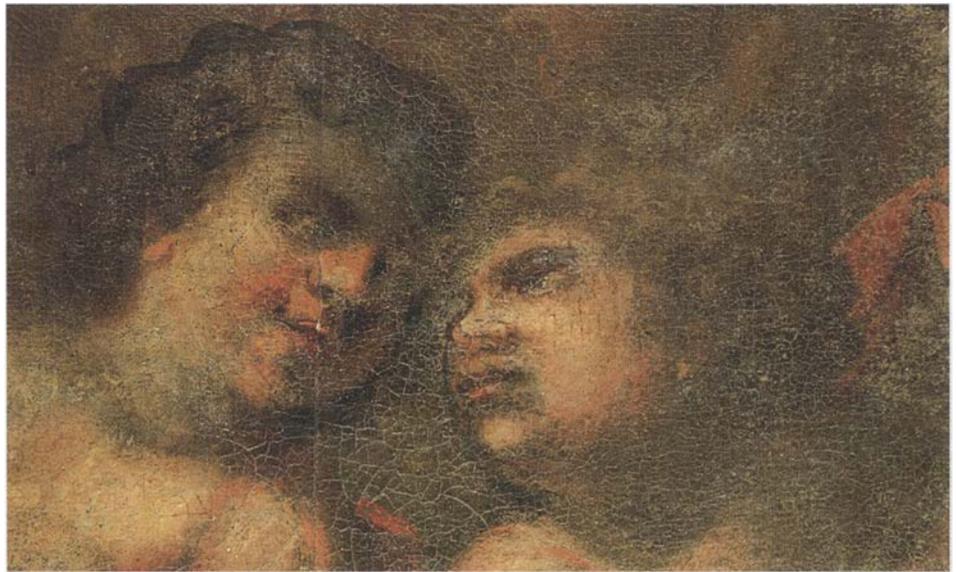


Fig. 79. *Desposórios da Virgem*. Pormenor de um dos anjos.
Foto IJF/J. Oliveira



Fig. 80. *Desposórios da Virgem*. Pormenor da figura do lado direito.
Foto IJF/J. Oliveira

bem numa das personagens retratadas num plano secundário da *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, ou nalguns anjos que ornamentam os *Desposórios da Virgem* (Fig. 79), ou numa figura feminina, do mesmo quadro, representada na extremidade direita (Fig. 80). Este tipo de contorno tanto se pode limitar a um traço, como sucede no primeiro exemplo, como a uma banda consideravelmente mais larga, como se observa no último. Este expediente é igualmente assinalável em outras obras: na figura masculina de barbas e com vestes verdes, na extremidade esquerda do *Batismo de Santo Agostinho*; numa das figuras que na pintura *Menino entre os Doutores* surge ao fundo, do lado direito; no quadro representando *São Mateus*. A não detecção de tais contornos noutras obras significa, antes de mais, que não se encontram representadas personagens naquelas circunstâncias, ou seja, de perfil contra o fundo.

Na *Anunciação*, de Lisboa, verifica-se a existência de contornos, não nos rostos, mas nas mãos, seja da Virgem (Fig. 57), seja dos anjos. Este tipo de traço é aquele que, na generalidade das pinturas, é utilizado na ponta dos dedos, sem qualquer outro recurso, para definir as unhas e, nalguns casos, para representar os nós dos dedos.

Noutras situações, porém, o que aparenta ser um contorno a tinta escura, mais não é do que a sua ausência. Com efeito, é frequente encontrarem-se traços escuros nas zonas de contacto das diferentes cores dos vários elementos de um mesmo motivo, traços estes que correspondem a uma cor de fundo, eventualmente a preparação, que não é coberta por nenhuma das camadas existentes ao lado. Acontece, por exemplo, no pescoço, especialmente na zona de contacto entre a carnação e as roupas, como se vê na radiografia da Figura 69, entre os dedos das mãos e a roupa, como se observa nas Figuras 64 e 66, ou, ainda, na testa como se ilustra na Figura 65.

A ordem dos motivos

Tanto quanto é possível observar, nomeadamente através da sobreposição das pinceladas, as figuras representadas nas obras de Bento Coelho, especialmente as personagens principais, só foram dadas por concluídas depois de terminados os fundos contra os quais se destacam. Por exemplo, verifica-se isso em quadros como a *Anunciação*, de Coimbra, a *Aparição de Cristo à Virgem*, o *Baptismo de Santo Agostinho*, o *Menino entre os Doutores* (Fig. 81) ou o *Repouso no regresso do Egipto*. No entanto, não foram encontradas nas radiografias evidências de zonas deixadas de reserva, nem foram detectados indícios de significativas sobreposições – o que, no que toca ao último aspecto, é confirmado pelas estratigrafias visíveis nos cortes transversais das amostras. Possivelmente, portanto, foram pintados os motivos até aos seus limites, seja as figuras ou os fundos, sendo feitos no final apenas alguns ajustes, onde necessário, de maneira que as últimas pinceladas, como se disse, foram dadas nas figuras. Assim, semelhante procedimento não implica que as figuras só foram começadas depois de concluídos os fundos. Por outro lado, pressupõe um desenho prévio sobre a superfície dos quadros com um traçado claro e pormenorizado dos limites dos motivos, pois de outro modo as sobreposições e as correções seriam muito mais numerosas.

Há, no entanto, algumas exceções. Na obra figurando a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, por exemplo, sobre as cabeças do Menino e da Virgem observam-se algumas pinceladas correspondentes ao fundo amarelo acastanhado. Na pintura representando o *Menino entre os Doutores*, para só apontar mais um outro caso, verifica-se que a camada castanha correspondente ao fundo se sobrepõe à de cor violeta das roupagens de uma das personagens do lado direito (Fig. 82).

Embora se refira expressamente à pintura a têmpera – a qual, no entanto, segundo afirma, não se diferencia da pintura a óleo senão no aglutinante, na utilização de alguns pigmentos inadequados ao meio oleoso e na preparação dos suportes –, Filipe Nunes ensina que só “*depois de coloridas as figuras que houverem de estar no painel se começarão os pertos, e logo os longes, e logo o horizonte, e os céus*”¹⁰. Rembrandt, porém, executava primeiro os fundos e somente com estes concluídos se dedicava às figuras humanas¹¹. Entre nós, Félix da Costa diz que, à semelhança de Deus, que primeiro criou o Mundo e só depois o homem, os pintores do seu tempo seguiam esta mesma ordem – que, pelo menos nos limites em que os motivos se sobrepõem, era o que fazia Bento Coelho: “*Plantou Deus Nosso Senhor o Paraíso deleitoso em princípio. Primeiro fez o bosque ou país, [antes] que formasse o homem. Do mesmo modo usa o Pintor, seguindo primeiro as regras da Perspectiva para compor as distâncias da longitude, antes de pôr o homem em seu termo*”¹².

Se, portanto, parece haver uma ordem geral segundo a qual as figuras humanas só ficaram concluídas depois do espaço que as envolve, nalgumas pinturas, porém, parece manifestarem-se outras tendências que tomam precedência sobre esta.



Fig. 81. Pormenor da manga da personagem de vermelho, do lado direito da pintura *Menino entre os Doutores*, que dá conta da sobreposição da camada branca correspondente a um dos elementos do vestuário à camada do fundo.

Foto autor



Fig. 82. Pormenor da mesma personagem, que mostra a sobreposição do fundo às vestes de cor violeta.

Foto autor



Fig. 83. Pormenor do mesmo doutor das figuras anteriores, que mostra a sobreposição da camada vermelha correspondente ao manto e uma camada de cor branca correspondente ao colarinho e desta camada ao fundo.

Foto autor

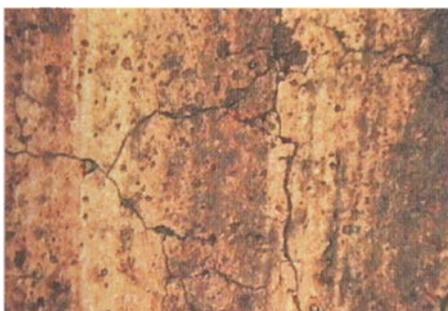


Fig. 84. Sobreposição da zona de luz à zona de sombra na testa da personagem da obra *Menino entre os Doutores* sentada do lado esquerdo.

Foto autor



Fig. 85. Pormenor do pescoço do mesmo doutor, com semelhante sobreposição.

Foto autor

Por um lado, verifica-se que habitualmente as camadas de cor azul ou de cor verde sobrepõem-se às restantes, não apenas às dos fundos, mas também às camadas utilizadas na representação das figuras, nomeadamente as camadas de carnação. Detectável em diversas obras, é sobretudo na que representa a *Imposição da alva a Santo Ildefonso* que semelhante ocorrência tem maior visibilidade. Por exemplo, observa-se que o interior verde escuro da alva foi concluído depois da cabeça do santo, assim como a cabeça do Menino ficou terminada antes do manto azul de Maria. Só quando não estão envolvidas estas duas cores, o azul e o verde, parecem as figuras ter sido concluídas depois do espaço que as rodeia, como sucede designadamente com o anjo representado na extremidade esquerda, ligeiramente abaixo da zona central.

Por outro lado, constata-se que há a tendência de as camadas vermelhas se encontrarem sobre as de outras cores. Por vezes, isto resulta de a sobreposição das figuras ao fundo implicar a sobreposição do vermelho das vestes à cor do fundo, de modo idêntico ao que se passa com o azul e o verde, mas noutros casos essa supremacia do vermelho detecta-se no interior das próprias figuras. Por exemplo, na pintura representando a *Aparição de Cristo à Virgem*, sucede que os panejamentos brancos de Cristo foram executados depois da camada de carnação, e o manto vermelho depois daquele tecido. Na Figura 83, que mostra um pormenor das vestes de uma das figuras representadas, do lado direito, em o *Menino entre os Doutores*, observa-se igualmente a sobreposição de uma camada vermelha a uma camada branca, ambas correspondentes a tecidos. O mesmo acontece também com o vestuário de Maria no quadro sobre a *Adoração dos pastores*, como se confirma na Figura 35. De certo modo, estas tendências podem ser resumidas numa só: os fundos foram concluídos antes das figuras e estas foram pintadas do interior para a superfície, ou seja, primeiro as carnações, depois as vestes mais juntas ao corpo, habitualmente de cor branca, e, finalmente, as peças de vestuário mais exteriores, como os mantos, frequentemente de cor vermelha, azul ou verde.

A luz e a sombra

A Figura 38 mostra uma situação em que a camada correspondente a uma zona exposta à luz claramente foi aplicada depois da camada correspondente a uma zona menos iluminada. No entanto, dado o reduzido número de casos em que as amostras recolhidas dão conta de sobreposições de camadas cromáticas, de um modo geral, não é tão fácil estabelecer a ordem seguida. As radiografias já atrás apresentadas e o exame com lupa binocular ou outro aparelho de microscopia, embora não de um modo tão evidente, porém, permitem fazer algumas observações a este respeito.

As radiografias mostram que, por regra, nas carnações, nomeadamente as dos rostos, as zonas de sombra apresentam uma muito reduzida opacidade. Portanto, antes dessas pinceladas escuras não foram aplicadas outras mais claras de tinta contendo um material relativamente opaco aos raios X como o branco de chumbo nem – ainda menos – por

baixo dessa camada de sombra existe qualquer camada de luz. Por outras palavras, as radiografias põem em evidência o facto de, pelo menos nas carnações, as sombras habitualmente não se sobrepõem às zonas de luz.

O exame da superfície com equipamento de microscopia, nos casos em que é possível perceber o contacto entre as camadas de luz e de sombra, mostra que a sobreposição das pinceladas de cor luminosa às de cor mais sombria é muito mais frequente, sem dúvida, do que o contrário. Sucede assim nas zonas de carnação, como se ilustra através de dois exemplos encontrados na pintura figurando o *Menino entre os Doutores* (Figs. 84 e 85), como acontece igualmente nas zonas em que estão representados os tecidos, como se vê, entre outros, em dois pontos da mesma obra (Figs. 86 e 87).

Situações limite, já mencionadas, são aquelas em que se verifica que as sombras, especialmente as que se situam em torno da linha de separação de dois motivos de cor diferente, correspondem a uma camada profunda que, pelo menos nalguns casos, deve ser a de preparação. Trata-se de uma outra manifestação de que, existindo sobreposição, as camadas de sombra, no que toca à sequência percorrida durante a execução das pinturas, são anteriores às camadas de luz.

Deve dizer-se que este pintar da sombra para a luz era relativamente frequente na época de Bento Coelho, estando em grande parte relacionado com a utilização de preparações de cor escura. Anteriormente, partindo o pintor de um fundo branco, como o de gesso ou cré, tinha que aplicar várias camadas de tinta – porque era usual estas serem finas – para conseguir ocultar a preparação e obter uma tonalidade sombria. Em contrapartida, nas zonas de luz aproveitava a luminosidade da própria camada preparatória, sendo aplicada por cima desta uma fina camada transparente, apenas para modificar a cor. Em obras como estas, com fundo escuro, justifica-se um procedimento oposto. Nas zonas de sombra pode ser utilizada a cor da camada de preparação, como, por exemplo, dá conta uma amostra recolhida na testa do Cristo representado na *Cura da sogra de São Pedro* ou uma outra tomada na carnação de uma das figuras pintada na extremidade direita do quadro *Menino entre os Doutores*. Nas zonas de luz, pelo contrário, é necessário esconder a preparação com o recurso a camadas cromáticas espessas. Neste contexto, é interessante notar-se que nas obras de Bento Coelho as camadas que contêm branco de chumbo, em princípio mais claras, têm uma espessura média superior à daquelas em que não foi detectado este pigmento (respectivamente, 44 µm, em duzentas e cinquenta e três camadas, contra 34 µm, em cento e cinco camadas).

Filipe Nunes, citando outro tratadista, afirma “*que as sombras na pintura não são outra coisa mais, que falta de luz*”¹¹³. Poderia ter acrescentado que, por vezes, também são a falta da própria matéria cromática. Por seu turno, sobre estas pinturas, Félix da Costa poderia ter escrito que demonstram que o pintor, à semelhança de Deus, faz surgir a luz a partir das trevas.



Fig. 86. Sobreposição da zona de luz à zona de sombra nas roupagens da personagem de vermelho do lado direito da pintura *Menino entre os Doutores*.

Foto autor



Fig. 87. Pormenor de idêntica situação, mas na personagem sentada do lado esquerdo da mesma obra.

Foto autor



Fig. 88. Pormenor da corda que prende Cristo na pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante.

Foto autor



Fig. 89. Pormenor do nariz do soldado que à direita segura na cruz na pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante.

Foto autor



Fig. 90. Pormenor do nariz de Cristo na pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante.

Foto autor

Pinturas de João Gresbante e Marcos da Cruz

A comparação, a partir dos aspectos da execução atrás considerados, entre as pinturas de Bento Coelho da Silveira, por um lado, e as obras de João Gresbante e Marcos da Cruz, por outro, não é possível. Antes de mais, devido ao desigual número de quadros. Depois, em resultado do tipo de figuração na pintura de Gresbante ser bastante diferente dos que se encontram representados no conjunto de pinturas examinadas de Bento Coelho, principalmente em virtude das diferentes dimensões das obras e do distinto número de personagens. Enfim, também não é possível em consequência da muito má visibilidade das duas obras na ocasião em que foram examinadas, especialmente a de Marcos da Cruz. Assim, de seguida, registam-se apenas algumas observações que se conseguiram efectuar, sobretudo na pintura de João Gresbante, sobre determinados aspectos mais ou menos relacionados com os tópicos abordados a propósito dos quadros de Bento Coelho da Silveira.

Um primeiro ponto a referir é o de que o número de camadas cromáticas detectadas nas amostras recolhidas nos quadros de João Gresbante e Marcos da Cruz, como anteriormente se mencionou, é semelhante àquele que se encontra nas pinturas de Bento Coelho, pelo que igualmente mostram uma grande economia de materiais. Pode-se notar, todavia, que se a sua espessura média é idêntica nas obras de Bento Coelho e Gresbante, na pintura de Marcos da Cruz é superior (Quadro 18).

Um outro aspecto que deve ser mencionado é o de que no quadro de João Gresbante, tal como nos de Bento Coelho, não foram detectadas alterações de composição nem arrependimentos, embora um seu contemporâneo dissesse que “*não lhe condizia o obrado com o imaginado*”, razão pela qual “*não lhe contentava nunca o que fazia*”¹⁴. Ao contrário do que sucedeu com as obras de Bento Coelho, contudo, não foram assinalados descuidos importantes com os pincéis nos limites dos motivos pintados. Na origem deste facto, porém, é possível que esteja a reduzida dimensão do quadro.

Também as marcas individuais dos pincéis encontradas naquelas pinturas, as quais, por vezes, serviram para modelar as formas, não são significativamente visíveis na obra de Gresbante. É certo que é possível distinguir cada um dos toques de pincel que serviram

Quadro 18. Espessura das camadas cromáticas, expressa em μm , segundo o autor das obras.

Autor	Espessura/ μm			Número de camadas
	Média	Mínima	Máxima	
Bento Coelho da Silveira	41	10	250	346
João Gresbante	37	10	120	31
Marcos da Cruz	56	10	130	32

para representar a corda que prende Cristo (Fig. 88). No entanto, esta encontra-se pintada sobre um fundo de cor muito mais escura. Não havendo este contraste, mesmo em motivos de pequeno tamanho em que é possível assinalar algumas manchas de diferentes cores, como, por exemplo, na extremidade do nariz do soldado que à direita segura na cruz (Fig. 89) ou no nariz de Cristo (Fig. 90), não são evidentes os limites de cada uma das pinceladas, nem é tirado partido do movimento dos pincéis.

Na radiografia da pintura representando *Cristo com a cruz às costas* (Fig. 91) há alguma expressividade em certos motivos onde predomina o branco de chumbo, como nas vestes da personagem que segura na corda – vestes estas em que aquele pigmento, nalguns sítios, foi utilizado puro –, mas, de um modo geral, há pouco contraste.

Sobre a ordem dos motivos, esta mesma radiografia mostra que primeiro foi pintado o soldado que, do lado direito, segura na cruz e só depois a personagem que estende um pano a Cristo. A sobreposição é igualmente visível na amostra recolhida na zona do lenço que aquela figura enverga na cabeça (Fig. 92), embora não se consiga perceber se o calção do soldado foi pintado na totalidade ou se, dentro dos seus limites, foi deixado algum espaço de reserva. O vermelho desse elemento do vestuário, por sua vez, sobrepõe-se ao fundo (Fig. 93). Do mesmo modo sugerindo que a pintura foi realizada do longe para o perto, ao contrário, portanto, das recomendações de um Filipe Nunes, verifica-se que o

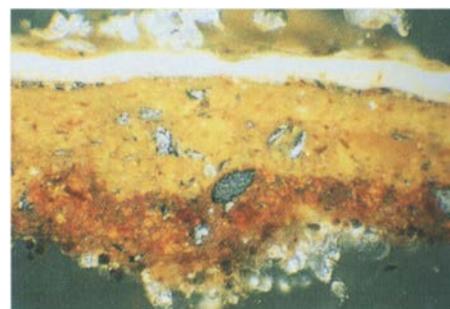


Fig. 92. Corte estratigráfico da amostra tomada do lenço da figura representada no canto inferior direito da obra *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante (amostra 35-96-1). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada preta (negro animal e ocre); [2] camada cor de rosa (branco de chumbo, vermelhão, ocre e negro animal); [3] camada branca (branco de chumbo). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano



Fig. 93. Pormenor do calção do soldado que, no lado direito da pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante, segura na cruz.

Foto autor



Fig. 91. *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante. Radiografia da zona central.

Foto IJF/M. Palma



Fig. 94. Pormenor do sudário, na pintura *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante.

Foto autor



Fig. 95. Amostra de uma zona de sombra do manto do homem que ajuda Cristo a suportar o peso da cruz em *Cristo com a cruz às costas*, de João Gresbante (amostra 35-96-16). Estratigrafia da base para o topo: preparação; [1] camada vermelha (vermelhão, cochililha e branco de chumbo); [2] camada vermelha (vermelhão, negro animal e cochililha). Ampliação: 110 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

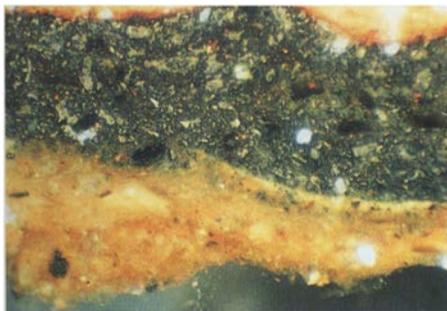


Fig. 96. Amostra recolhida numa zona de luz da parte inferior do manto do rei representado na pintura sobre *Santa Isabel da Hungria*, de Marcos da Cruz (amostra 48-96-8). Estratigrafia da base para o topo: segunda camada de preparação; [1] camada preta (negro animal, vermelhão e branco de chumbo); [2] camada vermelha (vermelhão e branco de chumbo). Ampliação: 220 x.

Foto IJF/M. C. Serrano

sudário sobrepõe-se à mão de Cristo (Fig. 94) e a radiografia mostra que a mão da figura central que, atrás da cruz, ajuda Cristo a suportar o peso desta foi pintada antes do próprio Cristo.

No que diz respeito à ordem pela qual foram pintadas as zonas de luz e de sombra, as observações que houve oportunidade de realizar mostram que a luz se sobrepõe à sombra em motivos como o do pano que parcialmente encobre a mão de Cristo (Fig. 94). Contudo, verificou-se na maior parte dos casos que as zonas de sombra foram pintadas depois das zonas de luz, ao contrário do que parece suceder nas obras de Bento Coelho. Servem de exemplos o pormenor ilustrado na Figura 93 ou o corte estratigráfico da Figura 95. Uma amostra recolhida numa mancha de luz no manto do rei representado na pintura sobre *Santa Isabel da Hungria* põe em evidência uma situação em que a luz se sobrepõe à sombra (Fig. 96), mas, obviamente, não é possível generalizar à totalidade da obra o que se passa neste ponto.

Um último aspecto que pode ser referido é o de que na obra de Marcos da Cruz a camada da preparação ficou visível nalgumas zonas das vestes da figura ajoelhada à esquerda (Fig. 14), tal como sucede nalgumas áreas das obras de Bento Coelho.

Conclusão

Economia, ilusão e racionalização

De um modo geral, pode dizer-se que as pinturas estudadas de Bento Coelho da Silveira, João Gresbante e Marcos da Cruz se integram na pintura europeia do seu tempo, quer ao nível dos materiais, quer ao nível das técnicas. Esta conclusão, todavia, não implica que certos aspectos se manifestem nestas obras de modos pouco usuais, nem que outros que nada têm de particular se considerados isoladamente, em conjunto ajudem a caracterizar a técnica pictórica de Bento Coelho da Silveira.

No primeiro caso pode incluir-se a sistemática utilização de vermelhão na camada preparatória das pinturas dos três artistas, para a qual quase que não se encontra paralelo, já que, no século XVII, eram materiais mais comuns e mais económicos os pigmentos vermelhos habitualmente empregues nesse estrato.

Ao segundo são dedicadas as linhas que se seguem.

Antes de mais, é possível afirmar que o *fa presto* que frequentemente se associa à obra de Bento Coelho, por suposição ou tomando como base algumas deficiências de forma e certas pinceladas soltas mais visíveis, encontra tradução material, por exemplo, na economia resultante quer da não sobreposição de camadas cromáticas, quer do emprego de um número muito limitado de pigmentos, não obstante a sua arte afirmar o triunfo das concepções coloristas¹¹⁵.

Esta economia não se reduz apenas ao nível dos custos dos materiais, sendo particularmente importante no que diz respeito ao tempo dedicado a cada obra. Embora mais fáceis de perceber as consequências do emprego generalizado de uma só camada de matéria cromática, não são menores, porém, as que derivam da reduzida diversidade dos materiais. Com efeito, sucede que ao limitar o número de pigmentos, Bento Coelho limita igualmente o tempo despendido a preparar as tintas, ou as quantidades de desperdícios. Segundo outra perspectiva, esta economia de tempo e de materiais revela-se também no escasso número de emendas e correcções que foi possível detectar, situação esta que não é muito frequente. Ticiano (1487-1576), que teve uma grande influência na teoria e na prática da pintura na Espanha do século XVII, por exemplo, é autor de obras onde, além de grande número de camadas cromáticas (velaturas), encontram-se numerosíssimas alterações¹¹⁶. Se considerarmos que, em certo sentido, os arrependimentos manifestam a liberdade do artista¹¹⁷, tal facto coloca o problema de saber quem, neste caso, a condicionou – se o próprio pintor, se os encomendantes, se a sociedade em geral.

À já mencionada falta de cuidado na execução de alguns motivos, para a qual foi possível dar aqui uma ilustração, contrapõe-se, no entanto, uma utilização das capacidades expressivas dos materiais, designadamente através das marcas das pinceladas. Trata-se, afinal, de dar volume e movimento às formas sem o recurso a camadas extra de pintura e o que isso implica, nomeadamente, em tempo. Além disso, as pinceladas soltas e as suas marcas podem ter uma outra explicação. Pelo menos no caso de um Rembrandt, parece estarem relacionadas com a capacidade do pintor representar convincentemente a realidade a partir de elementos que não a reproduzem e, conseqüentemente, com o valor atribuído à criação da ilusão¹¹⁸. Passar-se-á o mesmo no caso de um Bento Coelho, de quem a capacidade de iludir foi tantas vezes enaltecida, por exemplo, nos elogios da Academia dos Singulares¹¹⁹?

Independentemente do sentido mais profundo de algumas das opções, conjugam-se, assim, uma série de aspectos que, de vários modos, suportam a produção de uma quantidade impressionante de pinturas, como parece ter sucedido na oficina de Bento Coelho. Também na escolha de determinados pigmentos se revela a existência de procedimentos que denotam quer alguma optimização do trabalho, quer alguma normalização. A tendência que se verifica de a selecção dos materiais para as zonas de carnação expostas à luz ter em conta o plano em que se encontra a figura, bem como o tipo de pele da personagem representada, corresponde a uma dessas situações. Outra é a utilização racional dos dois pigmentos azuis que mais frequentemente surgem nas pinturas. Por um lado, a tendência de nas obras mais antigas ser empregue azurite e nas mais recentes, esmalte. Por outro, nos quadros em que simultaneamente surgem os dois materiais, a utilização da azurite nas zonas azuis, em particular no manto de Maria, e o uso de esmalte nas zonas de cor violeta.

E a redução gradual, a partir de determinada fase da sua actividade, do número de pigmentos que mistura em cada uma das camadas de tinta? Que significa? Um crescente domínio dos materiais? Uma crescente preocupação com a economia dos meios?

Noutros aspectos, porém, algumas das suas obras denotam uma significativa falta de eficiência e um carácter pouco adequado àquela produção em série. É o que se passa, sobretudo, com os suportes das pinturas. Antes de mais, não mostram especial cuidado no aproveitamento dos tecidos, não minimizando o número de costuras e, conseqüentemente, o tempo necessário à união dos panos, nem evitando o acréscimo da fragilidade dos quadros que resulta dessas ligações. Além disso, a utilização de diferentes tipos de tecidos nos suportes de obras pertencentes a um mesmo ciclo pictural, como sucede na Capela dos Enfermos, de Coimbra, em que a nove obras analisadas correspondem seis tecidos de cânhamo diferentes – ainda que alguns apresentem características relativamente semelhantes –, põe em evidência certa falta de organização e programação no que diz respeito à aquisição e preparação dos materiais. Terá isto algo que ver com repartição de tarefas no interior da sua oficina?

Os ciclos, as datações e a autoria

Embora, actualmente, se conserve no Museu Nacional de Machado de Castro, de Coimbra, um numeroso conjunto de pinturas de Bento Coelho com dimensão e temática semelhantes, tal não implica que tenham uma mesma origem ou uma mesma datação. Se em relação a nove destas obras as referências que lhes foram feitas na homenagem prestada ao pintor pela Academia dos Singulares permitem concluir terem sido executadas para a Capela dos Enfermos da Companhia de Jesus, em Coimbra, cerca de 1670¹³⁰, para a maior parte das restantes não há qualquer registo a respeito da sua proveniência e data.

No entanto, as características dos tecidos empregues como suporte permitem aproximar a maioria das obras de proveniência desconhecida das que foram pintadas para a Capela dos Enfermos, uma vez que alguns dos tipos de tecido utilizados nestas foram também utilizados naquelas. Se supusermos que panos com propriedades iguais têm uma mesma origem e foram utilizados numa mesma época, estes resultados sugerem que, pelo menos, as obras representando a *Anunciação* (inv. n.º 2215), a *Aparição da Virgem e o Menino a dois santos*, a *Cura da hemorroísa* e a *Primeira multiplicação dos pães*, foram igualmente pintadas cerca de 1670.

No que toca à primeira destas obras, a única deste conjunto para a qual se procedeu à análise dos pigmentos, pode referir-se que esta sugestão é reforçada pelo facto de, tal como sucedeu na pintura que representa a *Cura da sogra de São Pedro*, proveniente da Capela dos Enfermos, nela ter sido identificada azurite e não ter sido detectado esmalte.

No caso da última, verifica-se que não só o tipo de fibra, a densidade dos fios e a largura do tecido são iguais aos de uma das pinturas da mencionada série, como as duas apresentam o mesmo tipo de construção do suporte a partir de diversos fragmentos de tecido.

Pelo contrário, para a pintura representando a *Imposição da alva a Santo Ildefonso*, que, não obstante actualmente se conservar no Museu de São Roque, se supunha que pudesse ter integrado o ciclo da Capela dos Enfermos, não foram encontrados argumentos de ordem material que apoiem tal identificação. Em primeiro lugar, o tipo de tecido utilizado como suporte não é semelhante a nenhum outro, sucedendo, inclusivamente, que é possível que tenha uma largura superior, ainda que não necessariamente muito, àquela que corresponde às obras indubitavelmente provenientes da Capela dos Enfermos. Por outro lado, nem o uso de esmalte nesta obra, nem o número de pigmentos que integram cada uma das camadas cromáticas a aproximam da pintura sobre a *Cura da sogra de São Pedro*.

Em relação às restantes obras para as quais não há qualquer proposta de data, a utilização da azurite e do esmalte permite agrupá-las em três conjuntos, de que fazem parte outras pinturas, conjuntos que, segundo essa mesma utilização, do mais antigo para o mais recente, podem ser ordenados do seguinte modo: um primeiro grupo é formado pelos quadros figurando a *Anunciação*, de Lisboa, possivelmente de 1656, e de Coimbra (inv. n.º 2215), eventualmente de cerca de 1670, a *Cura da sogra de São Pedro*, de cerca de 1670, e a *Apresentação da Virgem no Templo*; um segundo conjunto é constituído pelas obras representando a *Adoração dos pastores*, a *Anunciação*, de Estremoz, e o *Menino entre os Doutores*; finalmente, um outro grupo é definido pelas pinturas que têm como temas a *Aparição de Cristo à Virgem*, possivelmente de cerca de 1683, *Repouso no regresso do Egipto*, de 1695, o *Batismo de Santo Agostinho*, de 1706, e *São Mateus*. Tendo em consideração as pinturas datadas que integram estes grupos, pode-se propor, a título de hipótese, que a pintura representando a *Apresentação da Virgem no Templo* foi efectuada entre cerca de 1656 e cerca de 1670, as que figuram a *Adoração dos pastores* e o *Menino entre os Doutores*, entre cerca de 1670 e cerca de 1683, e a que é dedicada a *São Mateus*, entre cerca de 1683 e cerca de 1706.

Um último tópico que parece importante aqui referir é o das semelhanças e dissemelhanças da *Anunciação*, de Estremoz, com as outras obras.

Por um lado, sucede que há importantes semelhanças entre o suporte deste quadro e o suporte daquele que figura os *Desposórios da Virgem*, o que é tanto mais notável quanto é certo tratar-se de telas de cânhamo com uma densidade significativamente superior à das outras. Por outro lado, através da radiografia da cabeça da Virgem, esta *Anunciação* parece denotar um estilo diferente daquele que está documentado pelas restantes radiografias e mostra um uso de velaturas que não foi encontrado em mais nenhuma obra. Acresce ainda que a obra de Estremoz, no que toca à utilização dos pigmentos azuis, aproxima-se sobretudo de outras obras, não da que representa os *Desposórios da Virgem*, embora não se possa deixar de notar que nas duas foram identificados a azurite e o esmalte.

Como interpretar estes resultados, aparentemente contraditórios? Dado o valor da informação obtida com os raios X, antes de mais, eles sugerem que a obra não foi executada

por Bento Coelho da Silveira. Porém, as semelhanças encontradas a outros níveis, mesmo ignorando os aspectos visíveis, sugerem o emprego dos mesmos materiais (suporte) e a utilização de semelhantes procedimentos (pigmentos azuis e pintura da carnação da Virgem). Neste contexto, a interpretação que parece surgir como mais plausível é a de que a *Anunciação*, de Estremoz, é da autoria de um colaborador de Bento Coelho ou aprendiz da sua oficina. As características do suporte, por sua vez, sugerem que foi efectuada na mesma época em que foi pintada a obra sobre os *Desposórios da Virgem*.

Agradeço a Luís de Moura Sobral, o comissário da exposição, a abertura e o interesse que manifestou em relação à investigação laboratorial das obras de Bento Coelho da Silveira, e a Simonetta Luz Afonso e Anapaula Abrantes, que, enquanto directoras do Instituto Português de Museus e do Instituto José de Figueiredo, respectivamente, se interessaram vivamente por este estudo, tendo proporcionado as condições que o tornaram possível. Igualmente agradeço a Maria do Carmo Serrano, estagiária no Instituto José de Figueiredo, o trabalho realizado, que consistiu na recolha e preparação das amostras de pintura, descrição das estratigrafias, obtenção das respectivas fotografias, identificação dos pigmentos através de análise microquímica e, ainda, identificação das fibras têxteis. A Manuel Palma e Jorge Oliveira, fotógrafos do Instituto José de Figueiredo, agradeço a documentação fotográfica e radiográfica que efectuaram.

Finalmente, agradeço a Ana Cristina Pais, da Galeria de Pintura do Rei D. Luís, não só o incentivo, como o empenhamento que demonstrou ao tornar possível o deslocamento de algumas das pinturas ao Instituto José de Figueiredo, como ainda a abertura que revelou na programação dessas mesmas estadias.

Notas

- ¹ Tais poemas, acompanhados de importante estudo, foram publicados em Sobral 1994. As duas citações foram retiradas da p. 141.
- ² Cf., entre outros, Bomford *et al.* 1988.
- ³ Sobral 1994, pp. 139 e 141.
- ⁴ Sobral 1994, pp. 74-82 e 170-175.
- ⁵ Documentação dos arquivos do Museu de São Roque, comunicada por Ana Cristina Pais.
- ⁶ Como se constata pelo facto de a tela de reforço ostentar marcas da Galeria Nacional de Pintura da Academia Real de Belas Artes, nomeadamente uma coroa e um número, na circunstância, o n.º 140.
- ⁷ Processo de restauro da divisão de pintura n.º 83/81.
- ⁸ Memória 1843, p. 43.
- ⁹ Ana Cristina Pais, comunicação pessoal, 1996.
- ¹⁰ Sobral 1994, pp. 74 e 171.
- ¹¹ Limpezas semelhantes encontram-se descritas em Burnay 1945, pp. 62-63, e, segundo informações de conservadores-restauradores, ainda não há muito tempo, infelizmente, eram relativamente comuns.
- ¹² Emile-Mâle 1976, p. 31; Villers 1981.
- ¹³ Bergeon e Martin 1994.
- ¹⁴ *Pintura Maneirista* 1995; Serrão 1991; *Joanni V Magnifico* 1994.
- ¹⁵ Carvalho 1994.
- ¹⁶ Sobral 1996, p. 18
- ¹⁷ Luís de Moura Sobral, comunicação pessoal, 1996.
- ¹⁸ *Apud* Sobral 1994, pp. 83 e 159.
- ¹⁹ Sobral 1994, pp. 108, 167-168 e 178.
- ²⁰ Nunes 1615, pp. 101-102.
- ²¹ Costa 1696, fol. 127v.
- ²² Marijnissen 1985, p. 75.
- ²³ Van de Wetering 1991b, p. 94.
- ²⁴ Bomford *et al.* 1988, pp. 19 e 144.
- ²⁵ Marques 1979, p. 68; Viterbo 1798-1799, vol. 1, pp. 425-427.
- ²⁶ Plesters e Lazzarini 1976, p. 12.
- ²⁷ Marijnissen 1985, p. 70; Verougstraete-Marcq e Van Schoute 1986, p. 19.
- ²⁸ Ravaud e Chantelard 1994, p. 31.
- ²⁹ Ravaud e Chantelard 1994.
- ³⁰ Cf. relatório de estágio sobre esta pintura, bem como Griswold 1993.
- ³¹ Sobre esta e outras comparações a respeito dos tecidos, cf., por exemplo, Bergeon e Martin 1994; Kühn 1986; Ravaud e Chantelard 1994; Villers 1981.
- ³² Gettens e Stout 1966, p. 255; Kühn 1986, pp. 220-221.
- ³³ Duval 1992; Hedy e Lucas 1968; Kühn 1986, p. 15 e seguintes.
- ³⁴ Nunes 1615, pp. 101-102.
- ³⁵ Bergeon e Martin 1994; Bomford *et al.* 1988; Duval 1992; Duval 1994; Gettens *et al.* 1993c; Hedy e Lucas 1968.
- ³⁶ Garrido 1987; Griswold 1993.
- ³⁷ Garrido *et al.* 1983.
- ³⁸ Gettens e Stout 1966, p. 134; von Sonnenburg 1995, p. 30.
- ³⁹ Gettens e Stout 1966, p. 99.
- ⁴⁰ Bomford *et al.* 1988; von Sonnenburg 1995, p. 24.
- ⁴¹ Garrido 1987.
- ⁴² Costa 1696.
- ⁴³ Sobral 1994, p. 175.
- ⁴⁴ Sobral 1994, p. 74.
- ⁴⁵ A assemblagem dos diversos elementos das molduras é feita por um sistema de macho e fêmea do tipo esquematizado em Verougstraete-Marcq e Van Schoute 1989, p. 41, fig. 8, n.º 8.
- ⁴⁶ Agradeço a Filomena Rodrigues, do Instituto José de Figueiredo, estas e outras informações a respeito das molduras.
- ⁴⁷ É o que acontece também, por exemplo, com a maioria das obras de Rembrandt (van de Wetering 1991b, p. 97), o que leva a que tenha sido pouco utilizado este tipo de exame no âmbito do projecto de estudo da sua obra (von Sonnenburg 1995, pp. 13-14).
- ⁴⁸ Costa 1696, fols. 48v-52r e *passim*.
- ⁴⁹ Cf. Sobral 1996.
- ⁵⁰ No essencial, foram utilizados procedimentos referidos em Gettens e Stout 1936 e Plesters 1956.
- ⁵¹ Plesters e Lazzarini 1976, p. 24.
- ⁵² Gettens *et al.* 1993a, p. 69; Kühn 1973, Fig. 1.
- ⁵³ Nunes 1615, p. 101.
- ⁵⁴ Nunes 1615, pp. 122-123.
- ⁵⁵ Kühn 1973, Fig. 5.
- ⁵⁶ Gettens e Stout 1966, p. 99.
- ⁵⁷ Nunes 1615, pp. 101 e 104.
- ⁵⁸ Azogue é a designação que Filipe Nunes dá ao mercúrio. A insistência na qualidade do isolamento deve-se ao facto de o sulfureto de mercúrio, que corresponde ao vermelhão, se obter na forma de vapor e, portanto, poder facilmente perder-se antes de sublimar.
- ⁵⁹ Nunes 1615, pp. 120-121.

- ⁶⁰ Gettens *et al.* 1993b; Kühn 1973, Fig. 6.
- ⁶¹ Nunes 1615, p. 101. Além da almagra, do zarcão e de outros materiais de cor vermelha que claramente correspondem a corantes, Filipe Nunes menciona também a sinopera e a terra roxa. Aquela tanto poderá ser uma variedade de vermelhão ou de ocre vermelho ou ainda corresponder a um corante (cf. Harley 1982, pp. 132-133; Thompson 1936, p. 98), enquanto a última é, certamente, uma variedade de ocre vermelho (*terra rossa?*).
- ⁶² Scweppe e Roosen-Runge 1986.
- ⁶³ Harley 1982, p. 138 e seguintes.
- ⁶⁴ Nunes 1615, p. 101. Não obstante este último corante ser produzido em diversas zonas europeias, no século XVII, era dos Países Baixos que provinha a maior parte da garança consumida quer em pintura, quer em tinturaria, área esta, aliás, em que tinha a sua principal aplicação (cf. Harley 1982, pp. 139-140).
- ⁶⁵ Nunes 1615, p. 101.
- ⁶⁶ Gettens e Stout 1966, p. 134.
- ⁶⁷ Gettens e Stout 1966, pp. 167-168.
- ⁶⁸ Kühn 1973, Fig. 4; Kühn 1993.
- ⁶⁹ Nunes 1615, p. 101.
- ⁷⁰ Bergeon e Martin 1994, p. 72; Garrido *et al.* 1983, p. 88; Kühn 1993, pp. 83-86.
- ⁷¹ Gettens e Stout 1966, p. 135; Harley 1982, pp. 93-94.
- ⁷² Kühn 1973, Fig. 7.
- ⁷³ Mühlethaler e Thissen 1993.
- ⁷⁴ Nunes 1615, p. 101.
- ⁷⁵ Gettens e Fitzhugh 1993a.
- ⁷⁶ Plesters 1993.
- ⁷⁷ Nunes 1615, p. 108.
- ⁷⁸ Nunes 1615, p. 122.
- ⁷⁹ Kühn 1973, Fig. 3.
- ⁸⁰ Nunes 1615, p. 101.
- ⁸¹ Gettens e Fitzhugh 1993b.
- ⁸² Nunes 1615, pp. 109, 112 e 114.
- ⁸³ Kühn 1968.
- ⁸⁴ Garrido *et al.* 1983.
- ⁸⁵ Plesters 1983. Na obra de Rubens aqui estudada, em relação àqueles quatro pigmentos, não foi identificada a terra verde.
- ⁸⁶ Bergeon e Martin 1994.
- ⁸⁷ Bomford *et al.* 1988, p. 25.
- ⁸⁸ Coremans e Thissen 1962.
- ⁸⁹ Nunes 1615, p. 102.
- ⁹⁰ van de Wetering 1991b, pp. 96-97.
- ⁹¹ Bergeon e Martin 1994, p. 71.
- ⁹² Sobral 1994, p. 148.
- ⁹³ Sobral 1994, p. 151.
- ⁹⁴ Costa 1696, fol. 8r.
- ⁹⁵ Nunes 1615, pp. 105, 111.
- ⁹⁶ Kühn 1968, p. 160.
- ⁹⁷ Bomford *et al.* 1988, p. 24.
- ⁹⁸ Nunes 1615, pp. 104-107.
- ⁹⁹ Expressão retirada do título de um ensaio: van de Wetering 1991a.
- ¹⁰⁰ Nunes 1615, p. 109.
- ¹⁰¹ Bomford *et al.* 1988, p. 22.
- ¹⁰² Plesters 1983.
- ¹⁰³ Coremans e Thissen 1962.
- ¹⁰⁴ Por exemplo, o espanhol Francisco Pacheco, ao descrever os preceitos a que devem obedecer as pinturas da Anunciação de Nossa Senhora, diz que a Virgem deve envergar "*manto azul e roupa cor de rosa*" (Pacheco 1638, 2.º vol., p. 233).
- ¹⁰⁵ *Apud* Sobral 1996, p. 189.
- ¹⁰⁶ Januszczak 1981, pp. 44-47.
- ¹⁰⁷ van de Wetering 1991a.
- ¹⁰⁸ Pacheco 1638, 2.º vol., pp. 78-79.
- ¹⁰⁹ Cf., por exemplo, van Asperen de Boer 1975.
- ¹¹⁰ Nunes 1615, p. 110.
- ¹¹¹ van de Wetering 1991b, p. 100.
- ¹¹² Costa 1696, fol. 10r.
- ¹¹³ Nunes 1615, p. 89.
- ¹¹⁴ Costa 1696, fol. 109r.
- ¹¹⁵ Sobral 1996, p. 188.
- ¹¹⁶ Doerner 1947, p. 322; van de Wetering 1991a, p. 21
- ¹¹⁷ van de Wetering 1991a, p. 22.
- ¹¹⁸ van de Wetering 1991a, p. 16.
- ¹¹⁹ Sobral 1994.
- ¹²⁰ Sobral 1994.

Referências bibliográficas

- Bergeon e Martin 1994
Ségolène Bergeon, Elisabeth Martin, “La technique de la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles”, in *Techne*, 1, 1994, pp. 65-78.
- Bomford *et al.* 1988
David Bomford, Christopher Brown, Ashok Roy, *Art in the Making. Rembrandt*, London, The National Gallery, 1988.
- Brown *et al.* 1991
Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, *Rembrandt: The master & his workshop. Paintings*, New Haven-London, Yale University Press, 1991.
- Burnay 1945
Luís de Ortigão Burnay, “Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas”, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 14, 1945, pp. 61-70.
- Carvalho 1994
A. Ayres de Carvalho, “Pintura”, in *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*, Lisboa, 1994, pp. 204-249.
- Coremans e Thissen 1962
Paul Coremans, Jean Thissen, “[La descente de Croix de Rubens. Étude préalable au traitement]. Composition et structure des couches originales”, in *Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin*, 5, 1962, pp. 119-127.
- Costa 1696
Félix da Costa, *The Antiquity of the Art of Painting*, introdução e notas de George Kubler, New Haven-London, 1967.
- Doerner 1947
Max Doerner, *Los Materiales de Pintura y Su Empleo en el Arte*, tradução espanhola da 7.^a ed. de *The Materials of the Artists and Their Use in Painting*, Barcelona, Editorial Reverté, 1947.
- Duval 1992
Alain R. Duval, “Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septième et dix-huitième siècles”, in *Studies in Conservation*, 37, 1992, pp. 239-258.
- Duval 1994
Alain R. Duval, “Les enduits de préparation des tableaux de Nicolas Poussin”, in *Techne*, 1, 1994, pp. 35-41.
- Emile-Mâle 1976
Gilbert Emile-Mâle, *Restauration des Peintures de Chevalet*, Fribourg, Office du Livre, 1976.
- Feller 1986
Robert L. Feller (ed.), *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, vol. 1, Cambridge-Washington, Cambridge University Press-National Gallery of Art, 1986.
- Garrido 1987
María del Carmen Garrido, “Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco”, in *Boletín del Museo del Prado*, 23, 1987, pp. 85-108.
- Garrido *et al.* 1983
María del Carmen Garrido, José Maria Cabrera, Gridley McKim-Smith, Richard M. Newman, “La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del XVII”, in *Boletín del Museo del Prado*, 11, 1983, pp. 79-95.
- Gettens e Fitzhugh 1993a
Rutherford J. Gettens, Elisabeth West Fitzhugh, “Azurite and blue verditer”, in Roy 1993, pp. 23-35.
- Gettens e Fitzhugh 1993b
Rutherford J. Gettens, Elisabeth West Fitzhugh, “Malachite and green verditer”, in Roy 1993, pp. 183-202.
- Gettens e Stout 1936
Rutherford J. Gettens, George L. Stout, “The stage microscope in the routine examination of paintings”, in *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, 4, 1936, pp. 207-236.
- Gettens *et al.* 1993a
Rutherford J. Gettens, Hermann Kühn, W. T. Chase, “Lead white”, in Roy 1993, pp. 67-81.
- Gettens *et al.* 1993b
Rutherford J. Gettens, Robert L. Feller, W. T. Chase, “Vermilion and cinnabar”, in Roy 1993, pp. 159-182.
- Gettens *et al.* 1993c
Rutherford J. Gettens, Elisabeth West Fitzhugh, Robert L. Feller, “Calcium carbonate whites”, in Roy 1993, pp. 203-226.
- Gettens e Stout 1966
Rutherford J. Gettens, George L. Stout, *Painting Materials. A short encyclopedia*, 2nd ed., New York, Dover Publications, 1966.
- Griswold 1993
Susanna P. Griswold, “Two paintings by El Greco: *Saint Martin and the beggar*. Analysis and comparison”, in *Conservation Research*, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 133-155.
- Harley 1982
R. D. Harley, *Artists' Pigments c. 1600-1835. A study in english documentary sources*, 2nd ed., London, Butterworth Scientific, 1982.
- Hendy e Lucas 1968
Philip Hendy, A. S. Lucas, “The ground in pictures”, in *Museum*, 21, 1968, pp. 266-276.
- Januszczak 1981
Waldemar Januszczak, *Técnicas de los Grandes Pintores*, tradução espanhola de *Techniques of the World's Great Painters*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1981.
- Joanni V Magnifico 1994
Joanni V Magnifico. *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, Lisboa, IPPAR, 1994.
- Kühn 1968
Herman Kühn, “A study of the pigments and the grounds used by Jan Vermeer”, in *Report and Studies in the History of Art*, Washington, National Gallery of Art, 1968, pp. 154-202.
- Kühn 1973
Hermann Kühn, “Terminal dates for paintings derived from pigment analysis”, in William J. Young (ed.), *Applications of Science in Examination of Works of Art. Proceedings of the seminar: June 15-19, 1970*, Boston, Museum of Fine Arts, 1973, pp. 199-205.
- Kühn 1986
Herman Kühn, *Conservation and Restoration of Works of Art and Antiquities*, tradução inglesa de *Erhaltung und Pflege von Kunstwerken*, vol. 1, London, Butterworths, 1986.

- Kühn 1993
Hermann Kühn, "Lead-tin yellow", in Roy 1993, pp. 83-112.
- Marijnissen 1985
R. H. Marijnissen, *Paintings. Genuine. Fraud. Fake. Modern methods of examining paintings*, Brussels, Elsevier, 1985.
- Marques 1979
A. H. de Oliveira Marques, "Pesos e medidas", in Joel Serrão (direcção), *Dicionário de História de Portugal*, 2.ª ed., Porto, Iniciativas Editoriais, 1979, vol. 5, pp. 67-72.
- Memória 1843
Memória do Descobrimento e Achado das Sagradas Relíquias do Antigo Santuário da Igreja de São Roque, Lisboa, 1843.
- Mühlethaler e Thissen 1993
Bruno Mühlethaler, Jean Thissen, "Smalt", in Roy 1993, pp. 113-130.
- Nunes 1615
Filipe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*, ed. de Leontina Ventura, Porto, Editorial Paisagem, 1982.
- Pacheco 1638
Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.
- Pintura Maneirista 1995
A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1995.
- Plesters 1956
Joyce Plesters, "Cross-sections and chemical analysis of paint samples", in *Studies in Conservation*, 2, 1956, pp. 110-157.
- Plesters 1983
Joyce Plesters, "'Samson and Delilah': Rubens and the art and craft of painting on panel", in *National Gallery Technical Bulletin*, 7, 1983, pp. 30-50.
- Plesters 1993
Joyce Plesters, "Ultramarine blue, natural and artificial", in Roy 1993, pp. 37-65.
- Plesters e Lazzarini 1976
Joyce Plesters, Lorenzo Lazzarini, "Preliminary observations on the technique and materials of Tintoretto", in Norman Bromelle, Perry Smith (dir.), *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London, Butterworths, 1976, pp. 7-26.
- Ravaud e Chantelard 1994
Elisabeth Ravaud, Bénédicte Chantelard, "Les supports utilisés par Poussin à travers l'étude des radiographies du Laboratoire de Recherche des Musées de France. Analyse et étude comparative", in *Techne*, 1, 1994, pp. 23-34.
- Roy 1993
Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, vol. 2, Washington, National Gallery of Art, 1993.
- Scweppe e Roosen-Runge 1986
Helmut Scweppe, Heinz Roosen-Runge, "Carmine – Cochineal carmine and kermes carmine", in Feller 1986, pp. 255-283.
- Serrão 1991
Vitor Serrão (coordenação), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, IPPC, 1991.
- Sobral 1994
Luís de Moura Sobral, *Pintura e Poesia na Época Barroca. A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- Sobral 1996
Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens. Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.
- Thompson 1936
Daniel V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, republication, New York, Dover Publications, 1956.
- van Asperen de Boer 1975
J. R. J. van Asperen de Boer, "An introduction to the scientific examination of paintings", in *Nederlands Kunthistorisch Joarbook*, 26, 1975, pp. 1-40.
- van de Wetering 1991a
Ernst van de Wetering, "Rembrandt's method – Technique in the service of illusion", in Brown *et al.* 1991, pp. 12-39.
- van de Wetering 1991b
Ernst van de Wetering, "The invisible Rembrandt: the results of technical and scientific examination", in Brown *et al.* 1991, pp. 90-123.
- Verougstraete-Marcq e Van Schoute 1986
Hélène Verougstraete-Marcq, Roger Van Schoute, "Painting technique: supports and frames", in *FACT*, 13, 1986, pp. 13-34.
- Verougstraete-Marcq e Van Schoute 1989
Hélène Verougstraete-Marcq, Roger Van Schoute, *Cadres et Supports dans la Peinture Flamande aux 15^e et 16^e Siècles*, Heure-le-Romain, ed. dos Autores, 1989.
- Villers 1981
Caroline Villers, "Artists canvases. A history", in *ICOM Comitee for Conservation. 6th Triennial Meeting*, Ottawa, 1981, 81/2/1.
- Viterbo 1798-1799
Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usavam e que Hoje Regularmente se Ignoram*, ed. crítica de Mário Fiúza, reimpressão, Porto-Lisboa, Livraria Civilização, 1983.
- von Sonnenburg 1995
Hubert von Sonnenburg, *Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, vol. 1, *Paintings: Problems and Issues*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995.

COLECÇÃO CADERNOS – 3
DA SOMBRA PARA A LUZ
MATERIAIS E TÉCNICAS DA PINTURA DE BENTO COELHO DA SILVEIRA

Autor
ANTÓNIO JOÃO CRUZ

Coordenação editorial
ISABEL LAGE
Departamento de Estudos/IPPAR

Coordenação científica
MARIA JOSÉ MOINHOS
Divisão de Conservação e Restauro/IPPAR

Apoio executivo
MARIA DE LURDES PERDIGÃO

Fotografia
ANTÓNIO JOÃO CRUZ
IJF/JORGE OLIVEIRA
IJF/MANUEL PALMA
IJF/MARIA DO CARMO SERRANO
PH3 – FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAIS. LDA.

Concepção gráfica
ATELIER ACÁCIO SANTOS

Revisão de textos
A. MIGUEL SARAIVA

Pré-Impressão
TEXTYPE – ARTES GRÁFICAS. LDA.

Impressão
PUBLIMPRESSORES – ARTES GRÁFICAS. LDA.

EXPOSIÇÃO “BENTO COELHO E A CULTURA DO SEU TEMPO (1620-1708)”

Coordenação geral do projecto
MAFALDA MAGALHÃES BARROS (1994-Maio 1997)
ANA CRISTINA PAIS (Junho 1997-1998)

Comissário científico
LUÍS DE MOURA SOBRAL

CAMPANHA DE RESTAURO
Coordenação
JOSÉ MARIA AMADOR
ANA CRISTINA PAIS

© Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), Dezembro de 1999
Paçácio Nacional da Ajuda
1349-021 Lisboa
PORTUGAL
e-mail: ippar@ippar.pt
<http://www.ippar.pt>

ISBN: 972-8087-66-7
Depósito Legal: 146325/00
Tiragem: 2000 exemplares

