

Os painéis de Tavira: vicissitudes de quatro pinturas sobre madeira encontradas, em 1945, na ermida de São Pedro

António João Cruz

NOTA BIOGRÁFICA

António João Cruz, tem doutoramento em Química Analítica. Docente do ensino superior de Conservação e Restauro desde 1995, actualmente é Professor Adjunto e director do Mestrado em Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar. Colaborou com o Instituto José de Figueiredo entre 1992 e 1997. Desde a sua criação em 2005 até 2019 foi director da revista “Conservar Património”, publicada pela Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, indexada nas mais importantes bases de dados internacionais. Tem-se interessado pelo estudo laboratorial das obras de arte, a história da Conservação e Restauro e a relação da Conservação e Restauro com a sociedade.

Desde há alguns anos que numa das paredes da igreja de Santiago, de Tavira, se encontram dois conjuntos de pinturas sobre madeira com representações de quatro santos: de um lado, *São Pedro e São Brás*; do outro, *São Vicente e São João*. Estes conjuntos, no entanto, resultam apenas dessa disposição na parede, pois não há coerência cronológica entre as obras de cada par ainda que as quatro pinturas estejam profundamente relacionadas e tenham uma história comum.

Com efeito, a situação resultou de um complexo, hesitante e discutível restauro realizado em meados do século XX em que os quatro painéis de um retábulo do século XVI da igreja de Santa Maria do Castelo foram transformados em duas pinturas do século XV (*São João e São Pedro*) e duas do século XVI (*São Vicente e São Brás*) (Figura 1). Nas primeiras foram eliminadas as pinturas quinhentistas deixando expostas obras quatrocentistas com os mesmos temas que existiam subjacentes, enquanto nas outras não foi efectuada essa operação e sob as pinturas quinhentistas que hoje observamos permanecem outras mais antigas.

Ainda que apresentem características arcaizantes e não tenham especial merecimento artístico, os quatro painéis são importantes por integrarem o reduzido grupo de pinturas portuguesas conhecidas do século XV (Carvalho, 1995:473) e, por essa razão, serem relevantes documentos históricos. Além disso, devido ao processo de restauro, constituem-se como um caso deveras interessante na história da defesa e valorização do Património Cultural em Portugal. Finalmente, o estudo laboratorial a que foram sujeitos ao longo de algumas décadas igualmente justifica atenção pelos desenvolvimentos inesperados que teve.



Figura 1 – Painéis de *São Vicente*, *São João*, *São Pedro* e *São Brás*, no estado actual (duas pinturas do século XVI e duas pinturas do século XV), dispostos segundo a sequência que resulta da perspectiva dos ladrilhos do chão das pinturas do século XVI (as actuais e as que foram removidas). Fotografias de Manuel Palma, arquivo do Laboratório José de Figueiredo (Cruz, 1996).

Identificação

Os quatro painéis têm, cada um, 165 cm de altura por 37 cm de largura e, de acordo com os resultados mais recentes, ainda não aproveitados pela História da Arte, são de madeira do género *Picea*, provavelmente espruce (*Picea abies*) (Ribeiro, 1995). Possuem molduras recentes, discretas e minimalistas, construídas na década de 1960. Quanto à técnica, habitualmente as pinturas de *São João* e de *São Pedro* são descritas como realizadas a têmpera e as de *São Vicente* e de *São Brás*, a óleo. Porém, na realidade, não foi feita qualquer identificação de aglutinantes e, em particular, a referência à têmpera não tem qualquer fundamento.

As pinturas de *São João* e de *São Pedro*, de cores escuras e empastadas onde se destaca o vermelho, datam do século XV e mostram dois santos em posição hierática, comprimidos no reduzido espaço das tábuas. As peças do vestuário revelam fraca qualidade pictórica e as figuras problemas de representação anatómica. São Pedro, enquadrado por um fundo paisagístico com cenas do Novo Testamento, surge não apenas com o habitual atributo das chaves, mas igualmente com o menos comum da espada – alusão ao episódio em que cortou a orelha a um servo do sumo-sacerdote (Fernandes, 2000:71). São João Baptista, de rosto escurecido e traços austeros como é característico dum eremita, é identificado pelo pequeno cordeiro aos pés, ainda que seja dado maior destaque ao colar de contas ou rosário que, não obstante várias possíveis interpretações (Fernandes, 2000:76), inesperadamente segura nas mãos.

As pinturas de *São Vicente* e de *São Brás*, em que os figurados aparecem, respectivamente, com vestes de diácono e de bispo, foram executadas, como abaixo se explica, entre 1518 e 1534. Não obstante o seu arcaísmo e deficiências plásticas, mostram detalhes de influência flamenga e uma atmosfera quente e luminosa que, tal como uma escala mais adequada às dimensões das tábuas, fortemente contrasta com as obras anteriores. Num espaço comum às duas pinturas, entre o chão ladrilhado e o fundo com muro e árvores que apontam para o céu, São Vicente, como é usual, exhibe a palma e a nau com dois corvos. A São Brás faltam atributos inequívocos, mas uma descrição de 1534 não deixa dúvidas sobre o santo representado (ver adiante). A seus pés observa-se uma figura ajoelhada que, de acordo com a tradição medieval, possivelmente é o encomendante das obras quinhentistas.

Como mostram as radiografias, sob estas duas pinturas existem outras, quatrocentistas, com as mesmas representações e o mesmo estilo das de *São João* e de *São Pedro* que hoje vemos. Por outro lado, como é documentado por fotografias antigas (Figuras 2 e 3), os painéis de *São João* e de *São Pedro* foram repintados no século XVI da mesma forma que os outros dois, numa actualização estética que claramente reforçou a unidade cenográfica do conjunto (no

painel de *São Brás* o fundo quatrocentista não parece ser o fundo paisagístico dos restantes). Nessas pinturas hoje perdidas, São Pedro surgia apenas com as chaves e São João Baptista com o cordeiro e bandeirola sobre um livro, como é mais frequente.

Estudo e divulgação

A mais antiga publicação sobre os painéis é um artigo de jornal, de 1949, onde José António Pinheiro e Rosa noticiou a descoberta que deles fez na ermida de São Pedro em 1945 (Figura 2). Além da respectiva descrição iconográfica (identificando, com algumas dúvidas, o Santo Bispo como São Brás), referiu a improbabilidade de os painéis terem sido executados para esse local e datou-os do século XVI. Mencionou ainda o seu mau estado de conservação e o facto de terem sido “já retocados em certos pontos” (Rosa, 1949).



Figura 2 – Os painéis agrupados em dípticos tal como se encontravam na ermida de São Pedro. Fotografias, muito provavelmente, de 1949 (Rosa, 1966).

A referência seguinte surgiu pouco depois, após terem entrado para restauro no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa (Figura 3). Num texto datado de 1951, João Couto, o director do museu, anunciou a descoberta das pinturas quatrocentistas sob as imagens visíveis (Couto, 1952:15), assunto que foi depois desenvolvido numa nota do conservador Abel de Moura ilustrada com radiografias (Moura, 1956). Pelo meio, as obras foram incluídas no catálogo de uma exposição onde o Santo Bispo surgiu identificado como Santo Agostinho (MNAA, 1952).



Figura 3 - Painéis sem molduras após entrada no MNAA, em 1950.
Fotografias do arquivo do Laboratório José de Figueiredo (Cruz, 1996).

Posteriormente, os painéis foram incluídos num vasto estudo dos suportes de madeira utilizados na pintura europeia, em que foi concluído que as tábuas são de tuia da Argélia (Marette, 1961:295).

Na década de 1960, Pinheiro e Rosa tratou novamente dos painéis: primeiro, com algum detalhe, descreveu a sua descoberta e os desenvolvimentos à volta do processo de restauro (Rosa, 1966:32-42); seguidamente, num artigo de jornal de 1968, registou o regresso das obras a Tavira, após a conclusão do restauro no MNAA, e sugeriu que, afinal, não é São João Baptista que está representado nas pinturas quatrocentistas, mas São Roque (Rosa, 1992:255-256).

Nas duas décadas seguintes não houve desenvolvimentos relevantes. O estudo dos painéis só ganhou novo fôlego na década de 1990, quando foram incluídos em dois projectos que originaram publicações que lentamente foram surgindo nos anos subsequentes e, num deles, resultados não completamente aproveitados.

Em primeiro lugar surgiu o estudo de Carla Fernandes iniciado com um trabalho escolar em 1993 (Fernandes, 1993). Aí apresentou relatos de visitas do século XVI a igrejas algarvias da Ordem de Santiago que relacionou com os painéis e, assim, determinou o local de origem destes (igreja de Santa Maria do Castelo) e o período em que foram repintados (entre 1518 e 1534). Igualmente fez uma detalhada leitura histórico-artística das pinturas quatrocentistas e, na esteira de Pinheiro e Rosa, colocou a hipótese de nelas estar representado São Roque. Além disso, apontou algumas influências catalãs a essas obras mais antigas. Este trabalho escolar esteve na origem do capítulo sobre os painéis que, mais tarde, inseriu na monografia que dedicou à igreja de Santa Maria do Castelo, onde, no entanto, abandonou a hipótese da figuração de São Roque (Fernandes, 2000:59-78). Carla Fernandes abordou ainda as pinturas quatrocentistas no catálogo de uma exposição efectuada em 2003, designadamente nas fichas respeitantes às obras (Fernandes, 2003a, 2003b) e no texto dedicado à arte gótica em Tavira (Fernandes, 2003c). Aqui, às já aludidas influências catalãs, acrescentou influências de Sevilha.

Por outro lado, os painéis estiveram envolvidos num projecto de estudo da pintura portuguesa do século XV que teve início precisamente em 1993 no então Instituto José de Figueiredo (IJF), actual Laboratório José de Figueiredo. Além de observação detalhada, o estudo incluiu a realização de documentação fotográfica e radiográfica dos quatro painéis, de que só uma pequena parte foi publicada (Cruz, 1996, 2005). O painel de *São Pedro* foi objecto de estudo material que compreendeu recolha de amostras, caracterização da estratigrafia, identificação de pigmentos por testes microquímicos e identificação da madeira, de que resultou um relatório não publicado (Ribeiro, 1995). Este painel e o de *São Brás* foram analisados por espectroscopia de fluorescência de raios X, tendo também permanecido inéditos os resultados obtidos, salvo uma breve lista de pigmentos (Cruz, 2005). No âmbito deste projecto foi ainda realizada pesquisa documental nos arquivos do IJF e do MNAA com o objectivo de se reconstituir o processo de restauro das décadas de 1950 e 1960, mas a documentação encontrada foi publicada somente alguns anos depois de concluído o projecto (Cruz, 2005). Foi também neste quadro que surgiu a primeira referência aos painéis numa história da arte portuguesa (Carvalho, 1995:474-475). Trata-se da primeira publicação que relaciona estas obras com os registos das visitas da Ordem de Santiago, ainda que nada acrescente ao trabalho inédito de Carla Fernandes (1993). Finalmente, o presente texto, com alguns dados novos, é ainda um tardio fruto desse projecto.

Noutro contexto, os painéis tiveram uma breve referência numa tese de doutoramento (Pereira, 2001:206-207) e mereceram a atenção de Vítor Serrão, que discutiu alguns problemas suscitados pelos princípios seguidos no restauro e caracterizou do ponto de vista histórico-artístico as pinturas quinhentistas que subsistem (Serrão, 2003a, 2003b). O essencial da perspectiva da História da Arte foi depois apresentado por Isabel Macieira no levantamento que efectuou da pintura sacra em Tavira (Macieira, 2004:229-235), onde a pequena figura no painel de *São Brás* surge interpretada num sítio como doador (p. 233) e noutro como alusiva a um milagre do santo (p. 234). Posteriormente, as pinturas quatrocentistas foram mencionadas noutra história da arte portuguesa (Rodrigues, 2009:44-45). O políptico quinhentista que os painéis integravam surgiu ainda em reconstituições da igreja de Santa Maria do Castelo efectuadas, com base nas citadas fontes documentais da Ordem de Santiago, numa dissertação de mestrado (Neves, 2009) e numa tese de doutoramento (Cunha, 2012).

No que respeita a exposições, os painéis foram incluídos em: *Exposição de Arte Sacra de Tavira*, Igreja do Carmo, Tavira, 1950 (Rosa, 1966:34); exposição realizada no âmbito da 5.^a Conferência do Restauro, do International Council of Museums, MNAA, 1952 (MNAA, 1952); exposição realizada no âmbito da II Reunião de Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, MNAA, 1961 (Moura, 1962); XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, Convento da Madre de Deus, Lisboa, 1983 (apenas as duas pinturas quatrocentistas) (Presidência do Conselho de Ministros, 1983:175); *Tavira, Território e Poder*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2003 (Maia et al., 2003:323-325).

Descobertas

Quando os painéis deram entrada em 1950 na Oficina de Restauro do MNAA, foram detectados “relevos que denunciavam um desenho não coincidente com o pregueado das vestes das figuras representadas” que levaram “a crer na existência de uma pintura modificada” (Moura, 1956). Segundo a documentação de arquivo, no painel de *São Vicente* foram igualmente observadas algumas manchas coloridas que não pareciam corresponder à imagem superficial, mas sim a outra subjacente. Com o objectivo de se esclarecer a questão, foram realizadas radiografias das obras mas, segundo as palavras de João Couto, “nada revelaram” ou “pouco deram” (apud Cruz, 2005). Foi um resultado inesperado pois no MNAA já havia grande experiência de radiografia de pinturas.

Entretanto, foi iniciada a intervenção nos painéis que envolveu a abertura de pequenas janelas, isto é, a remoção da pintura superficial em áreas limitadas, para visualização da pintura subjacente.

O processo, como é descrito adiante, prolongou-se durante vários anos. Entre 1955 e 1960, os painéis foram sujeitos a um segundo conjunto de radiografias que, esse sim, mostrou as pinturas quatrocentistas escondidas que, no entanto, já estavam parcialmente expostas devido às janelas (Cruz, 2005).

Igualmente inesperadas foram as revelações proporcionadas em 1995 por outro conjunto de radiografias, o terceiro, neste caso obtidas para as obras no estado em que hoje se encontram. Nas radiografias de *São Vicente* e de *São Brás*, tal como se esperava, observaram-se as pinturas quatrocentistas, mas no painel de *São Pedro* detectou-se outra cabeça, sob a do apóstolo, em posição mais elevada (Figura 4). Apresenta farta cabeleira que se prolonga até aos ombros e em parte coincide com a vegetação que actualmente contorna a cabeça. No que toca à extensão, a pintura subjacente parece limitar-se à cabeça, pelo que pode corresponder a um arrependimento do pintor (Cruz, 1996, 2005). Não obstante a discordância relativamente à imagem habitual de São Pedro, a versão mais antiga pode igualmente corresponder a este santo, pois, ao longo dos séculos, encontram-se exemplos de representações semelhantes. De qualquer forma, a radiografia mostra uma mudança iconográfica.



Figura 4 – Pormenor da radiografia do painel de *São Pedro* obtida em 1995, que mostra uma cabeça, em posição não coincidente com a da imagem visível, ostentando uma densa cabeleira. Radiografia de José Pessoa, arquivo do Laboratório José de Figueiredo (Cruz, 1996).

A estratigrafia observada em diversos pontos do painel de *São Pedro*, de acordo com o relatório que permanece inédito, é complexa e sugere que houve alterações, com impacto e significado desconhecidos, que não se limitaram à zona da cabeça (Ribeiro, 1995).

Caracterização material

Como já foi referido, a madeira destes painéis foi identificada como sendo de tuia da Argélia (*Tetraclinis articulata*), uma espécie que, no conjunto de mais de mil obras analisadas no estudo sobre os suportes utilizados na pintura europeia em que foi obtido o resultado, só foi encontrada noutra caso (Marette, 1961:295). Esta singularidade tem sido precisamente usada para reforçar a singularidade estilística que a História da Arte tem apontado às duas pinturas quatrocentistas (Carvalho, 1995; Fernandes, 2003c).

No entanto, esta identificação não foi confirmada por análises mais recentes efectuadas por Lília Esteves, do IJF, e Teresa Quilhó, do Instituto de Investigação Científica Tropical, segundo as quais a madeira é, de facto, de uma gimnospérmica, mas do género *Picea*, provavelmente correspondendo a um espruce (*Picea abies*) (Ribeiro, 1995). Trata-se de uma espécie usada com alguma frequência na pintura europeia, sobretudo na Alemanha, mas que não se desenvolvia na Península Ibérica nem foi detectada no conjunto de obras ibéricas analisadas no estudo europeu (Marette, 1961). Portanto, é um material igualmente singular, ainda que susceptível de outras interpretações.

A diferença de resultados pode explicar-se pela dificuldade de identificação da madeira das gimnospérmicas. Os mais recentes, por terem sido obtidos com o conhecimento dos anteriores, possivelmente foram obtidos com melhores condições de análise e melhores amostras e provavelmente são mais seguros. Além disso, o espruce parece ser uma árvore mais adequada do que a tuia da Argélia para a obtenção de tábuas com dimensões semelhantes às dos painéis (165 cm de comprimento e mais de 25 cm de largura): geralmente tem tronco direito que pode atingir mais de 100 cm de diâmetro enquanto a tuia da Argélia é uma árvore de pequeno porte com tronco algo tortuoso que raramente tem mais de 50 cm de diâmetro.

Cada painel é constituído por duas tábuas dispostas na vertical. Segundo a parca informação do processo elaborado quando as obras entraram no MNAA, a sua ligação foi efectuada sem qualquer cavilha, tendo sido apenas “grudadas” (apud Cruz, 2005). Durante a intervenção que se seguiu, foram colocadas caudas-de-andorinha no painel de *São Pedro* e cavilhas nos restantes. Além disso, foram aplicados complementos e reforços de madeira nos quatro painéis, designadamente nas extremidades das tábuas que tinham sido atacadas por insectos.

As radiografias de 1995 mostram que o painel de *São Brás* tem dois embutidos em forma de losango, não visíveis no verso nem coincidentes com nós, onde a pintura quatrocentista não apresenta qualquer interrupção (Figura 5) (Cruz, 1996). Isto implica que são anteriores a essa pintura e sugere que as tábuas tiveram uma utilização mais antiga.

Segundo os resultados obtidos para o painel de *São Pedro*, nas pinturas quatrocentistas foi usada uma camada de preparação de sulfato de cálcio (Ribeiro, 1995), isto é, “gesso” (não necessariamente o mineral com esse nome), de acordo, portanto, com a tradição do sul da Europa, não tendo qualquer suporte a afirmação de que é de cré, isto é, carbonato de cálcio. Quanto ao repinte quinhentista, as observações com lupa binocular sugerem que foi precedido, primeiro, de aplicação de camada branca sobre a pintura anterior e, depois, de desenho.



Figura 5 - Pormenor da radiografia do painel de *São Brás* obtida em 1995, onde é possível ver um acrescento de madeira, em forma de losango, sobre o qual foi executada a pintura quatrocentista (por exemplo, a mão) que está encoberta pela pintura quinhentista. Radiografia de José Pessoa, arquivo do Laboratório José de Figueiredo (Cruz, 1996).

Os painéis tinham uma faixa sem pintura a toda a volta que, como se vê nas fotografias dos painéis sem molduras feitas quando entraram no MNAA, era consideravelmente larga no topo e na base (Figura 3). Nesta zona existiam furos que, como era habitual em Espanha, muito provavelmente eram de pregos usados para fixar os painéis à estrutura retabular. Nesse caso as molduras só depois foram aplicadas. Segundo uma descrição de 1554, o retábulo tinha “um guarda-pó pintado de azul com umas estrelas de ouro [e] os encoroamentos e molduras douradas”, além de um varão de ferro com sua cortina (Lameira & Santos, 1988:78)

Não foram efectuadas análises que permitam saber qual o aglutinante usado e, conseqüentemente, a técnica de pintura. Por isso, também não tem fundamento a descrição das pinturas de *São João* e de *São Pedro* como pinturas a têmpera.

Os pigmentos identificados nos painéis de *São Pedro* e de *São Vicente* estão de acordo com o expectável (Cruz, 2005; Ribeiro, 1995). Na pintura quatrocentista foram detectados branco-de-chumbo, ocres amarelo e castanho, vermelhão, verdigris, malaquite, negro-de-osso e, eventualmente, laranja-de-chumbo, garança e resinato de cobre. Na pintura quinhentista, branco-de-chumbo, amarelo-de-chumbo-e-estanho, ocre-castanho, vermelhão, azurite e ouro. O verde resulta de um pigmento de cobre, mas não foi possível apurar se se trata de azurite misturada com um pigmento amarelo, como era frequente na época, ou se verdadeiramente corresponde a um pigmento verde (malaquite ou verditer). Na pintura de *São Pedro* os estratos cromáticos apresentam grande mistura de pigmentos.

No que respeita ao estado de conservação, os painéis apresentavam múltiplos problemas quando chegaram ao MNAA. A documentação da época dá conta de danos importantes nos suportes, designadamente perdas de madeira resultantes de ataque de insectos e deficiente ligação das tábuas (Figura 3). Na camada pictórica, existiam muitas lacunas, algumas de dimensões consideráveis, quer ao nível da pintura quinhentista, quer da quatrocentista. A abertura das janelas nos painéis de *São Vicente* e de *São Brás* (Figura 6) e o levantamento dos repintes do século XVI nos de *São João* e de *São Pedro* causaram mais danos. Nos primeiros, evidentemente, foi destruída a camada pictórica quinhentista na zona das sondagens; nos segundos, além da destruição integral das pinturas quinhentistas, o processo de levantamento destas originou marcas nas pinturas quatrocentistas com visibilidade dependente do momento da intervenção. Por exemplo, na espada de São Pedro observam-se diferenças na decoração que não correspondem a efeito pictórico mas são consequência da desigual agressividade das diversas campanhas de sondagens (Cruz, 2005).

A pintura quinhentista que estava na zona das janelas abertas nos painéis de *São Vicente* e de *São Brás* foi depois reconstituída e as lacunas cromáticas nos quatro painéis foram reintegradas. Actualmente, essas zonas são facilmente perceptíveis, assim, como a rede de estalado que foi pintada. As tintas usadas neste restauro contêm pigmentos de cromo, zinco e titânio, além de outros com elementos comuns às tintas originais. O titânio corresponde ao pigmento branco-de-titânio, que está na origem da cor mais clara das zonas de forma aproximadamente rectangular que se observam no céu, imediatamente junto à cabeça dos santos, e nas alvas. Essa cor mais clara resulta do branco-de-titânio dificultar a acumulação de sujidade onde foi usado, algo que não sucede nas zonas adjacentes, onde foi empregue branco-de-chumbo.



Figura 6 – Aspecto das pinturas, cerca de 1960, após as sondagens (assinaladas a vermelho). Fotografia de Mário Novais, arquivo do Laboratório José de Figueiredo (Cruz, 2005).

Proveniência e percurso

Em 1534 os painéis integravam o retábulo do altar da capela colateral do lado do Evangelho da igreja de Santa Maria do Castelo, pois há uma descrição do templo feita nesse ano que, como notou Carla Fernandes (1993; 2000), se refere às pinturas quinhentistas: “No altar que está no cruzeiro da parte do Evangelho está outro retábulo de madeira grande e bom de cinco painéis; e [tem] no meio uma charola em que está a imagem de Nossa Senhora de vulto com seu Filho no colo; e nos dous painéis da parte do Evangelho estão pintados São João e São Vicente e nos painéis da parte da Epístola estão pintados São Pedro e São Brás; [o retábulo está] todo bem pintado e dourado por partes e [está protegido] com um guarda-pó dourado e por baixo pintado de azul com estrelas douradas” (Cavaco, 1987:160-161). A coincidência do programa iconográfico e o acordo entre esta descrição realizada a partir do centro do retábulo e a ordenação dos painéis que é possível fazer com base na perspectiva do chão das pinturas quinhentistas (Figura 2) não deixam dúvidas sobre serem as mesmas obras.

Numa descrição anterior, em 1518, foi mencionado um altar constituído por “uma imagem de Nossa Senhora de vulto com o mesmo Jesus no colo e [...] um retábulo com seu guarda-pó grande novo e bom com a imagem de São Pedro e outra de São João pintadas de matiz em ele” (Cavaco, 1987:67). Carla Fernandes considerou que as pinturas referidas são duas das que nos ocupam. Inicialmente ficou na dúvida se eram as quatrocentistas ou as quinhentistas (Fernandes, 1993), mas depois concluiu serem as últimas (Fernandes, 2000). A omissão de duas pinturas explicou-a admitindo que estavam a ser repintadas noutra local, por acréscimo concluindo que o repinte tinha terminado em 1518 ou pouco depois. É uma hipótese, mas pouco provável se forem ponderadas as questões técnicas. Em primeiro lugar, a remoção e colocação dos painéis em duas fases, em vez de numa só, originaria trabalho acrescido para o pintor e os outros envolvidos (pelo menos, um marceneiro, já que o trabalho de marcenaria estava vedado aos pintores). Em segundo lugar, remover e colocar uma pintura de cada lado do retábulo em cada uma das fases é pouco prático e pouco racional dado o sistema de fixação que parece ter sido usado (ver atrás), com moldura ou elementos decorativos comuns a painéis adjacentes como se via na ermida de São Pedro (Figura 2). Seria mais simples tratar de uma só vez os dois painéis do mesmo lado. Portanto, talvez aquela interpretação do relato de 1518 seja arriscada e se deva antes concluir que é desconhecido o local para onde foram feitas as pinturas quatrocentistas. Por outro lado, se a repintura dos painéis e a sua colocação no retábulo que integravam em 1534 estiverem relacionadas, então as pinturas quinhentistas devem datar de entre 1518 e 1534.

Em 1554 as pinturas estavam no mesmo local (Lameira & Santos, 1988:78), mas não se sabe durante quanto tempo aí permaneceram. Certo é apenas que em 1945 foram encontradas por José António Pinheiro e Rosa na ermida de São Pedro (Figura 2) (Rosa, 1949, 1966). José Alberto Seabra Carvalho supõe que a transferência ocorreu antes de a cobertura da igreja de Santa Maria do Castelo ter desabado em consequência do terramoto de 1755, pois de outra forma as pinturas teriam sido danificadas (Carvalho, 1995:475). Carla Fernandes coloca a hipótese de a mudança ter ocorrido somente na sequência do terramoto, alegando que nada sugere que a capela do cruzeiro onde estavam os painéis, ao contrário da capela-mor, tenha sido significativamente afectada pelo mesmo (Fernandes, 2000:57).

Devido ao mau estado de conservação e à importância que lhes foi atribuída pelo pintor Alberto de Souza, em 1950 entraram na Oficina de Restauro do MNAA para tratamento (Figura 3). Aí permaneceram até 1967, ano em que regressaram a Tavira – para a igreja de São Paulo, onde estava a ser reunido um conjunto de obras para um futuro museu de arte sacra (Rosa, 1992:255). Em 1983, voltaram a Lisboa, para o IJF (sucessor da Oficina de Restauro), onde ficaram até 1998. Nesta ocasião retornaram a Tavira, desta vez para a igreja de Santiago, onde se têm mantido até agora (Fernandes, 2000:60). Pelo meio, passaram por algumas exposições em Tavira e em Lisboa, já registadas atrás.

Restauro

Quando, em 1950, foi detectada a existência de pinturas subjacentes surgiu a questão de se decidir o que fazer. Na época era comum considerar-se de forma mais ou menos automática que a pintura subjacente, por ser a primeira, era a mais valiosa. Tal perspectiva estava profundamente alicerçada no programa ideológico do Estado Novo de exaltação de uma suposta pureza medieval, ainda que tivesse antecedentes no Romantismo e nos revivalismos que o integraram e tenha sido posta em prática em diversos países. Para o processo se desenvolver dessa forma era indispensável verificar-se previamente que a pintura subjacente se encontrava em relativo bom estado. Como as primeiras radiografias não foram elucidativas, foram abertas janelas que puseram à vista a pintura quatrocentista. Porém, a remoção das pinturas mais recentes não foi explicitamente assumida e, pelo contrário, João Couto registou em 1951 que as obras ficavam a aguardar “que um estudo mais profundo indique o caminho a seguir nesta embaraçosa conjuntura” (Couto, 1952:15). Contudo, a grande extensão das janelas e a localização central de algumas, especialmente no painel de *São Pedro*, sugerem que o levantamento já estava decidido internamente.

Talvez devido a estas contradições, o processo ficou suspenso até ao final da década. Então, quando as radiografias já permitiam observar a pintura subjacente, foi resolvido ampliar as sondagens em extensão e em número para, como escreveu o restaurador Fernando Mardel, “verificarmos se, na realidade, vale a pena fazer-se o importante e moroso trabalho do levantamento total” (*apud* Cruz, 2005). As janelas não se detiveram, como antes, nos limites das cabeças e nos painéis de *São Pedro* e de *São João* foram parcialmente postos a descoberto os rostos subjacentes (Figura 6). No primeiro ficou exposto mais de um terço da pintura quatrocentista, tornando pouco provável a hipótese de não continuação do levantamento.

Na ocasião, João Couto era de opinião que devia ser feita a remoção integral das pinturas do século XVI, mas, provavelmente por obrigação institucional, solicitou um parecer à Junta Nacional de Educação. A comissão que estudou o caso foi de igual parecer e, assim, em 1961, o levantamento que lentamente e de forma irregular ia sendo feito no MNAA ficou de acordo com o que oficialmente se afirmava.

Porém, João Couto, de repente, mudou de opinião, já que num despacho destinado a Abel de Moura escreveu: “parece-me que a tábua onde está o doador se deve manter com a pintura do [século] XVI, pelo interesse que tem e para exemplo do que se fez posteriormente” (*apud* Cruz, 2005).

Sobre o que motivou esta súbita mudança, não há registo, mas parece ter alguns princípios subjacentes. Em primeiro lugar, a mudança assenta na valorização de outros critérios para além do cronológico que durante anos foi decisivo na instituição. Neste caso foi um critério iconográfico. Em segundo lugar, esta decisão mostra preocupação com a documentação da intervenção, uma vez que pretendia que se guardasse testemunho das pinturas tal como se encontravam antes da profunda e irreversível intervenção que se planeava para as outras três. Finalmente, mas não menos importante, esta solução desvaloriza a componente estética das obras pois, ao intentar recuperar a imagem original em três painéis, mas não em um, destrói a unidade estética do conjunto.

É desconhecido o que aconteceu imediatamente depois, mas em 1963, de acordo com o que está escrito num ofício, “a Junta Nacional de Educação decidiu que duas das quatro tábuas fossem submetidas a um exame da condição da pintura original do séc. XV” e “as outras duas tábuas se mantivessem na sua composição pictural posterior, até ulterior decisão” (*apud* Cruz, 2005). Foi o director do MNAA que, acabando por discordar do parecer inicial, solicitou uma reapreciação do problema? Foi uma forma de reduzir os custos de uma intervenção sobre a qual o mesmo João Couto já tinha dito, em 1950, que “neste momento, dadas as dificuldades que têm surgido, a beneficiação dos painéis já não seria permitida”

(*apud* Cruz, 2005)? Foram outras razões, eventualmente relacionadas com o rápido regresso das pinturas a Tavira? São hipóteses. O certo é que essa foi a decisão final, tendo o restauro sido dado por concluído em 1964.

Do ponto de vista prático, os painéis de Tavira estiveram sujeitos a um tratamento semelhante ao de outros em idênticas circunstâncias, inclusivamente até no número de anos que durou o processo. Porém, a resolução finalmente tomada originou consequências que não eram habituais e são muito problemáticas à luz dos actuais conceitos do restauro.

Em primeiro lugar, destruiu a unidade do conjunto. O que era um políptico do século XVI foi transformado em dois painéis de um políptico incompleto do século XV mais dois painéis de outro políptico também incompleto do século XVI. Além de insólito, vai contra o que geralmente é um dos objectivos de um restauro: o restabelecimento da unidade da obra de arte.

Um segundo problema adveio de, nas duas obras que deviam ficar com as pinturas do século XVI, estas já terem sido parcialmente removidas, ainda que em menor extensão do que nas outras duas (Figura 6). No painel de *São Vicente*, a pintura do século XV em exposição correspondia a cerca de 17 % da área total e na de *São Brás* a cerca de 9 % (Cruz, 2005). Portanto, o problema era o que fazer a essas janelas de sondagem. Evidentemente que não podiam ficar assim e, por consequência, a única alternativa era o disfarce dos danos causados pelas indecisões. Foi isso que aconteceu.

Referências

- CARVALHO, José Alberto Seabra (1995) — “A pintura quatrocentista”, in Paulo Pereira (ed.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 473-485.
- CAVACO, Hugo (1987) — ‘*Visitações’ da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio (Subsídios para o estudo da história da arte no Algarve)*, Vila Real de Santo António, Câmara Municipal.
- COUTO, João (1952) — “Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2(3), pp. 3-23.
- CRUZ, António João (1996) — “Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo”, in Henrique Vilaça Ramos (ed.), *Actas do Simpósio Comemorativo do Centenário da Descoberta dos Raios X*, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 83-103, <http://www.ciarte.pt/artigos/199602.html>
- CRUZ, António João (2005) — “Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial”, *Conservar Património*, 2, pp. 29-53, https://doi.org/10.14568/cp2_4.
- CUNHA, Mário Raul de Sousa (2012) — (...) *Visitando nós ora pessoalmente o dito meestrado de Santiago (...): As Igrejas da Ordem Militar de Santiago. Arquitetura e Materiais*, tese de doutoramento, 2 vols., Porto, Faculdade de Letras da Universidade de Porto, <https://hdl.handle.net/10216/76121>.
- FERNANDES, Carla Maria (1993) — *As Tábuas Quatrocentistas de S. Pedro de Tavira*, documento não publicado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FERNANDES, Carla Varela (2000) — *A Igreja de Santa Maria do Castelo de Tavira*, Lisboa, Colibri.
- FERNANDES, Carla Varela (2003a) — “248 - São Pedro”, in Maia et al., 2003, p. 323.
- FERNANDES, Carla Varela (2003b) — “249 - São João Baptista”, in Maia et al., 2003, p. 324.
- FERNANDES, Carla Varela (2003c) — “(Des)contextos da arte gótica em Tavira”, in Maia et al., 2003, pp. 205-212.
- LAMEIRA, Francisco I. C.; SANTOS, Maria Helena Rodrigues dos (1988) — *Visitação de Igrejas Algarvias. Ordem de São Tiago*, Faro, ADEIPA.
- MACIEIRA, Isabel (2004) — *A Pintura Sacra em Tavira. Séculos XV a XX*, Lisboa, Edições Colibri - Câmara Municipal de Tavira.
- MAIA, Maria; FERNANDES, Carla; LOPES, Marco; CAVACO, Sandra (ed.) (2003) — *Tavira. Território e Poder*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia.
- MARETTE, Jacqueline (1961) — *Connaissance des Primitifs par l'Étude du Bois. Du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Éditions A. & J. Picard.
- MNAA (1952) — “Détérioration et traitement des tableaux - Exposition”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2(3), pp. 31-46.
- MOURA, Abel de (1956) — “Quatro tábuas quatrocentistas examinadas no laboratório do Museu”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 3(2), pp. 69-70.
- MOURA, Abel de (1962) — “Os problemas da conservação das pinturas e das condições do meio”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 4(4), pp. 35-36.
- NEVES, Francisco Manuel Coelho (2009) — *Materiais e Formas na Construção Religiosa Quinhentista*, dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, <http://hdl.handle.net/10216/20298>.
- PEREIRA, Fernando António Baptista (2001) — *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese de doutoramento, 2 vols., Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS (1983) — *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. XVI Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os antecedentes medievais dos descobrimentos* Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros.
- RIBEIRO, Isabel (1995) — *Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV. “S. Pedro de Tavira”*, relatório não publicado, Lisboa, Instituto José de Figueiredo.
- RODRIGUES, Dalila (2009) — *A Pintura num Século de Excepção 1450-1550*, Fubu Editores.
- ROSA, J. A. Pinheiro e (1949) — “Alguns quadros quinhentistas no Algarve”, *Correio do Sul*, 30(1662), 8 de Setembro de 1949.
- ROSA, J. A. Pinheiro e (1966) — *Arte Sacra em Tavira*, Tavira.
- ROSA, José António Pinheiro (1992) — *Crónicas, Viagens e Outras Engrenagens*, Faro.
- SERRÃO, Vítor (2003a) — “250 - São Brás e São Vicente”, in Maia et al., 2003, pp. 324-325.
- SERRÃO, Vítor (2003b) — “O contexto artístico de Tavira quinhentista”, in Maia et al., 2003, pp. 221-233.