



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia

Beatriz Ramos Pereira

A desconhecida pintura mural do Convento de Cristo

Dissertação de Mestrado

Orientado por:

Joaquim Inácio Caetano

Fernando Costa – Instituto Politécnico de Tomar

Dissertação

apresentada ao Instituto Politécnico de Tomar

para cumprimento dos requisitos necessários

à obtenção do grau de Mestre

em Conservação e Restauro

Dedico este trabalho à minha mãe e aos meus avós

Este exemplar contém alguma informação adicional, introduzida por sugestão do júri das provas públicas de discussão da dissertação.

RESUMO

O Convento de Cristo, um dos monumentos mais importantes na história e na arte portuguesas, íntegra, em toda a sua extensão, uma grande quantidade e variedade de expressões artísticas manifestadas em diversos materiais. Encontramos, em alguns dos seus espaços, pinturas murais executadas em diferentes cronologias e com diversos motivos decorativos, que pouco ou nada têm sido referidas em bibliografia específica do Convento ou de pintura mural. Esta falta de estudo tem, simultaneamente, origem e causa, neste desconhecimento, que inevitavelmente provocou, em alguns dos casos, danos na sua integridade material, levando alguns exemplares à ruína. Grande parte das patologias/alterações, estão relacionadas com a falta de manutenção que, conseqüentemente, leva à destruição do suporte das pinturas, a arquitetura, e permite, em quase todos os casos a presença da humidade em excesso que resulta na falta de coesão do material, devido à perda do ligante, e/ou favorece a colonização biológica.

As pinturas murais analisadas são quase todas executadas a fresco, algumas recorrendo a variantes desta técnica, utilizando incisões como guias da composição e também a estampilhas, como forma de reprodução de determinados motivos, com rapidez. Outras, foram realizadas a seco, especialmente as que foram executadas a partir da segunda metade do século XVI.

Os esgrafitos, a pintura de determinados elementos arquitetónicos e a exaltação e simulação da estereotomia da cantaria também foram aplicados nos espaços do Convento.

Palavras-chave: pintura a fresco; estampilha; grutescos; estereotomia; Convento de Cristo;

ABSTRACT

The Convent of Christ, one of the most important monuments of Portuguese history and art, has, in all its extension, a large number and variety of artistic expressions manifested through various materials. In some of these spaces, mural paintings from different chronologies with various decorative motifs were found, that have been object of few or no studies and references in specific bibliography of the Convent or of mural painting. This lack of study has, simultaneously, origin and cause in this ignorance, which inevitably, in some cases, results in damage to its material integrity, leading some specimens to the state of ruin. Most of the pathologies / alterations we found are related to the lack of maintenance that, consequently, leads to the destruction of the painting support, which is the architecture, and allows in most the cases, the presence of excess humidity that ends causing damage to the material cohesion, due to binder loss, and/or may benefit the biological colonization.

Almost all the mural paintings analysed are frescoes and some are variants of this technique, that used incisions as guides for the composition, as well as stencils, as a way of quickly copying the motifs. Others didn't use the fresco technique, especially those that were executed after the second half of the 16th century.

The *sgraffiti*, the colour applicated on specific architectural elements and the exaltation and alteration of the stonework stereotomy were also used in the Convent spaces.

Keywords: fresco paintings; stencil; *grottesche*; stereotomy; Convent of Christ;

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Principalmente, ao meu orientador Joaquim Inácio Caetano pelo entusiasmo e disponibilidade que sempre demonstrou em relação a este estudo e à minha aprendizagem. Devo também agradecer a transmissão de conhecimentos, teóricos e práticos, que, certamente, me terão ajudado no desenvolvimento de capacidades académicas, intelectuais e pessoais e que me serão úteis para o resto da vida. Por fim, também por me ensinar a olhar para as pinturas e a dialogar com elas;

Ao meu orientador Fernando Costa, por me ter permitido conhecer estas pinturas;

À Doutora Sofia Salema pela rapidez nas respostas, disponibilidade, cedência de imagens e interesse neste estudo;

Ao Doutor Luís Urbano Afonso pela disponibilidade no esclarecimento de dúvidas;

À Doutora Ana Carvalho Dias, pela disponibilidade em visitar o local, pelo esclarecimento de dúvidas, pela cedência de imagens e documentação;

À Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía e Francisco M. García Aguilar, pela rapidez na resposta, disponibilidade e cedência de imagens;

À Joana Shearman pela disponibilidade, cedência de imagens e simpatia;

À Dra. Ana Cuesta, pela discussão e auxílio no acesso a textos e documentação estrangeira não disponível em Portugal;

Ao Doutor Cláudio Marques do Paço de Sintra pela receção no Paço de Sintra, disponibilidade e simpatia;

Ao Nuno Monteiro Pereira e Paulo Sande pelo interesse neste estudo;

Ao *staff* do Convento, que me ajudou de todas as maneiras possíveis e me fizeram sentir em casa;

À Elvira Barbosa pela amizade e pela compreensão;

À Margarida Silva, Maria Constâncio, Raquel Alves, Catarina Cunha e Marta Santos pelo companheirismo, pelas críticas construtivas e, sobretudo, pela amizade;

À minha família, pelo encorajamento, entusiasmo, paciência e apoio ao longo do meu percurso;

Ao Nuno Teixeira, por tudo.

ÍNDICE GERAL

RESUMO	V
ABSTRACT	VII
AGRADECIMENTOS	IX
ÍNDICE DE FIGURAS	XVI
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I.....	3
1. A Ordem e Convento de Cristo	3
1.1. A Ordem de Cristo, instituição perpetuadora da Ordem do Templo: uma breve introdução histórica.....	3
1.2. As campanhas de construção do Convento de Cristo	7
1.2.1. Campanhas templárias.....	7
1.2.2. Campanhas henriquinas.....	9
1.2.3. Campanhas manuelinas	11
1.2.4. Campanhas joaninas	13
1.2.5. Campanhas filipinas	14
1.2.6. As últimas campanhas	15
2. Estados da questão.....	16
2.1. Estudo da pintura mural portuguesa	16
2.2. Estudo da pintura mural do Convento de Cristo.....	27
PARTE II.....	32
Localização dos núcleos identificados	32
Núcleo I.....	34
Antiga entrada da Rotunda	34
1. Caracterização Formal.....	34
2. Caracterização Técnica.....	35

3. Datação.....	36
4. Relação/comparação com outras pinturas	37
5. Estado de conservação e intervenções anteriores.....	39
6. Proposta de intervenção.....	42
Núcleo II.....	43
Claustro da Lavagem.....	43
1. Características formais	43
2. Características técnicas.....	46
3. Datação.....	50
4. Relação/comparação com outras pinturas	50
5. Estado de conservação e intervenções anteriores.....	52
6. Proposta de intervenção.....	53
Paços do Infante	55
1. Características formais	55
1.1. Sala do Paço	55
1.2. Piso Térreo da Sala do Paço.....	56
1.3. Primeiro piso - espaço anexo à Sala do Paço.....	58
1.4. Abertura de acesso ao horto	59
1.5. Câmaras dos Paços.....	59
1.6. Alcáçova.....	60
2. Características técnicas.....	60
3. Datação.....	61
4. Relação/comparação com outras pinturas	62
5. Estado de conservação e intervenções anteriores.....	63
6. Proposta de intervenção.....	64
Os modelos, a repetição e a sua versatilidade - motivos mudéjares na pintura mural	65

Núcleo III	68
Topo da escadaria militar	68
1. Características formais	68
2. Características técnicas.....	69
3. Datação.....	70
4. Relação/comparação com outras pinturas	70
5. Estado de conservação e intervenções anteriores.....	71
6. Proposta de intervenção.....	72
Núcleo IV	73
Escadaria Claustro Principal – Claustro de Santa Bárbara.....	73
1. Características formais	73
2. Características técnicas.....	75
3. Datação.....	76
4. Relação/comparação com outros esgrafitos	76
5. Estado de conservação e intervenções anteriores.....	77
Núcleo V.....	79
Sacristia Filipina.....	79
1. Características formais	80
2. Características técnicas.....	81
3. Datação.....	82
4. Relação/comparação com outras pinturas	83
5. Estado de conservação.....	84
6. Proposta de intervenção.....	85
Corredor Claustro de Cemitério – Charola.....	86
1. Características formais	86
2. Características técnicas.....	87

3. Datação.....	87
4. Relação/comparação com outras pinturas	87
5. Estado de conservação e intervenções anteriores.....	88
6. Proposta de intervenção.....	88
A decoração ao romano no Convento de Cristo.....	89
Núcleo VI.....	92
Refeitório.....	92
1. Características formais	92
2. Características técnicas.....	94
3. Datação.....	94
4. Relação/comparação com outras pinturas	94
5. Estado de conservação.....	95
6. Proposta de conservação	95
Núcleo VII.....	97
Cor nos elementos escultóricos da arquitetura	97
1. Características formais	97
1.1. Claustro da Micha	97
1.2. Claustro de Santa Bárbara.....	97
1.3. Corredor – Claustro de Santa Bárbara e Claustro da Micha	98
1.4. Claustro do Cemitério	98
1.5. Claustro das Lavagem – 1º piso	98
1.6. Primeira sacristia do Convento	98
1.7. Nave da Charola – interior	99
1.8. Charola – exterior.....	99
1.9. Antiga entrada da Charola.....	99
1.10. Refeitório.....	99

1.11.	Portal Sul da Charola.....	99
1.12.	Noviciado – fachada Este	99
1.13.	Claustro dos Corvos	100
2.	Características técnicas.....	100
2.1.	Claustro da Micha	100
2.2.	Claustro de Santa Bárbara.....	101
2.3.	Corredor Claustro da Micha – Claustro de Santa Bárbara.....	102
3.	Datação.....	102
4.	Relação/comparação com outras pinturas	102
5.	Estado de conservação.....	103
6.	Proposta de intervenção.....	105
	Núcleos VIII.....	107
	Técnicas decorativas de exaltação e imitação da estereotomia da pedra	107
1.	Características formais	108
2.	Características técnicas.....	108
2.1.	Imitação da estereotomia do aparelho de cantaria	108
2.2.	Exaltação da estereotomia da pedra	111
2.3.	O caso particular da sacristia da nave	112
3.	Datação.....	112
4.	Relação/comparação com outros revestimentos.....	114
4.1.	Imitação da estereotomia do aparelho.....	114
4.2.	Exaltação da estereotomia da pedra	116
5.	Estado de conservação e intervenções anteriores	117
6.	Proposta de intervenção.....	117
	Outros vestígios.....	119
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	121

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126
ANEXOS GRÁFICOS	136
ANEXOS FOTOGRÁFICOS.....	158

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Planta demonstrativa da localização dos núcleos referentes às pinturas murais e esgrafito;.....	32
Figura 2. Planta demonstrativa da localização do núcleo referente à cor nos elementos escultóricos da arquitetura;.....	32
Figura 3. Planta demonstrativa da localização do núcleo correspondente às técnicas decorativas de exaltação e imitação da estereotomia da pedra;.....	33
Figura 4. Pintura mural da parte superior do enxalço do janelão da Charola (antiga entrada);	34
Figura 5. Platibanda gótica e barras decorativas (parede 1a);.....	44
Figura 6. Elementos vegetalistas e frutos dos painéis inferiores (parede 1a);	46
Figura 7. Painel de pequenos caixotões dos painéis inferiores (parede 2b);.....	46
Figura 8. Elementos vegetalistas com caule dos painéis inferiores (parede 3a);	46
Figura 9. Composição mudéjar dos painéis inferiores (parede 1);.....	46
Figura 10. Vestígios das pinturas murais da Sala do Paço;.....	55
Figura 11. Vestígios da pintura mural do encosto da conversadeira da esquerda (piso térreo dos Paços);	56
Figura 12. Vestígios da pintura mural do encosto da conversadeira da direita (piso térreo dos Paços);	56
Figura 13. Vestígios da pintura mural da parede este, anexa às conversadeiras (piso térreo dos Paços);	56
Figura 14. Vestígios de pintura mural na parede entre duas janelas na face interior da fachada Sul (piso superior dos Paços);	58
Figura 15. Pormenor dos motivos da moldura pintada entre duas janelas na face interior da fachada Sul (piso superior dos Paços);.....	58
Figura 16. Vestígio da pintura mural da parte lateral do enxalço da abertura de acesso ao horto;	59
Figura 17. Vestígios de pintura mural de uma das câmaras dos Paços	59
Figura 18. Vestígios de pintura mural numa das paredes sul do espaço da alcáçova;	60
Figura 19. Vestígio de pintura mural da abóbada do topo da escadaria militar (Charola);.....	68
Figura 20. Esgrafito 1	74
Figura 21. Esgrafito 2.....	74

Figura 22. Esgrafito 3	74
Figura 23. Esgrafito 4	74
Figura 24. Esgrafito 5	74
Figura 25. Vista geral do teto abobadado da Sacristia Filipina;.....	79
Figura 26. Vista geral do arco lateral sul da Sacristia Filipina;	79
Figura 27. Vista geral do arco lateral norte da Sacristia Filipina;	80
Figura 28. Pormenor da abóboda com caixotões e ferronneries do corredor do Claustro do Cemitério- Charola;.....	86
Figura 29. Pequena janela superior: enxalço com vestígios de fingidos de embutidos e parede lateral com vestígios de fingidos de arquitetura;.....	93
Figura 30. Enxalço do janelão direito com pintura de fingidos de embutidos;.....	93
Figura 31. Vão da cantaria central da parede fundeira do refeitório com vestígios de fingidos de embutidos e marmoreado;	93
Figura 32. Revestimento de imitação da estereotomia da cantaria através da utilização da cor (parede anexa à Charola);.....	107
Figura 33. Revestimento de imitação da estereotomia da cantaria através da aplicação de reboco (teto do corredor norte da Charola);	107
Figura 34. Marcas de tingimento da imitação de juntas no teto da Sacristia da Nave manuelina;	107
Figura 35. Juntas salientes do exterior da Charola;.....	107
Figura 36. Juntas pintadas de branco no cruzeiro do Dormitório;	108
Figura 37. Vestígio de pintura no aqueduto. Autoria: Joana Shearman;.....	119
Figura 38. Pormenor da pintura neoclássica de uma das salas;.....	119
Figura 39. Silhar pintado de uma das salas;	119
Figura 40. Vestígio de silhar pintado numa das salas;	119
Figura 41. Mapeamento do desenho e das incisões da pintura mural da antiga entrada da Charola;	136
Figura 42. Mapeamento de alterações/patologias da pintura mural da antiga entrada da Charola;	136
Figura 43. Mapeamento do desenho e da cor da pintura mural da parede Oeste do Claustro da Lavagem;.....	137

Figura 44. Mapeamento das alterações e patologias da pintura mural da parede oeste do Claustro da Lavagem;	137
Figura 45. Mapeamento do desenho e da cor da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;	138
Figura 46. Mapeamento das alterações/patologias da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;	139
Figura 47. Mapeamento do desenho e da cor da parede 1a;.....	140
Figura 48. Mapeamentos de alterações e patologias da parede 1a do lado sul do Claustro da Lavagem;	141
Figura 49. Mapeamento do desenho e da cor da parede 2a.....	142
Figura 50. Mapeamento das alterações e patologias da pintura mural da parede 2a;	143
Figura 51. Mapeamento do desenho e da cor da pintura mural da parede 2 do lado sul do Claustro da Lavagem;.....	144
Figura 52. Mapeamento das alterações/patologias da pintura mural da parede 2 do lado sul do Claustro da Lavagem;.....	145
Figura 53. Mapeamentos do desenho e da cor da parede 2b do lado sul do Claustro da Lavagem;	146
Figura 54. Mapeamentos das alterações/patologias da parede 2b do lado sul do Claustro da Lavagem;.....	147
Figura 55. Mapeamento do desenho e da cor da parede 3a do lado sul do Claustro da Lavagem;	148
Figura 56. Mapeamento das alterações e patologias da parede 3 do lado sul do Claustro da Lavagem;	149
Figura 57. Mapeamento do desenho e da cor da parede 3 do lado sul do Claustro da Lavagem;	150
Figura 58. Mapeamento das alterações e patologias da parede 3 do lado sul do Claustro da Lavagem;	151
Figura 59. Mapeamento de cor e de desenho das pinturas murais da Sala do Paço;	152
Figura 60. Mapeamento das alterações e patologias das pinturas murais da Sala do Paço;...	152
Figura 61. Mapeamento do desenho e da cor da pintura mural do topo da escadaria militar;	153
Figura 62. Mapeamento das alterações e patologias das alterações do topo da escadaria militar;	154

Figura 63. Pormenor do anjo tenente da esquerda da antiga entrada da Charola;	158
Figura 64. Pormenor da moldura de quadrifólios que envolve a composição da pintura da antiga entrada da Charola;.....	158
Figura 65. Fresco de Monsaraz;	158
Figura 66. S. Cristóvão e moldura do interior da Charola;	159
Figura 67. Barra de quadrifólios num fragmento de uma coluna do Paço de Snta;.....	159
Figura 68. Danos causados no arco adjacente à pintura da antiga entrada da Charola;.....	160
Figura 69. Argamassas de preenchimento com marcas da presença da humidade na pintura da antiga entrada da Charola;.....	160
Figura 70. Vista geral da pintura da antiga entrada da Charola antes da intervenção. Autoria: Joaquim Caetano:	160
Figura 71. Vestígio da pintura da parede do lado Oeste;	161
Figura 72. Vestígio da pintura da parede 1 do lado Sul;	161
Figura 73. Vestígio da pintura da parede 2 do lado Sul;	162
Figura 74. Vestígio da pintura da parede 3 da parede Sul;.....	162
Figura 75. Escorrências de cal na parede 1a, subjacentes à camada cinzenta, lado sul;	163
Figura 76. Escorrências de cal na parede 1a, atravessada pelas incisões da parede 1a do lado sul;	163
Figura 77. Marcas de ensaio do desenho de parte dos contraforte pintadas da parede 2a do lado sul;	164
Figura 78. Incisões feitas no reboco ainda fresco que não correspondem à pintura feita posteriormente, parede 2a do lado sul;	164
Figura 79. Estrelas de seis pontas pintadas utilizando a uma estampilha da parede 2b do lado sul;	165
Figura 80. Linhas de contorno vermelhas na parede 2b do lado sul;	165
Figura 81. Linhas de contorno negras na parede 2b do lado sul;	165
Figura 82. Camada de cal com inertes da parede 3a do lado sul;.....	166
Figura 83. Marcas das cerdas do pincel que aplicou a cal com inertes na parede 1a do sul. 166	
Figura 84. Circunferência realizada através da utilização de um compasso da parede 2b do lado sul;	167
Figura 85. Pormenor do fruto da parede 1a do lado sul;	167
Figura 86. Menino da parede do lado oeste;	168

Figura 87. Menino da parede 1a do lado sul;	168
Figura 88. Menino da parede 2b do lado sul;	169
Figura 89. Menino da parede 3 do lado sul;	169
Figura 90. Pintura mural que reveste a capela-mor da igreja de São Francisco, Bragança. A autoria: Joaquim I. Caetano;.....	170
Figura 91. Pormenor da pintura mural da Igreja de São Francisco, Bragança. A autoria: Joaquim I. Caetano;	170
Figura 92. Sala Capitular do Mosteiro de San Isidoro em Santiponce (Sevilha). A autoria: Francisco M. García;	171
Figura 93. Painel com decorações mudéjares entre contrafortes góticos da pintura mural na Sala Capitular em Santiponce (Sevilha). A autoria: Francisco M. García;.....	171
Figura 94. Pormenor dos elementos vegetalistas e arquitetónicos da platibanda gótica da pintura mural da Sala Capitular do Mosteiro de San Isidoro em Santiponce (Sevilha). A autoria: Francisco M. García;	172
Figura 95. Desgaste acentuado da zona inferior da pintura da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;	172
Figura 96. Zona inferior da parede 3a com várias lacunas de grande dimensão, lado sul do Claustro da Lavagem;.....	173
Figura 97. Incisões/golpes que danificaram a pintura mural da parede 2a do lado Sul do Claustro da Lavagem;	173
Figura 98. Marcas de ascensão da humidade por capilaridade na zona inferior da parede 2 do lado sul do Claustro da Lavagem;	174
Figura 99. Argamassa de preenchimento com marcas da presença de humidade na parede 1a do lado sul do Claustro da Lavagem;	175
Figura 100. Destacamento da camada de cal com inertes da parede 2a do lado sul do Claustro da Lavagem;	175
Figura 101. Alteração de pigmentos verdes/azuis da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;.....	176
Figura 102. Reintegração cromática mal executada na parede 2a do lado sul do Claustro da Lavagem;	176
Figura 103. Pormenor da parede Oeste do Claustro da Lavagem em 2007 antes da intervenção. A autoria: Joaquim Caetano;	177

Figura 104. Vista geral do painel da esquadra da Sala do Paço;.....	177
Figura 105. Decoração com inspiração mudéjar dos painéis da Sala do Paço;.....	178
Figura 106. Barras decorativas que ladeiam a face interior dos painéis da Sala do Paço;.....	178
Figura 107. Alvenaria a uma cota mais alta do que a pintura da Sala do Paço;.....	179
Figura 108. Barras decorativas da conversadeira esquerda do piso térreo do Paço;.....	179
Figura 109. Estrela mudéjar que intercala os quadrados amarelos, conversadeira esquerda do piso térreo do Paço;.....	180
Figura 110. Vestígio de raios vermelhos decorados na conversadeira direita do piso térreo do Paço;.....	180
Figura 111. Zona inferior ainda com cor vermelha da conversadeira direita do piso térreo do Paço;.....	181
Figura 112. Fissuras na pintura/reboco da parede 1a do lado do Claustro da Lavagem;.....	181
Figura 113. Fragmentos recolhidos da conversadeira direita do piso térreo do Paço;.....	182
Figura 114. Barra de quadrados amarelos e estrela mudéjar do muro à direita das conversadeiras do piso térreo do Paço;.....	182
Figura 115. Pormenor da pintura do muro à direita das conversadeiras do piso térreo do Paço;.....	183
Figura 116. Pormenor dos motivos decorativos negros e brancos do muro à direita das conversadeiras do piso térreo do Paço;.....	183
Figura 117. Vestígios de motivos negros na zona oeste do piso térreo do Paço;.....	184
Figura 118. Fragmento de reboco ainda com motivos negros na zona oeste do piso térreo do Paço;.....	184
Figura 119. Pormenor de reboco com vestígios negros que parecem ser similares aos raios das estrelas mudéjares, zona norte do piso térreo do Paço;.....	185
Figura 120. Fragmento de reboco com padrão de rede na zona oeste do piso térreo do Paço;.....	185
Figura 121. Pormenor do vestígio da parte lateral do enxalço da abertura para o horto, onde são visíveis as incisões e o tom de fundo;.....	186
Figura 122. Pormenor da pintura do espaço anexo à Sala do Paço, onde são visíveis incisões de forma a marcar a moldura das estrelas e a vermelha do lado esquerdo;.....	187
Figura 123. Pormenor do friso de uma das câmaras, com estrelas e quadrados mudéjares, no Paço;.....	188

Figura 124. Pormenor onde são visíveis duas estrelas mudéjares de oito pontos na câmara do Paço;	188
Figura 125. Pormenor das barras que são encimadas pelo friso de estrelas e quadrados mudéjares, numa das câmaras do Paço;	189
Figura 126. Zona de lacuna dos vestígios do enxalço da abertura para o horto;.....	189
Figura 127. Pormenor da decoração das câmaras onde é perceptível o uso de inertes em conjunto com a tinta;	190
Figura 128. Comparação entre a barra da câmara e a moldura do espaço anexo à Sala do Paço;	190
Figura 129. Fragmento de uma pintura a fresco com motivos decorativos encontrados numa escavação arqueológica no Paço de Sintra;.....	191
Figura 130. Fragmento de pintura nas paredes do extradorso da Charola a similar cantaria; ..	191
Figura 131. Representação de cantaria e barras nas paredes laterais da abóbada da escadaria militar da Charola;.....	192
Figura 132. Suporte e reboco de duas camadas de reboco;.....	192
Figura 133. Vista geral dos vestígios de pintura mural do topo de abóboda da escadaria militar;	193
Figura 134. Incisões para auxiliar na pintura na abóboda da escadaria militar da Charola; ..	193
Figura 135. Pormenor da página 35 do Livro da Leitura Nova. https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4223211 acedido a 15/4/2019	194
Figura 136. Pormenor de página do Tombo dos Bens, Rendas, Direitos e Escrituras da Mesa Mestral da Ordem de Cristo na Vila Tomar. https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4251281 acedido a 15/4/2019;	194
Figura 137. Pormenor da cantaria fingida de uma das frestas da capela-mor da Igreja de São Francisco em Bragança. Autoria: Joaquim Caetano;	195
Figura 138. Desagregação do reboco da pintura do topo da escadaria militar da Charola; ...	195
Figura 139. Eflorescência de sais e sujidade na pintura do topo da escadaria militar da Charola;	196
Figura 140. Cimento Portland em contacto com a pintura do topo da escadaria militar da Charola;	196
Figura 141. Destacamento da camada de cal do esgrafito,2010. Autoria: Joana Shearman; .	197

Figura 142. Pormenores esgrafitados na cal dos esgrafitos da escadaria Claustro Principal-Santa Bárbara, 2010. Autoria: Joana Shearman;.....	197
Figura 143. Perfuração no centro da flor que deverá ter sido feita durante a realização das molduras circulares;	198
Figura 144. Marca circular do compasso utilizado para a marcação das circunferências das molduras;.....	198
Figura 145. Zona inferior não decorada do esgrafito 2;.....	199
Figura 146. Diferenças de reboco no esgrafito 1;	199
Figura 147. Pormenor do Cristo da Igreja de Nossa Senhora da Esperança em Castelo de Vide. Autoria: Sofia Salema;	200
Figura 148. Esgrafitos do teto da Igreja Matriz do Crato. Autoria: Sofia Salema;	200
Figura 149. Esgrafitos do teto da capela-mor da igreja de S. João Batista, Amieira do Tejo. Autoria: Sofia Salema;	201
Figura 150. Enrolamento do Portal sul da nave manuelina;.....	201
Figura 151. Esgrafito 3 antes da intervenção com interrupções nos desenhos, 2010. Autoria: Joana Shearman;.....	202
Figura 152. Esgrafito 3 atualmente e as reconstituições;	202
Figura 153. Caixotões grandes do teto da sacristia filipina;.....	203
Figura 154. Caixotões de menores dimensões do teto da sacristia filipina;.....	203
Figura 155. Marcações das zonas de sombra e de luz com linhas brancas e negras;.....	203
Figura 156. Ferronneries sobre o marmoreado da grelha que envolve os caixotões do teto da Sacristia Filipina;.....	204
Figura 157. Meninos dos grutescos dos arcos laterais;	204
Figura 158. Juntas do aparelho de suporte visíveis, teto da Sacristia Filipina;	205
Figura 159. Alteração do branco de chumbo do fundo das ferronneries do teto da Sacristia Filipina;	205
Figura 160. Manchas vermelhas em zonas de desgaste do branco de chumbo, teto da Sacristia da Filipina;.....	206
Figura 161. A mesma composições com algumas alterações nos caixotões do teto da Sacristia Filipina;	206
Figura 162. Ferronnerie do corredor que liga a Charola ao Claustro do Cemitério;.....	207
Figura 163. Ferronneries do coro-baixo da Igreja de São Francisco em Tomar;.....	207

Figura 164. Caixotões com ferronneries de uma capela lateral da Igreja de São Francisco em Tomar, que partilham a expressão e composição das da Sacristia Filipina;	208
Figura 165. Teto em caixotões fingidos com ferronneries de uma capela lateral da Igreja de S. Francisco em Tomar;.....	208
Figura 166. Vestígios de ferronneries da Capela dos Vales da Igreja de Santa Iria em Tomar;	209
Figura 167. Grutescos com cor no teto de uma dependência do piso térreo do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo;	209
Figura 168. Grutescos com cor da barra do coro-baixo da igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo;	210
Figura 169. Pormenor dos grutescos com cor da barra do coro-baixo da igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo;	210
Figura 170. Pormenor das molduras dos painéis figurativos da nave da ermida de São Pedro da Ribeira, Montemor-o-Novo;.....	210
Figura 171. Caixotão com volumetria;.....	211
Figura 172. Caixotão sem volumetria;	211
Figura 173. Ferronneries do tímpano da porta de acesos à Charola;	211
Figura 174. Irregularidades e juntas das pedras onde foram pintadas as ferronneries;.....	212
Figura 175. Repinte do fundo visível nas extremidades das ferronneries que se encontram subjacentes a essa camada;.....	212
Figura 176. Ferronneries do fuste de uma coluna da Charola. Retirada do livro A Charola do Convento de Cristo, História e Restauro;	213
Figura 177. Marmoreado da extremidade do vão da cantaria;.....	213
Figura 178. Fingidos de embutidos de pedra de uma capela lateral da igreja de São Francisco em Tomar;	214
Figura 179. Embutidos fingidos no arco da Capela de Nossa Senhora da Encarnação, Convento de Santos-o-Novo, Lisboa. Autoria: Joaquim Caetano;.....	214
Figura 180. Pormenor do vestígio de pintura lateral à pequena janela superior, onde é visível a camada de cal e ainda as irregularidades da pedra em que a pintura foi feita;	215
Figura 181. Alguns capitéis do Claustro da Micha com camadas monocromáticas vermelhas e ocres;	215

Figura 182. Mísulas do Claustro da Micha com vestígios de uma camada monocromática vermelha;.....	216
Figura 183. Vestígios de ocre nas paredes que ladeiam as colunas do Claustro da Micha;... 216	
Figura 184. Pedras de fecho da abóboda da galeria do lado Oeste do Claustro da Micha, pintados de vermelho;	217
Figura 185. Fuste de colunas do Claustro da Micha com vestígios de Vermelho e de core;. 217	
Figura 186. Vestígios de vermelho nos capitéis das colunas do lado este do Claustro de Santa Bárbara;	218
Figura 187. Mísulas e conchas com camada monocromática vermelha;	218
Figura 188. Mísula antropomófica com vestígios de Vermelho nas zonas mais escondidas e protegidas, Claustro de Santa Bárbara;	219
Figura 189. Arranque do arco com camada monocromática vermelha no Claustro de Santa Bárbara;;	219
Figura 190. Exemplos de pedras de fecho e nervuras com vermelho e ocre, respetivamente, Claustro de Santa Bárbara;;	220
Figura 191. Nervuras e capitéis do corredor entre o Claustro de Santa Bárbara e o Claustro da Micha, a ocre e vermelho, respetivamente;	220
Figura 192. Nervuras e mísula laterais do corredor entre o Claustro de Santa Bárbara e o Claustro da Micha, a ocre e vermelho;	221
Figura 193. Parte lateral do enxalço da porta do corredor que dá acesso ao Claustro de Santa Bárbara com vestígio de cor ocre;	221
Figura 194. Tingimento de vermelho nos capitéis do Claustro do Cemitério;.....	222
Figura 195. Tingimento de vermelho em zonas mais escondidas e interiores das paredes do Claustro do Cemitério;	222
Figura 196. Tingimento de vermelho nos arcos do Claustro do Cemitério;	223
Figura 197. Arco, sanca e medalhão de fecho de abóboda com vestígios de cor vermelha e verde;	223
Figura 198. Piso superior do Claustro da Lavagem com capitéis tingidos de vermelho;	224
Figura 199. Piso superior do Claustro da Lavagem com capitéis tingidos de vermelho;	224
Figura 200. Janela da antiga sacristia com vestígios de cor vermelha e negra;	225
Figura 201. Mísula e nervura com vestígios de vermelho e negro da antiga sacristia;	225
Figura 202. Vestígios de verde na nervura da antiga sacristia;	225

Figura 203. Zonas avermelhadas da mísula do lado do Evangelho da nave manuelina;	226
Figura 204. Vestígio de antiga porta com cor vermelha;	226
Figura 205. Vestígios ocre e vermelhos do exterior da Charola;.....	227
Figura 206. Vestígios de ocre na parte inferior da conversadeira do exterior da Charola; ...	227
Figura 207. Elementos florais do janelão da antiga entrada da Charola com vestígios de cor;	228
Figura 208. Enrolamentos do janelão da antiga entrada da Charola com vestígios de cor;...	228
Figura 209. Rodapé do refeitório vermelho;	229
Figura 210. Vestígios de cor no arco do refeitório;.....	229
Figura 211. Coluna da cantaria com vestígio de cor verde;	229
Figura 212. Coluna da cantaria com vestígios de cor vermelha);	229
Figura 213. Vestígios de vermelho em zonas mais escondidas dos elementos decorativos; .	230
Figura 214. Vestígios de vermelho em determinados motivos decorativos a arquivolta interior do Portal da nave manuelina;	230
Figura 215. Sanca e caixilho da fachada este do Noviciado, com vestígios de vermelho e ocre;	230
Figura 216. Vestígio de vermelho na mísula antropomórfica do Claustro dos Corvos;	231
Figura 217. Locais de recolha de amostras do Claustro de Santa Bárbara;	232
Figura 218. Locais de onde se recolheram amostras do Claustro da Micha e do Corredor; ..	232
Figura 219. Recolha da amostra B1. Capitel do Claustro da Micha;	233
Figura 220. Observação do corte estratigráfico B1 por Microscopia Ótica;.....	233
Figura 221. Recolha da amostra B2. Capitel do Claustro da Micha;	234
Figura 222. Observação do corte estratigráfico B2 por Microscopia Ótica;.....	234
Figura 223. Recolha da amostra B3 na parede que ladeia as colunas do Claustro da Micha; 235	
Figura 224. Observação do corte estratigráfico B3 por Microscopia Ótica;.....	235
Figura 225. Recolha da amostra B4 na parede que ladeia as colunas do Claustro da Micha; 236	
Figura 226. Observação do corte estratigráfico B4 por Microscopia Ótica;.....	236
Figura 227. Recolha da amostra B5. Mísula do Claustro da Micha;.....	237
Figura 228. Observação do corte estratigráfico B5 por Microscopia Ótica;.....	237
Figura 229. Recolha da amostra B6. Mísula do Claustro da Micha;.....	238
Figura 230. Observação do corte estratigráfico B6 por Microscopia Ótica;.....	238
Figura 231. Recolha da amostra B7. Capitel do Claustro da Micha;	239

Figura 232. Observação do corte estratigráfico B7 por Microscopia Ótica;	239
Figura 233. Recolha da amostra B8. Capitel do Claustro da Micha;	240
Figura 234. Observação do corte estratigráfico B8 por Microscopia Ótica;	240
Figura 235. Recolha da amostra B9. Fuste de uma colauna do Claustro da Micha;	241
Figura 236. Observação do corte estratigráfico B9 por Microscopia Ótica;	241
Figura 237. Recolha da amostra B10. Fuste de uma coluna do Claustro da Micha;	242
Figura 238. Observação do corte estratigráfico B10 por Microscopia Ótica;	242
Figura 239. Recolha da amostra C1. Arranque de arco do Claustro de Santa Bárbara;	243
Figura 240. Observação do corte estratigráfico C1 por Microscopia Ótica;	243
Figura 241. Recolha da amostra C2. Arranque do arco do Claustro de Santa Bárbara;	244
Figura 242. Observação do corte estratigráfico C2 por Microscopia Ótica;	244
Figura 243. Recolha da amostra C3. Concha do Claustro de Santa Bárbara;	245
Figura 244. Observação do corte estratigráfico C3 por Microscopia Ótica;	245
Figura 245. Recolha da amostra C4. Concha do Claustro de Santa Bárbara;	246
Figura 246. Observação do corte estratigráfico C4 por Microscopia Ótica;	246
Figura 247. Recolha da amostra C5. Capitel do Claustro de Santa Bárbara;	247
Figura 248. Observação do corte estratigráfico C5 por Microscopia Ótica;	247
Figura 249. Recolha da amostra C11. Mísula do Claustro de Santa Bárbara;	248
Figura 250. Observação do corte estratigráfico C11 por Microscopia Ótica;	248
Figura 251. Recolha da amostra D1. Mísula do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara e o da Micha;	249
Figura 252. Observação do corte estratigráfico por Microscopia Ótica;	249
Figura 253. Recolha da amostra D2. Mísula do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara ao da Micha;	250
Figura 254. Observação do corte estratigráfico D2 por Microscopia Ótica;	250
Figura 255. Recolha da amostra D3. Nervura do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara ao da Micha;	251
Figura 256. Observação do corte estratigráfico D3 por Microscopia Ótica;	251
Figura 257. Recolha da amostra D4. Enxalço da porta do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara e da Micha;	252
Figura 258. Observação do corte estratigráfico por Microscopia Ótica;	252

Figura 259. Pormenor dos capitéis e arco com camadas cromáticas. Autoria: Pedro Rodrigues;	253
Figura 260. Vestígios de vermelho, ocre e negro numa das paredes da Capela de S. Frutuoso de Montélios, Braga;	253
Figura 261. Vestígios de negro e de ocre no intradorso e moldura dos arcos da Capela de S. Frutuoso de Montélios, em Braga;	254
Figura 262. Vestígios de vermelho no bojo da pia da Capela de S. Frutuoso de Montélios, Braga;	254
Figura 263. Capitel da nave da Sé de Braga, com camada ocre e vestígios de vermelho;....	255
Figura 264. Base das colunas da entrada da igreja da Sè de Braga com vestígios vermelhos;	255
Figura 265. Friso ocre e vermelho que percorre a nave central da igreja da Sé de Braga;	256
Figura 266. Altar da igreja da Sé de Braga, com vestígios de azul nas figuras esculpidas;...	256
Figura 267. Fonte no Pátio de Santo Amaro, na Sé de Braga, com vestígios de vermelho e ocre;	257
Figura 268. Duas esculturas da fachada da Sé de Braga com vestígios de vermelha;	257
Figura 269. Enxalço da janela sul da Sala do Capítulo com vestígios de ocre de forma imitar a estereotomia da cantaria través da cor;.....	258
Figura 270. Nervura com vestígios de ocre e junta fingida no Claustro de Santa Bárbara;...	258
Figura 271. Reboco de imitação da estereotomia de cantaria na antiga entrada da Charola e zona da bilheteira;	259
Figura 272. Zona lateral de um dos frontões do Noviciado com reboco a imitar cantaria; ...	259
Figura 273. Vestígios de reboco a imitar cantaria no andar inferior da Casa do Capítulo inacabada;	260
Figura 274. Reboco a imitar cantaria na parte exterior da Casa do Capítulo;.....	260
Figura 275. Frontões do Noviciado com reboco a imitar cantaria nas partes laterais, 1954. Retirado de http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4718 a 4/6/2019;.....	261
Figura 276. Vestígios de juntas fingidas num dos panos da abóbada da nave manuelina. Autoria: Joaquim Caetano;;	262
Figura 277. Junta fingida numb loco do cunhal do Claustro de Santa Bárbra;	262

Figura 278. Pano da abóbada da Sala do Capítulo com tingimento das juntas fingidas e ainda argamassa de juntas;	263
Figura 279. Juntas salientes na parte exterior da Charola;	264
Figura 280. Juntas salientes entre as colunas do Claustro do Cemitério;.....	264
Figura 281. Juntas salientes subjacentes à pintura mural do arco triunfal da Charola;.....	265
Figura 282. Junta pintada no enxalço de um dos janelões sul do Dormitório;.....	265
Figura 283. Juntas pintadas no cruzeiro do Dormitório;	266
Figura 284. Fotografia de J. Sartoris cuja data é desconhecida, do janelão oeste da Sala do Capítulo, onde se veem várias decorações na arquitetura;	267
Figura 285. Juntas salientes subjacentes à pintura mural do século XVI. Autoria: Joaquim Caetano;.....	268
Figura 286. Pormenor do reboco de imitação de cantaria de um pequeno edifício do Paço Ducal de Vila Viçosa. Autoria: Sofia Salema;.....	268
Figura 287. Reboco antigo (superior) e reboco novo(inferior)a imitar cantaria, antiga entrada da Charola;	269
Figura 288. Reboco de imitação de cantaria com esgrafito, sobre uma pintura mural, capela-mor de uma pequena capela em Fortios, Portalegre.....	270
Figura 289. Casa dentro das muralhas do Castelo de Ouguela, com revestimento de imitação de canataria, com juntas duplas. Autoria: Sofia Salema;	270
Figura 290. Reboco com juntas pintadas a vermelho, simulando um aparelho de cantaria, Parque Arqueológico de Pompeia;	270
Figura 291. Reboco de imitação de um aparelho de pedra regular, Parque Arqueológico de Pompeia;.....	270
Figura 292. Revestimento de imitação de um aparelho de pedra, com juntas e blocos pintados, Parque Arqueológico de Pompeia;	272
Figura 293. Exterior do aparelho de pedra regular da Igreja de S. Dinis, Vila Real, com juntas salientes. Autoria: Joaquim Caetano;	272
Figura 294. Pintura mural a representar cantaria, cujas juntas são salientes, Igreja de S. Francisco em Bragança. Autoria: Joaquim Caetano;	273
Figura 295. Representação de um castelo cujo aparelho é de cantaria com juntas salientes, pintura mural da Igreja de S. Francisco em Bragança. Autoria: Joaquim Caetano;	273
Figura 296. Decoração mudéjar da Charola. Autoria: Joaquim Caetano;.....	274

Figura 297. Estrela de oito pontas que compõe o padrão mudéjar da Capela da Glória, Braga. Montagem digital;	274
Figura 298. Estrela de oito pontas que liga as estrelas de dezasseis, Capela da Glória, Braga. Montagem digital;	275
Figura 299. Padrão mudéjar das estrelas de oito pontas, estilizado com linhas de forma a criar volumetria, Capela da Glória, Braga;	275
Figura 300. Fragmento de pintura mural, com pintura mural com laçarias mudéjares, Paço de Sintra;	276
Figura 301. Falta de rigor nas decorações mudéjares do Claustro da Lavagem;	276
Figura 302. Falta de rigor nas decorações mudéjares da Sala do Paço;	277
Figura 303. Colunas da nave da Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, Santarém, decoradas com feronneries. Autoria: Joaquim Caetano;	277
Figura 304. Teto decorado com feronneries, Capela de São Manços, Évora. Autoria: Joaquim Caetano;	278
Figura 305. Pormenor do teto da capela-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo, decorado com feronneries;	278
Figura 306. Teto decorado com feronneries, da igreja do Convento de Santa Teresa de Jesus, Carnide. Autoria: Joaquim Caetano;	279
Figura 307. Teto da capela-mor da ermida de S. Pedro da Ribeira, decorado com grutescos com cor de carácter regional;	279
Figura 308. Grutescos em pintura mural destacada do Parque Arqueológico de Pompeia, exposto no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles;	280
Figura 309. Decoração de um portal em pedra no Parque Arqueológico de Pompeia;	280
Figura 310. Panos da nervura pintados com composição angelical na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha. Autoria: Joaquim Caetano;	281
Figura 311. Anjo tenente do teto da Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha. Autoria: Joaquim Caetano;	281
Figura 312. Juntas pintadas na parede anexa à mísula da nave manuelina;	282
Figura 313. Junta pintada num dos arcos do Claustro da Hospedaria;	282

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo principal a exposição de conhecimentos que foram sendo adquiridos ao longo do estudo de algumas pinturas murais do Convento de Cristo menos estudadas: os anjos da antiga entrada do Convento de Cristo, as pinturas das paredes sul e oeste do Claustro da Lavagem, os vestígios dispersos pelos Paços do Infante, a pintura do topo das escadas militares, os esgrafitos da escadaria que liga o Claustro Principal ao Claustro de Santa Bárbara, os grutescos da Sacristia Filipina e do Corredor que faz a ligação entre o Claustro do Cemitério e a Charola, as camadas monocromáticas pintadas em elementos arquitetónicos e os exemplares de técnicas de imitação e exaltação da estereotomia da pedra. É feita ainda referência a outras pinturas, cujo estudo não pode ser devidamente aprofundado, uma vez que considerámos que, devido ao limite de páginas e de tempo, seria pouco provável uma abordagem completa de todas as pinturas e vestígios.

A primeira parte deste trabalho é de carácter introdutório, onde é explicada e justificada a importância do Convento de Cristo como sede da Ordem de Cristo e também enumeradas as sucessivas campanhas de construção, uma vez que, certamente, influenciaram os núcleos de pintura que nos propusemos a analisar. Nesta parte, é também exposto o estado de questão quanto ao estudo da pintura mural em Portugal, mas também quanto ao estudo da pintura mural do Convento de Cristo. Cremos que esta elucidação é importante e justificativa do trabalho por nós realizados, e para o qual pretendemos contribuir.

A abordagem a estas decorações é feita através da sua caracterização formal e técnica, sendo que posteriormente é proposta uma cronologia para sua realização. Tendo por base estes aspetos, procurou-se estabelecer relações com outras decorações, dentro e fora do espaço do Convento, de forma a perceber se estas se encaixavam dentro de um gosto generalizado ou se são, na verdade, exemplos únicos de uma expressão artística particular. Por fim, é realizada uma avaliação do estado de conservação do conjunto e realizada uma proposta de intervenção. Note-se que as pinturas foram agrupadas por núcleos, uma vez que algumas apresentavam pontos de relação entre si, partilhando, ou não, o mesmo espaço.

Com este estudo estão inerentes dois interesses de naturezas diferentes: o primeiro, prende-se com o desenvolvimento da capacidade crítica e de observação em relação à pintura

mural, ao património e à disciplina de conservação e restauro; o segundo, relaciona-se com os efeitos a longo prazo que, eventualmente, esta dissertação poderá ter na preservação das decorações por nós aqui estudadas, ou seja, pretendemos, com este estudo, que estas pinturas murais sejam alvo de maior destaque e que, conseqüentemente, sejam tomadas as devidas medidas de salvaguarda das mesmas.

Apesar de não se enquadrarem propriamente no conceito de pintura mural, as técnicas de exaltação e imitação da estereotomia da cantaria e os esgrafitos foram referidas e analisadas no presente estudo. A razão de as termos incluído prende-se com as semelhanças técnicas entre umas e outras e porque, em alguns casos, o limite entre elas ser bastante difuso, na medida em que as técnicas de exaltação se apoiam em procedimentos comuns ao processo do esgrafito (rebocos de imitação) e ao da pintura de elementos arquitetónicos (revestimentos de cor ocre com juntas brancas). cremos que este estudo não estaria completo se referíssemos umas e não outras.

O tema desta dissertação surgiu no ano anterior à sua realização, ou seja, durante o primeiro ano de mestrado, quando, na sequência de outros trabalhos académicos, se sentiu a falta de informação e de estudo. Dessa forma, o estudo partiu dessa necessidade e teve como base a observação direta das pinturas *in situ*, feita por visitas constantes, apoiada por bibliografia específica às técnicas de pintura mural, de história de arte e também referente a alguns destes conjuntos murais.

PARTE I

1. A Ordem e Convento de Cristo

1.1. A Ordem de Cristo, instituição perpetuadora da Ordem do Templo: uma breve introdução histórica

A *Ordo Militie Jesu Christi*, conhecida como Ordem de Cristo, surgiu no início do século XV como uma solução para a extinção da Ordem do Templo, que aconteceu, oficialmente, em todo o continente europeu no ano de 1312. Isto, porque, em 1307, o rei Filipe IV de França, *o Belo*, patrocinou uma perseguição aos templários, acusando-os de blasfêmias feitas a Cristo, sodomia e idolatria, que ocorriam principalmente no ritual de iniciação à Ordem (Pernoud, 1996), conseguindo fazer com que o Papa Clemente V ordenasse a prisão dos cavaleiros da Ordem do Templo, a 22 de Novembro desse ano, pela bula papal *Pastoralis praeeminentiae*, dirigindo-se a todos os reis católicos, ordenando que encarcerassem todos os cavaleiros da Ordem do Templo. Enquanto isto acontecia e D. Dinis recebia ordens papais através da bula *Callidi serpentis vigil*, alguns membros eclesiásticos mostravam já pretensões de apropriação de bens da Ordem perseguida e, prevendo o que se passaria dali para a frente, o rei português acaba por transferir algumas propriedades templárias para a Coroa (Pizarro, 2005).

Apesar de os cavaleiros terem sido escutados, e comprovada a sua inocência, foram mantidos presos e a 22 de novembro de 1312 a Ordem é oficialmente extinta por Clemente V, ordenando que todos os bens da Ordem do Templo passassem para a Ordem do Hospital, excluindo os da Península Ibérica, cujo final ainda não havia sido decidido. Como foi referido anteriormente, muitos tentavam apropriar-se dos bens templários, pelo que D. Dinis, além de transferir algumas propriedades, tomou outras medidas para que estes bens, móveis e imóveis, se dispersassem, tanto pela Ordem do Hospital como por outras mãos, fugindo à Coroa. Propôs então um acordo com Fernando VI de Castela em 1310 e com Jaime II de Aragão, em 1311, que consistia em não compactuarem com nenhum comando ou pacto vindos de Roma sem estarem os três de acordo, primando pelos privilégios de cada Coroa (Pizarro, 2005).

Seguindo os passos do vizinho monarca de Aragão, D. Dinis propõe ao Papa João XXII, em 1318, a criação de uma Ordem nacional, que auxiliasse na proteção das fronteiras, muito devido à situação em que se encontrava o Sul do país, nomeadamente no Algarve, que era

invadido constantemente por árabes. Assim, em 14 de março 1319, o Papa, através da bula *Ad ea ex quibus*, estabelece que a nova Ordem, denominada Ordem de Cristo, recebesse todos os bens anteriormente pertencentes aos templários, cumprindo as regras da Ordem de Calatrava. O Grão-mestre seria D. Gil Martins, anterior Grão-mestre da Ordem de São Bento de Avis e a sede seria em Castro Marim (Vairo, 2017).

Apesar de Castro Marim ser o local indicado para sede da Ordem, por razões estratégicas e militares, a residência oficial do Grão-mestre passou a ser em Castelo Branco, uma vez que a maior parte das suas propriedades se localizavam na região beirã, assim como a sua rede conventual, sendo que em 1356 a sede passa a ser em Tomar. Outra questão que foi notória nos anos que se seguiram à criação da Ordem, como veremos daqui em diante, foi a sua relação com a Coroa, caracterizada pela proximidade, tanto que, contrariando as regras impostas inicialmente, ou seja, de que o Grão-mestre seria eleito pelos próprios cavaleiros da Ordem, o Grão-mestre acabou por ser designado pelo monarca no poder, como foi o caso de D. Lopo Dias que se viu mestre da Ordem com apenas 12 anos de idade, quando, após a morte de D. Nuno Rodrigues Freire de Andrade, a rainha D. Leonor de Teles pede ao rei para que seja o seu jovem sobrinho, o eleito. Este apoio foi mútuo até o Grão-mestre descobrir que a rainha terá estado envolvida no assassinato de sua mãe, acabando por apoiar veemente o opositor, representando também a Ordem, num contexto de crise dinástica. Assim, reunido com os outros membros da Ordem no Convento de Cristo, acaba por aclamar D. João I Mestre de Avis, o opositor de D. Leonor de Teles, como rei de Portugal, a 12 de dezembro de 1384. Ao apoiarem e aclamarem o antigo Mestre da Ordem de Avis como rei, reforçaram e continuaram a manter uma relação próxima da Coroa, agora de outra Dinastia (Morgado, 1994).

Os frutos desta boa relação entre a Ordem e a Coroa não pararam por aqui: quando o Infante D. Henrique nasceu, foi Mécia Lourenço, esposa de um cavaleiro da Ordem, a dama de leite do menino. Esta proximidade foi tanta que, após a morte de Lopo Dias de Sousa, D. João I suplica ao Papa para que seja o Infante a suceder na linha de Mestres da Ordem, para que esta fosse honrada, para que se dê continuidade ao seu objetivo inicial, a luta contra os sarracenos e a expansão da fé cristã. Este pedido foi acedido, sendo que a 25 de Maio de 1420, o Papa nomeia o Infante como Administrador Geral da Ordem de Cristo, presenciando esta, um dos mestrados mais importantes da sua história (Morgado, 1994).

O mestrado do Infante foi, de facto, um ponto de viragem para a Ordem, que acabou por coincidir, também, com um período de grande importância nacional – os Descobrimentos. As

políticas que implementou permitiram uma continuidade do que havia sido estabelecido entre o rei D. Dinis e o Papa João XXII, aquando da fundação da Ordem, reforçando-a para que esta desempenhasse um papel fundamental na expansão. Entre muitas políticas destacam-se 1) revalorização de Castro Marim como ponto fulcral e estratégico na defesa do reino e nas Navegações, através da anexação perpétua e domínio eclesiástico por parte da Ordem de todos templos que ali fossem construídos, 2) anexação perpétua à Ordem de todos os templos construídos e que viessem a ser construídos na ilha da Madeira, 3) afirmação portuguesa em Ceuta (território que havia sido recentemente conquistado), anexando à freguesia de Santa Maria de África territórios ainda em mãos sarracenas, como Alcácer-Ceguer, 4) domínio eclesiástico desde o cabo Bojador e do cabo Não até aos Índios, 5) cumprimento das regas cistercienses, 5) autorização papal para que o convento da Ordem se localizasse em Tomar, regulando o respetivo hábito, cruz e outras práticas dos monges cavaleiros (Morgado, 1994).

Após a morte de D. Henrique, era expectável que o lugar de Grão-mestre da Ordem pertencesse ao seu herdeiro e filho adotivo, Infante D. Fernando, que administrava já a Ordem de Santiago. A 25 de Janeiro de 1461, Pio II atribui a administração vitalícia da Ordem a el-rei Afonso V, a pedido deste, uma vez que duvidava do sucesso da administração pelo seu irmão. Uma vez que o monarca não chegara a tomar posse da sua nova administração, o Papa acabou por conceder esta posição ao Infante D. Fernando, autorizando-o a administrar as duas Ordens simultaneamente. Acabou por falecer no ano de 1478, pouco depois de voltar de uma campanha marroquina falhada, em Anafé. No ano de 1471, o rei Afonso V pediu ao Papado que concedesse administração vitalícia ao filho do Infante D. Fernando, após a morte deste, o que veio a suceder. No entanto, após a morte do pai, D. Diogo de Portugal tinha apenas 8 anos, pelo que a administração da Ordem ficou sob regência do Frei Gonçalo de Sousa e, após a sua morte (apenas dois anos mais tarde) e por decisão da mãe e tutoria de D. Diogo, a administração fica sob regência de Frei Pedro de Sousa, vigário, alcaide-mor e comendador de Tomar. Em 1481, D. Diogo assume o cargo oficialmente, mas, morre em 1484 apunhalado, a mando do rei D. João II, seu primo e cunhado, por estar envolvido numa conspiração que tinha como objetivo assassinar o rei (Morgado, 2002).

Quando parecia que a Coroa e Ordem se afastavam cada vez mais uma da outra, eis que encontramos D. Manuel, irmão do falecido D. Diogo e mais tarde rei, na administração da Ordem em 1485 sendo que, no entanto, só são realizadas as devidas práticas habituais na eleição de um novo Grão-mestre quase uma década depois, no Convento de Cristo. Este mestrado será

uma segunda fase da Ordem, seguida à do Infante D. Henrique, que será de grande importância para o seu desenvolvimento e conhecimento, como veremos de seguida. Ao contrário do que se sucedeu com o Infante D. Henrique, D. Manuel enquanto foi administrador da Ordem de Cristo, não deteve um papel de destaque nos descobrimentos e nas novas conquistas, uma vez que esses assuntos passaram a ser diretamente tratados pela Coroa, mas focou-se no desenvolvimento das ilhas da Madeira, Açores e no arquipélago hoje denominado de Cabo Verde, assim como demonstrou uma grande preocupação com o desenvolvimento da própria Ordem, fomentando os seus votos fundamentais e que remontavam à sua fundação: castidade, pobreza e obediência, e ainda outros como o jejum e o silêncio, contudo, a maior parte apenas foi conseguida quando este já era rei. O voto de castidade foi conseguido com a autorização de Alexandre VI, e os membros da Ordem teriam que cumprir castidade conjugal. O voto de pobreza não era de todo cumprindo, pedindo também D. Manuel ao Papa que todos os seus membros fossem obrigados a pagar à Ordem três quartos dos seus rendimentos anuais. Por fim, obrigou a que os seus membros residissem no Convento, o que, na maior parte dos casos, não acontecia, expulsando os moradores leigos dos intramuros da cerca de Tomar, recolocando-os na Vila extramuros (Guimarães, 1936). O seu trabalho foi espelho da sua enorme dedicação, tanto que o rei D. João II lhe doou vilas, ilhas e concessões, dentro e fora da nação. Durante este período, o príncipe Afonso, herdeiro ao trono, morre, tentando o rei que D. Jorge de Lencastre, seu filho ilegítimo, suba ao trono. No entanto, o rei morre sem que isso seja autorizado, passando a ser o herdeiro ao trono, D. Manuel I (que acaba por casar com a viúva do falecido filho legítimo de D. João II), unindo assim para sempre a Ordem de Cristo com a figura do poder central, intenção explícita no seu testamento, ao referir que a administração da Ordem de Cristo deverá ficar com o monarca ou com a sua descendência, nunca devendo sair da Coroa, o que será oficializado já após a sua morte, pelo Papa Júlio III, atribuindo perpetuamente a administração das Ordens de São Bento de Avis, Santiago e Cristo à Coroa (Morgado, 2002).

A Ordem foi secularizada no reinado de D. Maria I (1789), tendo sofrido, como todas as Ordens, a extinção, em 1834, sendo os seus bens anexados à Fazenda Nacional, ainda no reinado desta. No entanto, devido à sua importância, acabou por ser “reavivada”, mudando o seu estatuto para Ordem honorífica, sendo o próprio Grão-mestre o monarca. Em 1910, a Implantação da República, volta a conhecer a sua extinção, voltando de novo a ser instituída como a Ordem Militar de Cristo em 1918, que se destina “a distinguir destacados serviços

prestados ao País no exercício das funções de soberania”¹. Assim permanece até à atualidade tendo, no momento de redação do presente documento, como Grão-mestre, o Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa.

Desde a fundação da Ordem passando pela transferência definitiva da sua administração para as mãos da Coroa, até à extinção das Ordens de 1834, foi óbvia a simbiose que existia entre estas entidades – a Coroa necessitava de cavaleiros e guerreiros cristãos para combater em terras infiéis e em outros assuntos relacionados com a defesa do reino, enquanto que a Ordem necessitava dos privilégios que a Coroa lhe podia conceder. Na verdade, existe ainda outra relação simbiótica de maiores dimensões, que envolvia a Ordem em segundo plano, existente entre a Santa Sé e a Coroa portuguesa – a Santa Sé concedia autorizações, privilégios e fundos à Coroa em auxílio da expansão da fé cristã, enquanto esta em nome da expansão da religião cristã acabava por enriquecer tanto em território como em bens, utilizando para isso, guerreiros e o bom nome da Ordem de Cristo, que tanto incorporava freires clérigos ou freires cavaleiros. (Morgado, 2002)

Após a sua secularização, e apesar das suas duas extinções, a Ordem de Cristo ainda hoje é das que mais se destaca, no panorama nacional, tendo apenas num grau superior ao seu a Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito.

1.2. As campanhas de construção do Convento de Cristo

O complexo que hoje conhecemos por Convento de Cristo é constituído por vários edifícios, fruto de várias campanhas. É considerado Monumento Nacional desde 1910 (Decreto de 16/06/1910, Diário do Governo, 1.ª série, n.º 136 de 23 de junho de 1910 e classificado como património da humanidade pela UNESCO desde 1983.

1.2.1. Campanhas templárias

A construção deste conjunto começou a 1 de março de 1160 (segundo as inscrições da torre de menagem), aquando da expansão cristã além-Tejo, durante o reinado de D. Afonso Henriques, para que ali fosse estabelecida a sede da Ordem do Templo. Na verdade, a Ordem já se havia estabelecido no Castelo de Ceras, mas por razões estratégicas mudou-se para esta zona, iniciando as obras na colina do lado esquerdo do rio, a que hoje chamamos de Nabão,

¹ <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=182> [consultado a 6/12/2018, 12h40]

onde já existiam vestígios de fortificações anteriores (Ponte, 1985), a mando de D. Gualdim Pais, Grão-mestre da Ordem, tendo este concedido foral a Tomar dois anos mais tarde. A fortificação tomarense fazia, assim, parte de uma linha defensiva formada por Castelos templários, que garantiam uma ligação segura entre Lisboa e Coimbra, via Santarém (Conde, 1988; Machado, 1936; Travassos, 2014).

Assim, os primeiros elementos a serem construídos foram a Alcáçova, Torre de Menagem, Praça de Armas, Almedina e a Rotunda, inseridos em duas cinturas de muralhas e pelo alambor. O modelo que a Ordem empregou no conjunto defensivo, era uma novidade trazida da Palestina por Gualdim Pais e foi replicado por outros castelos portugueses, novos ou reaproveitados (Jana, 1990; Machado, 1936; Travassos, 2014). As características deste modelo (e do estilo românico militar) consistiam em fortificações com raras aberturas ou portas com comunicação para o exterior, sendo que a de Tomar deveria dispor de duas (chegando aos dias de hoje a Porta do Sangue, localizada a Sul que garantia o acesso à vila intramuros) e em apresentarem a torre de menagem, como ponto fulcral do conjunto e último ponto de refúgio, em caso de ataque, por isso, separada dos outros elementos do conjunto (a entrada feita pelo primeiro andar e não pelo andar térreo, que era cego) (Travassos, 2013). Este conjunto templário foi ainda munido com o alambor, que evitava o ataque às fundações e a escalada das fortificações e conferia ainda maior estabilidade ao muro (Barroca, 2003). A muralha ligava a Alcáçova, a Rotunda e a Vila Intramuros.

No caso da Rotunda templária, o modelo foi inspirado no Santo Sepulcro de Jerusalém e nos *martyria* paleocristãos, cujo principal objetivo, segundo Maria Travassos (2014), e segundo a sua própria tipologia, seria o de ser Panteão da Ordem, com a invocação de São Tomás (tendo o primeiro mestre da Ordem doado uma relíquia do Santo ao templo) (Pereira, 1995). Por sua vez, José Custódio (2014) discorda, afirmando que este seria o oratório dos cavaleiros da Ordem e que a função sepulcral seria desempenhada pela Igreja de Santa Maria do Olival. A opinião de que possa ter sido feita pelos mesmos pedreiros e estar no mesmo rol de campanhas de construção da Sé Velha de Coimbra, parece ser unânime entre os historiadores (Custódio, 2014b; Pereira, 1995; Travassos, 2014), porém, a datação proposta para a sua construção varia um pouco: enquanto que José Custódio (2014) e Maria Travassos (2014) determinam que a época de construção se encontra entre 1160 e 1190, Paulo Pereira (1995) data o edifício da primeira metade do século seguinte.

Mas este oratório não era apenas uma igreja, era também um modelo defensivo eficaz, trazido de terras orientais: integrado na cintura de muralhas templárias, o acesso era feito pelo adarve (que até à época das intervenções da DGMEN preservava as suas ameias originais), possuindo uma escadaria militar, construída entre as duas paredes norte, onde ainda hoje se encontram vestígios de portas e trancas em diferentes pisos da escadarias, indicando que as portas poderiam ser trancadas apenas pelo interior, num sentido ascendente, terminando no topo desta torre oratório (Travassos, 2014). Sabe-se que recebeu frestas apenas em oito dos dezasseis lados (Custódio, 2014b).

1.2.2. Campanhas henriquinas

Após a nomeação do Infante D. Henrique como administrador da já Ordem de Cristo, este decidiu proceder a uma reforma que afetou também, obviamente, o Convento de Cristo, a sede da Ordem. Esta mudança deu-se, principalmente, devido à gradual perda de importância deste conjunto como fortaleza e aconteceu através da transformação do espaço, visando a construção de espaços articulados entre si de forma a ali concentrar todas as condições para preencher os propósitos da Ordem. Para isso, retirou parte das funções à Igreja de Santa Maria do Olival, atribuindo-as à Rotunda Templária (Travassos, 2013). Esta última, no entanto, não se encaixava nos cânones de uma igreja monacal. Assim, o Infante procedeu à primeira grande transformação do espaço, modificando-a tanto fisicamente como simbolicamente: rasgando dois dos panos da parede, construiu nesse lugar um coro, que estaria assente no tambor do templo e em parte desses panos rasgados. Desta forma, agora igreja, cumpria a sua função de templo principal do núcleo monacal: sentido este-oeste, dividindo seculares e leigos. Desta modificação, suplantada pela nave manuelina como veremos à frente, apenas restam os remates da abertura (Afonso, 2014b; Travassos, 2014).

De forma a articular os espaços, foram mandados construir três claustros cujas fachadas estavam integradas na antiga muralha templária interior, a norte da Igreja, exceção da regra cisterciense²: o do Cemitério, o da Lavagem e o primitivo, durante a segunda metade do século XV. O primeiro, assinado por Fernão Gonçalves, imediatamente a norte da Charola, fazia a

² Maria Travassos (Travassos, 2014) justifica a construção nesta orientação pelas limitações que o espaço apresentava devido à existência das fortificações templárias que delimitavam o terreno a norte, sendo que este espaço era exclusivo dos membros da Ordem.

ligação entre os espaços, possuindo ligação direta para o templo: a este tinha passagem para o Claustro da Lavagem, a norte para o refeitório e para a cozinha e a Sul para a Charola, escadaria militar e Capela de São Jorge (construída no ano de 1426) e a Oeste, deveriam localizar-se os acessos ao coro da Igreja, ao dormitório, primitiva Sala do Capítulo e ainda para a Sala Comunitária. A sua função primária foi para servir de cemitério aos religiosos e cavaleiros da Ordem de Cristo, sendo que ainda hoje, nas lajes das alas, são visíveis campas rasas com numeração e outra simbologia ainda perceptível. Da sua estrutura original conserva ainda a sua planta quadrada, arcos quebrados e respetivos capitéis de cariz vegetalista e a cobertura das abóbadas das alas, que é em abóbada de berço. Apresenta apenas um piso. (Jana, 1990; Machado, 1936; Travassos, 2014)

O segundo, atribuído ao mesmo autor do Claustro do Cemitério, denominado como o Claustro da Lavagem ou Claustro do Labor, possui dois andares, de forma a compensar o desnível do terreno. Comunica com o Claustro do Cemitério e com os Paços do Infante. Em primeira instância, era um espaço utilizado para procissões e para estudos de carácter teológico-filosófico e aulas de moral, mas, mais tarde, passou a ser utilizado como um espaço onde os monges lavavam os seus hábitos. (Jana, 1990; Machado, 1936; Travassos, 2014)

A Rotunda é eleita como o principal templo do complexo conventual, onde foram realizadas obras para que esta se aproximasse, dentro do possível, aos modelos cistercienses, como já foi referido. Pelos documentos de época, o coro deveria assentar sobre o tambor do templo e estar apoiado no local onde outrora estavam os tais panos destruídos. Assim, estavam reunidas as condições para que existisse uma divisão entre os religiosos, seculares e leigos, durante as cerimónias. O acesso ao Coro era feito através de uma passagem que estava localizada no primeiro pano a norte da Charola, atualmente uma capela, e corredor que daria também acesso à escadaria militar e ao Cartório da Ordem. Desta forma, os frades teriam uma passagem pelo Claustro do Cemitério, assim como os seculares, e os leigos tinham entrada por um portal a Este. Estas obras retiraram a função defensiva da Rotunda, uma vez que o sistema de fortificações deste conjunto foi profundamente alterado com campanhas de obras, especialmente as que tiveram lugar no mestrado do Infante D. Henrique. Como Luís Urbano refere, isto não é de estranhar, uma vez que, após a conquista cristã do Algarve (em 1249) e após o Tratado de Alcanizes (em 1297), a necessidade militar e a atitude defensiva passaram a ser precisas nas fronteiras e não em território já assegurado, como era o caso de Tomar (Afonso, 2014a). Na verdade, a Charola não era o único local onde eram realizadas cerimónias

religiosas, era apenas o lugar destinado a essas funções litúrgicas para os religiosos. Para os habitantes da Vila Intramuros, existia, anexa à Porta do Sol (também feita a mando do Infante), a Igreja de Santa Maria do Castelo, da qual restam apenas alguns vestígios. É ainda durante o mestrado do Infante D. Henrique que Ernesto Jana (1990) diz ter sido aberta a porta nascente, transformada já no reinado de D. Manuel, em janelão. (Silva, 1995; Travassos, 2013, 2014)

Os Paços foram construídos quando o Infante foi nomeado como Mestre Regedor da Ordem. Este posto implicava que o Infante coabitasse com os freires, mas, uma vez que era leigo, optou, em 1417, por construir um complexo separado do espaço, que seguia o modelo de uma casa senhorial (Ponte, 1994; Travassos, 2014). Este paço seguia a disposição das divisões descrita no *Leal Conselheiro* (Silva, 1995), em cadeia: primeiro a sala, onde entrariam os convidados ou visitantes, onde se realizavam as cerimónias públicas e era a divisão de maiores dimensões do conjunto e mais em contacto com o exterior; depois a antecâmara, restrita aos residentes e pessoas mais próximas, onde tinham lugar reuniões; Seguidamente a câmara de dormir que, como o próprio nome indica, era a câmara do meio, onde o(s) morador(es) dormiam; A transcâmara, onde os moradores se vestiam; Por fim, o oratório, que era o local mais restrito de todos, destinado à utilização pessoal. O paço possuiria também um pátio e um horto (A. C. Dias, 2012; Travassos, 2014).

1.2.3. Campanhas manuelinas

O período em que D. Manuel foi regedor da Ordem de Cristo, antes de ser coroado e depois, foi um dos períodos em que o Convento de Cristo mais alterações e acrescentos sofreu.

Quando D. Manuel I é coroado rei de Portugal, é criado o mais próximo laço entre a Coroa e a Ordem, que se prolonga até aos dias de hoje, em tempos de República. Esta relação estreita, colocou, definitivamente, a Ordem de Cristo como umas das instituições mais importantes do reino, situação que já havia começado pelo Infante. É a partir desse momento que o rei promove uma reforma na Ordem, que implementava uma melhor gestão do património, colocando-o ao dispor da Coroa, alterando o funcionamento do próprio Convento. Começou por “expulsar” os moradores da Vila intramuros e também os que residiam no arrabalde de São Martinho, ficando livre o espaço dentro de muralhas e parte do exterior, para a expansão do corpo conventual. Durante o seu reinado, manda também ampliar os Paços henriquinos. (Travassos, 2013, 2014)

D. Manuel não poupou monetariamente em melhoramentos do Convento e, particularmente, da Charola. Depois de muitas ofertas, em 1499 (Afonso, 2014b), o rei mandou executar um

programa decorativo que incluía pinturas murais dentro e fora da Charola, no qual se incluiu os motivos mudéjares de estrelas e laçarias, visíveis no fundo azul dos meninos que encimam os arcos do deambulatório e em outras zonas mais escondidas: “a charola de dentro e de fora a saber desda chaue de cima atee baixo e os campos dazul com suas rosas e estrelas douro” (“Rol de obras e peças que mandou fazer el-rei d.manuel na charola, sacristia e cerca,” 1918).

Em 1510 é iniciada a construção da nave manuelina, articulada com a antiga Rotunda românica, no local onde se situaria o coro henriquino, prolongando-se para o arrabalde de S. Martinho. A razão pela qual o rei tomou essa decisão não é conhecida: Maria Travassos aponta para a destruição do coro henriquino aquando da violenta tempestade que arruinou o coruchéu (Jana, 1990; Travassos, 2014) e Luís U. Afonso (2014b) propõe que o planeamento desta construção terá começado após o Capítulo Geral em 1503, uma vez que essa alteração traduziria também a própria reforma da Ordem.

Aproveitando assim o que já havia sido realizado durante o mestrado do Infante, os dois panos da Charola são abertos definitivamente até ao nível do pavimento, tornando a antiga abertura henriquina no arco triunfal que dividia a nave e a Charola. Deste antigo coro, resta ainda um arco situado a Este. A obra foi entregue a Diogo Arruda, que iniciou a construção da nave em 1510, prolongando-se, pelo menos, mais cinco anos. Esta nova nave consistia num edifício de *caixa rectangular abobadada* (Travassos, 2014), dividida em duas partes: a mais próxima que se encontra ao nível do pavimento da Rotunda, a nave propriamente dita e outra que se divide em dois pisos – o coro no piso superior e a Sacristia no piso inferior (posteriormente transformada em Sala do Capítulo). Estes acrescentos não mudam apenas a estrutura arquitetónica do espaço, mas, também, o significado litúrgico que lhe era atribuído, tornando-se a Rotunda a Capela-mor com deambulatório. É também em 1510 que D. Manuel manda Fernão de Anes pintar os instrumentos da paixão de Cristo (Pereira, 2003).

Com esta alteração a entrada passou a ser feita por um portal localizado a Sul, elaborado e terminado por João de Castilho em 1515, sendo a antiga entrada parcialmente entaipada, passando a ser um janelão. É importante destacar que este arquiteto substituiu Diogo Arruda e que foi ele quem decorou a abóbada da nave. (Jana, 1990)

Toda esta mudança originou a necessidade de harmonia entre os dois corpos da Igreja. Assim, é nesta conjuntura que é criada uma das mais fantásticas obras em que a arquitetura e as artes decorativas estabelecem um diálogo, relacionando-se umas com as outras de maneira perfeita. Este programa decorativo inclui estuques, pintura mural, guadamecil, pintura de

caveleite, escultura de vulto, talha dourada, elementos arquitetónicos esculpidos (pedra), vitrais e guadamecis, organizados por níveis do muro do deambulatório. O Coro foi ornamentado também com um cadeiral, da autoria de Olivier de Gand e por Fernão Muñoz, com oitenta e quatro lugares, ocupando integralmente, o perímetro do espaço. Estas campanhas foram produto de um trabalho em equipa de inúmeros artífices (Afonso, 2014b; Travassos, 2013, 2014).

O exterior também foi bastante decorado segundo a gramática manuelina, não ficando atrás da exuberância do interior. Falamos especificamente das fachadas Sul e Poente. A fachada Poente, desenhada por Diogo Arruda em colaboração com Álvaro Rodrigues, realizada entre 1510 e 1513, inclui a famosa janela manuelina da sacristia. A exuberância decorativa de todo o conjunto, que inclui elementos relacionados com a flora, simbologia manuelina e ainda com objeto artesanais, camufla elementos estruturais essenciais à estabilidade do edifício. Na fachada Sul, apresenta-se o portal desenhado por João de Castilho, terminado a 1515. Este portal é dividido em quatro arquivoltas, historiado e apresenta características já renascentistas em conjunto com o gótico manuelino. Esse fenómeno é particularmente visível no registo inferior, em que na arquivolta mais interior apresenta motivos *ao romano* claramente renascentistas enquanto que as duas mais exteriores ainda apresentam motivos tipicamente góticos. A encimar este arco e em destaque, encontramos uma Virgem com o Menino, ladeada por Profetas e Doutores da Igreja. (Afonso, 2014b; Pereira, 2003; Travassos, 2014)

O ano de 1515 marca o início da construção da casa do capítulo, da autoria de Castilho. A construção original consiste no que hoje é o segundo piso do conjunto. Para a sua construção foi necessária destruição de parte das muralhas e respetivo alambor. No entanto este edifício, destinado à realização do Capítulo, nunca foi terminado. (Guimarães, 1936; Travassos, 2014)

1.2.4. Campanhas joaninas

Durante o reinado de D. João III a Ordem de Cristo volta a sofrer uma nova reforma, impondo ainda mais a clausura dos freires, eliminando a vertente da cavalaria, com base na Regra de São Bernardo, apoiado pelo D. Prior, António de Lisboa. Esta reforma trouxe mudanças estruturais ao complexo, sendo, talvez, esta, a época em que este se tornou, de facto, num convento. Desta forma, é iniciada uma nova era de campanhas de construção de obras, já de cariz renascentista, em 1530, levadas a cabo por João de Castilho. Este projeto compreendia a edificação de um complexo conventual situado a Oeste da Charola, que consistia na

articulação do espaço através de claustros: o principal (ou de D. João III), Micha, Santa Bárbara, dos Corvos, da Hospedaria e das Necessárias. (Custódio, 2014b)

No entanto, durante a construção do Claustro de D. João III é ordenada a paragem da obra e a demolição de grande parte, devido à “paixão da glória”³, recomeçando uma nova construção sob o traço de Diogo de Torralva já durante a regência de D. Catarina. Este claustro renunciou qualquer vestígio do manuelino, acabando por bloquear quase totalmente toda a fachada Sul da nave manuelina (Coelho, 1987; Custódio, 2014b). Na verdade, grande parte das obras efetuadas durante o mestrado e reinado de D. João III, como este novo Claustro e o dormitório, vão ofuscar as construções tardo-góticas, imprimindo um cunho renascentista no Convento (Custódio, 2014b). Até meados da quarta década deste século são terminados todos os Claustros, o refeitório, os dormitórios e são iniciadas as obras dos Estudos Colegiais (Jana, 1990).

Quanto à Charola, é em finais da década de 30 do século XVI que são colocadas no registo inferior do deambulatório as pinturas de cavalete da oficina de Gregório Lopes. Após esta data, grande parte dos revestimentos arquitetónicos anteriores foram repintados. Jorge Custódio aponta esta intervenção devido a danos causados pelo terramoto de 1531 e sucessivas tempestades das décadas seguintes. (Custódio, 2014b)

Durante as campanhas promovidas por D. João III é adicionado o piso inferior à Casa do Capítulo manuelina, em 1533, ainda sobre o traço de João de Castilho. O edifício, porém, continuou incompleto. Antes de falecer, Castilho constrói a cisterna, a enfermaria e a cozinha (Custódio, 2014b).

Os paços mestrais sofrem também alterações, de forma a acomodar a Rainha D. Catarina, também no ano de 1533 (Jana, 1990).

1.2.5. Campanhas filipinas

Após a crise dinástica provocada pelo desaparecimento de D. Sebastião, que levou a que Portugal ficasse debaixo do poder de D. Filipe II de Espanha, que foi proclamado rei de Portugal na Casa do Capítulo, que se encontrava inacabada. É, principalmente, com os dois primeiros reis desta dinastia que o Convento volta a ser alvo de modificações. Assim, com Filipe I de Portugal, continuam as obras do Claustro Principal, sob o traço de Filipe Terzi, obliterando, de vez, a fachada Sul da nave manuelina.(Jana, 1990)

³ Termo utilizado por Maria Coelho (1987)

Os problemas de fornecimento de água ao Convento converteram-se na ordem de Filipe I para construir o Aqueduto de Pegões, cujo traço pertence a Terzi, tendo este sido terminado no reinado seguinte, já sobre a coordenação de Pero Fernandes de Torres. Esta obra monumental estende-se por 6 km a Oeste do complexo conventual (Jana, 1990).

É também durante esta dinastia que a Charola é redecorada com novas pinturas murais, através de campanhas levadas a cabo Simão de Abreu e Domingos Vieira Serrão, que cobre grande parte das pinturas manuelinas (Custódio, 2014b).

É construído o corredor que liga a Charola ao Claustro do Cemitério durante campanhas que ocorreram entre 1582 e 1622, sendo que em 1620 é construída a Sacristia Nova, que vai servir a igreja conventual, a Charola, em estilo maneirista, que também vai construir na ala norte do Claustro da Hospedaria um novo dormitório (Custódio, 2014b).

É durante esta dinastia que é construída a imponente Portaria do Convento. Este edifício, já desejado pelos Piores do Convento, desde os tempos de D. Sebastião, foi construído segundo a traça de Diogo Marques Lucas, que já havia estudados os projetos para a construção de Filipe Terzi e Nicolau Frias, que faleceram antes de se terem iniciado as obras. Durante este processo foram derrubados grande parte dos vestígios templários que ali se encontravam, sendo que ainda hoje conseguimos ver parte do alambor (Custódio, 2014b; Jana, 1990).

1.2.6. As últimas campanhas

A partir da Dinastia Filipina, poucas adições foram feitas no Convento, em comparação com que havia sido feito até à altura.

Em plena Guerra da Restauração (1640-1668), D. João IV volta a ativar o ramo da Cavalaria, permitindo que estes e as suas famílias possam viver fora das muralhas do Convento. Manda, assim, acrescentar, a norte dos Paços, a Enfermaria e a Botica Nova, que serão terminadas já no reinado de D. Pedro II. Estas construções, aliadas às campanhas filipinas, conferiram um aspeto modernizado e atualizado ao lado norte do Convento, obliterando, quase totalmente, os vestígios templários (Guimarães, 1936; Morgado, 2002).

O Convento é ocupado, em 1811, pelas tropas francesas durante as Invasões, provocando variadíssimos danos, como a destruição do cadeiral manuelino, da autoria de Olivier de Grand (Guimarães, 1936).

Em 1834, incitada pela Revolução Liberal, D. Maria II extingue as Ordens Religiosas, situação que vai afetar, quase fatalmente, o Convento de Cristo, mantendo a Ordem de Cristo

como Ordem Honorífica. Esta alteração de estatuto vai fazer com que parte do Convento seja vendida em hasta pública, que foi comprado pelo que viria a ser Conde de Tomar, António Bernardo da Costa Cabral (Custódio, 2014a).

Sendo a outra parte propriedade da Coroa, D. Fernando manda demolir o piso superior do Claustro de Santa Bárbara, bem como o corredor dos confessionários lado sul do Claustro da Hospedaria, para melhor se ver a janela manuelina. (Custódio, 2014a)

No final desse século a Enfermaria e as dependências são concedidas ao Exército que ali estabelece o Hospital Militar. No início do século XX todo o complexo Conventual é cedido ao Ministério da Guerra e, em 1921, o Claustro da Hospedaria passa a ser ocupado pela Guarda Nacional Republicana (Custódio, 2014a).

Em 1934, a parte que havia sido comprada pelo Conde de Tomar, volta para propriedade do Estado. A partir daí, os espaços do Convento continuam a ser cedidos a serviços públicos. Na década de 60 é reconstruído o segundo andar do Claustro da Lavagem e só em 1992 que o Convento é tutelado pelo Instituto Português do Património Arquitectónico. Em 1994, o arquiteto Santa Rita, promove um projeto de reabilitação para o complexo. Assim, nos anos seguintes são iniciadas estas obras que se prolongaram até à primeira década do presente século ⁴.

2. Estados da questão

2.1. Estudo da pintura mural portuguesa

O estudo da pintura mural portuguesa é relativamente recente, tendo sido iniciado com o ensaio de Vergílio Correia, em 1921, com o título *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*. Até a essa data apenas foram referidas algumas pinturas ou apontadas algumas informações sem ter existido qualquer estudo aprofundado acerca do tema. Nesta obra, o historiador aborda a questão de uma forma mais elaborada, apontando algumas obras que continham algumas referências ao assunto, como Francisco de Holanda e ainda de José de Figueiredo, deslocando-se para os locais onde sabia existir pintura correspondente a esta época, descrevendo-a e analisando-a. Esta obra, de extrema importância na historiografia da pintura mural (nomeadamente nos anos que se seguiram à sua publicação), foi redigida após uma

⁴ Informação retirada de http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4718 a 23/4/2019;

viagem do historiador, onde se deparou com os preciosos frescos italianos, levando-o a questionar se tal arte não teria tido qualquer expressão no nosso país. Conclui, com os seus estudos, que Portugal recebeu sim este “costume” tanto de Itália, como de França e que “decorou com eles as suas velhas igrejas românicas”, adotando um papel importantíssimo na decoração destes espaços, nomeadamente no norte do país, e que pouco tempo após o seu aparecimento no anos de quatrocentos, acabou por se desvanecer no decorrer do século XVI, quando a decoração a azulejo começou a estar em voga. Outro ponto salientado pelo autor é a relação entre estes “primitivos” portugueses estarem relacionados com as pinturas realizadas na zona da Galiza, opinião que já havia sido expressa por José de Figueiredo.

Na sequência desta obra surge uma outra que se destaca entre pequenos estudos que foram sendo publicados após 1921 e que demonstra o despertar da consciência para a importância da pintura mural, que até há poucos anos havia sido quase completamente descurada. Trata-se do Boletim nº10 da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Frescos*, de 1937, cuja autoria é atribuída também a Vergílio Correia. Aproveita muitas das conclusões a que já havia chegado com a obra anteriormente referida, servindo-lhe também de complemento. Consta que a utilização da pintura mural como método de decoração dos espaços acontece, no nosso país, desde a época romana, não existindo vestígios entre este período e o Gótico, prolongando-se para o manuelino e que se empregaria “ainda no período renascentista anterior ao classicismo”, com base nas *Visitações*. Erradamente, define por fresco todas as pinturas murais cuja cor seja atribuída por “tintas diluídas em água, a tempera, e o fresco pròpriamente dito”, englobando técnicas que classificaríamos como a seco. Tal como refere na obra anteriormente enunciada, acusa a “moda” dos azulejos para que, no último terço do século XVI o fresco tenha, gradualmente, perdido a sua importância como solução decorativa dos templos.

A complementar esse boletim e aprofundando as premissas nele apresentadas, surgiu outro, em 1961, atribuído a Abel de Moura, *A Conservação de Frescos*, nº10. Nesta obra, o autor justifica o desaparecimento das pinturas devido, principalmente, à falta de conhecimento e informação acerca de obras e à mudança de gosto, mais do que às condições atmosféricas. Destaca a importância do estudo da *pintura monumental* e que a investigação deveria ser feita tanto no terreno, como nos arquivos. Após uma breve referência aos frescos de algumas igrejas, o autor passa a apresentar a sua opinião na questão da conservação destes frescos: devem ser vigiados, sem que sejam realizados tratamentos constantes, considerando que o restauro deve “ser considerado apenas como solução para consolidar as obras de arte atingidas na sua

constituição material, a fim de evitar a sua perda total, ou para as reintegrar na forma primitiva sempre que o seu valor estético original tivesse sido desvirtuado.” Apresenta também algumas soluções que haviam sido tomadas, primariamente, para os suportes das pinturas murais destacadas, que não resultaram, tendo sido apresentados novos métodos na 5ª Reunião Internacional do ICOM. Por fim, o autor expõe material fotográfico de mais frescos que, entretanto, haviam sido encontrados. Esta obra é mais um sinal de valorização desta vertente artística por parte do Estado. Este novo apreço, que se iniciou com o noletim anterior, veio no seguimento da ideologia do próprio Estado Novo: as pinturas murais eram encaradas como um adorno primitivo das igrejas ou templos também eles primitivos. Eram assim principalmente valorizadas as pinturas que se enquadrassem dentro desta imagem, mas a sua génese, de obra integrada e cujo conceito dependia inteiramente da sua relação com a arquitetura, foi pouco tida em consideração na metodologia empregue nas intervenções. Muitas vezes, por não se enquadrarem no conceito de unidade de estilo (que visava enaltecer o que era considerado como o período áureo da nação e que se enquadra num período balizado entre os anos 30 e 60 do século passado), eram destacadas e colocadas em museus ou em reservas ou eram destruídas, quando apenas restavam fragmentos, uma vez que não era considerado esteticamente apelativo a permanência de sinais de degradação ou quando existiam campanhas mais antigas sotopostas. Este raciocínio é bem expresso em dois documentos, *Problemas à volta da pintura a fresco* de João Couto (1964) e *Problemática das pinturas murais restauradas*, de Fernando Castelo Branco (1976). Ressalva-se a importância de interpretar estes documentos à luz da época em que foram redigidos, tendo em conta o ambiente político que se vivia e o facto de ser o despertar para uma nova área de estudo. Já antes da realização deste boletim, Abel Moura havia realizado o catálogo de uma exposição temporária, em 1952, com as pinturas destacadas, no Museu Nacional de Arte Antiga.

Um estudo publicado entre estes dois boletins, em 1951, é da autoria de Adriano de Gusmão e aborda também a técnica do fresco no nosso país. O autor expressa a sua descrença na existência de exemplares anteriores ao século XVI e atribui parte desta escassez à “ruína dos edifícios que decoravam, mas frequentemente foi mais o abandono a que, por ignorância, estiverem votadas o que as feriu”, tal como Abel de Moura acabou, também, por referir. Outro motivo que Adriano de Gusmão aponta a causa do desaparecimento de muitas delas é a mudança de gosto, tanto pela caiação, como por campanhas posteriores que correspondessem mais ao gosto da época. O autor faz também uma listagem de obras, a que atribui datação, com

base noutros autores ou por iniciativa própria, que muitas vezes é precoce, face à luz do que hoje conhecemos delas. O conjunto que refere ser mais antigo no nosso país é o da Igreja de Santa Eulália de Pentieiros, que seria da primeira metade do século XIV, hoje desaparecido, que deverá datar do século XVI (J. Caetano, 2013). O próprio autor indica que, até à data, tinham sido encontrados muitos vestígios do século XV, mas que segundo documentos conhecidos, o costume da pintura a fresco tinha-se tornado gradualmente mais intenso, abrangendo ainda o século seguinte.

Com o avançar do século, foram sendo descobertas mais pinturas, quando os retábulos que as cobriam eram retirados ou quando se procediam a obras nos espaços. Conforme os casos iam aumentando, mais se percebia que eram imperativos a preservação e o estudo desta manifestação artística. Nesta conjuntura, no início dos anos 70, a Brigada de Pintura Mural criada pelo Instituto José de Figueiredo revelou uma grande parte do *corpus* de pinturas que hoje conhecemos. Surge, então, em 1984, a primeira tese académica sobre pintura mural, da autoria de Teresa Cabrita Fernandes (Cabrita, 1984). Neste estudo, a autora apresenta todas as referências que encontrou em documentação, tais como as *Visitações*, levando-a a pinturas que ainda existiam e a outras que, entretanto, tinham já haviam desaparecido. O levantamento de muitas pinturas é feito através da resposta que obteve, por parte dos municípios, após a elaboração de um inquérito, em que constavam perguntas sobre a existência de pintura mural em igrejas e capelas e sobre determinadas características. Crê que, para o desaparecimento das pinturas, tenha contribuído a utilização massiva do azulejo e da talha, e até a própria reação da comunidade ao estado de degradação destas.

Durante o levantamento das pinturas, percebeu que as técnicas mais comuns eram a do fresco e a da têmpera, que os temas do *Calvário*, *Anunciação* e a invocação de determinados Santos foram os mais utilizados e que raramente os artistas assinavam ou datavam as obras. A atribuição de cronologia fica, muitas vezes, complicada pelo facto de existir várias sobreposições de campanhas num espaço. Entre muitos outros aspetos, a autora alerta para a importância que a pintura mural teve na decoração dos edifícios nesta altura. Através da comparação com França, o país com quem Portugal tinha uma relação bem estabelecida, propõe que, de facto, tenha existido pintura mural anterior ao século XV.

Em 1996 surge também o estudo de Dalila Rodrigues (D. Rodrigues, 1996), em formato de catálogo da pintura mural do Museu Alberto de Sampaio. Neste documento, a autoria faz uma abordagem sintética, porém bastante completa, sobre vários aspetos da pintura mural

portuguesa dos séculos XV e XVI. Em primeiro lugar, explica que é errónea a ideia de que a pintura mural desta época só pode ser encontrada no Norte de Portugal e que, enquanto nesta zona do país a pintura foi aplicada maioritariamente em edifícios românicos, no Sul, foram realizadas em monumentos já góticos e manuelinos. Em segundo, que as intervenções da DGEMN demonstraram uma clara preferência pelo mais antigo, em detrimento do mais recente, optando-se pelo destacamento de algumas pinturas (note-se, que parte delas, estão expostas no Museu Alberto Sampaio). Em terceiro lugar, a autora valoriza a pintura mural, não a tomando apenas como um aspeto inferior da arquitetura, mas sim como um ornamento que a enriquece e como um método de transfiguração dos espaços, que tem em conta vários princípios: a sua localização no edifício, organização pelo espaço, a sua função litúrgica e catequética, o destaque dos temas marianos e cristocêntricos e a importância da inscrição de datas e de elementos heráldicos para o estudo das pinturas. Faz também uma aproximação entre a pintura mural e a pintura retabular das primeiras décadas do século XVI, especialmente no que diz respeito à leitura, organização e modelos utilizados.

Em 2001, Joaquim Caetano, publica um estudo, baseado na apresentação no Congresso em Amarante em 1998, sobre um aspeto importantíssimo no estudo da pintura mural: relações entre pinturas murais da mesma região. Note-se que as pinturas analisadas não foram selecionadas num contexto de investigação, mas sim por terem sido intervencionadas pela empresa Mural da História e por visitas feitas a igrejas das proximidades, nas regiões de Braga, Porto, Viana do Castelo e Vila Real. Neste estudo, Joaquim Caetano identificou quatro oficinas, através da comparação de um elemento até à data ignorado – a estampilha - através do levantamento do desenho, que permitiu a reconstituição das estampilhas utilizadas, a modelação e desenho das formas, que eram repetidas nomeadamente nas mãos e rostos e ainda nos motivos decorativos utilizados. Por fim, e já em tom de conclusão, o autor identifica ainda uma técnica de fresco em que apenas é utilizada uma camada de reboco, em vez da tradicional de duas, bem como a utilização da cal de diversas formas como solução para o problema da carbonatação do reboco. Identifica, também, pontes entre as oficinas por si identificadas e justifica que duas, mais concretamente a primeira e a segunda oficina, podem ter sido a mesma, cujo período de trabalho foi tão longo, que as formas utilizadas foram redesenhadas e modernizadas. Identifica ainda influências alemãs e italianas em algumas pinturas, que se destacam das outras pela erudição e também a existência de outras oficinas, através da comparação dos motivos decorativos. O último tema abordado é a inexistência de vestígios de pintura mural anterior ao século XV no

nosso país. É defendida, pelo autor, a hipótese de não ter existido pintura mural em Portugal de expressão românica, ao contrário de Teresa Cabrita Fernandes, tendo em conta outras decorações que comprovam que a ornamentação dos templos era conseguida de outra forma: a existência de barramentos de cal coloridos, elementos arquitetónicos esculpidos pintados e massas de refechamento de juntas relevadas no interior dos templos, subjacentes às pinturas góticas. Outro ponto salientado é a possível adaptação da própria arquitetura à pintura mural, traduzida pela “anulação” das frestas nas cabeceiras das igrejas, de forma a permitir a realização de pintura mural sem interrupções.

O historiador de arte Vítor Serrão também aborda o tema segundo a sua disciplina, com um capítulo *O Maneirismo e a “Nobre Arte do Fresco” em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, em 2004. É neste estudo que é feita uma primeira abordagem ao estilo maneirista na pintura mural portuguesa, contrapondo o que havia sido dito por Vergílio Correia (1921). Neste estudo, o autor aborda cinco focos fresquistas, com o objetivo de analisar o *corpus* remanescente em conjunto e não em casos específicos. Serrão crê que foi a partir das décadas de 40/50 do século XVI que a técnica do fresco sofreu uma profunda mudança, impulsionada pelas obras italianas e pelo mecenato de que foi alvo, tornando-se mais erudita e ocupando um lugar mais elevado na hierarquia das artes, ficando “destinada a um público culto e só acessível a uma prática muito especializada”. Esta mudança não afetou todas as oficinas, continuando a existir exemplos “regionalistas”, como é o caso da oficina de José de Escovar que tirava partido destes modelos eruditos, aplicando-os numa “linguagem fácil e apelativa”. Aponta o terramoto de 1755 como um fator que ajudou a reduzir o número de pinturas maneiristas eruditas que decoravam os palácios, não propriamente pelo que foi destruído mas sim pelo que foi reconstruído sem critério, restando, no entanto exemplares em número suficiente para perceber que o maneirismo terá sido um estilo bastante utilizado na pintura a fresco e que terá sido objeto de apreciação das elites, executado por grandes mestres. Este interesse foi demonstrado por membros régios, como Catarina de Áustria, que requisitavam os melhores materiais e mestres (italianos ou muitas vezes portugueses que tinham ido para Itália receber formação). Aponta também diferenças na pintura mural antes da Contrarreforma e depois de serem estabelecidas as regras que puseram termo à liberdade e sensualidade desse estilo – a pintura assumiu um carácter estritamente decorativo ou uma “inequívoca propaganda católica”. É nesta fase que o autor marca o início do fresco “como modalidade adulta” e em que começa a assumir um carácter nacional, destacando-se a sua faceta decorativa. Enquanto

em Coimbra os mestres dividiam a atividade entre pintura de retábulos pétreos e a pintura a fresco, em Braga, Évora e Vila Viçosa, o fresco era dotado de um estatuto com mais destaque, devido ao facto de serem locais de permanência ou afluência de mecenas com grande poder económico, que variavam entre membros da família real, da nobreza e da Igreja e, como é o caso específico de Braga, o fresco ser uma tradição proveniente do século XV, existindo uma grande quantidade de pinturas remanescentes bem como de oficinas. Nesta cidade, apenas se dá uma renovação dos modelos, que agradaram os mecenas, tornando-se estes os seus principais promotores.

Neste estudo, Vítor Serrão também conclui a necessidade de se olhar para os frescos como obras de arte, “que expressam tendências estéticas mais ou menos assumidas, qualidades de inovação mais ou menos conseguidas, integração em correntes estilísticas melhor ou pior afirmadas”, elaboradas durante um período que, até aquela altura, tinha sido ignorado (dentro do panorama fresquista), que alterou o seu estatuto e os dos seus executantes.

Outra obra incontornável no estudo da pintura mural do século XV e XVI é a tese de doutoramento de Luís Urbano Afonso. No primeiro volume deste estudo são aprofundados muitos dos aspetos já referidos por outros autores, como Teresa Fernandes Cabrita e Dalila Rodrigues, e abordados outros novos: além de tratar os diferentes processos e materiais que podem ser empregues na pintura mural, a fresco ou a seco, estabelece parâmetros de caracterização estilística para cada uma das pinturas inventariadas, estuda as iconografias mais e menos utilizadas, trata a função ornamental e a vertente mecânica da pintura mural. Tendo em conta as pinturas que inventaria no segundo volume, o autor identifica quatorze pintores/oficinas distintos e expõe ainda, uma análise que realiza quanto aos programas iconográficos utilizados nos edifícios decorados, e ainda em que locais é que determinadas figuras ou cenas são pintados e qual a sua função nesse espaço e ainda outros aspetos referentes à pintura mural dos pontos de vista filosóficos, antropológicos, destacando o caso da representação da violência e da justiça. No segundo volume, o autor realizou um inventário de todas as pinturas murais conhecidas até à data que pertencessem a esse período cronológico, abrangendo todo o território nacional, dividindo-as entre i) pinturas das quais ainda encontramos grande parte ou vestígios (que analisa, recorrendo à descrição, atribuição cronológica e afiliações), ii) das quais já não resta qualquer vestígio e iii) pinturas que já pertençam à segunda metade do século XVI datadas por inscrições. Este estudo quase holístico da pintura mural é, sem dúvida, um contributo par a valorização da pintura mural de finais de

século XV e XVI que, apesar de transparecer um carácter ingénuo, é produto de um cruzar de valores complexos.

Outro estudo que primeiro aborda aprofundadamente o tema da pintura mural da segunda metade do século XVII até meados do século XVIII é a tese de mestrado de Patrícia Monteiro, apresentada em 2007 à Universidade de Lisboa. A autora foca-se na *região do mármore* – Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal. Pegando em premissas lançadas por Vítor Serrão, em 2004, e de Túlio Espanca (Espanca, 1973, 1988), a autora apercebe-se que o aumento de casos de pintura mural barroca nesta época se deveu muito à prosperidade que se sentiu após de assinado o tratado de paz com Espanha, em 1664 (propiciando a renovação e construção de novos edifícios), e de um número de artísticas e oficinas que trabalharam na região (trabalho bastante difícil de executar devido ao mau estado dos documentos nos arquivos). Com este trabalho de identificação apercebe-se que os pintores acabavam por produzir outros géneros artísticos que não a pintura mural, salientando o trabalho dos pintores também como douradores. Neste estudo, o papel da pintura mural é reconhecido, tal como o dos pintores – a pintura mural destaca-se “enquanto fator unificador do espaço, através do seu carácter decorativo e cenográfico”, acabando por ser um meio da Igreja, especialmente após o Concílio de Trento, de fazer passar as doutrinas para os crentes. O próprio pintor é reconhecido, por sua vez, pela sua capacidade de conceção do espaço, tendo, muitas vezes, que adaptar a pintura a estruturas arquitetónicas pré-existentes, bastante afastadas da estética barroca. Frequentemente havia que conceber a pintura mural em conjunto com outras modalidades artísticas, como o azulejo e a talha, ou de forma a imitar, por exemplo, retábulos. Mas este recurso à pintura mural como elemento decorador de um espaço, utilizou motivos “desatualizados”. A autora, tal como tem vindo a ser frisado, não justifica estas duas questões apenas pelo baixo custo da sua execução e pela falta de formação dos seus executantes, mas sim com o gosto e exigência dos encomendantes, a acessibilidade de percepção dos crentes e com o atraso com que as “novidades” chegavam ao interior do país, não existindo, muitas vezes, rutura entre o antigo e o novo. Daí, a autora adverte para a dificuldade em colocar determinados conjuntos em termos estabelecidos para a definição de termos estilísticos em determinado período artístico para o estudo da pintura mural.

Também de 2007 surge um estudo importantíssimo para a percepção da pintura mural do Norte, do fim da Idade Média e início da Idade Moderna. Falamos da tese de Doutoramento de

Paula Bessa, que explorou uma área que nunca havia sido devidamente estudada, apenas referida por Vítor Serrão e Patrícia Monteiro, e que é essencial para a compreensão do papel da pintura mural durante esse período – os encomendantes. Baseando-se em premissas e metodologias lançadas por Dalila Rodrigues e Joaquim Inácio Caetano, a autora faz, sobretudo, uma pesquisa em *Censuais*, *Livros de Contribuições* e *Livros de Registo de Títulos*, de forma a obter informações quanto aos padroados de cada paróquia e ainda aos abades, sendo que, muitos deles, provinham de famílias nobres, pressupondo, desta forma, que a erudição das pinturas, tinha quase sempre a ver com a erudição dos próprios encomendantes.

Durante esta pesquisa, a autora apercebeu-se que existiam bastantes queixas da arquidiocese de Braga quanto ao abandono e falta de manutenção dos edifícios religiosos até aos finais do século XV e propõe que, após esta altura, começa a tentar enriquecer-se os espaços através, por exemplo, da pintura mural. Este desejo é cumprido, porém, com limitações temporais, o que faz com que os programas decorativos sejam bastante extensos, mas, quase sempre, sem erudição, reduzindo assim também os custos. A autora propõe que este facto tenha provocado ao longo do tempo, de certa forma, a preferência pela pintura sobre tábua. Note-se que a autora adverte para o facto de, apesar a pintura mural desta época não ser marcadamente erudita, as oficinas estavam bastante atualizadas quanto às vanguardas que iam acontecendo na Europa, sendo que, em alguns casos, apresentava sinais precoces delas, antes de qualquer outra expressão artística.

Refere, ainda, as diferenças funcionais e simbólicas dos diferentes locais dos espaços religiosos, aspeto lançado por Teresa Cabrita Fernandes e explorado por Luís U. Afonso, que, influenciam os programas decorativos e que acabam por demonstrar que a hierarquia dos espaços dentro da igreja é paralela ao encomendante de cada um desses locais. Era, porém, “aconselhado” pelas *Constituições Sinodais* e pelas *Visitações* algumas representações específicas, para a capela-mor e arco triunfal, sendo a decoração do resto do edifício da escolha do mecenas.

Retomando as premissas que expôs em 2002, Joaquim Caetano realiza a tese de doutoramento, concluída em 2010, sobre *Os motivos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal* que, tal como as outras teses, nos permitem ter uma perspetiva mais completa da pintura mural desse período. Neste estudo, o autor aprofunda os temas que abordou em 2002, expondo novas relações e oficinas, tendo por base os motivos decorativos conseguidos através de estampilhas, que divide por dois volumes. No primeiro

volume, o autor aprofunda a questão do fresco e das questões a ele inerentes, aborda a inexistência de pintura mural anterior ao século XV, justificando com a ornamentação dos templos com as técnicas da aplicação de cal pigmentada, pintura de elementos arquitetura específicos. Desenvolve o estudo sobre as massas de refechamento de juntas (e a sua representação em pinturas coevas), em conjunto com os revestimentos de imitação da estereotomia da pedra, apresentando ainda uma lista dos locais onde avistou este fenómeno. Uma vez que a pintura mural simula outros materiais e decorações, o autor aborda também a simulação dos panos de armar e brocados através desta expressão artística. Por fim, é tratada a questão das estampilhas, apresentando a forma como foram identificados os motivos e respetiva estampilha, como foram utilizadas (levantando questões pertinentes, como as diferenças de tratamento de igreja para igreja), a existência de padronagem nas pinturas murais desta época e de que forma estes padrões eram conseguidos e as formas utilizadas. O último capítulo deste primeiro volume termina com a identificação das oficinas que operavam no Norte do país, a produção de pintura de cavalete e mural pelas mesmas (realizadas através das mesmas fontes iconográficas) e a identificação de pinturas murais realizadas por mestres de pintura retabular (enunciando o caso da pintura do arcossólio da Igreja de São Pedro de Tarouca).

No segundo volume, Joaquim Caetano inventaria as oficinas e as pinturas/igrejas nas quais operaram, através de fichas de identificação das igrejas onde são encontradas as estampilhas, em que constam detalhes sobre o edifício, as dimensões das pinturas, como são utilizadas as estampilhas, que igrejas partilham o mesmo motivo, seguida de uma ficha com fotografias das pinturas e modelo da estampilha. As formas encontradas nas pinturas são depois comparadas, noutra capítulo, com formas utilizadas noutras expressões artísticas e com outras pinturas. Como já foi referido, esta tese é fundamental para a perceção da pintura mural deste período: a estampilha, como método de simplificar e tornar mais rápido o processo de pintura de elementos decorativos, não só nos ajuda na identificação de oficinas, como nos faz perceber alguns aspetos da pintura mural portuguesa: i) a sua importância, não só de catequização, mas de decoração, situação notória em Igrejas cujos paramentos apresentam painéis sem qualquer motivo figurativo, apenas decorativos, repetidos várias vezes, apresentando várias variantes, reutilizados ao longo do tempo, como elementos autónomos não dependentes de cenas figurativas, ii) as influências que a pintura mural desta época sofreu, sejam elas românicas, góticas, mudéjar e renascentistas, muitas vezes presentes na mesma pintura e iii) a importância

do estudo de casos particulares, passando para um estudo regional, para que, mais tarde, seja possível ter uma percepção do panorama geral.

Pela primeira vez surge uma dissertação académica acerca pintura mural neoclássica. Esse estudo é da autoria de Sofia Braga, que aborda o tema restringindo à zona de Lisboa. A autora apercebe-se que a pintura mural neoclássica surge como um produto da ambição de destaque na corte dos círculos da nobreza, durante os reinados de D. Maria I até D. João VI. Estes grupos tentavam acompanhar os movimentos artísticos que aconteciam no resto da Europa, de forma a demonstrar o seu poder económico e “atualização” das vanguardas artístico-culturais que se faziam acontecer. A pintura mural esta época espelha, na perfeição, o gosto pelo clássico, preferindo-se temas de alegoria e mitologia, deixando, para trás, a função catequética que sempre desempenhou. Para esta aceitação, contribui a chegada de modelos que vinham de Roma, o aparecimento da Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura Civil e ainda a Academia do Nu. Destaca também a importância de Cyrillo Volkmar Machado para o re-acordar dos modelos clássicos em Portugal e “pela tentativa de introdução do Academismo, amplamente divulgado desde o Renascimento e institucionalizado em diversos países da Europa no século XVII”. Tal como refere, o estudo da pintura mural desta época é muito escasso, não existindo, ainda, um inventário dos exemplares subsistentes.

Em 2012, Patrícia Monteiro apresenta-nos um novo estudo, um levantamento sobre os núcleos temáticos da pintura mural do norte do Alentejo, compreendidos entre os séculos XVI a XVIII). Neste estudo, a autora já se apercebe de uma mudança no estatuto de pintores de fresco, cuja denominação deixa de ser atribuída, começando, no entanto, a aparecer pintores polivalentes, que além de exercerem em vários géneros de pintura, também douravam, sobretudo a partir da segunda metade do século XVII. Atribui, de certa forma, esta alteração de funções aos encomendantes que exigiam aos artistas o seu trabalho em diversas áreas numa obra. Terão também influenciado a persistência de determinadas motivos e decorações já em tempos tardios, tal como já havia referido na sua tese de mestrado. Destaca também a coexistência da pintura mural portalegrense deste período com outros revestimentos, conferindo-lhe complexidade e uma outra dinâmica. Todos estes fatores contribuíram para núcleos de pintura *onde a* “originalidade e o virtuosismo locais saíam destacados”.

O trabalho consistiu, em grande parte, em pesquisa de arquivos regionais, de forma a atualizar e completar a lista de artistas que ali passaram, sendo que muitas das obras identificadas nestes documentos não chegaram aos nossos dias.

A autora crê também que uma das razões para a persistência destas pinturas seja a própria comunidade, que encara as pinturas ou vestígios como elementos simbólicos, de propaganda religiosa ou de memória coletiva.

Nas últimas duas décadas têm surgido estudos bastante importantes sobre uma pintura específica ou sobre um conjunto de pinturas, que nos têm ajudado a entender melhor este género pictórico. Referimo-nos a Joaquim I Caetano (J. Caetano, 2004, 2009, 2011, 2013, 2018), Vítor Serrão (Serrão, 1997, 2018), Luís Afonso (Afonso, 1999, 2003, 2008, 2010), Paula Bessa (Bessa, 2005, 2006, 2007, 2012), Joaquim O. Caetano (J. O. Caetano, 1998, 2006; J. O. Caetano & Seabra, 1990), Margarida Botto (Botto, 1998) e Catarina Gonçalves (Gonçalves, 1999)

2.2. Estudo da pintura mural do Convento de Cristo

As pinturas do Convento de Cristo, especialmente as que revestiam a Charola, não passaram despercebidas. Destacamos, neste capítulo, algumas obras e autores do século passado e do presente, que consideramos importantes para o estudo deste núcleo, quer sejam estudos aprofundados ou apenas referências.

Numa breve referência no seu estudo de 1921, Vergílio Correia (Correia, 1921) destaca os anjos situados na parte superior da edícula, “belas e grandes figuras de estilo flamengo”, que devido à altura a que se encontravam não se poderiam analisar com mais detalhe. Apresenta também três hipóteses de autoria: Fernão Eanes, Fernão Roiz e Gregório Lopes, uma vez que todos trabalharam no Convento entre 1535 e 1539.

Adriano de Gusmão faz também uma referência às pinturas murais da Charola (Gusmão, 1995), num pequeno texto a elas exclusivamente dedicado, publicado em 1955. O autor admite que este núcleo de pinturas tem vindo a sofrer um certo desinteresse e refere a *Ressurreição* e as outras pinturas do arco triunfal, especialmente quanto ao seu mau estado de conservação. Já na parte da Charola propriamente dita, o autor propõe um programa iconográfico das cenas representadas na parte superior do deambulatório, assumindo a dificuldade de atribuir a época a que pertencem, devido à sua degradação. Refere, ainda que brevemente, os “querubins” segurando uma fita, debaixo dos janelões superiores e as pequenas figuras “convencionais e fracas, de Santos e Profetas”, em nichos fingidos também eles pintados. Por fim, destaca as duas figuras femininas do janelão (antiga entrada da charola), cujo traço das vestes o leva a atribuir a sua execução aos finais do século XVI. Faz referência que, nos finais do século, Domingos Vieira Serão e Simão de Abreu trabalharam juntos no Convento de Cristo.

Embora sejam apenas referências, destacamos duas referências na tese de mestrado de Ernesto Jana, em 1990. O autor destaca a referência que Jeronimo Román faz a pinturas executadas no Claustro do Cemitério, ainda durante o mestrado de Infante de D. Henrique, que terão sido rebocadas durante a dinastia Filipina (Jana, 1990).

Só no ano de 2000, quase cinquenta anos depois do texto de Adriano de Gusmão (Gusmão, 1995), surge uma publicação decorrente da “campanha” de restauro das decorações da Charola que aconteceram nos anos anterior (J. Caetano & Pestana, 2000). Neste pequeno livro, é feita referência ao restauro efetuado às pinturas murais da abóbada da Charola. Trata-se, efetivamente, da primeira abordagem técnica deste conjunto. Nesse pequeno capítulo, da autoria de Joaquim Caetano e José Pestana, é feita uma síntese da intervenção a este revestimento, que teve lugar entre abril de 1996 e setembro de 1998. Numa primeira fase, foram removidos os medalhões pintados e a cal aplicados sobre a campanha mural manuelina. A segunda consistiu em medidas e procedimentos de estabilização material e melhoramento da leitura do conjunto. Os conservadores-restauradores aferiram que se tratava de uma técnica de pintura a seco diretamente sobre a pedra ou sobre um tapa-poros, ou seja, sem reboco. É descrito, ainda, o estado de conservação da pintura, explicando as zonas em que a camada cromática estava mais bem preservada e as áreas em que esta estava bastante alterada/degradada ou era inexistente. Por fim, os autores apontam as principais dificuldades da intervenção, como a escolha do produto para a fixação e consolidação tanto da pintura como do suporte, a pré-existência de uma massa à base de resina a colmatar determinadas lacunas da pedra e ainda se se procederia à reintegração cromática e de que forma.

Também em 2000 é realizada a tese de Mestrado de Jorge Henriques (Henriques, 2000), cujo tema é o restauro da pintura mural do conjunto de pintura mural da Charola do Convento de Cristo. Neste estudo o autor sentiu a necessidade de abordar o caso tomarense em conjunto com outras igrejas românicas com pintura mural, no sentido de a contextualizar no panorama de pintura mural nacional. Refere que as intervenções de conservação e restauro da pintura mural da Charola tinham vindo a ser realizadas em 1971, mas é no ano de 1988 que se inicia a mais longa. Jorge Henriques crê que estes avanços e recuos “demonstram, por um lado, as dificuldades da administração pública em resolver situações deste tipo, por outro, a necessidade de investigação e discussão interdisciplinar, assim como a permanência de valores ‘desatualizados’ na época”. Dá conta do evoluir das técnicas e procedimentos de restauro, que se refletiram, obviamente, na série de intervenção que o conjunto de pintura mural da Charola

foi alvo, e alerta para a importância do reconhecimento de empresas especializadas, para que as obras sejam realizadas apenas por conservadores-restauradores e técnicos de conservação e restauro.

Também do decorrer desses restauros surge, em 2014, um livro que aborda diferentes aspetos da Charola do Convento de Cristo. Nesta obra, destacamos o capítulo de Luís Afonso (Afonso, 2014b), Jorge Custódio (Custódio, 2014b) e José Pestana (Pestana, 2014). Apesar de, dos três, apenas o do último autor ser exclusivo à pintura mural (referente à intervenção de restauro), cremos que os outros também apresentam aspetos importantes para o estudo e compreensão das pinturas. Luís Urbano Afonso (2014) aponta as campanhas manuelinas como obras cuja intenção foi a de “harmonizar a Rotunda românica com a nave manuelina”, através da pintura a *trompe l’oeil* da abóbada de nervuras em grisalha, sendo que a cada dois tramos a pintura é “personalizada” e simétrica e segundo uma técnica a seco, como já havia sido referido na publicação de 2000 (J. Caetano & Pestana, 2000) e que é frisado de novo pelo conservador-restaurador José Pestana (2014). Na verdade, este destaca que as pinturas da Charola foram todas executadas a seco, sobre a pedra, sendo que as que apresentam uma fina preparação são fruto de campanhas posteriores sobre algumas já existentes. No entanto, grande parte das “redecorações” foram aplicadas diretamente sobre a pintura subjacente. Luís Afonso destaca também a presença de medalhões no centro de cada tramo, porém bastante desgastados e que este problema se deve a alterações do programa iconográfico. Salienta também os pormenores que vão “aparecendo” nestes elementos arquitetónicos fingidos, como cruces da Ordem de Cristo, escudos régios, esfera armilares, bustos, animais, etc... Aponta também uma possibilidade de autoria: Fernão Anes, que trabalhou no convento durante a realização destas pinturas, cuja realização deverá ter acontecido, segundo o autor, entre 1511 e 1513 e que deverão ter sido cobertas pela outra campanha antes de 1589, uma vez que Frei Jeronimo Román já não as descreve. Estas terão estado à vista até, pelo menos, 1535, uma vez que foram alvo de repinte devido aos estragos causados pelo terramoto de 1755. Luís Urbano Afonso termina a análise da abóbada, referindo sinais de que nos arcos torais deverá ter sido aplicado guadamecil, uma vez que ainda se conseguiam ver os motivos neles utilizados: Esfera Armilar, a Cruz da Ordem de Cristo e motivos florais.

Assim, o autor passa para o registo superior do deambulatório, analisando as figuras já referidas por Adriano de Gusmão, que já eram bem mais visíveis devido ao restauro. Trata-se de dez painéis também eles pintados a seco e directamente sobre a pedra, utilizando, porém,

óleo, bastante repintados. Analisa cada painel, cuja leitura, segundo o autor, deverá ser iniciada à esquerda da antiga entrada.

Ainda neste capítulo, o autor refere algumas laçarias mudéjares que chegaram aos nossos dias que, segundo o mesmo, poderão fazer parte de uma campanha de 1499 que incluía a pintura da Rotunda, e transcreve, ainda, “mandares pintar a charola do convento de dentro e de fora a saber os verdugos desta chave de cima atee baixo e os campos dazul com suas rosas e estelas douro” ou que, devido à harmonia entre estas laçarias e a restante decoração manuelina, poderão ter sido realizadas nos anos seguintes a 1510. Podemos observá-las numa camada subjacente à dos meninos que seguram filacteras (pintados no registo inferior do deambulatório) e nas zonas próximas às placas de estuque. Noutro capítulo do mesmo livro, Jorge Custódio também refere estes motivos decorativos, afirmando que se trata de uma técnica de *trompe l'oeil* de imitação de azulejos, comparando com a pintura mural com motivos mudéjares que reveste a Capela da Glória em Braga.

Luís Afonso refere ainda os anjos da edícula, denotando a diferença plástica entre cada um, atribuindo-a aos vários repintes foram sendo feitos ao longo do tempo. Salienta ainda o uso de guadamecis, caso único português conhecido até hoje, na capa do anjo que segura os três cravos e o trépano.

No capítulo da sua autoria, Jorge Custódio (2014) admite que a campanha que se encontrava sobre a pintura manuelina pode ser posterior ao reinado de D. João III, data que muitos autores têm vindo a referir. O autor refere o trabalho de restauro executado por Fernão Rodrigues, nos painéis de pintura e em avivar o azul e redourar, que lhe parece contribuir para a hipótese de, efetivamente, a caição ter sido posterior. Passa, depois, para as campanhas filipinas, que vão contar com Simão de Abreu e Domingos Vieira Serrão. Estes pintores vão produzir as pinturas geométricas do tambor exterior e interior e vão ainda “avivar” as cores dos anjos da edícula. Nestas campanhas estão, ainda, incluídos os santos nos nichos do registo inferior. Data as pinturas das duas figuras femininas do interior da antiga entrada do Convento de 1598 e terá sido, também nesta altura que terão sido pintados os meninos com faixas que, como já foi referido, acabam por tapar os motivos mudéjares da campanha manuelina. Em suma, refere a presença de brutescos ou *grottesche*, motivos de ponta de diamante, ornatos de frisos, frisos em cadeia, motivos vegetalistas, geometrizes e a imitar brocados. Refere ainda as pinturas do corredor que liga a Charola ao Claustro do Cemitério.

É já no reinado de D. José, após o terramoto de 1755, que Jorge Custódio crê terem sido pintados os medalhões sobre a cal que havia sido aplicada sobre a pintura manuelina.

Em 2016 volta a surgir uma publicação cujo tema central é a Charola, sendo que um dos estudos nela expostos é referente aos seis dos anjos da edícula, levado a cabo por Milene Gil e outros profissionais do Laboratório Hércules (Gil et al., 2016). Neste estudo, foram realizados estudos analíticos de forma a compreender as alterações e técnicas de execução empregues nestas pinturas. Os resultados levaram perceber a que estes anjos foram pintados sobre a pedra calcária de suporte, existindo “uma presença vestigial de uma camada de natureza orgânica”. Quanto ao processo de passagem de desenho, apenas se encontraram incisões em alguns elementos retos, bem como *rebarbas* ou acumulação de tinta sugerindo a utilização de um instrumento que permitisse que a aplicação da tinta em linha reta e ainda raros vestígios de estresido. Foram identificados ainda os pigmentos utilizados e ainda a presença em grande quantidade do corante garança. Concluiu-se, também, que grande parte das áreas pintadas tiveram como aglutinante um óleo, por vezes óleo e proteína e, em alguns pontos, apenas proteína.

Salientamos ainda o artigo da autoria de Vítor Serrão, *As campanhas filipinas do Convento de Cristo de Tomar (1592-1604): a obra do pintor Domingos Vieira Serrão* (Serrão, 2018). Neste pequeno estudo, destaca a falta de estudo das obras realizadas neste período, apesar de terem sido bastante avultadas. As pinturas realizadas na Charola seguem, segundo o autor, gostos consonantes com a Contrarreforma, mas, simultaneamente, com a “sedução italianizante de modelos de Pomarêncio ou de Federico Zuccaro”. Salienta, dessa forma, a pintura da *Ressurreição* do arco triunfal, como prova da “actualidade estética” do Maneirismo internacional. Vítor Serrão aponta Nicolau de Frias como o responsável pela planificação do que viria a ser o novo programa decorativo da Charola. A pintura mural incluída neste projeto teve mão de Simão de Abreu e Domingues Vieira Serrão, sendo que este último, segundo o autor, pintou, entre 1592 e 1597 a decoração do arco triunfal, “as ilhargas dos altares pequenos”, as figuras do Janelão (antiga entrada) e as pequenas janelas. As decorações pré-existentes, nomeadamente manuelinas, foram alteradas ou escondidas. Neste artigo, Vítor Serrão aborda ainda o programa alegórico do janelão, pintado em cerca de 1595 (três anos antes do que Jorge Custódio admite), inclui duas figuras, a *Contemplação Silenciosa* e a *Humildade Cristã*. O autor salienta a falta de conhecimentos e estudo quanto a este e ao período de reinado de D. Pedro II, em que a Charola, como vimos, sofreu uma data de mudanças no seu programa decorativo.

PARTE II

Localização dos núcleos identificados

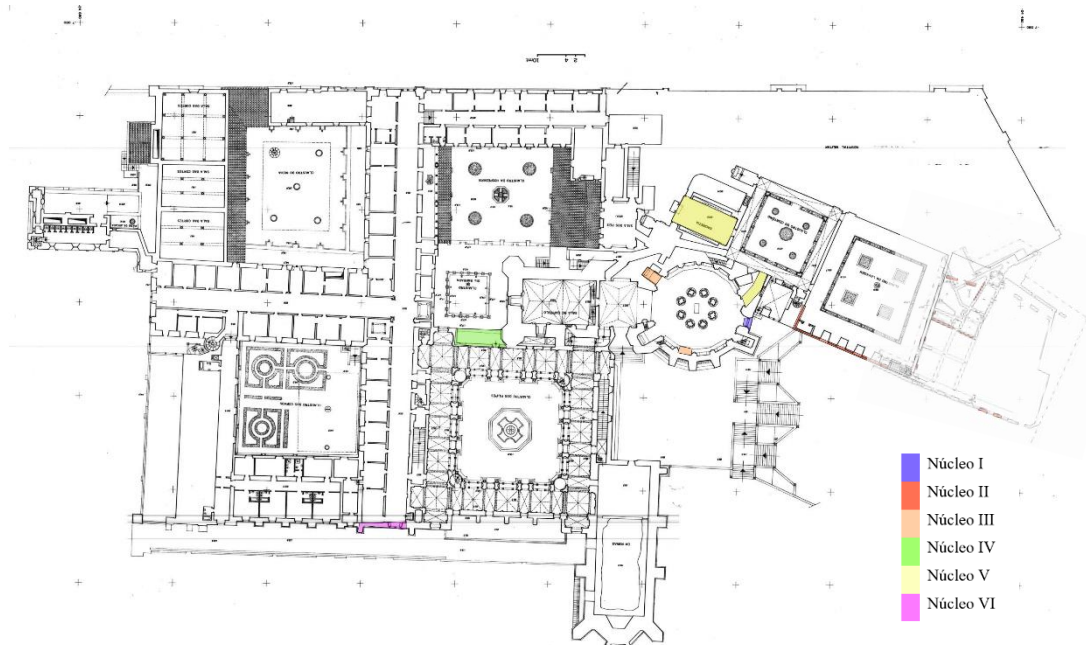


Figura 1. Planta demonstrativa da localização dos núcleos referentes às pinturas murais e esgrafito;

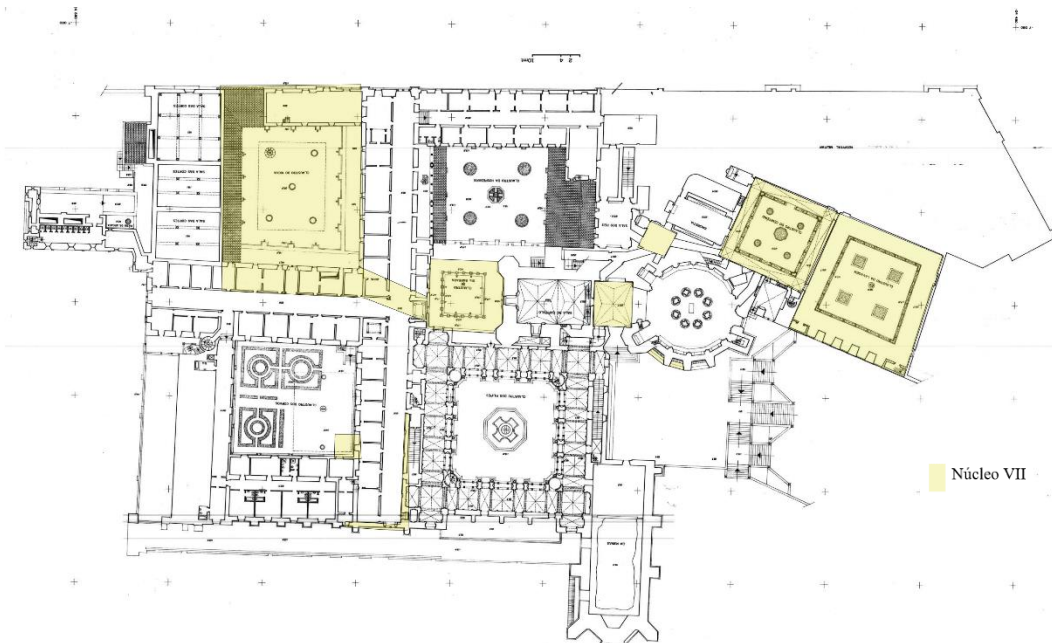


Figura 2. Planta demonstrativa da localização do núcleo referente à cor nos elementos escultóricos da arquitetura;

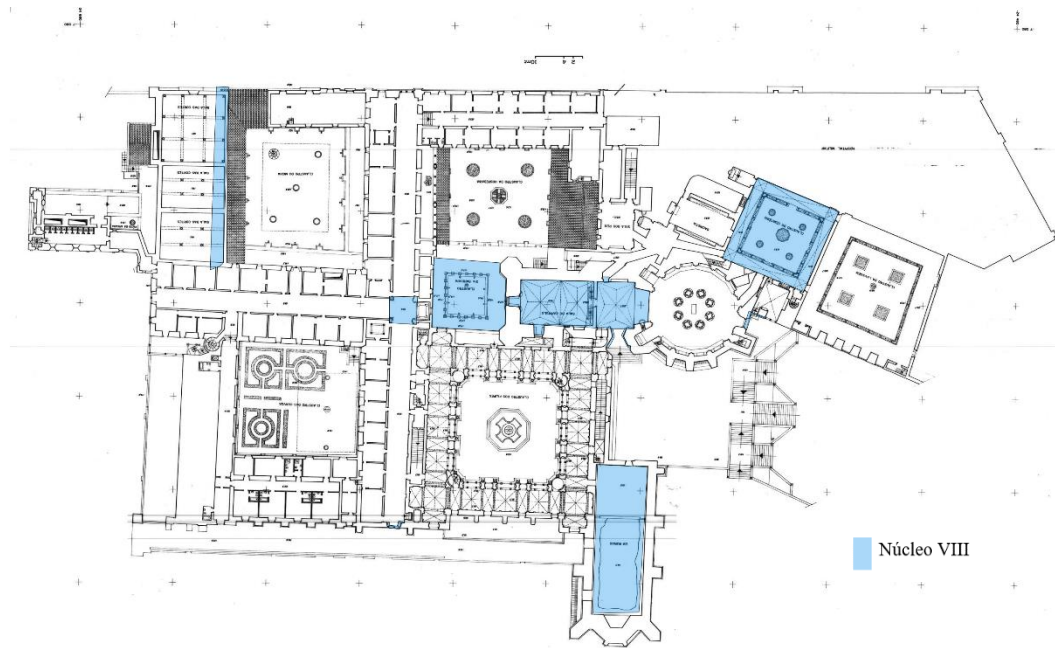


Figura 3. Planta demonstrativa da localização do núcleo correspondente às técnicas decorativas de exaltação e imitação da estereotomia da pedra;

Núcleo I

Antiga entrada da Rotunda

A primeira pintura objeto de análise, localiza-se no sobrecéu do janelão este da Charola, representando dois anjos tenentes, segurando um escudo onde se inscreve a cruz da Ordem de Cristo.



Figura 4. Pintura mural da parte superior do enxalço do janelão da Charola (antiga entrada);

1. Caracterização Formal

Segurando o elemento heráldico, observam-se os anjos tenentes com vestes a vermelho, de panejamento bem marcado pelo contorno e pelas manchas de cor nas zonas de sombra. A tonalidade empregue nas vestes é a mesma da que marca o contorno das carnações ainda visíveis (o rosto do anjo da esquerda e as mãos). O rosto do anjo situado à esquerda (Figura 63), denota um traço cuidado: é arredondado e largo, sendo que o seu contorno é prolongado pela linha do cabelo e bem marcado no pescoço e no queixo. Dos olhos é visível apenas o da esquerda, de retina redonda e uma clara marcação das linhas da pálpebra. O nariz é perceptível apenas por vestígios de algumas linhas, nomeadamente na ponta, seguindo-se a marcação dos lábios, de pequenas dimensões, sendo especialmente notória a marcação do lábio inferior. O cabelo, tal como as sobrancelhas é loiro, com apontamentos do mesmo tom de contorno das carnações de forma a simular caracóis. Os braços e as mãos não apresentam, em termos de proporção, um traço muito cuidado – os dedos encontram-se juntos e anatomicamente incorretos e os braços

demasiado compridos quando comparados com o corpo do anjo. As asas dos anjos são visíveis apenas que se situa à esquerda da composição e possuem uma tonalidade ocre.

O elemento heráldico é marcado por linhas de contorno carmim, tanto o escudo como a cruz da Ordem de Cristo. Devido ao seu estado de degradação é impercetível se o escudo apresenta ponta em ogiva e se é de forma peninsular. Como refere Almeida Langhans (1966), “as extremidades dos braços da Cruz de Cristo terminam num triângulo isósceles com a base voltada para fora. A cruz que toma o esmalte vermelho, para uns é simplesmente aberta, isto é, recorta-se no seu interior uma outra cruz simples e vazia; para outros, trata-se de uma cruz de vermelho que carrega uma Cruz simples de prata”, que também apresenta apenas os contornos, todos os braços de igual dimensão e não têm qualquer vestígio de cor para além dessa linha exterior. O escudo, por sua vez, apresenta vestígio de cor (carmim), mas apenas numa pequena mancha num cantão inferior da sinistra.

O fundo da composição é de cor azul, apresentando estrelas de oito pontas, de tom carmim, distribuídas pelo espaço.

A moldura (Figura 64) que circunscreve a composição caracteriza-se por ser uma barra de fundo branco, com motivos de quadrifólios a carmim/vermelho escuro, de dois tamanhos diferentes: uns de maior dimensão, que percorrem a barra na sua zona central e nos limites (ficando divididos a meio), e outros, de menores dimensões, que os intercalam. Não apresentam, à vista desarmada, tratamentos de luz e sombra.

A pintura tem a dimensão de cinco metros de comprimento por dois de largura, sendo que os anjos possuem um metro cada um.

2. Caracterização Técnica

O conjunto, na sua totalidade, foi realizado através da técnica do fresco. Observando fotografias do relatório intermédio da intervenção levada a cabo em 2010, percebemos que o suporte é de alvenaria (não é perceptível qual o tipo) e que deverá ter sido produzido pela técnica do fresco mais comum, ou seja, de dois rebocos distintos. Também, segundo esse documento, foram encontrados vestígios de ouro sobre o céu azul, numa das extremidades da pintura, e ainda incisões que auxiliaram no desenho da Cruz, inscrita no escudo. Observamos, também, outras incisões nos limites das molduras.

Não conseguimos determinar qual o método utilizado para a passagem dos motivos para o reboco. Por um lado, seria natural que a solução passasse pela utilização de uma estampilha,

uma vez que tornava mais rápido todo o processo. De facto, as zonas dos motivos no limite exterior das barras, apresentam uma aresta bastante viva e certa. Tendo em conta a semelhança com outras pinturas, como veremos à frente, cremos que, de facto, terá sido este o método utilizado.

3. Datação

Como foi referido anteriormente, esta decoração encontra-se na parte superior do enxalço do atual janelão da Charola localizado a este. Esta abertura foi, anteriormente à construção do portal sul (1515, conforme a inscrição no mesmo) a entrada para os leigos, que comunicava com o terreiro do Recebimento. Após a edificação dessa nova entrada, a antiga porta foi transformada em janelão, uma vez que a entrada na igreja pelos leigos passou a ser bastante restrita. Assim, para apontarmos o provável período para a realização desta pintura, devemos considerar alguns aspetos. O primeiro prende-se com a construção da nova entrada, que provavelmente terá sido prevista com algum tempo de antecedência e cujas obras deverão ter ocupado os primeiros anos do século XVI (Travassos, 2014). O segundo relaciona-se com a expulsão da Vila intramuros em 1503, o que invalidaria, em certa parte, a antiga entrada dos leigos e estimularia a construção do novo portal (Travassos, 2014). Por fim, consideramos pouco razoável que essas reformas e alterações no Convento e da própria igreja se realizassem pinturas neste local, uma vez estaria em vias de deixar de ter o estatuto de portal. Não nos parece provável que as pinturas tenham sido realizadas quando já estaria projetado o encerramento daquela entrada e, muito menos, quando esta já tivesse sido fechada.

Também não nos parece provável que as pinturas tenham sido realizadas mesmo com a sua transformação em janelão, uma vez que nenhuma outra abertura tem vestígios de pintura mural.

Para complementar as informações acima expostas aludimos à caracterização formal da pintura. Primeiramente, destacamos o carácter gótico deste conjunto, bem visível nos panejamentos e na moldura. Os panejamentos de grande qualidade técnica, demonstram uma forte influência gótica, nomeadamente no seu tratamento, ou seja, a forma primária de noção de volumetria é dada pelos contornos, bastante marcados e rígidos que, depois, eram complementados pelo preenchimento a cor dos panejamentos, com jogos de sombra e de luz. (Afonso, 2009, 2010)

Um facto bastante importante, ligado à própria iconografia do conjunto, prende-se com a Cruz de Cristo e com a ausência da esfera armilar, como é referido por Luís Urbano Afonso

(2009). Este símbolo, cujo uso não foi restrito ao Rei D. Manuel I, foi, no entanto, por ele utilizado como propaganda do seu reinado, alegoria ao seu poder absoluto e atribuído como sua divisa por D. João II (Alves, 1985; Pereira, 1990). A ausência da esfera, tão característica do reinado do *Venturoso*, poderá indicar realização da pintura foi anterior à sua subida ao trono, ou seja, anterior a 1495.

Tendo em conta estes aspetos, concluímos que a pintura deverá pertencer aos finais do gótico, não apresentando, no entanto, qualquer filiação com o renascimento, como é habitual na pintura tardo-gótica. Consideramos que o período de realização da pintura deverá encontrar-se entre 1450 e 1495.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Analisando outras pinturas murais da região, não encontramos nenhuma que se relacionasse as figuras dos anjos tenentes, no que respeita à possibilidade de serem da mesma autoria. No entanto, estabelecemos relação com outras pinturas que partilham iconografia, motivos e/ou proximidade cronológica.

A primeira pintura localiza-se no Mosteiro da Batalha (Figura 310;Figura 311), bastante próximo do Convento de Cristo. Na Sacristia encontra-se o mais antigo conjunto de pinturas murais da Idade Média em Portugal, remontando às primeiras décadas do século XV (Afonso, 2009). As afinidades que apresenta com a pintura do Convento Cristo, prendem-se apenas com a iconografia, ou seja, ambas apresentam anjos tenentes, integrados no que parece ser uma simulação de um espaço celeste. Trata-se de três anjos tenentes, pintados diretamente sobre a pedra. Ao contrário dos anjos tomarenses, os anjos da Batalha não seguram os elementos heráldicos aos pares, mas sim individualmente, apresentando um o escudo real de D. João I e o outro o escudo real de D. Filipa de Lencastre, criando um programa iconográfico dinástico bastante óbvio. Luís Afonso (2009) aponta que, devido à disposição das figuras remanescentes, de qualidade excepcional, deveriam ser dezasseis as figuras dispersas pelos panos da abóbada, criando um verdadeiro cenário celeste, como o próprio autor indica. É especialmente neste ponto que as duas obras se interligam: a utilização de anjos tenentes, num contexto celeste, como forma de legitimar em grau divino o escudo que seguram. No caso dos anjos do Mosteiro da Batalha (e tal como Luís Urbano Afonso refere), estes anjos integravam-se “no vasto programa apologético da nova dinastia levada a cabo no Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Estas pinturas destinavam-se, por isso, a glorificar e a corroborar a legitimidade da dinastia

emergente num dos espaços mais sagrados deste mosteiro”. No caso dos anjos tenentes do Convento de Cristo, colocados na entrada da Rotunda, o propósito era o enaltecimento da Ordem de Cristo, a sua validação divina, continuando as estrelas no interior da igreja, o que criava um programa mural celeste, do qual ainda hoje restam fragmentos nas colunas adossadas à parede do deambulatório: cor azul, pintada diretamente sobre a pedra, com estrelas a ouro. Não sabemos quando foram realizadas essas pinturas, porém, é possível que tenham sido realizadas na mesma campanha. Tendo em conta que os anjos tenentes se encontram no sobrecéu do que era a antiga entrada da Rotunda, enquanto esta ainda detinha essa função, será fácil imaginar o programa que aqui estava representado: uma entrada celeste. O crente que entrasse pela porta, deparava-se com a composição angelical sobre um fundo azul de estrelas douradas, sendo que quando se encontrasse dentro da Rotunda, era envolvido pelo azul e dourado das colunas.

Mais a sul, em Monsaraz (Figura 65), encontramos uma pintura que partilha este aspeto do consentimento divino perante uma determinada identidade. Localizada nos antigos Paços da Audiência, essa pintura está dividida horizontalmente em duas partes: na parte superior, Cristo Apocalíptico e, em baixo, a alegorias à Justiça e à Injustiça, em oposição, através da representação do Bom e do Mau juiz. Enquanto que o Mau Juiz é representado, à direita, com duas caras, a aceitar subornos, escutando o diabo e com a vara da justiça terrena quebrada, o Bom Juiz, apresenta-se com um ar mais sereno, de vestes mais simples, segurando a vara intacta, enquanto dois anjos o coroam (Afonso, 2009). É neste último aspeto que nos queremos focar e em que reside a relação com a pintura tomarense e, conseqüentemente, a da Batalha. Mais uma vez, os anjos são utilizados para a glorificação, neste caso, do Bom Juiz, que cumpre com as suas obrigações divinas. Estes seres espirituais alados tornam-se um símbolo lógico do bem, do certo, da virtude, facilmente entendível pela comunidade.

Relativamente à moldura, estabelecemos relações com outras pinturas: uma situada a poucos metros da antiga entrada dos leigos e outras, em colunas encontradas numa escavação arqueológica em 2001 no Paço de Sintra. A primeira, localizada no tramo 11 no interior da Charola e pintada sobre a pedra, representando São Cristóvão (Figura 66), Jorge Custódio (2014) afirma que esta pintura poderá indicar que, naquele tramo, existiria uma capela de devoção a este Santo, encimada pela pintura. À primeira vista, as figuras não são bem distinguíveis, principalmente pela alteração do branco de chumbo, pelo desgaste e pelo facto da pintura se encontrar mutilada na sua zona inferior. Mas não é a parte figurativa que pretendemos

analisar, nem tão pouco a técnica segundo a qual foi executada, mas sim a sua moldura. Quanto ao modo de pintura, se foi realizada através da estampilha ou não, não o sabemos. No entanto, percebemos que esta moldura consiste numa linha de quadrifólios central que a percorre. Estes motivos são contornados, sendo que o espaço que resta forma metades de estrelas de oito pontas. O resultado é uma moldura bastante expressiva, no entanto de menor complexidade que a que encontramos nos anjos tenentes ao nível da composição. Diferem também na paleta cromática, uma vez que, ao contrário da moldura dos anjos, que é executada a branco (fundo) e vermelho (motivos), aqui, é a negro (motivos) e branco (fundo) e ainda como barras vermelhas que servem como “molduras da moldura”. Ainda que, provavelmente, a mão e/ou oficina e campanha, não tenham sido as mesmas, cremos não se encontrarem muito afastadas cronologicamente.

Mas é nas pinturas das colunas descobertas numa escavação arqueológica do Jardim das Pretas e anexos do Paço de Sintra que encontramos uma correspondência quase total nos motivos, utilizados em barra, em vez de moldura (como vemos nos anjos tenentes). O levantamento gráfico desta moldura dos anjos foi uma tarefa impossível dada a cota a que se encontra, porém, este foi feito nos motivos sintenses. Ao compararmos os dois, reparamos que as proporções entre cada quadrifólio são as mesmas e que, por estimativa, também nos parece que serão das mesmas dimensões. A única diferença que encontramos entre os dois é o acabamento que é dado a cada motivo, que consiste numa linha branca em determinadas zonas do contorno dos motivos a vermelho, de forma a conferir as zonas de luz.

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Tendo em conta que esta pintura foi alvo de uma intervenção em 2010, por uma empresa especializada, cremos que seria de grande interesse perceber o estado de conservação em que ela se encontrava, as causas da sua degradação e ainda os procedimentos adotados. Ressalvamos que, uma vez que não obtivemos acesso ao relatório final, todas as informações aqui expostas provêm do relatório intermédio fornecido pela empresa à Direção Geral do Património Cultural (*Relatório intercalar: ficha nº1, 2010*).

Os principais problemas que este relatório intermédio aponta são:

- “A presença de “sucessivas concreções calcárias devido a infiltrações de águas pluviais e conseqüente dissolução de material pétreo que precipita sobre a superfície policromada”;

- “sais solúveis que apresentam fenómenos de dissolução/recristalização devido às oscilações de humidade e temperatura ambiente”;
- “manchas de humidade e alguma colonização biológica”;
- “preenchimentos de lacunas, realizados em intervenções anteriores, com argamassas de cimento e argamassas de cal hidráulica e areia, todas elas inadequadas quer na sua constituição (material, granulometria), quer no seu cariz estético”;
- “desagregação granular (falta de aderência e destacamento da camada pictórica sobre o suporte), fissuras, lacunas tanto do suporte como da camada policroma e diversas manchas, que aparentam ser alteração de pigmentos”;

O relatório intermédio (2010) também aponta que foram realizados trabalhos prévios à intervenção, como o levantamento fotográfico, avaliação do estado de conservação e elaboração dos respetivos mapeamentos, recolha de amostras, realização de testes com produtos que iriam ser utilizados e ainda “fixação pontual de alguns destacamentos com aplicação de resina acrílica, em emulsão, através da aplicação de facing” .

A limpeza geral do conjunto foi realizada através de uma mistura de água destilada e álcool em partes iguais. O processo de limpeza não é especificado. As concreções calcárias foram limpas, numa primeira fase, com bisturi e com caneta de fibra de vidro, mas, uma vez que mostrou ser um processo demasiado moroso (mesmo recorrendo a pachos de papel, embebidos numa solução não especificada), procedeu-se à limpeza através de micro abrasão, com farinha de sílica FPS 120 a uma pressão de 1Bar. (*Relatório intercalar: ficha nº1, 2010*)

Foi também aplicado o biocida Biotin T em água destilada, a uma concentração de 2%, para remover os fungos favorecidos pela humidade, e removidas as argamassas inadequadas ou que se encontravam degradadas ou o seu rebaixamento. Não é explícito neste relatório quais as argamassas utilizadas para preencher as lacunas. (*Relatório intercalar: ficha nº1, 2010*)

O conjunto terá sido também alvo de consolidação/fixação⁵, com recurso a PLM a 70% em água destilada.

Tendo em conta o referido relatório intermédio, ressaltamos que concordamos com os procedimentos escolhidos para a intervenção, porém, cremos que algumas nomenclaturas e a

⁵ Conflito de nomenclatura que será explicado de seguida;

datação poderão debatidos, tendo em conta a nossa opinião e entendimento da pintura a fresco. Em primeiro lugar, é enumerada, entre outros problemas, lacunas no suporte. O facto de a empresa se referir ao suporte em determinadas ocasiões como a alvenaria e noutras como o reboco, não torna perceptível qual destes apresenta problemas. Esta falta de precisão na nomenclatura leva-nos a outro ponto: na nossa opinião, o reboco não deve ser considerado como suporte, mas sim como parte integrante da pintura, uma vez que, tratando-se de uma pintura a fresco, ele próprio agrega o pigmento, deixando, ambos, de ser elementos separáveis. Em terceiro, destacamos o uso que, quanto a nós, é inadequado de camada polícroma neste contexto: a pintura a fresco é realizada com o reboco no início do ciclo da carbonatação do hidróxido de cálcio, sendo que o pigmento em suspensão em água é aplicado enquanto ele ainda se encontra nesta etapa, ou seja, acabando, como foi dito, por o agregar. Isto faz com que não exista propriamente uma camada polícroma, mas sim uma película (que se formou aquando ~da carbonatação) e que é inseparável do próprio reboco, a menos que exista uma situação de desgaste ou de falta de coesão, em que tenha havido a perda do ligante. Por esta mesma razão, não concordamos com a utilização do termo camada pictórica. Não concordamos também com a utilização do termo consolidação para o procedimento que foi realizado através da injeção de PLM, de forma a resolver a questão dos empolamentos e destacamentos. cremos que consolidação é um termo que deve ser utilizado quando falamos de voltar a conferir coesão à matéria de que é feita a peça a interencionar. Neste caso o material a consolidar seria o reboco. Assim, julgamos que o termo que se adequaria ao procedimento realizado é fixação, que é realizado quando pretendemos fixar a peça a um suporte, neste caso a alvenaria. Por último, discordamos da datação atribuída, ou seja, inícios do século XVI, pelas razões enunciadas no ponto 3.

Voltando ao estado de conservação do conjunto, consideramos que as alterações/degradações são, na sua maioria, causadas pela humidade, o que não é surpreendente, tendo em conta que a pintura se encontra num espaço exterior e não dispõem de grande proteção (Figura 43). A própria pedra do arco mais exterior apresenta danos resultantes dessa humidade, que, provavelmente, terá tido origem numa infiltração. Pensamos que poderá ser possível que o ponto de entrada seja no piso superior ao da pintura, onde se localizava uma varanda e cujo pavimento se encontra desprotegido (Figura 68).

Atualmente, podemos constatar que o problema da presença da água devido à infiltração persiste, embora o seu estado de conservação esteja longe de ser o mesmo que a equipa de

conservação e restauro da empresa encontrou em 2010. É evidente, pelas manchas visíveis nas novas argamassas colocadas nas lacunas já existentes (Figura 69), que o reboco ainda continua a ser um ponto de passagem de água, embora não seja visível a presença de sais na superfície da mesma. Constatamos, também, que as argamassas novas apresentam um tom demasiado claro, perturbando de certa forma, a harmonia da pintura. Uma vez que não obtivemos acesso às fotografias finais da intervenção, não conseguimos aferir se essa coloração foi propositada ou se é resultado da ação da humidade na argamassa (que deverá ser de cal e areia), provocando lixiviação.

Existe também a situação do desgaste da pintura, que poderá estar relacionada com as concreções e com a sua remoção ou com a desagregação do próprio reboco devido à constante presença de humidade, nomeadamente na zona esquerda da pintura (no céu e na moldura), na face do anjo direito (onde já não existe desenho), em parte da do anjo direito e nas estrelas carmim dispersas pelo céu azul (Figura 4).

Tendo em conta as agressões que a pintura sofreu, pensamos que a cor que vemos foi a que terá sido realizada a fresco.

6. Proposta de intervenção

Considerando o estado de alteração do conjunto, descrito no ponto anterior, propomos os seguintes procedimentos:

- Em primeiro lugar, consideramos que a situação que exige maior rapidez de atuação é a da presença de água constante no reboco. Para isso, deverá ser averiguada a origem da infiltração e selar essa entrada de água;
- Será também importante averiguar a presença de sais no reboco que possam não ter migrado ainda para a superfície;
- Averiguação da aderência do reboco ao suporte e, caso esta não se verifique, proceder à fixação do mesmo;
- Substituição das argamassas das lacunas, de preferência com uma escolha de areias que sejam mais próximas do tom do reboco original ou com um tom neutro, que tenha em vista a harmonização do conjunto;

Núcleo II

Claustro da Lavagem

Os vestígios de pintura mural que tratamos neste capítulo encontram-se, apenas, na parede Sul e na Oeste. Trata-se de pinturas com vários níveis de decoração, que cremos que cobrissem todas as paredes do Claustro.

1. Características formais

Os vestígios de pintura neste espaço apresentam uma grande variedade de motivos decorativos, formando um conjunto de grande complexidade de interpretação. Pelo que ainda hoje resta, conseguimos perceber que as “linhas orientadoras” da composição são sempre as mesmas: uma estrutura arquitetónica, encimada por uma platibanda gótica, que divide três níveis de painéis decorativos diferentes, sendo que os dois inferiores apresentam uma panóplia de motivos específica a cada um deles, como explicaremos mais à frente. Cremos que não tenha existido uma ordem específica e intencional para a escolha dos motivos que seriam aplicados em cada painel.

A platibanda e contraforte góticos repetem-se em todos os panos, ou seja, segmentos de parede, sendo os elementos constantes da composição. A platibanda constitui-se como uma cadeia de estrelas de oito pontas, que são recortadas entre si por meios de quadrifólios de folha redonda. No interior destas estelas inscrevem-se outros quadrifólios salientes, cujas folhas pontiagudas se unem no centro com um botão de flor e apresentam diferentes cores (azul, ocre claro, ocre escuro, verde). Em quatro dos cantos destas estrelas existem pequenas aberturas. Os topos são dragões, intercalados com *putti* que apresentam o que se parece com uma romã em cada mão. Estes elementos figurativos encontram-se assentes num género de capitel que desenvolve folhas de acanto. Esta cadeia de estrelas prologa o seu apoio na barra que se situa no nível imediatamente inferior. A intercalar as estrelas existem elementos vegetalistas verdes. (Figura 71;Figura 72;Figura 73;Figura 74)



Figura 5. Platibanda gótica e barras decorativas (parede 1a);

Os contrafortes góticos, que delimitam esta platibanda, estão separados cerca de um metro entre si, prolongando-se para os painéis decorativos para as cotas mais baixas. A parte superior dos contrafortes é bastante complexa, apresentando dois leões no topo deste elemento. Todos estes elementos arquitetónicos são em tons de grisalha, excetuando os quadrifólios de folha pontiaguda, as figuras (leão, *putti* e alguns apontamentos dos dragões) e ainda alguns pormenores da parte superior dos contrafortes, baseando-se numa paleta cromática que varia entre o vermelho, preto, ocre e verde. Destacamos a noção de perspetiva de grande qualidade presente em todos os elementos desta composição, utilizada em conjunto com a tonalização de luz/sombra, o que conferiu uma noção de volumetria de grande harmonia, demonstrando um grande domínio por parte do pintor/desenhador, tanto no desenho como na cor.

No estreito painel decorativo imediatamente inferior à platibanda, encontramos pequenas estrelas de seis pontas intercaladas por outras de oito. Apresentam-se espaços entre si de forma regular, sempre na parte intermédia da barra, assemelhando-se às estrelas utilizadas no painel imediatamente inferior. A paleta cromática varia entre o vermelho, negro, amarelo e azul (Figura 5).

No painel inferior a este, também ele estreito, mas um pouco maior, encontramos i) motivos de influência mudéjar, que consistem em pequenas estrelas de seis pontas que, em grupos de seis, parecem formar um hexágono, cujo centro também apresenta outra pequena estrela, esta já de doze pontas. Estão presentes nas barras intermédias de todos os painéis, sendo que em alguns conseguimos ainda ver raios que irradiam destas estrelas de doze pontas centrais (desta forma, não sabemos se este motivo apresenta duas variantes) e ii) outros motivos de influência

mudéjar, em que se apresentam apenas os raios de uma estrela de doze pontas. Na linha longitudinal do centro do painel central encontramos os doze raios, intercalados entre eles por seis raios na margem de cima e seis raios na de baixo, como se tratasse de metades. Os doze raios são divididos por estas metades com pequenas setas, colocadas aos pares. Por sua vez, essas metades são intercaladas entre si por pequenas estrelas de oito pontas. (Figura 5)

O último painel, que acaba por funcionar como um silhar, apresenta várias opções decorativas, como foi referido anteriormente:

1. Representação de elementos vegetalistas, de folhas e de frutos. À primeira vista, os frutos parecem romãs, mas cremos que não o sejam uma vez que as folhas do elemento vegetalista não coincidem com a folhagens de uma romãzeira e porque os próprios frutos não se encontram presos por nenhum caule (Figura 6);
2. Pequenos caixotões, cuja estrutura que deveria ser mais saliente é de tom ocre, percorrida por linhas brancas, que simulam uma corda, e que é alvo do tratamento de luz e de sombra: nos lados iluminados, apresenta-se uma linha espessa branca e nas zonas de sombra, foi realizada uma linha mais grossa de ocre escuro/vermelho escuro. Na cruzaria destas barras estão representados dois pequenos medalhões circulares, que são usados intercaladamente: um apresenta-se dividido em oito “gomos”, formando uma pequena flor no interior; o outro, apresenta-se com quatro pequenos trifólios ou pés de galo apontados para o centro, inseridos numa circunferência onde se encontra outro pequeno círculo. Estes medalhões não apresentam cor, porém, apresentam tratamentos de luz e sombra, respeitando, tal como as barras, as entradas de luz no espaço. Os dois motivos que se encontram a preencher os caixotões também foram colocados intercaladamente. Quanto ao que representam, não conseguimos chegar a nenhuma conclusão (Figura 7);
3. Elementos vegetalistas bastante estilizados, dos quais conseguimos distinguir parte da folhagem e o que nos parece representar um caule (Figura 8);
4. Encontramos ainda outros motivos mudéjar nos grandes painéis inferiores, que apenas se encontram nas paredes de maiores dimensões e não nos enxalços das janelas. Caraterizam-se por estrelas de doze pontas e seus raios, intercaladas vertical e horizontalmente por pequenas estrelas de oito pontas e seus raios, que por sua vez, estão intercaladas entre elas por dois raios, unidos pelas pontas (Figura 9).



Figura 6. Elementos vegetalistas e frutos dos painéis inferiores (parede 1a);



Figura 7. Painel de pequenos caixotões dos painéis inferiores (parede 2b);



Figura 8. Elementos vegetalistas com caule dos painéis inferiores (parede 3a);



Figura 9. Composição mudéjar dos painéis inferiores (parede 1);

2. Características técnicas

Tal como as outras pinturas que referenciamos nesta dissertação, estes vestígios do Claustro da Lavagem foram executados segundo a técnica de fresco. Reparámos, em zonas de desgaste, que a camada de reboco subjacente à da cal (cuja utilização será explicada mais à frente), contém grãos bastante grandes para o que normalmente se consideraria apropriado para a última camada de um reboco cujo objetivo é a pintura a fresco. Desta forma, pensamos que não existiu a necessidade de preocupação com a escolha de areias pela granulometria, uma vez que, possivelmente, já estaria prevista a aplicação integral do mesmo com uma camada de cal, mais ou menos espessa.

Ao observarmos a pintura, nomeadamente com luz rasante, percebemos que foram realizadas linhas guia para ajudar na pintura dos motivos (Figura 77). Estas linhas marcam os limites de cada painel, de alguns volumes e ainda o centro dos contrafortes. Curiosamente, a marcação através da incisão dos pequenos elementos circulares dos painéis de caixotões, foi feita com recurso a um compasso, uma vez que, para além da forma perfeita da circunferência desenhada, é visível um pequeno furo precisamente no centro (Figura 84). As outras incisões, parecem ter sido realizadas com recurso a um objeto que possuísse uma face reta (como se fosse uma régua), pela qual era passado um instrumento com uma ponta um tanto ou quanto afiada, de forma a deixar a incisão no reboco ainda fresco. Por fim, conseguimos observar outras formas que foram desenhadas no reboco através do método de incisão, porém, à mão livre. Em todas estas variantes de passagem do desenho, há casos em que a incisão não corresponde ao resultado da pintura, situação habitualmente designada por “arrependimento” (Figura 78).

Os elementos geométricos mudéjares, incluindo as pequenas estrelas da barra superior, foram realizados através da técnica de estampilha, uma vez que é possível observar uma pincelada única na mesma direção, ao invés de várias, como seria expectável se estas tivessem sido realizadas à mão-livre. Também conseguimos ainda observar, em alguns casos mais bem conservados, a marca de rebordo e de depósito de tinta por movimentação ou saturação do cartão da estampilha. Cremos que tenham sido utilizadas estampilhas apenas nos motivos mudéjar devido à geometria do desenho das mesmas (Figura 79).

Apesar do desenho arquitetónico perspetivado apresentar uma grande qualidade técnica, não nos parece que tenha sido realizado através de qualquer estampilha, mas sim à mão livre: de painel para painel, os elementos acabam por diferir entre si, seja nas dimensões exatas de cada constituinte, seja no traço/contorno. Cremos que os dois tipos de representação de elementos vegetalistas dos grandes painéis inferiores também tenham sido realizados à mão levantada. Quanto à decoração dos pequenos caixotões não conseguimos aferir se esta foi executada com o apoio de algum modelo ou estampilha ou foi fruto do mesmo processo das anteriores.

Em algumas zonas deste conjunto reparamos em linhas negras e vermelhas no contorno, coexistentes ou não, com a linha de contorno da cor do motivo (Figura 80;Figura 81). Não sabemos se se tratará de algum desenho preparatório ou de contorno propositado pelo artista de forma a conferir ao motivo uma expressão diferente ou se se tratará de uma “adição” posterior.

Outra característica técnica é a aplicação de cal de três formas distintas: i) em barramento como fundo (Figura 5), ii) com inertes em motivos específicos (Figura 82) e iii) como acabamento em zonas de luz ou de cor branca (Figura 7). A utilização da cal de várias formas neste Claustro, já havia sido referida por Henrique Franco (1947). O autor propõe que no reboco destas pinturas, tenha sido aplicado um induto, com cerca de 1mm de espessura, constituído por cal em pasta e inertes, que terá sido pressionado e friccionado contra o reboco, tornando-se liso e mais escuro. Devido a essa mudança de cor, o autor explica que poderá ter sido aplicada uma camada de leite de cal. cremos que esta observação é importantíssima tendo em conta que foi realizada nos finais dos anos 40 do século passado, quando o Claustro se encontrava em ruínas e quando o estudo da pintura a fresco dava, ainda, os seus primeiros passos. Discordamos, no entanto, da sequência de aplicação de camadas que o autor propõe e cremos que, a sua interpretação tenha sido desta forma porque o Claustro se encontrava em ruínas, impossibilitando a observação do conjunto na sua totalidade, podendo o autor apenas observar a pintura a uma cota mais baixa, que, de facto, é a que integra mais áreas de cal em pasta e inertes, e por esta não se encontrar num estado de conservação favorável à sua observação.

Desta forma, cremos que a primeira camada de cal terá sido aplicada enquanto o reboco ainda se encontrava fresco de forma a atribuir-lhe um tom mais claro, tendo em conta que nesta pintura existem vários espaços onde não existem motivos decorativos. cremos que a maior parte dos elementos acima da cota dos painéis decorativos tenham sido realizados a fresco sobre a cal, ao invés de ser sobre o reboco, devido às características plásticas típicas do fresco que encontramos nesses elementos, mas também devido ao estado de conservação, que explicaremos no ponto 5. Pensamos, também, que as incisões das linhas gerais da composição tenham sido realizadas após o barramento devido a não encontramos vestígios de cal acumulados nestas marcas, especialmente em situações de escorrência, como é o caso da parede 1a) (Figura 75;Figura 76). Caso fosse por ordem inversa, ou seja, a incisão a preceder o barramento, a cal ficaria acumulada nestas reentrâncias, o que não acontece. Identificamos, facilmente, esta camada através das linhas deixadas pelas cerdas do pincel usar na sua aplicação, que não se cingem a um motivo nem aos detalhes. A segunda forma de utilização de cal, foi através da introdução de inertes na sua composição, em determinadas zonas e motivos específicos, que na nossa opinião, visava o seu destaque, através da textura. Percebemos que, em algumas zonas, esta camada já terá sido aplicada tendo em conta determinados motivos que

ainda não haviam sido pintados, segundo uma outra técnica que explicaremos de seguida. Nas zonas de sombra da arquitetura, excetuando a parte superior dos contrafortes, foi ainda aplicada uma outra camada de cinzento, que constatámos não ter inertes, sobre essa cal. Foi aplicada a pincel, uma vez que também conseguimos distinguir, até mais facilmente que a técnica anteriormente referida, as marcas das cerdas (Figura 83). A terceira forma é bastante comum na pintura mural portuguesa desta época, existindo na maior parte dos exemplares - a aplicação de cal em zonas de luz, como na platibanda e zona superior do contraforte, e em motivos brancos, como os pequenos círculos e cordas dos painéis de caixotões.

Creemos que os elementos que ainda não haviam sido pintados aquando da segunda aplicação de cal e foram realizados através da mistura do pigmento com alguma cal e ainda com inertes, uma vez que a cor é bastante viva, o que não seria possível caso fosse realizada a fresco. A presença de inertes também contribui para esta hipótese, uma vez que nunca poderiam estar presentes no caso de estes motivos serem realizados a fresco. Conseguimos perceber que não se trata de pintura sobre a segunda camada de cal, uma vez que, em zonas de lacuna, percebemos que numa cota subjacente a esse vermelho não existe qualquer camada de cal com inertes (Figura 85).

Estas questões técnicas, não só revelam o planeamento detalhado da pintura, como também um profundo conhecimento dos materiais e da mecânica do fresco por parte do pintor que realizou este conjunto.

Analisando os meninos que seguram frutos da platibanda, percebemos que o da parede oeste (Figura 86) se distingue dos outros três que ainda conseguimos observar na parede sul (Figura 87;Figura 88;Figura 89). Encontramos diferenças principalmente no traço e na forma de atribuir volumetria nas carnações. O da parede oeste apresenta o contorno bastante fino e atento aos pormenores, como no cabelo no rosto, que apresenta cor de forma a conferir volumetria. Os da parede sul apresentam um rosto e cabelo com algumas diferenças a nível do desenho, o traço é mais livre e não apresentam noções de volumetria no rosto. Propomos, desta forma, que a mão que realizou este último não tenha sido a mesma que executou o da parede sul.

A distinção entre elementos pintados a seco e a fresco neste conjunto é em alguns casos, bastante complexa. Como foi dito, o barramento de cal deverá ter sido realizado enquanto o reboco estava fresco, sendo os motivos que nele foram pintados de seguida também a fresco (arquitetura, dragões e meninos). Creemos que neste grupo de elementos a fresco também se

integram os elementos vegetalistas dos grandes painéis inferiores, excetuando as romãs como já foi referido. De seguida, terá sido aplicada a cal com inertes, que cremos já ter sido aplicada quando algumas zonas do reboco se encontravam em avançado processo de carbonatação. Desta forma, o cinzento da arquitetura, as romãs, os acabamentos a branco, de forma a conferir zonas de luz, já terão sido executados a seco. A análise das alterações/degradações, que desenvolveremos na parte referente ao *Estado de conservação e intervenções anteriores*, também contribuiu para formular esta hipótese.

Tendo em conta o estado de conservação dos elementos pintados com uso de estampilha, cremos que estes, embora aplicados em tinta (aglutinante que certamente será cal e pigmento), não serão pintura a seco, uma vez que a carbonatação deverá ter sido realizada em conjunto com o reboco e cal subjacentes, agregando-se desta forma, a essas camadas.

3. Datação

Tendo em conta os motivos decorativos góticos e mudéjar que encontramos neste conjunto, a tarefa de o datar pode ficar mais facilitada. O estilo gótico e a influência mudéjar coabitaram durante um breve período encaixado entre o final do século XV e o início do século XVI (Afonso, 2009). Por este conjunto não apresentar qualquer vestígio de influência renascentista, que começou a dar os primeiros sinais na pintura mural a partir da primeira década do século XVI, que certamente aqui se manifestaria dado a importância e elitismo deste monumento, colocamos esta pintura, em termos cronológicos, na primeira década do século XVI, em concordância com Luís Urbano Afonso (2009).

Ernesto Jana (1990), citando Jeronimo de Roman, confirma que, de facto, D. Manuel mandou pintar “las paredes como lo alto delas suelos”.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Não foram encontradas correspondências em termos de autoria, porém considerámo-lo enriquecedor para a compreensão deste conjunto a comparação com outros casos.

Em primeiro lugar, pretendemos estabelecer relações com outras pinturas relativamente à utilização da arquitetura gótica fingida enquanto delimitação e organização da pintura, estabelecendo-se uma relação simbiótica entre a arquitetura e os painéis que, em conjunto alteram a perceção do espaço. Encontrámos um caso português e um outro espanhol.

O conjunto português situa-se na Igreja de São Francisco em Bragança (Figura 90). Esta relação da arquitetura ser encarada como um elemento distribuidor de painéis difere do nosso,

uma vez que os painéis transmontanos são figurativos, enquanto que os tomarenses são decorativos. Embora não se localizem num espaço arquitetónico correspondente, ou seja, este situa-se na cabeceira-mor enquanto que o nosso se localiza nas paredes de um claustro alguns elementos arquitetónicos apresentam semelhanças: a fresta mais à direita, que tem representado um dos Profetas, distinguimos um “nicho”, ladeado por dois contrafortes góticos.

Encontramos, além-fronteiras, uma pintura que nos parece ser bastante semelhante quanto à composição geral e a alguns motivos. Encontra-se nas paredes da Sala Capitular do Mosteiro de San Isidoro, em Santiponce (Sevilha) e é constituída por painéis de maiores e menores dimensões, figurativos e decorativos, respetivamente, intercalados por contrafortes góticos (Figura 92; Figura 93; Figura 94). A encimar este silhar, encontramos uma platibanda gótica, com azul de fundo e vários motivos vegetalistas dispersos. Uma campanha posterior de carácter já renascentista sobrepõe-se e envolve algumas das zonas desta pintura. Mas é nas decorações de carácter gótico que nos pretendemos focar. Apesar de existirem bastantes diferenças, como a existência de painéis figurativos, não terem os três níveis de painéis, entre outros, encontramos semelhanças que demonstram um gosto bastante vincado. A parecença mais semelhante e óbvia é a semelhança da arquitetura, em ambos os casos em grisalha, e a utilização dos contrafortes como divisores dos painéis. Os próprios contrafortes são bastante semelhantes aos da pintura de Tomar, na forma como se “desdobram”. A platibanda também apresenta algumas semelhanças, nomeadamente pela utilização de estrelas maiores apoiadas em trifólios, intercaladas com outras de menores dimensões, destacando-se alguns motivos coloridos, como o interior dos trifólios. Nos painéis de menores dimensões que intercalam as cenas figurativas, encontramos decorações geométricas mudéjares, mais complexas e estilizadas de outra forma, porém também bastante coloridas. Por fim, encontramos correspondência com um dos motivos vegetalistas representados na platibanda – um elemento verde vertical. O elemento é o mesmo das pinturas do Claustro das Lavagem e encontra-se colocado exatamente no mesmo local da estrutura arquitetónica fingida.

Relativamente à faceta mudéjar deste conjunto, podemos comparar outras obras que foram produto desta influência na arte portuguesa. Os desenhos que encontramos nos painéis decorativos intermédios e os inferiores, facilmente nos remetem para os padrões azulejares mudéjares que tão em voga estiveram nos finais do século XV e, principalmente, inícios do XVI. No entanto, estes padrões não foram exclusivos aos azulejos, sendo usados também noutros elementos de decoração arquitetónica, como os tetos de alfarge, decorações de

estuque/gesso, pedra, pintura mural, entre outras. Muitas vezes, encontramos o mesmo padrão estilizado de diferentes formas, de maneira a parecerem padrões distintos. Essa versatilidade dos modelos, acaba por permitir uma grande diversidade decorativa, mesmo que, muitos deles, derivem da mesma base geométrica. Ver o capítulo *Os modelos, a repetição e a sua versatilidade - motivos mudéjares na pintura mural*.

Assim, comparamos também estas pinturas com vestígios encontrados na Charola, aquando do restauro de todo o programa decorativo. Verificou-se, durante a intervenção, a existência de motivos de laçarias mudéjares subjacentes aos *putti* sustentando uma fita que encimam os arcos cegos do nível intermédio dos panos do deambulatório, atrás de elementos de talha dourada e juntos às zonas de estuque (Afonso, 2014b). Estas laçarias eram pintadas sobre um fundo azul (Afonso, 2009) e formam estrelas de oito pontas, sendo que a estrela interior é a negro e as pontas a vermelho. Quatro dos prolongamentos dos braços da estrela são também a verde e os outros a ocre. O contorno de cada forma é feito a branco.

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Como foi referido anteriormente, não obtivemos acesso ao relatório da intervenção realizada em 2010. Desta forma, apresenta-se um levantamento do estado de conservação (Figura 44-Figura 58) e, posteriormente, o que cremos que terá sido realizado em intervenções posteriores.

Os problemas que observamos transversalmente a todas as paredes são:

- Desgaste;
- Lacuna;
- Ascensão da humidade por capilaridade;

Tendo em conta que o Claustro das Lavagem se encontrava quase num estado de ruínas, não é difícil atribuir a origem destas alterações. O desgaste, como é documentado nos mapeamentos, é encontrado em quase toda a extensão da maior parte das pinturas. As lacunas são bastante óbvias na parte superior e inferior das pinturas, obliterando grandes áreas. Em conjunto com o desgaste, estes dois problemas são os que mais impedem a boa leitura das pinturas. A generalidade dos golpes não é funda, porém, deles acabam por irradiar fissuras. Encontramos também outras fissuras causadas, provavelmente, pela movimentação da estrutura e falta de coesão pontual do reboco.

A humidade por ascensão é visível em todos os muros que apresentam pintura. Manifesta-se pelas manchas que provoca na cal aplicada sobre o reboco que rodeia a pintura e nas argamassas de preenchimento das lacunas (Figura 98).

Outros problemas são mais específicos de algumas paredes:

- Destacamento das camadas de cal, nomeadamente a com inertes (Figura 100);
- Alteração de pigmentos verdes/azuis (Figura 101);
- Reintegrações cromáticas mal executadas (Figura 102);
- Fissuras (Figura 112);
- Golpes (Figura 97);

Observando o estado de conservação das pinturas, cremos que na intervenção levada a cabo em 2010, terão sido realizados trabalhos de:

- Limpeza;
- Aplicação de argamassas de preenchimento;

Na pintura da parede Oeste reparamos que as zonas com cor se encontram bastante destacadas visualmente, e, comparando com fotografias de 2007, reparamos que estas não se encontravam assim, tendo, com certeza, realizadas reintegrações cromáticas (Figura 103).

Concluimos, também, que as paredes que se encontram em melhor estado são as dos enxalços dos janelões, o que provavelmente se deve ao facto de terem estado entaipadas, desde época indeterminada, até serem desentaipadas em 1912, por ordem de “um funcionário estatal de nome Mouzinho” (Jana, 1990).

6. Proposta de intervenção

Tendo em conta o diagnóstico realizado sobre o estado de degradação atual das pinturas, pensamos que devem ser tomadas medidas de “manutenção” relativamente aos tratamentos realizados em 2010:

- Consolidação do reboco com falta de coesão;
- Preenchimento dos golpes e perfurações com uma argamassa de cal e areia fina, de forma a evitar que se formem mais fissuras;
- Resolução do problema da presença de humidade por capilaridade;
- Anular o contacto direto com a chuva, como acontece nas paredes dos enxalços das janelas, permitindo, no entanto, a livre circulação de ar nesses espaços;

- Remoção das argamassas preenchimento alteradas devido à humidade e colocação de novas, cuja composição deverá ser de cal e areia;

Recomendamos também que sejam retiradas amostras dos pigmentos azuis/verdes de forma a perceber se estes foram produto de alteração ou de alguma intervenção.

Por fim, pensamos que a leitura do conjunto é de alguma forma perturbada pelo branco com que foi pintada a parede em redor das pinturas, que cremos ser cal, sendo que nas zonas inferiores, esta já se encontra bastante manchada devido à humidade. Pensamos que, através da picagem desse reboco, remoção da tinta e aplicação de um reboco com um tom próximo do tom do reboco das pinturas, a leitura das pinturas seria mais fácil, bem como iria permitir a distinção e destaque em relação às outras paredes do Claustro.

Paços do Infante

No espaço correspondente aos Paços do Infante, encontramos vários vestígios do programa decorativo de pintura mural que se estenderia por grande parte desta área.

1. Características formais

Tendo em conta a grande quantidade de vestígios de pintura mural que encontramos neste espaço, cada vestígio ou vestígios que se encontrem próximos serão abordados separadamente.

1.1.Sala do Paço



Figura 10. Vestígios das pinturas murais da Sala do Paço;

Os vestígios localizados no muro norte dos Paços são, talvez, os que mais se destacam. São constituídos por dois painéis, localizados cada um no extremo dessa parede, no primeiro piso. A preencher os painéis encontramos uma pequena estrela mudéjar vermelha de oito pontas com os seus oito raios, também eles vermelhos, sobre um fundo branco. Estes elementos encontram-se inscritos num quadrado disposto na diagonal, ligados a outros através dos seus vértices que são, também eles, pequenos quadrados (Figura 104; Figura 105).

Estes painéis simétricos apresentam, nas faces interiores, duas molduras distintas: a primeira de motivos a vermelho que, quanto a nós, parecem inspirados na escrita cúfica, sobre um fundo branco; a segunda, apresenta quadrados dispostos na diagonal no eixo da barra e triângulos nas margens, sendo estes motivos amarelos sobre um fundo branco. Nesta última barra é perceptível,

em algumas zonas, os negativos de pequenas estrelas de oito pontas que ligavam os quadrados uns aos outros. (Figura 106)

Em relação ao espaço entre estes dois painéis, cremos que nunca ali deverá ter existido pintura. Em primeiro lugar, a alvenaria ali colocada apresenta características claramente distintas das do resto de muro e principalmente da que serve de suporte aos painéis em questão, encontrando-se até num plano mais destacado do que o das pinturas (Figura 107). Em segundo lugar, se compararmos com o muro localizado a sul deste, reparamos que, exatamente no mesmo local deste espaço sem pintura, encontra-se uma abertura com as mesmas dimensões (Figura 108). Em terceiro lugar e tendo em conta a existência de molduras a “fechar” os painéis, é provável que estas emoldurassem também a própria abertura.

1.2.Piso Térreo da Sala do Paço



Figura 11. Vestígios da pintura mural do encosto da conversadeira da esquerda (piso térreo dos Paços);



Figura 12. Vestígios da pintura mural do encosto da conversadeira da direita (piso térreo dos Paços);



Figura 13. Vestígios da pintura mural da parede este, anexa às conversadeiras (piso térreo dos Paços);

Nos pisos térreos encontramos, em vários pontos, vestígios de pintura mural. Num espaço mais a norte, em muros que parecerem ser os encostos de conversadeiras (Figura 11; Figura 12), encontramos dois vestígios que se prolongam para o muro direito, delimitador do espaço (Figura 13). Na conversadeira do lado esquerdo, encontramos a mesma barra de quadrados e triângulos amarelos sobre um fundo branco (Figura 108) a encimar uma barra de quadrifólios vermelhos sobre um fundo vermelho (Figura 109). A dividi-las encontra-se uma barra vermelha simples.

Da conversadeira direita conseguimos observar menos: a encimar o encosto vemos parte de uma estrela vermelha com os seus raios (Figura 110). No interior destes, observam-se motivos a vermelho mais escuro. Pelos vestígios de cor, ainda conseguimos perceber que a barra dos quadrados amarelos também aqui foi pintada e que encimava outra decoração que parece ser de rede vermelha sobre um fundo branco (Figura 111).

No muro que delimita o espaço, encontramos a barra dos quadrados amarelos, ladeada por duas barras vermelhas (Figura 114). No limite norte deste muro percebemos que estas foram utilizadas como molduras do que, quanto a nós, se trata de um painel com motivos decorativos. Neste painel encontramos vestígios semelhantes às estrelas da conversadeira direita, mas a negro, cujos raios também apresentavam no seu interior decorações a negro mais escuro (Figura 115). No entanto, neste muro, são perceptíveis mais pormenores destas estrelas: estas desenvolviam outros elementos com formas variadas e mais orgânicas, cujos interiores, eram decorados com tons mais opacos. Estes elementos parecem-nos terem sido divididos entre eles com linhas a branco (Figura 116).

Noutros pontos mais a sul desta zona do piso térreo do Paço encontramos mais vestígios de cor. Numa dependência deste piso encontramos pequenas formas negras (Figura 117). Destes elementos pouco resta e apenas conseguimos perceber que eram geométricos, uns maiores que outros e que alguns eram pequenos segmentos em forma de raio de uma estrela mudéjar (Figura 118; Figura 119), como encontramos no Claustro da Lavagem. Outros vestígios surgem na parede que este piso partilha com o Claustro da Lavagem e consistem nestas manchas vermelhas e ainda num padrão de rede, a branco e negro (Figura 120).

1.3.Primeiro piso - espaço anexo à Sala do Paço

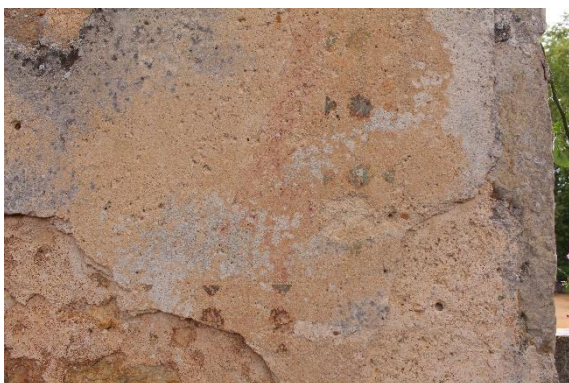


Figura 14. Vestígios de pintura mural na parede entre duas janelas na face interior da fachada Sul (piso superior dos Paços);



Figura 15. Pormenor dos motivos da moldura pintada entre duas janelas na face interior da fachada Sul (piso superior dos Paços);

Os outros vestígios de pintura, encontram-se no muro sul dos Paços, entre as janelas localizadas a este da Sala, no primeiro piso (Figura 14). Apesar da pouca visibilidade destes vestígios, percebemos a existência de uma moldura, com uma barra na vertical e outra na horizontal. Estas barras apresentam três fileiras de motivos: na central, estrelas de oito pontas, triângulos com a ponta virada para a fileira central (Figura 15). Estes motivos apresentam uma cor de base verde e uma sobrejacente vermelha. Contígua à barra vertical, encontramos uma espécie de moldura vermelha, bastante peculiar: como se tratasse do negativo de um losango, apresenta um vértice a meio da barra, alargando-se em direção aos seus extremos, possivelmente, formando um grande quadrado ou losango (Figura 122) .

1.4. Abertura de acesso ao horto



Figura 16. Vestígio da pintura mural da parte lateral do enxalço da abertura de acesso ao horto;

Deste vestígio, pouco é perceptível. Apenas é visível a presença de barras horizontais, principalmente através das incisões (Figura 121). Da paleta cromática apenas conseguimos aferir que o fundo seria branco.

1.5. Câmaras dos Paços



Figura 17. Vestígios de pintura mural de uma das câmaras dos Paços

No piso térreo de uma das câmaras dos Paços observamos mais motivos pintados (Figura 17). Numa parede oeste deste compartimento observamos uma barra de elementos vermelhos pintados sobre fundo branco, constituída por estrelas de oito pontas inscritas dentro de um quadrado (sendo que deste apenas estão marcados os vértices), intercaladas com quadrados na

diagonal (Figura 123). Em cima e em baixo das estrelas e dos quadrados encontramos mais motivos, identificando-se triângulos vermelhos e na zona dos quadrados, metades de estrelas de oito pontas mais elaboradas (Figura 124). A maior parte destes vestígios encontram-se nas zonas protegidas pelas estruturas de escoramento.

Numa zona inferior a estas barras apresentam-se vestígios de outras barras cinzentas, negras, vermelhas e ocres/amarelas (Figura 125).

1.6. Alcáçova



Figura 18. Vestígios de pintura mural numa das paredes sul do espaço da alcáçova;

Os vestígios que encontramos na alcáçova também são pouco visíveis. Apenas num dos recantos sul é possível verificar a existência de uma barra branca, percorrida por uma linha vermelha (Figura 18). No espaço que a rodeia, é possível observar vestígios de negro e de vermelho, sem forma definida.

2. Características técnicas

Todas as pinturas às quais pertenciam estes motivos decorativos foram realizadas a fresco, sobre uma estrutura de alvenaria mista. Verificou-se que foi esta a técnica utilizada pelas próprias características do reboco, também pelo seu estado de degradação: i) nas zonas adjacentes às lacunas de reboco, percebemos que este era bastante espesso, com duas camadas (Figura 126); ii) nas zonas de desgaste e de falta de coesão, percebemos que o pigmento se encontra agregado ao reboco, o que apenas seria possível se aquando da aplicação do pigmento, o reboco ainda não tivesse iniciado a fase de carbonatação (Figura 127).

Observamos incisões de passagem das linhas gerais no reboco em todas as pinturas exceto nos vestígios nas zonas a sul do piso térreo da Sala, assim como nas conversadeiras a norte, sendo ainda visíveis no muro à direita.

Através da observação dos vestígios percebemos que, em pelo menos cinco, foram utilizadas estampilhas para a sua execução: nos painéis da Sala do Paço e no espaço anexo, nas decorações na zona norte do piso térreo, nos elementos a negro da zona sul e ainda nas decorações das câmaras (Figura 17). Nos restantes vestígios não se podem tirar quaisquer conclusões, devido ao estado de degradação. A pintura com estampilhas não foi realizada com grande rigor, uma vez que conseguimos perceber alguns erros de colocação, nomeadamente na barra amarela das conversadeiras e nas estrelas mudéjares da Sala do Paço (Figura 129). Isto, porque, provavelmente, o único intuito destes elementos era o de decoração dos espaços, não sendo o rigor do desenho um aspeto prioritário.

Quanto aos fundos brancos, colocamos a hipótese de, antes de terem sido pintados os motivos, ter sido aplicado um barramento de cal enquanto o reboco estava fresco. Propomos também que, tendo em conta as alterações/degradações dos conjuntos, na maior parte dos casos, a cal utilizada como ligante tenha carbonatado ao mesmo tempo que a cal do barramento. Nos motivos decorativos de uma das câmaras, conseguimos observar, com luz rasante, a presença de inertes que, provavelmente, terão sido adicionados ao pigmento e à cal.

3. Datação

A datação atribuída, teve em conta, principalmente, os motivos decorativos ainda visíveis. Como foi referido, observam-se quadrifólios, típicos da linguagem gótica (J. Caetano, 2010) e ainda, outros, de clara influência mudéjar, como as pequenas estrelas, utilizadas em conjunto com outras formas ou adornadas de raios. Encontramos a mesma coexistência de motivos claramente góticos com outros mudéjares, principalmente as pequenas estrelas, no Claustro da Lavagem. Estamos convencidos que façam parte da mesma campanha decorativa ou de campanhas muito próximas. Tendo isto em conta, e ainda as relações que estabelecemos no ponto seguinte, Relação/comparação com outras pinturas, cremos que, ao contrário do que é referido por Luís Urbano Afonso (2009), que data as da Sala do século XVII, estas sejam das primeiras duas décadas do século XVI, tal como as restantes dos Paços.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Tendo em conta o avançado estado de degradação dos vestígios, apenas abordaremos os da zona norte piso térreo, do primeiro piso da Sala do Paço e espaço anexo, e ainda as de uma das câmaras.

Ao analisarmos estas e outras pinturas do Convento, percebemos que alguns motivos se repetem em diferentes locais. Começamos pela barra de quadrados amarelos, que encontramos na Sala do Paço e ainda nas conversadeiras e muro da zona norte do piso térreo. Nestas barras, encontramos pequenas estrelas de oito pontas a intercalar os quadrados e assim como as encontramos a intercalar outros motivos numa das câmaras, no muro Sul anexo à Sala e ainda no Claustro da Lavagem. Os diferentes contextos formais em que estas estrelas foram utilizadas, demonstra a versatilidade das mesmas: i) nas barras de quadrados amarelos é utilizada a intercalar quadrados, dinamizando a composição através da forma e do jogo cromático, ii) é utilizada a preencher espaços vazios nas barras superiores do Claustro da Lavagem, conjugadas com estrelas semelhantes de seis pontas, iii) ainda neste espaço é utilizada de mais duas formas diferentes, enquanto parte de composições de cariz mudéjar, iv) nos painéis da Sala do Paço, enquanto centros das estrelas, v) no piso térreo de uma das câmaras, conjugada com pequenos triângulos, quadrados e ainda outras estrelas (diferentes destas) e ainda iv) no espaço anexo à Sala do paço, também combinada com pequenos quadrados e triângulos.

Podemos colocar também a hipótese de dois vestígios terem tido os mesmos motivos decorativos: os do espaço anexo à Sala e os do piso térreo de uma das câmaras. Se repararmos, os elementos, que são iguais, estão dispostos de igual forma (estando apenas em falta a meia estrela estilizada de forma diferente) (Figura 128). Comparando o desenho de um e de outro, as medidas são exatamente as mesmas, podendo, até, pôr-se a hipótese das estampilhas terem sido as mesmas. Em termos cromáticos parecem ser diferentes, porém, devido à alteração dos materiais (especialmente no primeiro piso), não podemos apresentar nenhuma conclusão.

Relativamente à barra de quadrifólios vermelhos sobre o fundo branco (presentes nas conversadeiras), encontramos correspondências com a moldura dos anjos tenentes (Figura 64) e ainda com barras decorativas que decoram as faces de algumas colunas encontradas no Jardim das Pretas e nos anexos do Paço de Sintra (Figura 67) durante uma escavação arqueológica que teve lugar em 2001. Apesar do estado de degradação dos vestígios tomarenses, foi possível fazer o levantamento dos motivos e comparação do desenho e proporções com os de Sintra percebendo-se que a correspondência é quase imediata. O estado de degradação não permite a

perceção dos limites da estampilha do Convento de Cristo. As únicas diferenças que observamos, tal como nos anjos tenentes, é o facto de não encontramos quaisquer vestígios de acabamentos a seco que simulassem zonas de luz e de sombra, como encontramos em Sintra.

Outros motivos que se destacam pela semelhança são encontrados em i) Tomar, na parede anexa das conversadeiras (na zona à esquerda das estrelas negras) (Figura 116) e ii) em Sintra, também num dos fragmentos encontrado nas escavações (cuja proveniência da estrutura arquitetónica não sabemos) (Figura 129). Neste caso, ambos os vestígios estão tão mutilados e degradados que a comparação total não pode ser feita. Porém, os contornos, a utilização da linha branca e parte dos motivos parecem-nos os mesmos ou com origem na mesma fonte.

As metades das estrelas de uma das câmaras do Paço (Figura 124) também encontram correspondência com outras presentes num fragmento de uma das colunas encontradas em Sintra (Figura 300). Apresentam a mesma geometria, sendo, no entanto, as de Sintra resultado de laçarias e ambas apresentam pontinhos no centro de cada raio, embora as de Tomar se encontrem bastante desgastadas.

Creemos, dadas as semelhanças, que as pinturas do Convento de Cristo e de Sintra, tenham sido realizadas pela mesma oficina e que sejam contemporâneas.

Como foi referido, quase todos os vestígios referidos estão em muito mau estado

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Como foi referido, quase todos os vestígios referidos estão em muito mau estado de conservação, estando em causa a integridade de cada um deles e a correta leitura. É certo que os vestígios da zona norte do piso térreo estão cobertos com geotêxtil, porém, este pouco ou nada os protege. Devido às condições em que todos eles se encontram, os problemas que apresentam são os mesmos:

- Falta de coesão (Figura 110);
- Colonização biológica por plantas superiores, fungos e líquenes (Figura 111);
- Desgaste (Figura 106);
- Lacunas de reboco (Figura 129);
- Falta de adesão do reboco ao suporte (Figura 126);

Durante uma das visitas ao local, constatou-se o destacamento e queda de alguns fragmentos da conversadeira este do piso térreo da Sala do Paço, tendo-se armazenado os fragmentos que

possuíam pintura, embora estes se encontrassem num estado bastante avançado de falta de coesão (Figura 113).⁶

As pinturas que se encontram em melhor estado de conservação são as que se encontram na Sala do Paço (Figura 60).

6. Proposta de intervenção

Considerando o diagnóstico feito, propõe-se uma intervenção de emergência. Cremos que o primeiro passo deve ser o de proteção destes vestígios, de forma a bloquear os maiores efeitos das intempéries. Sugere-se que a solução tenha em conta a provável presença constante de humidade no reboco das pinturas e que, desta forma, permita o arejamento dos mesmos.

Assim, consideramos que devem ser realizados os seguintes procedimentos:

- Consolidação dos rebocos com falta de coesão;
- Fixação dos rebocos com falta de adesão ao suporte;
- Limpeza da superfície;
- Aplicação de biocida;
- Preenchimento de lacunas com argamassa de cal e areia;

Sendo o estado de degradação tão avançado em grande parte dos motivos analisados destaca-se a importância da sua documentação gráfica e fotográfica para o seu estudo.

Salienta-se, ainda, a necessidade de averiguação de mais motivos dispersos pelo espaço correspondente aos Paços e à Alcáçova.

⁶ Encontram-se à guarda do Laboratório de Materiais Pétreos do Instituto Politécnico de Tomar

Os modelos, a repetição e a sua versatilidade - motivos mudéjares na pintura mural

Durante a análise formal e técnica dos motivos decorativos pintados no Claustro da Lavagem e nos Paços do Infante, reparámos na repetição de determinadas decorações, todas elas de influência mudéjar.

Ao olharmos para os dois, percebemos que são bastante próximos em termos estilísticos. As pequenas estrelas de seis e oito pontas, utilizadas sozinhas ou como centro para grandes laçarias mudéjares, são os elementos de onde irradia a composição. A geometria, embora nem sempre executada com grande rigor, e os motivos que dela surgem, são sempre utilizados em conjunto com elementos góticos. Esta é uma das características do que cremos que podemos chamar, mudéjar português. Nunca os encontramos por si só ou sem partilharem o espaço com o gótico já tardio.

As decorações do Claustro da Lavagem e dos Paços vão encontrar correspondências no epicentro religioso do Convento: a Charola (Figura 296). Embora muito pouco tenha sobrevivido, encontramos nesse espaço mais motivos mudéjares, especialmente visíveis numa camada subjacente aos *putti* com fitas que enquadram as pinturas sobre tábuas. Aqui, as estrelas de seis e de oito pontas são estilizadas de uma forma completamente diferente. Enquanto que nos dois espaços anteriormente referidos as formas, embora combinadas de modo a formarem composições, não estão ligadas entre si, aqui, o pintor executou as linhas orientadoras da geometria, formando um padrão bastante semelhante a um dos que existem no Claustro da Lavagem, tendo, no entanto, pequenas alterações. Não é conhecida a extensão que esta decoração tomava, devido às campanhas posteriores que a obliteraram. Não deixa de ser irónico encontrarmos estes motivos, cuja origem é árabe, num monumento, cuja função primária foi a defesa do território contra o avançar muçulmano que ainda subsistia no Sul de Portugal. Embora tenhamos recebido este tipo de ornamentação através do Sul de Espanha, esta aceitação de aspetos de uma cultura que, tradicionalmente, é conhecida como sendo inimiga da Cristandade, demonstra tolerância, abertura artística e uma necessidade de renovação da gramática decorativa.

Testemunhamos de novo este fenómeno na Sé de Braga, mais concretamente na Capela da Glória, onde os elementos mudéjares são utilizados em conjunto com outros góticos. Este conjunto monumental apresenta os motivos dispostos por painéis e, neste caso, a estilização dos

elementos mudéjares é feita de duas formas distintas. Encontramos, quase exatamente, o mesmo tipo de esquema utilizado nos espaços do Convento de Cristo, repetido bidimensionalmente – estrelas de oito pontas das quais irradiam raios, que se combinam com outras (Figura 297) ou que intercalam grandes estrelas de dezasseis pontas (Figura 298), habitualmente designadas por laçarias. Em alguns painéis, os segmentos que formam a geometria são contornados por linhas do mesmo tom do fundo, de forma a simular um entrelaçado, e é-lhes aplicada uma linha branca no eixo, de forma a conferir volumetria (Figura 299). Esta forma de estilização transforma de tal forma o motivo, que não o conseguimos reconhecer com facilidade a estampilha utilizada. Nos painéis em que são combinadas as estrelas de oito pontas e de dezasseis, os motivos são aplicados também em repetição bidimensional, com uma cor clara sobre um fundo mais escuro, sem qualquer intenção de obter volumetria.

Encontramos também motivos mudéjares em fragmentos de colunas encontrados no Jardim das Pretas e espaços anexos, no Paço de Sintra. Nestas colunas, observam-se estrelas de doze pontas, em que a noção de volumetria é dada a partir dos contornos, ou seja, do lado em que existe luz, foi pintada uma linha branca, enquanto que, do outro, não existe qualquer linha (Figura 300).

Note-se que os casos apresentados são apenas uma parte do que, possivelmente, ainda existe. Também cremos que estes exemplares tenham sido todos realizados através do método de estampilha. O recurso a este tipo de técnica faz bastante sentido, tendo em conta que a base do desenho é a geometria. Desenhá-la repetidamente seria um processo demasiado moroso. Assim, com a utilização da estampilha, o desenho é apenas feito uma vez, acabando também por ser poupar tempo na pintura.

Reparamos que existem diversas formas de os estilizar, que variam conforme o objetivo e que acabam por influenciar o rigor com que a geometria é aplicada no desenho dos motivos. Por exemplo, reparamos que no Claustro das Lavagem (Figura 301) e na Sala dos Paços (Figura 302), os motivos não seguem com exatidão as linhas orientadoras, tanto que se tentarmos desenhá-las, raramente “batem certo”. Isto acontece porque não é necessário esse cuidado, uma vez que nunca existiu a intenção de as estilizar com linhas que, necessariamente, precisavam de se interligar umas com as outras. Como vemos em ambos os casos, eficácia decorativa, mantem-se. Nos outros casos já observamos esse rigor, devido à necessidade de que as linhas se encontrem, exatamente, em determinados pontos.

Estas formas de estilização são, muito provavelmente, intencionais. As variações só provam a versatilidade destes motivos, que acabam por fazer “render” as estampilhas, ou seja, o mesmo motivo pode não ser reconhecível de uma composição para a outra, pela aplicação de linhas de contorno ou por noções de volumetria. Isto também nos leva a crer que, grande parte, não sejam imitações de azulejos mudéjares em *trompe l’oeil*, como normalmente são referidas, mas sim que tiveram como base a geometria e não apenas uma das expressões artísticas onde ela se manifestou. A personalização destes elementos é, talvez, um motivo de diferenciação entre o mudéjar espanhol e o português: enquanto o espanhol se prende às origens árabes, o português adapta-o e acaba ter um carácter “personalizado”.

Os exemplos aqui apresentados encontram-se em construções da mais alta importância histórica e artística do país. Isto mostra, de facto, que o mudéjar se tornou um gosto erudito, que conquistou a camada hierárquica mais alta, o Rei, tendo sido aplicado em vários espaços a si ligados diretamente a eles.

Núcleo III

Topo da escadaria militar

Este capítulo aborda um vestígio de pintura localizado na abóbada, parede da antiga escadaria militar situada entre as duas paredes norte da Charola, no extremo que dá acesso ao atual forro do templo e ainda em pontos da parede que suporta a nova cobertura da Charola. Tendo em conta que nela são representadas nervuras em cruzaria e um aparelho com exaltação das juntas, podemos considerar que se trata de uma pintura ilusionista pois era através destes elementos que a perceção física do espaço era modificada.



Figura 19. Vestígio de pintura mural da abóbada do topo da escadaria militar (Charola);

1. Características formais

Os elementos com mais destaque desta composição são, talvez, as nervuras (Figura 19). Dois terceletes irradiam da chave central, por sua vez, se ligam a quatro outras chaves. A interligar estas, encontramos mais outras quatro nervuras dispostas na diagonal, formando uma abóbada de cruzaria. São de perfil trilobado e em tons de grisalha, ou seja, a cinzento e negro, de forma a sugerir a volumetria. Cada fração de nervura é rodeada por uma barra ocre de contorno vermelho. As chaves que fazem a distribuição destas nervuras apresentam elementos decorativos que nos parecem flores, também em tons de grisalha. Esta composição de cruzaria

de ogivas encontra-se sobre um fundo que simula um aparelho de cantaria (Figura 131), cujos blocos são de pequenas dimensões e de tom ocre. As suas juntas são marcadas com duas linhas negras sobrepostas, uma mais larga e mais aguada e outra mais fina, de forma a marcar a zona de luz e de sombra. Encontramos esta cantaria fingida em mais zonas do muro circular que inscreve todo o extradorso da Charola.

A fechar a composição, nos limites das paredes e da abóbada, apresentam-se barras semelhantes às inscrevem as nervuras, em tons de ocre e de vermelho, dados de forma a simular volumetria. Estas barras, contrariamente às outras, são decoradas com motivos triangulares, cuja volumetria é dada através de linhas negras (Figura 133).

Considerando os locais onde encontramos estes vestígios e tendo em conta as suas características formais, podemos concluir que estes fragmentos de pinturas pertenceriam a um programa decorativo que se estenderia a todo este espaço, que provavelmente, estaria ocupada com a lanterna/coruchéu que foi destruído no início do século XVI devido a um raio (Travassos, 2014). Infelizmente, não é possível concluir até que zona da escadaria militar ou de um possível teto do coruchéu ele estaria disperso.

2. Características técnicas

A pintura à qual pertenceria este fragmento foi realizada a fresco, sobre uma alvenaria mista, de pedra e tijolo. Através da observação de zonas de lacuna, percebemos que esta pintura foi realizada através da técnica tradicional do fresco, ou seja, com dois rebocos (Figura 132).

Quando observamos a pintura a luz rasante, damos conta da existência de linhas que marcam as nervuras distribuídas pela chave central, e os seus lóbulos (Figura 134). Estas linhas terão sido marcadas no reboco enquanto este ainda se encontrava fresco, para auxiliar no momento da pintura. Este fenómeno não é observado nas outras nervuras: ou o pintor não considerou necessárias mais marcações ou porque, devido ao estado de degradação do conjunto, esta marcação não seja tão evidente. Parece-nos que a primeira opção é a mais provável. Assim, tanto as chaves, como o fundo e as outras nervuras, deverão ter sido realizados à mão levantada.

Outra situação técnica que nos parece interessante e que pode ajudar na compreensão do espaço contemporâneo à pintura (e para o qual ela foi concebida) é a forma como o pintor teve em conta as entradas de luz e pintou as sombras na representação deste teto de cruzaria de ogivas. Como foi referido, esta atenção atribuída à luz, é notória nas juntas da cantaria. Observando o conjunto, percebemos que não existiria nenhum ponto de luz proveniente da

escadaria militar (pelo menos que fosse relevante ou que fosse constante para que devesse ser considerado), mas sim de um ponto a Este (tendo em conta que a pintura se encontra a Oeste) ou das aberturas do coruchéu (provavelmente, da lanterna que também iluminava a Rotunda templária).

3. Datação

Este vestígio localiza-se no topo da escadaria militar (construída entre as paredes norte do templo), ou seja, na zona da escadaria que dá acesso ao que é hoje o forro da Charola. Ora, pressupõe-se que, aquando da realização da pintura mural, o espaço desempenhasse funções que exigisse a sua decoração e que justificasse gastos na sua execução. De facto, se observamos a iluminura do livro da Leitura Nova (Figura 135) e no Tombo dos Bens, Rendas, Direitos e Escrituras da Mesa Mestral da Ordem de Cristo na Vila Tomar (Figura 136) verificamos que a Charola possuiu, em tempos, um coruchéu que terá sido destruído durante uma forte tempestade que se abateu em Tomar no ano de 1509 (Travassos, 2013, 2014). Tendo em conta a existência de pintura no local e a representação deste espaço nestas iluminuras, torna-se claro que este local desempenharia alguma função, e que a ele era atribuída alguma importância. José Custódio coloca a hipótese deste espaço interior ter sido destinado ao arrumo de material militar templário. No entanto, a hipótese que consideramos mais provável é colocada por Maria Travassos (2014), na sua tese de Doutoramento: o espaço estava ocupado com o cartório da Ordem.

Para atribuímos uma data provável de execução, é também importante interpretar os elementos arquitetónicos que a pintura representa. Em primeiro lugar, devemos ter em conta que as nervuras representadas são góticas, não apresentando quaisquer influências renascentistas. Em segundo, temos de ter em conta a marcação das sombras na pintura, que já discutimos anteriormente, e que nos remete para um espaço com entradas de luz bem diferentes do que foi depois contruído, após a tempestade, mas coincidentes com o coruchéu representando nas iluminuras anteriormente referidas.

Considerando todos estes factos, parece-nos prudente colocar o período de realização da pintura entre a última década do século XV e a queda do coruchéu, ou seja, entre c.1490 e 1509.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Não foram encontradas correspondências com outras pinturas, relativamente à autoria e à representação deste tipo de arquitetura fingida.

Porém, cremos que as relações com outras pinturas poderão ser estabelecidas de outra forma. Assim, destacamos um aspeto da cantaria fingida, que explicaremos de seguida e com o qual encontrámos correspondências: a intenção de representar um reboco de imitação de cantaria, como elemento autónomo e não como parte ou fundo de uma cena figurativa. O caso que consideramos que partilha esta característica situa-se numa fresta do lado da Epístola da cabeceira da Igreja de São Francisco, em Bragança (Figura 137). Localizado no enxalço da fresta, este vestígio está integrado num programa de pintura mural que ocuparia toda a superfície da capela-mor. Mas não é o único fator que os une: ambas representam um revestimento em cantaria com aplicação de argamassa nas juntas, de forma a exaltar a sua estereotomia. Diferem, no entanto, em dois aspetos: na cor utilizada para as juntas e no tamanho dos supostos blocos da cantaria. Neste vestígio da Igreja de São Francisco, a representação destes elementos é feita através de uma linha branca situada nas supostas juntas e, ao seu lado, é também marcada uma linha negra que pretende marcar a zona de sombra causada pela junta relevada, tendo em conta a entrada de luz. Como foi referido, na pintura tomarense, este efeito é realizado com um negro “aguado” na linha mais espessa, sendo que na linha mais fina, o pigmento é mais concentrado.

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Através de informações recolhidas e da observação deste vestígio, concluímos que este não foi alvo de qualquer intervenção que visasse a sua conservação até aos dias de hoje.

Sem qualquer intervenção, manutenção, proteção e sujeita a todas as vicissitudes ao longo de cinco séculos (tendo em conta que pertenceria à estrutura encimada pelo coruchéu que desabou), este vestígio apresenta todas as condições para justificar o grave estado de degradação em que se encontra (Figura 62). O diagnóstico realizado *in loco* aponta para:

- desagregação do próprio reboco em quase toda a extensão (Figura 138);
- deposição de poeiras e sujidade por toda a superfície do fresco (Figura 139);
- fissuras (Figura 140);
- eflorescência de sais (Figura 139);
- contacto com cimento Portland utilizado nas intervenções da DGEMN na escadaria militar (Figura 140);

Atribuímos a causa dos primeiros seis problemas à presença constante de água no reboco, que será causada, provavelmente, por infiltração, cenário que não será difícil de imaginar, uma vez que esta pintura está localizada num muro que suporta a cobertura da Charola.

Uma vez que o próprio suporte da pintura – a alvenaria mista (pedra e tijolo), se encontra pouco estável, nomeadamente na zona final da abóbada onde a escadaria militar acaba, podemos concluir que também será causa de destabilização da pintura, bem como de lacunas de reboco. Além disso, devido ao estado do suporte, qualquer movimento da estrutura, por muito pequeno que seja, pode significar a perda de mais um fragmento do que resta deste vestígio.

6. Proposta de intervenção

Tendo em consideração o diagnóstico, este fragmento exige uma intervenção urgente. Caso contrário, cremos que, numa questão de poucos anos, estará completamente degradado, sem qualquer hipótese de salvaguarda.

Para isso, consideramos que a intervenção a realizar deverá visar a conservação do material original existente, impedindo mais perdas:

- Como prioridade, a fixação do reboco ao suporte assim como a averiguação do da proveniência da infiltração;
- Aplicação de um consolidante;
- Limpeza da superfície;
- Preenchimento das lacunas do reboco com argamassa de cal e areia;
- Caso a pintura apresente boa aderência após a sua fixação ao suporte, proceder à remoção de argamassas incompatíveis e inadequadas como o cimento;

Não consideramos a reintegração neste caso, uma vez que a pintura não se encontra exposta ao público, optando-se assim apenas pela seleção de areias que apresentem maior correspondência com o tom do reboco original ou que promovam a harmonia do conjunto. Este fim pode ser conseguido também pela lavagem do leite de cal após algumas horas de aplicação do reboco.

Se a pintura não apresentar boa aderência ao suporte mesmo após a sua fixação, não recomendamos que sejam retiradas as argamassas inadequadas, uma vez que as vibrações do procedimento poderão causar o seu destacamento total, queda e consequente perda.

Núcleo IV

Escadaria Claustro Principal – Claustro de Santa Bárbara

A decoração mural aqui tratada situa-se no piso térreo do Claustro do João III, na escadaria que dá acesso ao Claustro de Santa Bárbara. São cinco medalhões em *tondi* distribuídos pelos panos da parede superior, divididas pelas nervuras da abóbada.

1. Características formais

Em termos visuais, os medalhões são bastante semelhantes, apresentando apenas algumas diferenças na ordem em que os motivos são dispostos pelas molduras ou no motivo que centra a composição. Estas molduras apresentam motivos vegetalistas bastante estilizados, divididos por círculos de barra simples, por vezes, ladeando enrolamentos em “S”.

Enquanto os medalhões 4 (Figura 23) e 5 (Figura 24), emolduram uma flor, os 1 (Figura 20), 2 (Figura 21) e 3 (Figura 22) envolvem um busto cada, sendo que o primeiro e o terceiro, são bustos masculinos e o segundo, um busto feminino. Os dois bustos masculinos, apresentam a face a três quartos e bastantes semelhanças no desenho: ambos vestidos com uma toga, cuja face apresenta proporções anatómicas pouco corretas, ou seja, a parte superior da cabeça e da testa é demasiado grande quando comparada com o resto do rosto. A expressão dada nos cabelos e barba, foi realizada através de linhas curvas e retas. O busto feminino, por sua vez, apresenta-se numa posição frontal.

O medalhão que mais se destaca, é o terceiro, não só pelo busto que apresenta, mas também pela sua própria moldura, que acaba por variar um pouco das dos outros medalhões: em primeiro lugar, o medalhão é ladeado por dois enrolamentos em “S” ou espiralados; em segundo, entre as molduras vegetalistas e o busto central, encontramos quatro criaturas com cabeças de ave, cujos corpos são faixas decoradas da mesma forma que a moldura que envolve todos os bustos, com caudas que terminam em flor.

O quarto e quinto medalhões são idênticos, tanto nas molduras vegetalistas onde se identifica, como no motivo central da flor, que se apresenta com uma flor de oito pétalas, quatro menores e quatro maiores.

No medalhão 1, na zona inferior encontramos vestígio de um querubim e no pano adjacente a este medalhão, encontramos vestígios de elementos vegetalistas também esgrafitados.



Figura 20. Esgrafito 1



Figura 21. Esgrafito 2



Figura 22. Esgrafito 3



Figura 23. Esgrafito 4



Figura 24. Esgrafito 5

2. Características técnicas

Em primeiro lugar, cremos que estes esgrafitos foram realizados segundo a técnica de duas camadas sendo que a última a ser aplicada é apenas de cal. Cremos que esta técnica tenha sido utilizada nos esgrafitos tomarenses tendo em conta fotografias antes de ter sido realizada a intervenção de 2010, onde observamos o destacamento da camada de cal, e ainda pela sua observação, que nos indica que a segunda camada apresenta uma espessura bastante fina, não podendo ser uma camada de reboco (Figura 141).

Esta segunda camada de cal, aliada à destreza do artista, permitiu a execução de pormenores em grande quantidade e de excelente qualidade (Figura 142). A técnica presente nestes esgrafitos demonstra um grande conhecimento por parte do artista.

Colocamos também a hipótese de que a parte circular destes medalhões em esgrafitos ter sido realizada com o auxílio de um compasso, uma vez que o seu desenho é bastante exato e por encontrarmos em quase todos os medalhões, perfurações exatamente nos seus centros e ainda a marca circular, embora ténue, no medalhão 3 (Figura 143; Figura 144).

Cremos também que a mão que realizou os bustos masculinos não terá sido a mesma que esgrafitou o busto feminino, dadas as claras diferenças anatómicas e de desenho que apresentam entre eles.

Observando os medalhões, percebemos que dois deles apresentam uma marcação (1 e 2), que deverá estar relacionada com os limites de visibilidade das escadas, ou seja, a decoração é interrompida ou sintetizada na parte inferior destas marcações, por não serem observáveis de quem desce ou sobe a escadaria (Figura 145).

Encontramos também uma diferença do reboco no interior dos panos correspondentes aos medalhões 1 e 2. O reboco onde foram esgrafitados os motivos é mais escuro do que o que envolvente e reparamos que os seus limites estão bem definidos ao redor de cada medalhão, percebendo-se, também, que o pequeno querubim do medalhão 1 não se encontra esgrafitado neste reboco mais escuro.

Este fenómeno de diferenças de tonalidade dos rebocos poderá estar relacionado com o tempo de execução, ou seja, o artista aplicou, numa primeira fase, reboco nas áreas aproximadas onde iria esgrafitar de forma a ter tempo de completar os motivos antes que este se encontrasse demasiado carbonatado e endurecido para a execução do esgrafito. O reboco mais claro corresponde ao que foi aplicado posteriormente, já com o esgrafito concluído.

3. Datação

Creemos que estes esgrafitos terão sido executados no final da primeira metade ou meados do XVI, tendo em conta os motivos e as características formais.

Considerando também que esta escadaria faz a ligação entre o Claustro de Santa Bárbara e o piso térreo do Claustro Principal e que deverá ser contemporânea do Claustro, colocamos a hipótese de serem contemporâneas a esta construção, tendo sido executados já na fase final de construção.

4. Relação/comparação com outros esgrafitos

Após a análise de vários esgrafitos, não encontramos nenhum que, na nossa opinião, partilhasse a autoria com os de Tomar. Note-se, no entanto, que, Sofia Salema (2012) na sua importante tese de Mestrado, crê que existem relações entre estes e o Cristo localizado na Igreja de Nossa Senhora da Esperança, em Castelo de Vide (Figura 147), devido às “semelhanças nos detalhes da ondulação do cabelo e da barba, entre a face do Cristo e as figuras esgrafitadas no Convento de Cristo, em Tomar, embora estes esgrafitos possam não ser contemporâneos”. Como foi referido, não cremos que existam semelhanças com os esgrafitos tomarenses: embora o tratamento da barba e do cabelo seja bastante cuidado, tal como os do Convento de Cristo, em termos do desenho e da anatomia da figura humana, o Cristo de Castelo de Vide, apresenta muito maior rigor.

Consideramos, no entanto, que existem dois espécimes que partilhem aspetos, cromáticos, estilísticos e cronológicos e que não se localizam muito longe de Tomar: os da Igreja Matriz do Crato (Figura 148) e os da Igreja do Castelo da Amieira do Tejo (Figura 149).

Como referimos anteriormente, cremos que os esgrafitos do Convento de Cristo, foram realizados na primeira ou meados do século XVI, não muito distantes dos outros dois conjuntos referidos. Comparando-os, percebemos que, dos três, o do Convento de Cristo é o que apresenta um maior rigor ao nível de desenho e um carácter mais erudito, ao contrário do da Amieira do Tejo que, apesar de possuir uma decoração extremamente imaginativa e original, é de carácter mais rústico.

As semelhanças com estes esgrafitos prendem-se com os motivos decorativos utilizados e como se dispersam pela composição: dentro de cada “painel” encontramos um elemento central, quase sempre em *todi* com figuras antropomórficas que se vão espalhando pelos elementos vegetalistas, dentro e fora das molduras circulares. Tendo em conta esta semelhança

da gramática decorativa, propomos que os artistas tenham recorrido às mesmas fontes iconográficas/gravuras.

Em termos cromáticos, os esgrafitos de Tomar distinguem-se dos do Crato e de Nisa por apresentarem o reboco cinzento claro, enquanto que o dos outros é negro.

Encontramos, ainda, semelhanças das fitas enroladas que ladeiam os esgrafitos 3, 4 e 5, com outras da primeira arquivolta do Portal sul da nave manuelina (Figura 150), construído em 1515 (ver Campanhas manuelinas).

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Tal como as pinturas do Claustro da Lavagem e da antiga entrada da Charola, estes esgrafitos foram também intervencionados em 2010. Como foi explicado, não obtivemos acesso a este relatório, não podendo analisar, na presente dissertação, a intervenção realizada.

Observando e comparando fotografias do antes e depois da intervenção e cremos que foram realizados os seguintes procedimentos:

- Limpeza na superfície dos esgrafitos
- Preenchimento de lacunas e golpes
- Reintegração cromática e reconstituição do desenho em zonas de lacuna
- Eliminação dos agentes biológicos

Tendo em conta o estado atual de conservação dos esgrafitos e desconhecendo que produtos foram utilizados e dos procedimentos tomados, cremos que, em termos gerais, a intervenção promoveu a preservação do conjunto, devolvendo-lhe a leitura e a estabilidade material. Porém, na nossa opinião, cremos que existe um elemento no esgrafito 3 que deveria ter sido intervencionado de outra forma: a figura híbrida na zona inferior direita (Figura 151) apresentava uma lacuna no desenho da cabeça. Atualmente, ou seja, pós intervenção, este elemento aparece já completo (Figura 152). Cremos que a reconstituição da cabeça do animal não seria necessária por não ser prejudicial à leitura do conjunto e que a sua realização poderá ser constituída como um falso histórico, uma vez que, se observarmos as cabeças das restantes figuras, reparamos que cada uma deverá ter sido desenhada à mão livre, apresentado um traço muito próprio. Pensamos que esta reconstituição não deveria ter sido realizada e que deveria ter sido assumida porque, como foi já referido, consideramos que não afetaria a leitura do conjunto. Quanto a nós, esta reconstituição não seguiu critérios consistentes, tendo em conta que a cauda

em flor desta criatura, também apresentava uma lacuna na camada de cal, que não foi refeita nesta intervenção.

Atualmente, e como resultado da intervenção realizada, os esgrafitos encontram-se em bom estado de conservação, com as zonas de reintegração bem diferenciadas (sem que se destaquem ao observar o conjunto). Por estas razões, não cremos que necessitem de uma intervenção de conservação, mas apenas manutenção periódica.

Núcleo V

Sacristia Filipina

O programa de pintura mural que encontramos na Sacristia Filipina, também designada por Sacristia Nova, consiste em pinturas de grutescos em *ferronnerie* a dourado no teto de caixotões e ainda nos arcos laterais, a Norte e a Sul, também com grutescos, usando a cor em vez do ouro.



Figura 25. Vista geral do teto abobadado da Sacristia Filipina;



Figura 26. Vista geral do arco lateral sul da Sacristia Filipina;



Figura 27. Vista geral do arco lateral norte da Sacristia Filipina;

1. Características formais

O teto da Sacristia Filipina (Figura 25), em abóbada de berço, apresenta catorze caixotões cujo interior é de menores dimensões (Figura 154) e quarenta e dois cujos interiores são do tamanho da moldura exterior (Figura 153). A moldura exterior de todos os caixotões é da mesma dimensão e é dourada, sendo que nos caixotões duplos, existe uma outra moldura dourada à exterior, mas de menores dimensões. O espaço entre elas é preenchido com marmoreado cor-de-rosa. No interior, encontramos grutescos em *ferronnerie*, dourados, sobre um fundo branco, que, em alguns caixotões, se encontra manchado de negro e vermelho. Todos os caixotões são marcados com linhas negras e brancas, em zonas de sombra e luz, respetivamente, de modo a destacar a sua volumetria (Figura 155). Estas linhas foram aplicadas tanto na grelha que divide os caixotões (o espaço que se encontra mais destacado em relação ao plano destes), como nas molduras interiores dos caixotões duplos, e ainda no limite das pinturas que se encontram nos seus interiores.

A “grelha” que divide os caixotões também apresenta *ferronneries* douradas, realizadas sobre um fundo de marmoreado. Nas intersecções das linhas verticais e horizontais que marcam a orientação dos caixotões, encontramos florões/pequenos medalhões, também a dourado.

As decorações do interior dos caixotões apresentam dezasseis composições diferentes, embora todos com os mesmos motivos: enrolamentos vegetalistas em “C” e em “S”, cujas terminações são, por vezes, figuras híbridas. Todos os caixotões incluem pequenos querubins

ou rostos. Por sua vez, as decorações douradas da grelha que divide os caixotões é de cariz bastante mais simples e geométrico (Figura 156).

Os quatro caixotões que encontramos no centro do teto, no sentido longitudinal (em relação ao eixo da abóbada) apresentam quatro emblemas distintos: o primeiro, localizado mais a este, apresenta-nos o escudo da Casa de Habsburgo, o segundo a esfera armilar, o terceiro a Cruz da Ordem de Cristo, já com o braço inferior de maiores dimensões e, no quarto, o escudo do Reino de Portugal.

Note-se que estas decorações douradas do interior dos caixotões estão orientadas para o centro do teto, ou seja, os motivos da cada caixotão estão posicionados para que o olhar seja direcionado os escudos, esfera armilar e cruz de Cristo.

Os grutescos que encontramos nos intradorsos dos arcos cegos laterais (Figura 26; Figura 27), apresentam motivos semelhantes aos dos caixotões, porém, estilizados de uma forma diferente e com bastante cor: de vermelho, verde, azul, cinzento e ocre. Nos terminais destes enrolamentos, encontramos ainda figuras híbridas e meninos, com carnação rosada e vestidos com um cendal, segurando e brincando com as ramificações.

Observam-se em algumas zonas dos enrolamentos, linhas negras e linhas brancas. Se repararmos no conjunto geral, percebemos que foram pintados de forma a criarem zonas de sombra e luz, conferindo uma certa ilusão de volumetria e movimento à composição.

Nas zonas centrais destas composições, encontramos também uma Cruz da Ordem de Cristo, inscrita numa moldura que é suportada por duas figuras, cujo torso e cabeça são humanos, sendo o resto do corpo a terminação do enrolamento vegetalista.

Observamos, também, que nos limites da composição, encontram-se motivos destes grutescos com cor, bruscamente cortados pelo fim do arco.

2. Características técnicas

Através da clara visibilidade das juntas, percebemos que tanto as pinturas do teto de caixotões como dos intradorsos dos arcos foram realizadas a seco (Figura 158). Tendo em conta a cota a que estas pinturas se encontram, não nos é possível verificar a presença de preparação.

Dado o estado de alteração do fundo branco dos caixotões, de que falaremos de seguida, percebemos que este foi realizado com recurso a branco de chumbo (Figura 159). Vemos, em algumas zonas de desgaste do branco e de alteração, uma camada de tom avermelhado, que

aparenta ser subjacente (Figura 160). Podemos a hipótese de que esta camada subjacente corresponda a vestígios de uma campanha decorativa anterior.

Tendo em conta as diferenças entre as pinturas dos caixotões que apresentam a mesma composição, cremos que o desenho e a pintura tenham sido realizados à mão livre. Essas diferenças, devem-se, a nosso ver, com o facto de, possivelmente, haver um desenho prévio que foi sendo adaptado ao espaço de cada caixotão (Figura 161).

O exterior dos caixotões também terá sido realizado a seco (devido à cota, também não é perceptível o uso de preparação), uma vez que claramente conseguimos perceber onde estão as juntas do aparelho construtivo. Cremos que a ordem de execução de pintura terá começado pela aplicação de um tom rosa de forma a simular as variações e gradações do mármore, depois os motivos dourados e, só após isso, eram pintadas as nervuras do mármore fingido a castanho. As linhas brancas e negras que exaltam a volumetria dos caixotões foram os últimos elementos a serem pintados e tiveram em conta as entradas de luz no espaço.

A volumetria dos grutescos com cor é dada pelas linhas negras que já foram referidas no ponto anterior, mas também pelo tipo de definição dada aos motivos: os detalhes das formas dos mesmos são obtidos por uma espécie de contorno com a mesma cor do seu fundo, ou seja, se a cor de uma determinada secção for o vermelho, o fundo é dado a vermelho aguado e o contorno / sombra dos detalhes é dado a vermelho mais carregado.

Quanto ao desenho e pintura do grutescos dos arcos, cremos que, tal como nos caixotões e pelas mesmas razões, tenham sido realizados à mão livre.

3. Datação

Creemos que as pinturas dos caixotões do teto da sacristia tenham sido realizadas ainda na primeira metade do século XVII, após a conclusão da construção da Sacristia Filipina. Os próprios motivos ainda não apresentam a pujança e exuberância característica do barroco, que vai utilizar o brutesco (Serrão, 2012), o que nos leva a crer que, de facto, tenham sido realizados ainda segundo o gosto do maneirismo.

Os grutescos dos lados laterais já começam a demonstrar algumas características do brutesco, como a paleta cromática e o carácter cenográfico. Assim, parece-nos que a realização destes já pertença a um período de transição, um pouco mais tardio que os grutescos dos caixotões do teto, ou seja, de meados ou segunda metade do século XVII.

Creemos, também, que as *ferronneries* da grelha dos caixotões pertençam a uma campanha posterior.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Começemos por comparar os motivos de *ferronneries* no teto com os grutescos dos arcos laterais. Estes dois exemplares, apesar de partirem das mesmas fontes, apresentam, em termos visuais, algumas diferenças. A primeira, e mais óbvia, é a paleta cromática. Enquanto os dos caixotões são dourados, os dos arcos têm cor, com tons que variam entre os verdes, azuis, vermelhos e ocres. Apesar de, os motivos serem os mesmos, esta questão da cor muda a percepção de uns e de outros.

Em segundo lugar, cremos que é muito importante proceder a comparações com as *ferronneries* que também abordamos neste estudo, que podemos encontrar no teto do corredor que faz a ligação entre o Claustro do Cemitério e a Charola (Figura 162). A gramática decorativa é mesma e as pinturas também estão dispostas por caixotões. Em termos estéticos, são bastante próximas, notando-se apenas algumas diferenças na forma como os motivos se dispersam e talvez por serem mais esguios do que os da Sacristia. No entanto, quanto a esta última questão, nada podemos concluir, uma vez que os do corredor encontram-se repintados, modificando algumas partes dos motivos decorativos. Creemos que a data de execução deverá ser bastante próxima.

Por fim, pretendemos comparar estas pinturas com outras, em Tomar e por outras zonas do país. Relativamente às *ferronneries*, cotejemo-las com outras, que encontramos em duas Igrejas em Tomar: a do Convento de São Francisco e a do Convento de Santa Iria.

Na primeira, encontramos grutescos em *ferronnerie* na parte inferior do coro, ou seja, no teto da entrada e ainda no teto da primeira capela lateral do lado do evangelho. As primeiras, embora utilizem a mesma linguagem, são muito menos condensadas e pesadas, libertando-se muito mais pelo espaço arquitetónico onde se encontram aplicadas (Figura 163). O pintor, de forma a preencher o espaço e conferir uma maior expressividade a estes grutescos, pintou a sombra dos mesmos sobre o fundo. Já as que encontramos na capela lateral (Figura 164), apresentam tantas semelhanças com as do teto da Sacristia Filipina, que cremos ter sido a mesma mão a realizar uma e outra. As correspondências começam na disposição dos grutescos por caixotões e no marmoreado que envolve os caixotões, embora os da Igreja de São Francisco sejam fingidos, o dourado que os emoldura e a simulação de volumetria através da pintura de

barras negras nas zonas de sombra são o primeiro ponto de conexão. Depois, encontramos composições nesta capela iguais à da Sacristia Filipina, sendo que a plasticidade e a expressão são bastante semelhantes uma à outra (Figura 165).

Quanto à Igreja do Convento de Santa Iria, pouco resta, sendo apenas visíveis vestígios ainda com ouro num dos panos deste teto nervurado (Figura 166). Percebemos que são grutescos em *ferronnerie* pelos enrolamentos e por um motivo ainda observável, mas cremos que o ponto de relação fulcral passe mais pelo gosto e recurso a este tipo de decoração na decoração dos tetos, do que propriamente pela autoria, que é completamente impossível de estabelecer tendo em conta o estado de degradação dos vestígios desta igreja.

Usualmente, estes ornamentos “ao romano” não apresentam uma grande variedade cromática. Porém, no caso dos arcos laterais da Sacristia, isto não acontece. Estes grutescos, que utilizam motivos semelhantes aos dos caixotões, vão retomar a utilização da cor, tal como os *grottesche*. Como já foi referido, cremos que sejam pinturas de transição entre o grutesco e brutesco. Comparamos com duas pinturas do Convento de Nossa Senhora da Saudação, em Montemor-o-Novo. A primeira localiza-se na abóbada de um espaço no piso térreo, e caracteriza-se por utilizar os mesmos motivos, ainda sem a volumetria que vão adquirir, como vai acontecer com o brutesco, e por utilizar uma paleta cromática semelhante aos grutescos de Tomar e a essas variantes do grutesco (Figura 167). No coro-baixo encontramos, ainda em barra decorativa também com estes ornamentos e ainda mais, cuja paleta cromática, no entanto, já pende mais para os tons terra (Figura 168; Figura 169). Da mesma mão, encontramos na Ermida de São Pedro da Ribeira, uma decoração com estes motivos, tão rica como a última do Convento de Nossa Senhora do Saudação com a mesma paleta cromática e não tendo, também, a volumetria do brutesco (Figura 170).

5. Estado de conservação

Em termos gerais, as alterações no conjunto de pintura mural deste espaço, são, quase sempre, as mesmas. No entanto, uma vez que as causas podem variar, cremos que é preferível a sua distinção.

As pinturas do interior dos caixotões sofrem de:

- Desgaste, quer nos elementos dourados, quer no fundo branco;
- Destacamento do suporte, principalmente dos motivos dourados;
- Alteração do branco de chumbo;

As pinturas da grelha exterior aos caixotões apresentam:

- Desgaste do fundo marmoreado, especialmente em zonas de junta e nas margens;

Os grutescos dos arcos laterais apresentam:

- Lacunas e interrupções, causadas pelo destacamento das massas de juntas do suporte arquitetónico;
- Desgaste da camada cromática, nomeadamente em zonas de junta;

6. Proposta de intervenção

Tendo em conta as alterações e degradações do conjunto propõe-se os seguintes procedimentos:

- Abertura de janelas com o intuito de averiguar a existência de uma campanha decorativa anterior às *ferronneries* nos caixotões
- Fixação das zonas em destacamento
- Preenchimento das lacunas
- Reintegração cromáticas de zonas de lacuna

Corredor Claustro de Cemitério – Charola

Neste capítulo são abordadas as pinturas que encontramos no teto abobadado e no tímpano do corredor que faz a ligação entre a Charola e o Claustro do Cemitério. Este corredor apresenta dois troços de características diferentes, que varia na direção: o troço mais próximo do Claustro do Cemitério apresenta caixotões e o segundo, não apresenta qualquer volumetria no teto.

Na parede que encima a porta que dá acesso à Charola, foram pintados também outros *grutescos*, embora de expressão um pouco diferente dos do teto.



Figura 28. Pormenor da abóbada com caixotões e ferronneries do corredor do Claustro do Cemitério- Charola;

1. Características formais

Como foi referido anteriormente, este corredor está dividido em duas partes, que apresentam motivos decorativos iguais: *ferronneries* douradas, com sete modelos que possuem o mesmo esquema geral: enrolamentos vegetalistas, contornados a castanho, emoldurando rostos suportados por asas ou carrancas, sendo que nos seus terminais encontramos, por vezes, aves. Estes motivos foram pintados sobre um fundo verde claro.

A metade do corredor mais próxima do Claustro do Cemitério apresenta caixotões com profundidade (Figura 171), enquanto que a do lado da Charola, não apresenta qualquer volumetria (Figura 172). Nos vértices dos caixotões, encontramos pequenos florões circulares, também eles a dourado, sendo que os detalhes são destacados por uma pincelada mais escura, conferindo-lhes volumetria.

Os *grutescos* que encimam a porta de acesso à Charola, apresentam os motivos bastante mais delgados, organizados de uma forma um pouco diferente (Figura 173). O medalhão circular central apresenta duas figuras híbridas, que ladeiam um símbolo que não conseguimos identificar. Este fundo também é verde e nele conseguimos observar pequenas manchas laranja.

A enquadrar este medalhão, encontramos enrolamentos vegetalistas, bastante estilizados, em “C” e “S”.

2. Características técnicas

Tendo em conta as características formais e o facto de na secção sul do corredor, conseguirmos perceber, claramente, as juntas e as irregularidades do corte da pedra, concluímos que estas pinturas não terão sido realizadas a fresco (Figura 174). O mesmo se aplica à secção norte do corredor.

O fundo que hoje é visível deverá ser repintado, uma vez que facilmente se observa o prolongamento das terminações e motivos dos grutescos, subjacentes à cor do “novo” fundo (Figura 175). Esta situação, embora mais óbvia na secção norte, acontece em ambas. Observando algumas zonas de desgaste, é visível uma camada de tom mais alaranjado/ocre, tal como na pintura que encima a porta da Charola, que poderá corresponder ao fundo original. Devido a esta situação, muitos dos contornos tiveram que ser redesenhados e, quem sabe, alguns apontamentos de detalhes.

3. Datação

Tendo em conta os motivos pintados, cremos que a data de execução deverá ter sido na primeira metade do século XVII, tal como a Sacristia Filipina. Quanto à data do repinte, nada conseguimos averiguar. Propomos que ou tenha sido realizado pouco tempo após as pinturas, uma vez que se decidiu manter os motivos, em vez de se optar por uma decoração nova, ou numa cronologia bem mais recente. Sabemos que nos anos 90 do século passado, Ernesto Jana, dava já conta destas pinturas sobre um fundo verde (1990).

Quanto à pintura que encima a porta, cremos, que deverá ter sido executada na mesma altura que o teto em caixotões.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Apesar de a gramática ser a mesma e de muitas vezes, os motivos apresentarem alguma semelhança plástica com os da Sacristia Filipina, não é possível estabelecer uma relação de autoria, devido aos repintes executados.

Tal como as pinturas desse espaço filipino, as do corredor que liga a Charola ao Claustro do Cemitério, encontram semelhanças com os grutescos em *feronnerie* da Igreja de São Francisco (Figura 164) e com a de Santa Iria (Figura 166), ambas em Tomar.

Mas vamos encontrar mais *ferronneries*, na Charola do Convento de Cristo, na coluna da primeira capela do lado da Epístola da Charola. Embora utilizem os mesmos motivos a expressão é totalmente diferente, uma vez que estes foram estilizados de forma a demonstrarem mais pormenor, o que é também atribuído pelos contornos castanhos que também desenham os pormenores do interior destes grutescos (Figura 176).

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Observando o conjunto, percebemos a maior parte se encontra bastante estável e em bom estado de conservação.

As patologias são:

- Desgaste nas zonas de juntas da cantaria;
- Fissuras;
- Alteração/oxidação do dourado;

Creemos que o desgaste e a fissuração advenham da movimentação da estrutura do corredor.

A alteração/oxidação do dourado pode ter sido causada por não ter sido utilizado ouro ou pela entrada de humidade em determinadas zonas.

Em termos de intervenções de conservação e restauro não encontramos registo de nenhuma. Porém, quando atentamos nos grutescos dos caixotões, reparamos que, por baixo do fundo de tom esverdeado, os enrolamentos se prolongavam. Desta forma, aquando da repintura do fundo, foram retomados os contornos castanhos nestas zonas.

6. Proposta de intervenção

Tendo em contas as alterações que identificámos no ponto anterior, propomos a averiguação da entrada de água. Quanto às restantes situações, não cremos que sejam possíveis e necessárias quaisquer ações de conservação, uma vez que não podem ser evitadas e minimizadas.

Pode propor-se a abertura de janelas no fundo repintado das *ferronneries* com o intuito de perceber em que estado de se encontra o fundo original. Se este estiver em bom estado pode colocar-se a hipótese de levantar todos os repintes efetuados no conjunto. Não colocamos este procedimento como prioridade na proposta de intervenção uma vez que estes repintes não causam qualquer instabilidade ao conjunto.

A decoração ao romano no Convento de Cristo

No Convento, damos conta da existência de grutescos, essencialmente, nas pinturas murais da Sacristia Filipina e no corredor que faz a ligação entre o Claustro do Cemitério e a Charola. Tal como foi referido, encontramos algumas diferenças, nomeadamente dentro da Sacristia Filipina, em que os grutescos dourados em *ferronnerie* dos caixotões e os grutescos preenchidos com cor dos arcos laterais, mostram, em pequena escala, que a decoração “ao romano”, se apresenta de várias formas. Não é nossa intenção, neste estudo, realizar uma análise extensiva ao uso do grutesco e das suas variações na pintura mural portuguesa. Contudo, cremos que seria extremamente redutor não refletir sobre um fenómeno que também teve repercussões na decoração mural do Convento de Cristo.

As *ferronneries* que encontramos na Sacristia Filipina e no corredor que liga a Charola e o Claustro do Cemitério, que cremos terem sido executadas nos finais da primeira metade ou inícios de segunda do século XVII, não apresentam já, a mesma expressão que as decorações em *grottesche*, de onde os artistas do século XVI foram “beber” inspiração. Já não demonstram a leveza e o imaginário característicos dos originais, nem tão pouco o carácter escultórico dos motivos lombardos, mas impõem um carácter metálico, como resultado da utilização do dourado, pela falta de zonas de sombra e de luz, e por estarem cingidos ao espaço de cada caixotão. Não pensamos que tenha que ver com falta de erudição, mas sim por uma intenção própria da estaticidade própria do metal, que surpreende pelo brilho dourado e pela profusão de decoração, presente em todos os caixotões, onde convivem elementos vegetalistas, figuras híbridas, carrancas e animais. Encontramos pinturas que partilham este aspeto, em Santarém, nas colunas da Igreja da Misericórdia (Figura 303) e em Évora, na Capela de São Manços (Figura 304). Tal como as do Convento de Cristo, lembram, também, um gradeamento de ouro, ricamente ornamentado.

Apontamos, ainda, outros exemplos de grutescos em *ferronnerie*, que diferem dos que mencionámos acima. Apesar de recorrerem aos mesmos elementos decorativos e de partilharem a utilização do ouro, percebemos que apresentam apontamentos cromáticos, cingidos a determinados elementos. Falamos do teto da capela-mor da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, em Montemor-o-Novo (Figura 305) e também da Igreja do Convento de Santa Teresa de Jesus, em Carnide (Figura 306). Em ambos os tetos, as cores verde e negra, são específicas aos elementos vegetalistas, animais, fitas que envolvem os meninos e em algumas terminações dos enrolamentos dos grutescos. Estes apontamentos conferem, de facto, uma

grande expressividade e vida ao conjunto, que cremos já não estar unicamente ligada à intenção de simulação de metal.

Já nos arcos laterais da Sacristia Filipina, encontramos os grutescos que, na nossa opinião, pertencem já a uma fase de transição para o brutesco, devido à paleta cromática que ambos partilham e também pela própria expressão dada por zonas de sombra e de luz. Reparamos, também, que alguns dos elementos já são mais “gordos” e que já se vão aproximando dessa variação do grutesco. Vamos encontrar semelhanças, tal como foi referido no piso térreo (Figura 167) e no coro-baixo do Convento de Nossa Senhora da Saudação, em Montemor-o-Novo (Figura 168) e na nave da Ermida de São Pedro da Ribeira (Figura 170), também nessa cidade. Nestes exemplares, os motivos apresentam exatamente as mesmas características, sendo dois deles, claramente da mesma mão. Mas, ainda na ermida, mais concretamente nos panos da abóbada nervurada da capela-mor (Figura 307), vamos encontrar mais grutescos, que cremos serem também produto da transição, mas que apresentam um certo carácter regional, devido à composição em que se inserem, que integra elementos como ramos e folhas de oliveira e cadeias de pequenos círculos coloridos.

Sabemos que os grutescos foram chegando a Portugal durante a primeira metade do século XVI, inspirados nas decorações da *Domus Aurea* (descoberta nos finais do século XV) e que se foram introduzindo, lentamente, na pintura mural portuguesa (Afonso, 1999), começando a ser denominados como decoração “ao romano”. Como foi referido nos respetivos textos, as pinturas murais de grutescos do Convento de Cristo não pertencem a este grupo de pinturas em que este tipo de decoração era uma novidade, mas sim a uma cronologia em que o grutesco era já um tipo de ornamentação com bons alicerces. Quanto a nós, e dentro de um panorama geral, este avanço temporal terá permitido aos artistas portugueses uma reinterpretação dos grutescos que nos chegaram através de gravuras e iluminuras (Afonso, 1999), que, conseqüentemente, resultou em variantes de grande expressividade, que, aos poucos foram ganhando destaque dentro dos edifícios que ornamentavam, ocupando as áreas mais importantes dos espaços. Reparamos, também, que deixaram de estar circunscritos a um determinado fim, como molduras, passando a assumir o papel principal na decoração, preenchendo totalmente os espaços, até aos inícios do século XVIII, período em que o brutesco já se encontrava disseminado por muitos edifícios e expressões artísticas, tal como o azulejo (Serrão, 2012).

Comparando os grutescos originais, neste caso de Pompeia (Figura 308), com os brutescos, percebemos, apesar da diferença cromática e de expressão atribuída a uns e a outros (os *grottesche*, claramente mais delgados e estreitos, e os brutescos corpulentos e bojudos), os motivos são os mesmos, não existindo qualquer dúvida em relação à inspiração destes últimos. O caminho que os artistas portugueses fizeram, começando nas gravuras e iluminuras, até ao brutesco, produziu, variantes próprias e únicas da decoração “ao romano”, que carecem de estudo, mas que representam, quanto a nós, uma parte bastante importante da decoração mural desta época.

Núcleo VI

Refeitório

O conjunto de pinturas deste núcleo localiza-se na parede fundeira do refeitório conventual, que se subdivide em cinco grupos: i) os vestígios localizados na parede adjacente à pequena janela superior direita, ii) os que se encontram na parte superior do seu enxalço, iii) os vestígios também da parte superior dos enxalços dos janelões, iv) no vão de pedra do conjunto de cantaria central e v) os marmoreados das extremidades desse mesmo vão.

1. Características formais

Na parede que ladeia a janela superior direita de pequenas dimensões conseguimos distinguir vestígios de pintura, em tons de ocre escuro/vermelho (Figura 29). A cor é mais carregada nos contornos, que se caracterizam por serem linhas espessas, sendo a cor que as preenche mais aguada. As linhas formam uma barra vertical e outra, nesta apoiada, na diagonal, que, através de um maior número de linhas e marcação de sombra, visa simular volumetria.

No lado direito do enxalço dessa pequena janela, conseguimos distinguir ainda outros vestígios de cor: traço ocre escuro/vermelho, sobre uma barra branca que envolve uma zona de fundo negro (Figura 29). Nesta parte mais escura, é visível um enrolamento a branco. Tendo em conta a paleta cromáticas e os motivos decorativos remanescentes, cremos que aqui estivessem representados fingidos de embutidos de mármore.

Encontramos outros vestígios, também eles de imitação de embutidos, no enxalço do janelão direito, sendo que o esquerdo apresenta apenas algumas linhas de contorno (Figura 30). Estas pinturas são de traço fino e com bastante pormenor e irradiam a partir de um medalhão central, emoldurado por dois pequenos painéis. Este medalhão circular apresenta uma moldura de flores brancas com apontamentos laranjas, divididas por elementos amarelos, sobre um fundo negro. No seu interior, outro pequeno medalhão, também ele circular, foi apresentando um rosetão ocre no exterior e uma pequena flor branca e vermelha no interior.

O medalhão apresenta um contorno geral vermelho, seguido de um outro branco, que emoldura uma faixa circular com botões de flor encadeados entre si, de cor branca com apontamentos a laranja, intercalados com elementos amarelos, tudo sobre um fundo escuro. Os dois painéis adjacentes apresentam o mesmo tipo de decoração, porém adaptada à forma retangular. A barra que emoldura toda a composição é de marmoreado cor de rosa. Salienta-se

a ainda a volumetria dada às barras brancas, através de pinceladas cinzentas nas zonas de sombra.

No vão inferior da cantaria central, é possível observar no último bloco de pedra do lado direito vestígios de pintura, do mesmo género das anteriores: elementos vegetalista a branco e pormenores a negro, assim como o contorno, de grande espessura. A cor do fundo não é perceptível, podendo variar entre branco e ocre (Figura 31). Por fim, nos extremos desse vão, as mísulas apresentam restos de uma pintura de imitação de mármore cor de rosa ocre (Figura 177).



Figura 29. Pequena janela superior: enxalço com vestígios de fingidos de embutidos e parede lateral com vestígios de fingidos de arquitetura;



Figura 30. Enxalço do janelão direito com pintura de fingidos de embutidos;



Figura 31. Vão da cantaria central da parede fundeira do refeitório com vestígios de fingidos de embutidos e marmoreado;

Analisando os diferentes vestígios de pintura, podemos agrupá-los em diferentes campanhas (que não organizamos cronologicamente): os fingidos de embutidos (localizados nos enxalços da janela superior direita e nos janelões inferiores e ainda no vão da cantaria), os marmoreados fingidos e ainda os elementos arquitetónicos fingidos.

2. Características técnicas

Tendo em conta a observação direta de todos os vestígios concluímos que todos eles foram realizados a seco.

Quanto à preparação, apenas conseguimos ter certeza da sua existência na pintura da parte superior do enxalço do janelão. cremos que os vestígios anexos à pequena janela direita também possam ter sido pintados por cima de uma fina camada de preparação.

No entanto as pinturas a que correspondem os vestígios do vão inferior da cantaria, o marmoreado e os fingidos de embutidos, terão sido aplicados diretamente sobre a pedra, pois não encontramos qualquer vestígio de preparação. Em relação às restantes pinturas, nada conseguimos aferir quanto a esta situação.

3. Datação

Tendo em conta que o gosto pelos embutidos se registou em finais do século XVII e inícios do XVIII, cremos que estas pinturas de fingidos tenham sido realizadas durante esse período.

Devido ao estado de degradação dos restantes vestígios, não é possível a proposta de uma data de execução.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Analisando os diferentes vestígios de pintura, podemos agrupá-los em diferentes campanhas (que não organizamos cronologicamente): os fingidos de embutidos (localizados nos enxalços da janela superior direita e nos janelões inferiores e ainda no vão da cantaria), os marmoreados fingidos e ainda os elementos arquitetónicos fingidos.

Embora apresentem algumas diferenças formais, encontramos fingidos de embutidos de marmoreados em duas pilastras de uma das capelas laterais da Igreja do Convento de São Francisco, também em Tomar (Figura 178). Diferem na configuração dos motivos, que embora sejam do mesmo género, orientam-se num sentido vertical. Salienta-se a qualidade do desenho e dos pormenores dos fingidos de embutidos dos janelões do refeitório do Convento de Cristo, quando comparados com os da igreja do Convento de São Francisco.

Encontramos ainda outros exemplos de pinturas de fingidos de embutidos em arcos Capela de Nossa Senhora da Encarnação do Convento de Santos-o-Novo (Figura 179). Em termos formais, estes encontram-se bastante mais próximos dos da Igreja de São Francisco, em Tomar, do que propriamente os do Convento. Embora sejam todos imitações de embutidos de mármore, claramente os do Convento de Cristo são de bastante melhor qualidade.

5. Estado de conservação

Todos os vestígios apresentam desgaste da camada cromática, chegando, em muitos casos, a chegar à camada preparatória (caso esta exista) ou à pedra onde a pintura foi realizada. Esta situação é bastante óbvia no enxalço do janelão inferior direito, em que apenas resta a linha vermelha que serve de contorno para o medalhão central, sendo ainda visíveis vestígios de preparação em várias zonas da superfície da pedra. Nos outros casos, esta situação acontece parcialmente e/ou em zonas de junta.

O único caso que apresenta uma situação distinta, é o vestígio de pintura que se encontra na parede que ladeia a pequena janela superior direita que, além de apresentar zonas de desgaste, apresenta uma grande parte coberta por uma camada de cal (Figura 180).

Creemos que a causa principal destes problemas de conservação será presença em excesso de humidade, especialmente, estando estes vestígios próximos de janelas, que podem não se encontrar devidamente seladas e com uma parede que tem contato direto com o exterior. A pintura sobre as juntas, que são zonas frágeis do paramento, tanto em situação de movimentação da estrutura, como em casos de entrada de água, também acaba por estar mais vulnerável.

Os vestígios que se encontram no vão inferior da cantaria poderão estar desgastados por estarem a uma cota acessível. Ao longo dos anos, desde a sua realização, até aos dias de hoje, as pessoas que frequentavam o espaço e que hoje o visitam, podem alcançá-lo e tocá-lhes sem qualquer dificuldade.

6. Proposta de conservação

Tendo em conta o avançado estado de alteração e degradação de muitos destes vestígios, consideramos que devem ser tomados os seguintes procedimentos:

- Registo gráfico e fotográfico;

A desconhecida pintura mural do Convento de Cristo

- Fixação da camada preparatória e cromática;
- Limpeza da superfície;
- Selagem da entrada de humidade, caso exista;
- Remoção da camada de cal que cobre o vestígio da parede anexa à janela superior direita;
- Colocação de proteção para o vão da cantaria, para que o acesso e o manuseamento deixem de ser possíveis para os visitantes;

Propomos a abertura de janelas nas zonas adjacentes às pequenas janelas superiores, a fim de aferir se ainda existem vestígios da arquitetura pintada.

Núcleo VII

Cor nos elementos escultóricos da arquitetura

O único local do Convento que nos transmite a riqueza da cor é o interior da Rotunda do Convento de Cristo, hoje cabeceira da Igreja Manuelina. No entanto, nem sempre assim foi: ao observarmos atentamente alguns espaços, percebemos que a cor era utilizada em determinados elementos arquitetónicos.

Encontramos vestígios de camadas monocromáticas aplicadas sobre a pedra (com e sem preparação), vermelhas e ocre. É possível que existam mais vestígios, mas, até à data de conclusão da presente dissertação, foram encontrados no Claustro do Cemitério, Claustro das Lavagem, primeira sacristia do convento, Refeitório, Claustro dos Corvos, Claustro de Santa Bárbara, Claustro da Micha, corredor entre o Claustro de Santa Bárbara e o Claustro da Micha, interior da nave manuelina, antiga entrada da Charola e exterior da Charola.

1. Características formais

1.1. Claustro da Micha

No Claustro da Micha encontramos cor nos capitéis (Figura 181), nas mísulas (Figura 182), nas colunas retangulares onde as outras circulares se encontram adossadas (Figura 183), que designaremos por parede das colunas, nas chaves de fecho (do lado este) (Figura 184) e ainda no fuste das colunas (Figura 185).

Através de observação *in situ*, os capitéis, nas paredes que ladeiam as colunas e em algumas zonas do fuste, conseguimos distinguir uma camada vermelha e outra ocre. O mesmo não aconteceu nas chaves de fecho das abóbadas nem nas mísulas, onde apenas foi observada a camada vermelha.

1.2. Claustro de Santa Bárbara⁷

No Claustro de Santa Bárbara encontramos cor vermelha nos capitéis (Figura 186), nas conchas nas mísulas (Figura 187; Figura 188), nos arranques dos arcos (Figura 189) e nas pedras de fecho das abóbadas (Figura 190). Nas nervuras, como é referido no capítulo

⁷ Já referenciado por Joaquim Caetano (2010)

referente às Técnicas decorativas de exaltação e imitação da estereotomia da pedra, encontramos ocre a revestir estes elementos, com linhas brancas a simular juntas.

1.3. Corredor – Claustro de Santa Bárbara e Claustro da Micha

O corredor que liga os dois Claustros anteriormente referidos também apresenta cor, localizada nas mísulas e nervuras (Figura 191; Figura 192), e parte lateral do enxalço (Figura 193), em vermelho e em ocre, respetivamente.

1.4. Claustro do Cemitério

A cor no Claustro do Cemitério encontra-se nos capitéis (Figura 194), nas colunas e nas paredes/muros (Figura 195), nos arcos (Figura 196) e ainda nas cruzes da Ordem de Cristo esculpida (Figura 197).

A cor vermelha que encontramos atualmente, consiste, apenas, no tingimento que o pigmento causou na pedra. Este tom avermelhado encontra-se tanto em zonas de reboco mais antigo, como na pedra, incluindo na assinatura de Fernão Gonçalves e, nomeadamente, nas zonas mais “escondidas” e interiores destes elementos. O verde, apenas é encontrado a preencher as circunferências que inscrevem a cruz da Ordem de Cristo dos pequenos painéis que estão nos quatro cantos da abóboda do deambulatório.

1.5. Claustro das Lavagem – 1º piso

O mesmo fenómeno de tingimento vermelho acontece no Claustro das Lavagem. Neste caso, apenas é visível nos capitéis (Figura 198; Figura 199)

1.6. Primeira sacristia do Convento

Este espaço apresenta vestígios das cores negra e vermelha em conjunto nos mesmos elementos, como na janela (Figura 200), na mísula e nas nervuras (Figura 202; Figura 201). Enquanto que na janela a cor é quase sempre delimitada pelo bloco onde se encontra (estando, geralmente, um bloco vermelho seguido de dois negros), na mísula as cores encontram-se intercaladas pelos volumes.

1.7. Nave da Charola – interior

O interior da nave da Igreja do Convento também se encontrava decorado com cor. Encontramos vestígios de uma antiga porta (Figura 204), do lado da Epístola, perto do coro-alto. Estes vestígios apresentam cor vermelha e branca.

As mísulas, nomeadamente a que se encontra do lado do Evangelho, próxima do arco triunfal, apresentam uma tonalidade avermelhada em determinados pontos (Figura 203).

1.8. Charola – exterior

Também encontramos vestígios de cor no exterior da Charola. Estes encontram-se na Rotunda, no lado Sul. Consistem em aplicação de cor ocre nos blocos do rodapé (Figura 205).

1.9. Antiga entrada da Charola

Na antiga entrada da Charola, conseguimos também observar vestígios da aplicação de cor. Os elementos florais esculpidos apresentam vestígios de vermelho e de verde, por ordem aleatória (Figura 207). O parapeito apresenta, ainda, nas zonas mais resguardadas, vestígios de vermelho. Os enrolamentos apresentam, nas arestas vestígios de vermelhos (Figura 208).

1.10. Refeitório

Para além das pinturas na parede fundeira, encontramos vestígios do que seria um programa decorativo no resto do refeitório. Encontramos no rodapé do refeitório uma faixa vermelha, mas apenas na parede este (Figura 209). A cantaria central em moldura também apresenta vestígios de cor, verde e vermelho, nos seus elementos escultóricos (Figura 211; Figura 212).

1.11. Portal Sul da Charola

Nos elementos esculpidos da primeira arquivolta do Portal Sul da Charola conseguimos ver, em algumas zonas, vestígios de vermelho e de ocre (Figura 213; Figura 214).

1.12. Noviciado – fachada Este

A fachada Este do Noviciado apresenta, nos caixilhos e nas sancas, vestígios de aplicação de cor, vermelho e ocre, que parecem ser de campanhas distintas (Figura 215).

1.13. Claustro dos Corvos

No Claustro dos Corvos encontramos vestígios muito ténues de vermelho, apenas numa mísula localizada na passagem que dá acesso ao Claustro da Micha (Figura 216).

2. Características técnicas

Uma vez que pouca informação foi obtida através da observação a olho nu destes elementos, recorreu-se a dois métodos analíticos distintos: observação dos cortes estratigráficos por microscopia ótica e por XRF. Uma vez que os resultados do último método não são fidedignos, devido a uma provável contaminação da lâmina de vidro, apresentamos apenas as conclusões retiradas da observação das estratigrafias. Note-se que, devido a um erro laboratorial, estas não possuem escala, tornando-se, desta forma, impossível a aferição da espessura de cada camada. De qualquer forma, é possível observar a sobreposição, ou não, das camadas cromáticas e a ainda se estas foram aplicadas sobre uma preparação, a partir da observação por microscopia ótica dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas do Claustro da Micha, de Santa Bárbara e do corredor que os liga (Figura 217).

2.1. Claustro da Micha

2.1.1. Resultados

Tendo em conta a análise dos cortes estratigráficos podemos tirar algumas conclusões. Relativamente às amostras dos capitéis, percebemos que apenas numa, B2 (Figura 222), existem vestígios de preparação da camada vermelha. Quanto ao ocre, em duas, B1 (Figura 220) e B8 (Figura 234) é também possível observar uma camada de preparação subjacente.

Quando às paredes que ladeiam as colunas, em apenas uma delas perceptível a presença de uma camada de preparação subjacente à de vermelho, não apresentando vestígios de ocre, B4 (Figura 226). Na outra, não é observável uma camada de preparação do vermelho, mas já conseguimos observar a camada ocre e respetiva preparação, B3 (Figura 224).

Nenhuma das duas amostras das mísulas, B5 (Figura 228) e B6 (Figura 230), apresentam a presença de ocre e em ambas se observa uma camada de vermelho sobre o que parece ser preparação.

Nas amostras dos fustes, B9 (Figura 236) e B10 (Figura 238) percebe-se a presença de ocre sobre várias e espessas camadas de preparação.

A amostra B7 (Figura 229) apresenta uma camada polvorenta na zona inferior da pedra.

2.1.2. Discussão

Analisando, em conjunto, os resultados obtidos pela observação microscópica dos cortes estratigráficos e com a observação do conjunto *in situ*, cremos que em todos os elementos, exceto nas mísulas, tenham existido duas campanhas distintas: a primeira, a vermelha, que em alguns casos foi aplicada sobre uma preparação, que propomos ter sido colocada por alguma irregularidade da pedra em questão; a segunda, uma camada ocre, aplicada, quase sempre, sobre uma camada de preparação.

No caso específico do fuste das colunas não observamos nenhuma camada vermelha. Porém, tendo em conta que no local ainda se observam vestígios de vermelho subjacentes ao ocre (Figura 235) e que, nos cortes estratigráficos, é possível observar várias camadas de preparação, cremos que terá existido também uma camada de vermelho, tal como nos outros elementos, mas que, grande parte, terá desaparecido, mesmo antes da aplicação da preparação e do ocre.

Cremos que a camada polvorenta subjacente à camada pétreia da amostra B7 seja sujidade que se tenha alojado devido ao destacamento da superfície da pedra, produto da degradação desta.

2.2. Claustro de Santa Bárbara

2.2.1. Resultado

Através das observações dos cortes estratigráficos, percebemos que em todos eles existe apenas uma camada de vermelho (Figura 240; Figura 242; Figura 244; Figura 246; Figura 248), sem qualquer preparação, excetuando a amostra C11 (Figura 250), que apresenta vestígio de ocre e o que parece ser preparação.

2.2.2. Discussão

Tendo em conta os resultados, propomos que aqui tenha existido apenas uma campanha, de vermelho, podendo ser o local da amostragem C11 uma exceção.

2.3. Corredor Claustro da Micha – Claustro de Santa Bárbara

2.3.1. Resultados

Todas as amostras apresentam preparação, sendo que duas apenas apresentam uma camada vermelha, D1 (Figura 252) e D2 (Figura 254) e outras duas apenas camada ocre D3 (Figura 256) e D4 (Figura 258). A amostra D3 apresenta, pelo menos, três camadas de preparação, enquanto que as outras parecem apresentar apenas uma.

2.3.2. Discussão

Observando os cortes estratigráficos, cremos que a primeira decoração dos elementos arquitetónicos terá sido a que ainda hoje vemos, excetuando o enxalço, que, tendo em conta as camadas de preparação e a observação *in situ* (Figura 255), deverá ter sido também pintado de vermelho, antes da aplicação do ocre.

3. Datação

A datação deste tipo de camadas de cor é um trabalho bastante difícil de ser realizado por vários motivos:

1. Falta de documentação de época deste tipo de decoração;
2. O desconhecimento do período desta prática;
3. A utilização dos mesmos pigmentos ao longo desse período cronológico;

Tendo em conta bibliografia estrangeira acerca do assunto, que aponta o final da utilização deste tipo de decoração com a vinda do renascimento (Vuilleumard-Jenn, 2001, 2008) cremos que estas camadas cromáticas tenham sido executadas, na sua larga maioria, pouco após a construção dos espaços onde se encontram. Sendo que, por exemplo, os claustros da Micha e de Santa Bárbara, já estavam concluídos no terceiro quartel do século XVI, apontamos para que a aplicação destas camadas cromáticas tenha acontecido imediatamente ou poucos anos depois. Esta proposta teve por base outros vestígios de camadas cromáticas de outros locais, cuja construção, de todos eles, é anterior ao renascimento.

4. Relação/comparação com outras pinturas

Tendo em conta o carácter destas pinturas, a comparação com outras, deverá partir de semelhanças que encontremos quanto à sua função.

O conjunto mais estudado, em Portugal, localiza-se relativamente perto de Tomar. Trata-se das camadas cromáticas que ainda hoje encontramos na Capela do Fundador, no Mosteiro da Batalha, nomeadamente nos capitéis e nos arcos do octógono central, originalmente a vermelho, verde e dourado. O próprio túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre apresentava cor. Embora estes dois casos possam não estar ligados cronologicamente e tecnicamente, é óbvia a sua utilização como método de enriquecer o espaço onde foram aplicadas. (P. Rodrigues, 2018)

Encontramos ainda mais semelhanças na visigótica e moçárabe Capela de São Frutuoso de Montélios, em Braga, nas paredes (Figura 260), no intradorso e moldura dos arcos (Figura 261) e numa pia (Figura 262). Encontramos, nestes elementos, vestígios de ocre, negro e vermelho. Embora nos pareça que façam parte da mesma campanha, nada podemos concluir quanto a esta questão.

Também vamos constatar a presença de cor no interior da Igreja da Sé de Braga, nomeadamente nos capitéis (Figura 263), base das colunas da porta principal (Figura 264), num friso que percorre o piso superior da nave central (Figura 265) e ainda no altar gótico esculpido (Figura 266). No exterior, encontramos uma fonte no Pátio de Santo Amaro (Figura 267) (provavelmente oriunda de outro local) e ainda nas esculturas góticas da fachada (Figura 268). No primeiro elemento, encontramos vestígio de vermelho e de ocre, enquanto que nas esculturas, encontramos apenas de vermelho.

Embora não saibamos exatamente quando foram aplicadas estas camadas cromáticas, percebemos que todos os elementos em que encontramos vestígios delas são anteriores ao renascimento.

Por fim, encontramos na Igreja de Santa Maria do Olival e na Igreja de Santa Iria, cor nos elementos arquitetónicos: a primeira, de vermelho nas mísulas de uma das capelas laterais e, na segunda, encontramos vestígios de azul nas nervuras da Capela dos Vales. Não sabemos qual a data de aplicação de cor nestes espaços, porém, cremos que comprova que os espaços do Convento de Cristo não eram os únicos que eram ornamentados com a cor e que, provavelmente, seria uma cor largamente utilizada.

5. Estado de conservação

Ao contrário dos outros núcleos de pintura, não faremos mapeamentos para representar as alterações e patologias que a pintura de cada elemento escultórico sofre, devido à grande quantidade de elementos pintados.

Em termos gerais, encontramos situações de:

- Desgaste, que leva a que na antiga entrada da Charola, na antiga Sacristia, em alguns elementos do Claustro da Micha, de Santa Bárbara, do Cemitério e dos Corvos, da nave manuelina, refeitório e portal sul, muitas vezes encontramos, partes ou até integralmente, apenas tingimento na pedra da cor que ali se encontraria pintada;
- Lacunas da camada de cor, que muitas vezes são derivadas ou começam pela própria lacuna do suporte, que apresenta problemas como desagregação do próprio material pétreo, danos de impacto e escorrências. Esta situação acontece em todos os espaços referidos;
- Destacamento, que acontece nas situações onde ainda existe camada de cor. Os casos em que estas situações acontecem são os claustros da Micha, de Santa Bárbara e o corredor entre os dois espaços;
- Polvorência da camada de cor e da preparação, se existir. Encontramos esta situação, bastante grave, em todos os elementos do corredor entre os Claustros da Micha e de Santa Bárbara. Estes dois espaços também apresentam este problema, mas de uma forma mais pontual.
- Colonização biológica no Claustro da Micha e no de Santa Bárbara;

Ao serem retiradas amostras para a análise microscópica estratigráfica destas camadas, foi perceptível a fragilidade, no caso do Claustro da Micha, das camadas ocre. Enquanto que, ao toque, a camada vermelha, subjacente, não apresentava, na maior parte das vezes, risco de destacamento, a ocre quase sempre se destacava da camada anterior. O mesmo não aconteceu quando esta era a única camada, por exemplo, nas colunas. Nestes elementos, a aderência ao suporte era bastante boa.

Através da observação *in situ* e das alterações encontradas, cremos que a causa da degradação das pinturas seja a exposição a todos os elementos do exterior: água proveniente da chuva, calor e raios solares, vento, etc. Devido a estas condições, reparamos, automaticamente, que, na maioria dos espaços exteriores, como os Claustros, as zonas que apresentam as pinturas mais bem preservadas são as que se encontram mais resguardadas das condições atmosféricas.

Quando analisamos cada espaço que contem elementos arquitetónicos pintados reparamos que:

- No Claustro da Micha, os elementos que apresentam a pintura em melhor estado localizam-se no lado Sul, sendo que no Este e no Oeste encontramos menos vestígios e em menos locais. O lado Norte não apresenta praticamente nenhum indício de pintura. Os capitéis são, em geral, os elementos esculpidos pintados que apresentam a camada cromática vermelha em melhor estado. Na pintura aplicada nos outros elementos o estado de conservação é consideravelmente pior, nomeadamente a das chaves de fecho e dos fustes das colunas, sendo os exemplos bastante escassos.
- No Claustro de Santa Bárbara, as pinturas do lado Este e Norte são as que se encontram em melhor estado. A pintura das mísulas é que em melhor estado se encontra, ao contrário da pintura das chaves de fecho e medalhões, sendo ainda pior nos capitéis, lintéis e nervuras.
- Tal como foi referido, o Claustro do Cemitério apresenta desgaste de tal forma, que apenas damos conta através do tingimento que encontramos na pedra, nos elementos já enunciados, de forma geral, bem como o Claustro das Lavagem, da nave manuelina, da antiga entrada da Charola, do refeitório e do Claustros dos Corvos.
- Na antiga sacristia, hoje o espaço que antecede a entrada para a Charola, encontramos vestígios de cor nos blocos de pedra que formam a janela, nas mísulas e nas nervuras. Nestes casos o desgaste é tão acentuado que grande parte da cor que vemos é também resultado de um tingimento.
- A fachada Este do Noviciado, apresenta, ainda, cor que, apesar de desgastada e em destacamento, se encontra ainda em camadas um tanto espessas.

6. Proposta de intervenção

Tendo em conta as alterações anteriormente identificadas propomos os seguintes procedimentos:

- Fixação das zonas em destacamento
- Consolidação das zonas polvorentas
- Aplicação de biocida nos elementos que apresentarem contaminação biológica
- Limpeza da superfície da pintura
- Limpeza do material pétreo envolvente

A reintegração não é considerada nos procedimentos por várias razões: i) as condições atmosféricas facilmente contribuiriam para a alteração dos pigmentos utilizados, ii) a leitura

não seria exponencialmente facilitada ou melhorada e iii) a existência de várias campanhas, o que implicaria a valorização de uma campanha em detrimento de outra.

Desta forma, consideramos que, nos casos do Claustro da Micha e de Santa Bárbara, seria de grande interesse a reconstituição das pinturas digitalmente.

Núcleos VIII

Técnicas decorativas de exaltação e imitação da estereotomia da pedra

Neste capítulo são tratadas duas técnicas distintas cujo resultado visual e estético é bastante semelhante: a de exaltação da estereotomia da cantaria e revestimentos que imitam o aspeto da estereotomia exaltada. A primeira é conseguida através da aplicação de massas de refechamento nas juntas, salientes ou não, e a segunda através da aplicação de reboco ou pintura. Tendo em conta as semelhanças em vários aspetos, pensamos que o estudo de ambas terá mais vantagens se for feito em conjunto.



Figura 32. Revestimento de imitação da estereotomia da cantaria através da utilização da cor (parede anexa à Charola);



Figura 33. Revestimento de imitação da estereotomia da cantaria através da aplicação de reboco (teto do corredor norte da Charola);

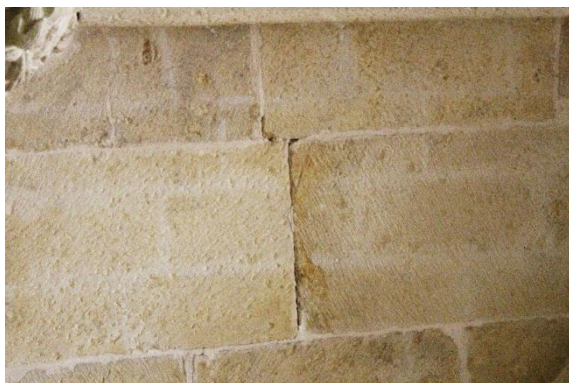


Figura 34. Marcas de tingimento da imitação de juntas no teto da Sacristia da Nave manuelina;

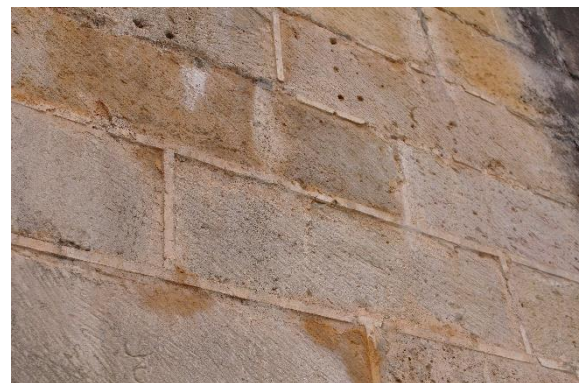


Figura 35. Juntas salientes do exterior da Charola;



Figura 36. Juntas pintadas de branco no cruzeiro do Dormitório;

1. Características formais

Como foi referido, estas técnicas não variam muito visualmente. O reboco e a cor aplicados nos muros simulam um aparelho de cantaria regular, cujas juntas foram executadas de modo a destacarem-se do conjunto. Os supostos blocos apresentam um tom que varia entre o ocre e um branco, que se encontram, ambos, nos verdadeiros blocos de calcário do Convento. Quanto às argamassas nas juntas, a sua cor é branca, sendo que podem apresentar volumetria ou não, relativamente ao plano criado pelas faces dos blocos de pedra.

2. Características técnicas

Tendo em conta as duas técnicas que identificámos – a imitação e a exaltação – distinguimos as variantes que encontramos no espaço do Convento.

2.1. Imitação da estereotomia do aparelho de cantaria

No Convento de Cristo, a imitação da estereotomia do aparelho de cantaria foi conseguida por três formas diferentes: através i) da utilização da cor, ii) da aplicação de reboco de cal e areia e ainda pela iii) imitação das juntas.

2.1.1. Utilização da cor

A cor foi utilizada de forma a imitar a estereotomia da pedra numa parede interior anexa à nave manuelina (Figura 32), nos enxalços das janelas sul e oeste da Sacristia/Sala do Capítulo (Figura 269) e ainda nas nervuras do Claustro de Santa Bárbara (Figura 270).

Creemos que a técnica utilizada na execução destes revestimentos consiste na aplicação de uma tinta ocre sobre o suporte murário (apenas conseguimos confirmar a presença de preparação no exemplar do Claustro de Santa Bárbara, observando a estratigrafia de uma amostra, analisada por microscopia ótica, na qual são, posteriormente, aplicadas linhas a branco, com o que pensamos ser cal (devido às características observáveis a olho nu) que simulam as juntas deste aparelho fingido.

Os dois primeiros exemplares enunciados constituem uma camada sobreposta a um aparelho onde se observa uma outra técnica que falaremos mais adiante – a aplicação de massas salientes nas juntas de forma a exaltar o aparelho. Dada a facilidade de observação desta técnica subjacente e ao facto de observarmos o material de que são feitas as nervuras do Claustro de Santa Bárbara (devido a lacunas e nervuras onde já não subsistem estas camadas cromáticas) percebemos que todas elas foram aplicadas sobre um suporte de cantaria regular ou bloco de pedra.

2.1.2. Aplicação de um reboco de cal e areia

Encontramos rebocos de cal e areia aplicados de forma a simular um aparelho de cantaria no corredor norte de acesso à nave manuelina (Figura 33), na antiga entrada da Charola e zona da bilheteira (Figura 271), nos frontões da fachada este do Noviciado (Figura 272; Figura 275) e ainda na inacabada Casa do Capítulo (Figura 273; Figura 274).

A execução destes revestimentos começava pela aplicação do reboco, cujas areias eram seleccionadas pela cor e pela sua granulometria, com o objetivo de se assemelharem à coloração e texturas da pedra a imitar. Joaquim Caetano (2010), descreve a forma de aplicação destes rebocos, por meio de um processo de “subtracção” de matéria: “a argamassa é aplicada no paramento, bem apertada de modo a deixar a superfície lisa e esbranquiçada pelo leite de cal que aflora à superfície. É então marcada e estereotomia do aparelho por incisão, definindo os blocos de pedra e respectivas juntas de determinada espessura. Posteriormente retira-se, por raspagem, uma fina camada desta argamassa, nas zonas correspondentes aos blocos de pedra. Usa-se habitualmente uma areia de grão médio e escura de modo a obter-se uma textura semelhante à da pedra bujardada. O resultado final, em termos de leitura, é muito semelhante ao do objecto a imitar - uma massa fina e clara nas juntas, num plano superior ao do reboco raspado, a imitar a pedra, de tom mais escuro, criando assim um jogo de contrastes cromáticos e de diferenças de planos (J. Caetano, 2010).

Sofia Salema (2012) refere que este tipo de técnica, pode integrar-se no que definimos como esgrafito de uma só camada: esta técnica assemelha-se bastante à forma de aplicar o intonaco na realização da pintura a fresco, afagando e apertando bem o reboco. Marco Sousa Santos (2015) difere quanto ao método de execução: primeiro aplicava-se uma camada inicial de argamassa (mistura de cal e areia) diretamente no paramento. De seguida aplicava-se uma segunda camada de argamassa, de granulagem mais fina e tom mais claro que a anterior (para o que bastaria adicionar cal à mistura). Logo que o reboco estivesse seco, marcava-se a estereotomia do aparelho, de modo a diferenciar os blocos rectangulares das respectivas juntas. Por último, com a ajuda de um estilete, retirava-se, por raspagem, uma fina camada de argamassa (o suficiente para deixar à vista a camada inicial), nas zonas correspondentes aos blocos de pedra, deixando intacta a zona correspondente às juntas. O resultado era um revestimento parietal caracterizado pela alternância de planos e pelo contraste visual que se estabelecia entre as zonas de claro-escuro, com um primeiro plano que apresentava coloração esbranquiçada, e textura fina, e um fundo com textura mais grosseira e cor distinta”.

Quanto ao suporte onde são realizados, não nos foi possível chegar a nenhuma conclusão, excetuando o caso da antiga entrada e zona da bilheteira, em que, devido às lacunas noutros revestimentos próximos e conhecimento proveniente do estudo elaborado sobre o fresco do janelão da Charola, percebemos que se trata de alvenaria irregular. No entanto, não excluimos a hipótese de algum dos outros exemplares ter sido realizado sobre a cantaria, uma vez que esse procedimento era bastante comum (J. Caetano, 2010).

2.1.3. Imitação de juntas

Encontramos exemplares de imitação de juntas no teto e nos enxalços das janelas da Sacristia/Sala do Capítulo (Figura 34; Figura 273) (estes últimos subjacentes à utilização da cor), nos panos da abóbada nave manuelina (Figura 276) e ainda num bloco do cunhal do segundo andar do Claustro de Santa Bárbara (Figura 277).

Nestes casos, as juntas fingidas são pintadas diretamente sobre a cantaria, em locais onde as juntas verdadeiras não existem. A identificação desta técnica dá-se, muitas vezes, quando o estado de degradação já é avançado e são perceptíveis lacunas, parciais ou totais (neste último caso pode haver marcas de tingimento), onde percebemos que, na realidade, não existe qualquer junta real.

Nos exemplares da Sacristia/Sala do Capítulo, especialmente no teto, percebemos que as juntas reais foram, provavelmente, camufladas, tendo sido preenchidas com uma argamassa com uma coloração semelhante à dos blocos de pedra (Figura 278). É provável que o mesmo tenha acontecido com os panos das abóbadas da nave manuelina, uma vez que o tingimento deixado por estas juntas fingidas não é compatível com as juntas reais dos blocos que hoje vemos. Já o do piso superior do Claustro de Santa Bárbara foi realizado, parcialmente, sobre uma argamassa aplicada para colmatar uma lacuna do bloco, sendo que ainda conseguimos observar as linhas feitas que delimitariam a junta.

2.2. Exaltação da estereotomia da pedra

A exaltação da estereotomia da pedra consiste em, de alguma forma, fazer com que o desenho de cada bloco seja destacado, tornando possível uma leitura da cantaria bastante mais dinâmica. No Convento de Cristo encontramos exemplares que recorrem à cor e/ou à volumetria através: i) da aplicação de argamassa saliente nas juntas e ii) da aplicação de cor nas juntas.

2.2.1. Aplicação de argamassa saliente nas juntas

Encontramos exemplares de argamassas relevadas aplicadas nas juntas no muro a este do Portal e num dos contrafortes norte da nave manuelina (Figura 35; Figura 279), entre as colunas adossadas do Claustro do Cemitério (Figura 280) e ainda no arco triunfal da nave (subjacente à pintura) (Figura 281). A cor e a volumetria levam-nos a crer que não terão sido aplicadas com o propósito único de proteção, mas também de decoração.

Quando observamos estas juntas percebemos que foram cuidadosamente realizadas, possivelmente com o auxílio de réguas ou de outro instrumento que permitisse conferir este aspeto, de forma a estarem num plano saliente relativamente ao da cantaria do aparelho. Os inertes utilizados nestas massas de refechamento são de muito pequenas dimensões.

1.1.1. Aplicação de cor nas juntas

Encontramos exemplares da aplicação de cor nas juntas no Convento nos janelões sul (Figura 282) e no cruzeiro do Dormitório (Figura 283), na nave manuelina e ainda num dos arcos do Claustro da Hospedaria. Os que encontramos no cruzeiro do Dormitório parecem ter sido repintados várias vezes, o que nos indica a manutenção deste gosto decorativo.

A aplicação de cor nas juntas destes espaços foi realizada após a aplicação de massas de refechamento nas juntas, pintando, a branco uma linha. Enquanto que a técnica anterior resulta em juntas salientes, esta produz juntas, também brancas, mas no mesmo pano dos blocos de pedra da cantaria.

Tal como as imitações de juntas, só é possível aferir a técnica de cada uma quando estas apresentam lacunas e é possível observar a pedra.

Esta técnica é uma forma mais rápida e económica de se conseguir o mesmo resultado visual com a técnica anterior, podendo ser uma variação ou deturpação desse processo.

2.3. O caso particular da sacristia da nave

Curiosamente, encontramos na Sacristia/Sala do Capítulo um espaço onde hoje ainda se acumulam vestígios de duas formas de imitar a cantaria. No entanto, quando olhamos para uma fotografia (Figura 284) da autoria de J. Startoris (cuja data desconhecemos), percebemos que a decoração era bem mais rica.

Como vemos na figura, o teto apresentava, de facto, i) juntas fingidas, que não correspondem às juntas reais que hoje vemos, ii) imitação da cantaria pela utilização de cor no enxalço da janela oeste (apesar da fotografia ser a preto e branco percebemos que não existe relevo em relação à pedra devido a uma lacuna no lado direito), iii) parecem existir juntas relevadas nas paredes que ladeiam a janela, numa camada subjacente à cal, iv) uma barra de esgrafitos de circunferências encadeadas e por fim, v) um silhar que nos parece ser um revestimento de imitação da pedra (não o podemos confirmar uma vez que este muro está quase integralmente pintado de branco hoje em dia).

3. Datação

A datação deste tipo de decorações é uma tarefa quase impossível se não tivermos outros elementos que nos ajudem na identificação, como outras decorações que sejam mais facilmente datáveis (geralmente as figurativas), subjacentes ou sobrepostas, ou alterações na estrutura que saibamos exatamente quando aconteceram. Os únicos vestígios sobre os quais conseguimos estabelecer um período cronológico para a sua datação, são as juntas relevadas do arco triunfal da nave manuelina. Sabendo que este espaço terá sido construído no início do século XVI e que a pintura sobre a qual se encontra subjacente pertencerá ao século XVII (Custódio, 2014b), concluímos que a sua execução terá acontecido durante o século XVI. Quanto aos outros

vestígios, podemos ter uma ideia da aproximada da data, através da arquitetura sobre a qual foram aplicados. Tendo em conta que grande parte dos locais onde os encontramos foram construídos ao longo do século XVI (alguns, como a Rotunda e o Claustro do Cemitério, pertencem ao século XII e XVI, respetivamente), percebemos que este gosto, de facto, já existia no século XVI ou antes, e que, provavelmente, terá caído em desuso a partir do século XVII.

Uma vez que os limites cronológicos em que estas decorações foram empregues na ornamentação dos edifícios não estão ainda completamente estabelecidos na História das Artes Decorativas, pensamos que será importante aludir a algumas referências quanto a datações de exemplares destas decorações de outros locais.

Na Capela de São Brás, em Vila Real, reparamos que em zonas de lacunas da pintura mural, que nos parece pertencer à primeira metade do século XVI, existem, numa camada subjacente, juntas salientes (Figura 285). Este fenómeno já havia sido exposto por Joaquim Caetano, na sua tese de Doutoramento, após ter recolhido várias informações durante intervenções de pintura mural e visitas a várias igrejas, especificando o caso de Igreja de Santa Leocádia (Chaves), reparou que, por vezes, a pintura mural da primeira metade do século XVI se sobrepunha a juntas salientes. Na área da igreja reconstruída após o terramoto de 1755, as juntas já não apresentam massas salientes. A repetição de situações destas leva o autor a crer que a questão da decoração da arquitetura através da exaltação do aparelho de cantaria era já uma prática comum no século XV e XVI e já teria caído em desuso no século XVIII.

Quanto aos revestimentos de imitação de cantaria, Joaquim Caetano (2010) dá o exemplo de um edifício na “horta” do Paço Ducal de Vila Viçosa (Figura 286), construído em materiais considerados pobres, mas que, no seu interior, apresenta uma decoração riquíssima em esgrafitos e *argamassas modeladas*, observando-se, a revestir as paredes, um reboco de cal e areia, com linhas brancas que simulam juntas. Sendo, claramente, decoração contemporâneas ao edifício (construído na primeira metade do século XVI), percebemos, tal como Joaquim Caetano refere, um claro exemplo de que este gosto era bastante vincado e que já se encontrava disseminado também no século XVI. Contribui para esta tese também outro edifício identificado por Joaquim Caetano, a Ermida de Santo Aleixo, em Montemor-o-Novo, onde percebemos que ainda existem vestígios do fingimento da cantaria pela aplicação de reboco de cal e areia anteriores à pintura mural (datada de 1532).

4. Relação/comparação com outros revestimentos

Tendo em conta as cinco variantes que estas decorações adquirem no espaço do Convento de Cristo, pretendemos expor outros casos do seu uso pelo território português⁸ e ainda salientar alguns casos noutros países europeus. A possível relação com outros revestimentos em termos de datação fica inviabilizada. Pretendemos, assim, comparar as decorações do Convento, dividindo por técnicas, com outras, de forma a demonstrar a extensão do fenómeno.

4.1. Imitação da estereotomia do aparelho

Quanto à imitação do aparelho de cantaria através da cor, cremos que esta está bastante interligada com a pintura mural, tendo em conta que, para a realização desta técnica o artista não recorre ao reboco, mas sim às tintas. Os dois casos que encontramos, na parede anexa à Charola e na nave da Sala do Capítulo, parecem ser da mesma campanha, devido à semelhança das características formais e técnicas. Quanto às nervuras do Claustro de Santa Bárbara, cremos que, devido à forma de pintar as juntas, que, aí, é um pouco mais grosseira, não tenham sido executadas pela mesma “mão” ou na mesma campanha. Desta forma, pretendemos comparar estes três exemplares com o vestígio de pintura mural do topo da escadaria militar que faz o acesso ao extradorso da Charola (Figura 19), mais especificamente com o fundo da composição que simula um aparelho de cantaria regular, mais pela intenção do que propriamente por semelhanças formais, apesar da tonalidade dos blocos de uns e de outros não ser dissonante. Cremos que as semelhanças se prendem com o objetivo – a capacidade imitação. Este objetivo é claro na pintura mural da escadaria militar, tendo em conta que o suporte é de alvenaria irregular, mas nos outros três casos, o fenómeno acontece sobre um aparelho e elemento arquitetónico de cantaria de calcário, bastante regular.

Relativamente a semelhanças formais e técnicas encontramos um dos muitos casos em França. Referimo-nos à antiga enfermaria da Abadia de Nossa Senhora d’Ourscamp, em Oise. Este espaço, tal como refere Géraldine Victoir (2015) encontra ainda vestígios de uma decoração medieval, em algumas áreas, reconstituída já no século XIX. Esse revestimento original consiste, segundo o autor, numa camada de reboco ocre amarelo, com o máximo de 5mm de espessura, onde foram pintadas juntas brancas que, por vezes, apresentam uma fina linha vermelha no centro. É também um dos edifícios da região da Picardia que ainda conserva

⁸ Mais casos (J. Caetano, 2010)

este tipo de revestimentos no exterior. O autor explica que estas decorações eram extremamente comuns no norte de França entre as primeiras décadas do século XIII até meados do século seguinte e que, usualmente, eram constituídas por um reboco de cal e areia, que era depois coberto com uma fina camada de cal ou até outra camada de reboco já pigmentada, onde as linhas eram realçadas com leite de cal.

Os revestimentos de Tomar serão, obrigatoriamente, mais tardios, tendo em conta a data de construção dos espaços onde se encontram, porém, encontram neste caso francês, uma correspondência bastante importante, especialmente na questão formal e, provavelmente, técnica, mesmo que tenha sofrido alterações/adaptações.

Comparando os rebocos de imitação do Convento de Cristo, destacamos apenas o exemplar do corredor norte da Charola que, claramente, apresenta muito menos rigor geométrico que os restantes e ainda a presença de dois rebocos de imitação distintos na parede adjacente à antiga entrada da Charola, sendo que o inferior nos parece uma tentativa, bastante mais recente, de tentar prolongar aquela técnica decorativa da parte superior. Quanto a outros exemplares fora de Tomar, encontramos bastantes, tanto no interior como no exterior. Destacamos alguns casos, para além dos já referidos na parte dedicada à Datação.⁹ O primeiro, localiza-se em Portalegre, na freguesia de Fortios numa pequena capela em ruínas. Na capela-mor, sobrejacente à pintura mural, que nos parece pertencer ao século XVI (considerando os motivos decorativos pintados), encontramos um revestimento de imitação de cantaria regular (Figura 285), que apresenta, esgrafitado no bloco fingido que encima a composição, um vaso. Em termos visuais, o resultado é o mesmo: blocos claros, cujas juntas se destacam pela cor branca. Note-se que a qualidade técnica é menor, quando comparado com a maior parte dos revestimentos do Convento de Cristo, visível na geometria e no desenho do vaso. Deve-se, muito provavelmente, à sua localização periférica. O segundo caso situa-se em Campo Maior, num edifício (que parece ser rococó) em ruínas dentro das muralhas do Castelo de Ouguela (Figura 289). Esta construção já identificada por Sofia Salema (2012), apresenta um reboco de imitação pouco comum, quando comparado com os que temos enunciado. Do mesmo tom, as juntas são realizadas aos pares, ou seja, em vez de termos uma junta vertical e uma horizontal, temos duas linhas na horizontal e

⁹ Saliente-se que a escolha dos casos de comparação se prendeu com a necessidade sentida de demonstrar uma amostra da variedade que estes rebocos podem adquirir e não por semelhanças formais e técnicas.

duas na vertical, também a branco. Aliado a trabalhos de argamassa, cremos que, neste caso, o objetivo não foi tanto a imitação, mas sim a decoração sem uma intenção de simular a realidade.

Referimos também casos que encontramos em Pompeia, dentro do Parque Arqueológico. Num dos exemplos as juntas são pintadas a vermelho, sobre um reboco com um tom bastante claro (Figura 290). Os outros dois casos, que já são trabalhos de argamassa, os blocos são salientes em relação às juntas. Um deles não apresenta qualquer sinal de cor (Figura 291), enquanto que o outro apresenta vestígios das cores amarelo, vermelho, castanho e azul dispersos por cada um dos blocos, sendo que as juntas apresentam a mesma cor que os blocos envolventes (Figura 292). Apesar de não apresentarem propriamente semelhanças formais e de situarem a uma enorme distância espacial e temporal dos de Tomar, cremos que a referenciação a revestimentos além-fronteiras cuja intenção é a mesma é bastante importante para a contextualização dos casos tomarenses e portugueses.

Quanto às juntas, o trabalho de comparação é complicado, tendo em conta que muitas vezes, como foi referido, só é perceptível a sua simulação, quando os exemplares já se encontram em mau estado de conservação.

4.2. Exaltação da estereotomia da pedra

No espaço do Convento de Cristo encontramos duas formas de exaltação da estereotomia do aparelho, sendo uma delas através de massas de refechamento de juntas salientes e a outra pela pintura das massas de refechamento não salientes. Quanto à primeira situação, comparamos com outros exemplares que encontramos em duas capelas em Vila Real. Os primeiros, já referidos, na Capela de S. Brás, encontram-se subjacentes a uma campanha de pintura mural que poderá ser do primeiro quartel do século XVI. Os segundos, encontram-se no exterior do paramento da Igreja de São Dinis (Figura 293). Em ambos os casos, estas juntas encontram-se bastante degradadas. No entanto, percebemos que este gosto não se estendia nem só ao exterior ou interior.

Cremos que também é interessante a comparação deste tipo de juntas relevadas com casos de pintura mural. O primeiro caso, que já temos vindo a referir, é o do topo da escadaria militar da Charola. Apesar de muito subtil, encontramos uma linha mais escura na zona da junta, que por sua vez, é uma linha mais larga, de tom negro aguado. Estas diferenças tonais demonstram uma intenção do artista em demarcar zonas de sombra e de luz nas juntas sugerindo juntas salientes. Outro caso, também já referido, é o da Igreja de São Francisco em Bragança. Nos

vestígios de pintura mural da capela-mor, encontramos dois pontos onde este fenómeno das juntas foi simulado. O primeiro situa-se numa das frestas e apresenta uma linha negra como zona de sombra, e uma linha mais espessa branca como a parte saliente, ou seja, a zona de luz. O segundo é o paramento do castelo pintado. Neste caso, a parte mais saliente foi pintada a branco, enquanto nas zonas de sombra, foi aplicada uma pincelada a vermelho escuro, contrastando com o tom cor de rosa do suposto bloco de pedra (Figura 294; Figura 295).

Tendo em conta estes exemplos, podemos afirmar que a execução de juntas salientes de forma a destacar visualmente a estereotomia da cantaria era uma decoração comum nos edifícios no século XVI (e, provavelmente, do século anterior), tanto que acabou por ser representada em pinturas murais de época que imitavam paramentos ou edifícios com este tipo de ornamentação.

A exaltação da estereotomia da cantaria através da utilização de cor nas juntas é uma forma mais rápida e económica de se conseguir o mesmo resultado visual com a técnica anterior, podendo ser uma variação ou deturpação desse processo.

5. Estado de conservação e intervenções anteriores

Analisando o conjunto de exemplares aqui expostos, percebemos que as alterações/degradações são transversais a todas as variantes. A falta de manutenção, valorização e até a remoção são as principais causas, aliadas, quase sempre, à presença de humidade.

Observamos:

- Lacunas de grande parte do que seria o revestimento;
- Destacamento do suporte;
- Falta de coesão do próprio material;

No caso da parede anexa à Charola, estes problemas são especialmente notórios pelas marcas das manchas de humidade e também pela presença de líquenes;

6. Proposta de intervenção

Tendo em conta o avançado estado de degradação de grande parte destas decorações, pensamos que os procedimentos a tomar devem visar, sobretudo, a conservação do material ainda existente. Desta forma, pensamos que a intervenção deveria ser urgente e deveria contemplar:

- Consolidação da matéria com falta de coesão
- Fixação das zonas em destacamento ao suporte

Consideramos que a sensibilização da importância destas decorações é fundamental, uma vez que os preservará, certamente, a longo prazo.

Outros vestígios

No decurso deste trabalho fomos encontrando e foram-nos sendo referidos outros vestígios de pintura mural, que embora não sejam abordados de uma forma profunda, cremos que, tendo em conta o objetivo do nosso trabalho, devem ser referidos.

- Aqueduto: não conseguimos aferir exatamente em que zona específica se situa, porém, reparamos, através de fotografias que se situa no intradorso de uma abóbada ou arco. Nesses mesmos registos fotográficos são visíveis dois motivos, um losango negro e uma forma oval vermelha, encadeados e dentro de molduras brancas. Estes motivos assemelham-se às decorações que vamos encontrando no Claustro Principal.
- Salas e casa do D. Prior: em duas salas e na casa do D. Prior, localizadas no corpo a norte do Claustro da Hospedaria e da Micha, encontramos, em zonas de lacuna da camada de cal, pintura com motivos claramente neoclássicos. Numa das divisões, as lacunas deixam ver estas decorações no silhar e ainda na parte superior da parede, chegando a emoldurar a porta e o silhar. Na outra, uma janela apenas nos mostra linhas que formam um género de moldura no silhar. A casa do D. Prior apresenta o mesmo tipo de decoração que esta segunda sala.



Figura 37. Vestígio de pintura no aqueduto. Autoria: Joana Shearman.



Figura 38. Pormenor da pintura neoclássica de uma das salas;



Figura 39. Silhar pintado de uma das salas;



Figura 40. Vestígio de silhar pintado numa das salas;

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em conta o que foi exposto neste trabalho, cremos que contribuímos para o estudo da pintura mural do Convento de Cristo, para o estudo da história do monumento e também para o estudo da pintura mural portuguesa. Embora seja uma pequena amostra do panorama nacional, estes conjuntos encontram-se num dos complexos mais importantes de Portugal, no que diz respeito aos campos da História e da História da Arte.

Este conhecimento foi adquirido através da abordagem detalhada que fizemos de todos os conjuntos que encontrámos e também através de comparações que elaborámos com outras pinturas interiores e exteriores ao Convento de Cristo. Este entendimento de que uma obra pode e deve ser vista como parte integrante de um conjunto, regional e nacional, contribuiu, sem qualquer dúvida, para uma melhor compreensão do espólio de pintura e outras decorações murais do Convento de Cristo apresentadas neste estudo.

As degradações/alterações da maior parte das pinturas e vestígios estão diretamente ligadas à falta de manutenção, que por sua vez, permite que existam problemas relacionados com o estado de conservação do suporte, ou seja, a arquitetura onde se encontram. Em grande parte, esta cadeia de acontecimentos resulta na ruína e/ou presença excessiva de humidade contida nos paramentos, que, além de prejudicar a própria estrutura, acaba por causar a perda de ligante dos rebocos, que origina falta de coesão do material e que acaba por provocar o seu destacamento do suporte e/ou na perda de materiais constituintes da pintura. A presença de humidade em excesso no suporte arquitetónico pode provocar também o aparecimento de sais e propiciar condições favoráveis para o desenvolvimento de fungos e líquenes. Esta situação é especialmente visível i) nos anjos tenentes da antiga entrada da Charola, onde a humidade continua a existir no suporte arquitetónico e no reboco (sendo visíveis marcas nas argamassas de preenchimento), ii) em todos os vestígios dos Paços, todo o suporte arquitetónico está em estado de ruína, iii) nas pinturas do Claustro da Lavagem, por ter estado também em ruína e por ainda hoje as paredes apresentarem marcas de humidade que ascende por capilaridade, iv) no vestígio do topo da escadaria militar, que apresenta uma acentuada falta de coesão do reboco, v) nos vestígios de pintura do refeitório, que se encontram numa parede em contacto direto com o exterior, vi) nas camadas monocromáticas de alguns elementos arquitetónicos, que estão sujeitas aos danos provocados pelas variações atmosféricas e vii) na maior parte dos exemplares das técnicas de imitação e exaltação da estereotomia da pedra, no exterior ou no interior.

As pinturas que se encontram bastante próximas do estado de ruína ou que já o são, são aquelas que se localizam em pontos mais recônditos e, por isso, não são objeto de observação e estudo frequentes ou, até de reconhecimento. Neste sentido, consideramos o seu estudo e divulgação importantíssimo, uma vez que poderá resultar em procedimentos que visem a sua preservação material e em contribuições para o conhecimento que temos delas e do próprio Convento de Cristo.

Os anjos tenentes da antiga entrada da Charola, que datámos da segunda metade do século XV, que cremos terem feito parte de um programa celeste que começaria na entrada e se prolongaria para o interior da Charola, também apresentam afinidades com os Paços do Infante e com os Paços de Sintra, através da sua moldura, que é utilizada nesses dois últimos espaços como barra decorativa. Propomos, assim, que a oficina que tenha realizado umas, tenha sido a mesma que executou as outras. No entanto, e considerando a diferença cronológica dos anjos e de ambos os Paços, cremos que o desenho da estampilha tenha sido reutilizado em cronologias diferentes, tendo sido a primeira a dos anjos tenentes.

Esta comparação de motivos utilizados nas pinturas do Convento de Cristo com outros de outros locais, também nos levou a perceber que, de facto, o estilo mudéjar, terá desempenhado um papel muito importante na pintura mural do Convento e, provavelmente, ao nível do panorama nacional, uma vez que encontramos a sua influência em motivos de locais fulcrais do culto religioso católico e em edifícios diretamente ligados à Coroa portuguesa. Estes motivos decorativos adquiriram, nesta época e nestes espaços, um carácter extremamente próprio, diferenciando-se e distanciando-se dos motivos originais mudéjares.

Da mesma forma que os motivos mudéjares foram sendo adaptados à mão dos pintores, os grutescos também se foram estilizando ao gosto português. Percebemos, através da comparação com pinturas do Convento e outras a ele exteriores, que esse processo resultou em variantes (tema que ainda carece de estudo) e que culminam, mais tarde, no brutesco. Encontramos, desta forma, alguns exemplos destes motivos no espaço conventual, em forma de *ferronnerie* e também numa fase de transição para esse seu estágio final.

Através da observação *in situ*, foi possível aferir, quase sempre, que técnicas foram utilizadas nas pinturas que nos propusemos a estudar. Destacamos o conjunto do Claustro da Lavagem, cuja técnica já havia sido parcialmente referida por Henrique Franco, em que a cal foi utilizada de três formas distintas, que, em conjunto com a qualidade do desenho e da pintura, lhe conferiu um alto grau de complexidade e originalidade.

Também o espaço correspondente aos Paços apresenta uma grande variedade e extensão de motivos decorativos que, em muitos casos, são consonantes com o claustro anteriormente referido, de forma a que cremos terem sido fruto da mesma campanha ou de campanhas muito próximas. As localizações dos vestígios encontrados também nos levam a crer que estes Paços tenham sido extremamente decorados com pintura mural, em muitas das suas dependências. O conhecimento das decorações dos Paços seria beneficiado através de um estudo aprofundado dos rebocos que ainda se encontram no espaço, dada a grande quantidade de vestígios que ainda hoje se encontram nos paramentos deste complexo.

Reparámos, também, que em grande parte dos casos, foram utilizadas incisões das linhas gerais da composição para auxiliar na execução da pintura, enquanto o reboco ainda não estava carbonatado, ou seja, foram realizadas a fresco. Outro aspeto de destaque é a utilização de estampilhas na maior parte das pinturas anteriores à primeira metade do século XVI.

Com este estudo, também foi possível distinguir cinco técnicas diferentes de imitação e a exaltação da estereotomia da cantaria dispersas pelo Convento, muitas vezes no mesmo espaço, a poucos metros umas das outras ou sobrepostas. No caso dos revestimentos de imitação, a variedade, a falta de diferenças em termos visuais e estéticos e os suportes onde foram aplicados, levam-nos a crer que a sua aplicação não se devia à necessidade de simulação de um aparelho rico, mas sim a um gosto decorativo específico, à capacidade de imitar o próprio suporte (situação já proposta por Joaquim Caetano) e a manter a aparência geral do mesmo alterando alguns pormenores, de forma a destacar certas características do mesmo.

Cremos que a execução de diferentes camadas cromáticas em determinados elementos arquitetónicos, além de ter um objetivo claramente decorativo, conseguia, também, exaltar essas superfícies específicas, de conduzir o olhar do espectador pelo espaço e de lhe conferir essência e vitalidade. Há que ter, em consideração, também, que, grandes áreas destas camadas se encontram alteradas ou quase completamente desgastadas e que em determinados espaços até a própria luz com que nós as vemos, não é a mesma da que nelas incidia, na época em que foram aplicadas, devido a alterações da arquitetura envolvente, como é o caso do Claustro de Santa Bárbara. De facto, um dos nossos objetivos era a reconstituição 3D de algumas destas áreas, tendo em conta o pigmento utilizado e as entradas de luz que, entretanto, se alteraram. No entanto, não o fizemos por i) constatarmos, no Claustro da Micha, a presença de várias camadas, no mesmo corte estratigráfico, com cores diferentes e por não conseguirmos aferir que campanhas “conviveram” com quais, ii) devido a questões relacionadas com os métodos

analíticos escolhidos, não conseguimos aferir, durante o período da realização desta dissertação, qual o pigmento utilizado, iii) pela necessidade de um estudo mais aprofundado das alterações e campanhas de construção do Convento de Cristo, pelo que considerámos que a reconstituição, previamente proposta, correria o risco de resultar, em vários aspetos, numa suposição errónea, fornecendo uma imagem do que, possivelmente, nunca existiu. Cremos que após a resolução destes problemas, a reconstituição seria um bom método para o conhecimento destes espaços e para o reconhecimento do papel que a cor, aplicada desta forma, tinha na leitura destes lugares.

Alguns mapeamentos não foram realizados tendo em conta o bom estado de conservação da decoração em questão, e noutros casos, o estado de ruína em que se encontravam.

Ao nível pessoal e académico, este estudo contribuiu, sem qualquer dúvida, para o desenvolvimento da capacidade de observação e de crítica, especialmente pela necessidade do trabalho de campo (observação e procura) consequente da escassa bibliografia referente ao *corpus* por nós estudado. As constantes visitas ao Convento de Cristo, resultaram, todas elas, na descoberta de outros vestígios, como de técnicas e aspetos anteriormente ignorados. Este foi o principal método de análise das pinturas.

Em termos de publicações, esta dissertação produziu, até à data:

- um artigo no prelo da Revista Pedra & Cal: PERERA, Beatriz, CAETANO, Joaquim, COSTA, Fernando, *Duas Técnicas Decorativas a Cal no Convento de Cristo: os revestimentos de imitação da estereotomia do aparelho construtivo e a sua exaltação através do modo como as juntas são tratadas.*
- uma submissão ao *Reflecting on Theory, History, and Ethics in the Conservation of Paintings: from sources to the wider social context*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso, L. U. (1999). Ornamento e ideologia : análise da introdução do Grotresco na pintura mural quinhentista. *Ordens Militares: Guerra, Religião, Poder e Cultura. Actas Do III Encontro Sobre Ordens Militares, II*, 305–340.
- Afonso, L. U. (2003). *Convento de S. Francisco de Leiria*. Lisboa: Estúdio Horizonte.
- Afonso, L. U. (2008). Arnaus, um fresquista do Renascimento. In Caleidoscópio/Centro de História da UL (Ed.), *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder* (pp. 85–100).
- Afonso, L. U. (2009). *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*. Retrieved from <https://books.google.pt/books?id=5JBnygAACAAJ>
- Afonso, L. U. (2010). A Pintura mural Portuguesa entre 1400 e 1550. In J. . Carvalho (Ed.), *O século de Nuno Gonçalves* (pp. 82–93). Lisboa: Athena.
- Afonso, L. U. (2014a). A rotunda do Convento de Cristo: a etapa românica. In A. C. Dias & I. Frazão (Eds.), *A Charola do Convento de Cristo, História e Restauro*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.
- Afonso, L. U. (2014b). De Rotunda a Charola: a etapa manuelina. In A. Dias & I. Frazão (Eds.), *A Charola do Convento de Cristo, História e Restauro* (pp. 70–159). Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.
- Alves, A. M. (1985). *A iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Barroca, M. J. (2003). *Nova História Militar* (Vol. 1; M. Barata & N. Teixeira, Eds.). Círculo de Leitores.
- Bessa, P. (2005). O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado mobilidade de equipas de pintura mural. In *actas do Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte Artistas e artífices e a sua mobilidade na mundo de expressão portuguesa* (pp. 440–447). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Bessa, P. (2006). Pintura mural da igreja de Nossa Senhora da Piedade de Meijinhos. In N. Resende (Ed.), *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus* (pp. 284–294). Lamego: Diocese de Lamego.
- Bessa, P. (2007). *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Morderno no Norte*

- de Portugal*. Universidade do Minho.
- Bessa, P. (2012). *Pintura Mural na Rota do Românico* (Rota do Românico, Ed.). Centro de Estudos do Românico e do Território.
- Botto, M. (1998). *Elementos para o Estudo da Pintura Mural em Évora durante o período Moderno: Evolução, Técnicas, e Problemas de Conservação*. Universidade de Évora.
- Braga, H. (2011). *Contributos para o estudo da pintura mural na arquitectura palatina lisboeta entre o tardobarroco e o neoclassicismo (1775 -c.1820)*. Universidade de Lisboa.
- Cabrita, M. T. (1984). *Pintura Mural em Portugal: nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento*. Universidade Nova de Lisboa.
- Caetano, J. (2001). *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI* (Aparição, ed.). Lisboa: Estudos de Património Cultural.
- Caetano, J. (2004). Uma obra de arte redescoberta: Os frescos da igreja românica de Santa Leocádia, Chaves. *AQVAE FLAVIAE*, 32, 43–76.
- Caetano, J. (2009). Uma pintura mural renascentista na igreja de S. Pedro de Tarouca. *ARTIS*, 7–8, 535–545.
- Caetano, J. (2010). *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Universidade de Lisboa.
- Caetano, J. (2011). Da Existência, ou Não, da Pintura Mural a Fresco de Expressão Românica em Portugal. In R. Machada & R. do Românico (Eds.), *I Congresso Internacional da Rota do Românico* (Centro de, pp. 92–95).
- Castelo Branco, F. (1976). Problemática das pinturas murais restauradas. *Revista e Boletim Da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2^a série-, 21–29.
- Caetano, J. (2013). A pintura mural do século XVI em Guimarães. *Monumentos*, 33, 52–59.
- Caetano, J. (2015). A pintura de fresco. In Instituto da Construção, E. Paupério, X. Romão, & A. Arêde (Eds.), *Perpetuar Memórias da Construção* (Instituto, pp. 43–78). Porto: Instituto da Construção.
- Caetano, J. (2018). O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal. Relações com os tecidos lavrados. *Pintura Mural En La Edad Média*, II, 190–207.
- Caetano, J. O. (1998). O logro de Pantasileia – O Palácio dos Castros em Évora. In *Catálogo do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimientos em Évora (1516-1624)* (pp. 190–217). Lisboa: Comissão Nacional para

as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- Caetano, J. O. (2006). Casas Pintadas. Uma decoração alegórica numa casa nobre do início de quinhentos. *Revista Da Fundação Eugénio de Almeida*, 2, 30–35.
- Caetano, J. O., & Seabra, J. A. (1990). *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.
- Caetano, J., & Pestana, J. (2000). Restauro da Pintura Mural da Abóbada da Charola do Convento de Cristo. Relatório dos trabalhos [extracto]. In *Abóbada da Charola do Convento de Cristo - restauro* (pp. 17–23). Tomar.
- Coelho, M. (1987). *A Igreja da Conceição e o Claustro de D. João III do Convento de Cristo em Tomar : influências do renascimento italiano na arquitectura portuguesa do século XVI*. Santarém: Assembleia Distrital.
- Conde, M. (1988). *Tomar medieval. O espaço e os homens: (séculos XIV-XV)*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Correia, V. (1921). *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI: ensaio*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- Couto, J. (1964). Problemas à volta da pintura a fresco. *Bracara Augusta*, 39–40, 10–13.
- Custódio, J. (2014a). A Charola do Convento de Cristo em tempo de restauros: do empirismo à ciência (1843-1932). In A. C. Dias & I. Frazão (Eds.), *A Charola do Convento de Cristo, História e Restauro* (pp. 229–296). Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.
- Custódio, J. (2014b). As metamorfoses religiosas e artísticas da Charola do Convento de Cristo e a “Conservação” do “sagrado erário.” In A. Dias & I. Frazão (Eds.), *A Charola do Convento de Cristo, História e Restauro*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.
- Dias, A. C. (2012). O Castelo dos Templários e o Convento de Cristo à luz das recentes escavações arqueológicas. In J. Carreiras & G. Vairo (Eds.), *I Colóquio Internacional. Cister, os Templários e Ordem de Cristo*. Tomar.
- Espanca, T. (1973). Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora. *Boletim Da Comissão Municipal de Turismo*, 56, 93–110.
- Espanca, T. (1988). Apontamentos sobre a pintura mural antiga de algumas igrejas do Baixo Alentejo. *Anais Da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2, 143–153.
- Franco, H. (1947). A propósito de uma técnica de pintura mural a-fresco tradicional no nosso país. *Boletim Da Academia Nacional de Belas-Artes*, XVI, 54–58.
- Franz-Paul de Almeida, L. (1966). *Heráldica, ciência de temas vivos*. Lisboa: Gabinete de

- Heráldica Corporativa : Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.
- Gil, M., Dias, L., Cardoso, A., Miguel, C., Manhita, A., Martins, S., ... Candeiras, A. (2016). Charola do Convento de Cristo em Tomar: matéria e técnica das pinturas murais do octógono central (novas perspetivas). In *A Charola de Tomar. Novos dados, Novas interpretações* (pp. 84–107). Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.
- Gonçalves, C. V. (1999). *A pintura mural no Concelho do Alvito – Séculos XVI a XVIII*. Câmara Municipal de Alvito.
- Guimarães, V. (1936). *A Ordem de Cristo*. Imprensa Nacional de Lisboa.
- Gusmão, A. (1995). As pinturas murais da Charola de Tomar. *Anais Da União Dos Amigos Dos Monumentos Da Ordem de Cristo, III*, 135–140.
- Henriques, J. (2000). *A Charola de Tomar. Estratégias de conservação de pintura mural*. Universidade Clássica de Lisboa.
- Jana, E. (1990). *O Convento de Cristo de Tomar e as obras durante o período filipino*. Universidade de Lisboa.
- Machado, L. (1936). *O Castelo dos Templários: origem da cidade de Tomar*. Tomar: Comissão de Iniciativa e Turismo.
- Monteiro, P. (2007). *A Pintura Mural na Região do Mármore (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Monteiro, P. (2012). *A Pintura Mural no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII). Núcleos temáticos da Serra de S. Mamede*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Monteiro, P. (2007). *A Pintura Mural na Região do Mármore (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Morgado, I. (1994). A Ordem de Jesus Cristo. Do mestrado de D. Gil Martins, à administração e governo do Infante D. Henrique. *Oceanos*, 17, 20–24.
- Morgado, I. (2002). A Ordem de Cristo (1417-1521). In *Militarium Ordinum Anaclecta* (Vol. 6). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Pereira, P. (1990). A esfera armilar na arquitectura do tempo de D. Manuel. *Oceanos*, 4, 44–50.
- Pereira, P. (1995). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pereira, P. (2003). *De Aurea Aetate : o coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*. Lisboa: IPPAR.
- Pernoud, R. (1996). *Os Templários*. Publicações Europa-América.
- Pestana, J. (2014). Pintura Mural. In A. C. Dias & I. Frazão (Eds.), *A Charola do Convento de*

- Cristo, História e Restauro* (pp. 315–318). Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.
- Pizarro, J. (2005). *D. Dinis*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ponte, S. (1985). Abordagem arqueo-histórica dos Paços do Castelo dos Templários (sondagem 1985). *Boletim Cultural e Informativo Da Câmara Municipal de Tomar*, 11–12.
- Ponte, S. (1994). O Infante D. Henrique em Tomar. *Oceanos*, 17, 26–31.
- Relatório intercalar: ficha nº1*. (2010).
- Rodrigues, D. (1996). “A pintura mural portuguesa na região Norte - Exemplos dos séculos XV e XVI. In *A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio - séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Rodrigues, P. (2018). *O poder da cor na Idade Média: policromia na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha*. Universidade Nova de Lisboa.
- Rol de obras e peças que mandou fazer el-rei d.manuel na charola, sacristia e cerca. (1918). In *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo* (Vol. 1, pp. 177–181). Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial.
- Salema, S. (2012). *O corpus do esgrafito no Alentejo e a sua conservação. Uma leitura sobre o ornamento na arquitectura*. Universidade Técnica de Lisboa.
- Santos, M. S. (2015). A imitação da estereotomia da pedra com juntas salientes na arquitectura religiosa do Algarve. *ARTisOn*, 1, 195–202.
- Serrão, V. (1997). A pintura fresquista à sombra do mecenato Ducal (1600-1640) (Vila Viçosa). *Monumentos*, 6.
- Serrão, V. (2012). O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo de barroco (1640-1725). In J. Monteiro & M. Matos (Eds.), *Um Gosto Português. O uso do azulejo no século XVII* (Museu Naci, pp. 183–201). Lisboa: Athena.
- Serrão, V. (2018). As campanhas filipinas do Convento de Cristo de Tomar (1592-1604): a obra do pintor Domingos Vieira Serrão. In Gabinete de Estudos sobre a Ordem de Santiago (Ed.), *Entre Deus e o Rei. O Mundo das Ordens Militares* (pp. 795–823). Palmela: Câmara Municipal de Palmela.
- Silva, J. C. V. da. (1995). *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa: IPPAR.
- Travassos, M. (2013). *O convento de Cristo em Tomar : do Infante D. Henrique às empreitadas manuelinas*. Direcção Geral do Património Cultural.
- Travassos, M. (2014). *Convento de Cristo – 1420/1521 – Mais do que um século*. Universidade de Coimbra.

- Vairo, G. (2017). A extinção da Ordem do Templo e a criação da Ordem de Cristo à luz das fontes arquivísticas. *Cadernos de Estudos Leirienses*, 15, 35–55.
- Victoir, G. (2015). La polychromie de l'ancienne infirmerie d'Ourscamp (Oise). *Muurschilderkunst, Wandmalerei, Peinture Murale, Wall Painting: In Honour of Walter Schudel*, 38, 29–49. <https://doi.org/doi: 10.2143/GBI.38.0.3139354>
- Vuillemard-Jenn, A. (2001). La polychromie des cathédrales gothiques. In *20 siècles en cathédrales* (pp. 219–228). Reims: Editions du Patrimoine.
- Vuillemard-Jenn, A. (2008). Le mythe du blanc manteau d'églises de Raoul Glaber: étude de la polychromie des cathédrales à travers les sources médiévales. *26 Images de La Cathédrale Dans La Littérature et Dans l'art*, 131–139.

APÊNDICE I

O termo de pintura a fresco é, muitas vezes, utilizado erradamente para designar outros tipos de técnicas de pintura na arquitetura, nomeadamente quando se trata de motivos figurativos. Pode ser aplicada sobre qualquer suporte arquitetónico, distinguindo-se das outras técnicas de pintura mural pela forma como os pigmentos são aplicados no reboco. Como o próprio nome indica, a pintura a fresco, implica que o pigmento seja aplicado no reboco enquanto este ainda se encontra fresco, ou seja, quando ainda não iniciou o processo de carbonatação. Este fase acontece quando o hidróxido de cálcio ou cal apagada, Ca(OH)_2 , vai perdendo a água, H_2O , e vai reagindo com o dióxido de carbono, CO_2 , presente na atmosfera, voltando a cal à fórmula química anterior ao cozimento do calcário, carbonato de cálcio, de onde é originária, CaCO_3 .¹⁰

Tradicionalmente são utilizados dois rebocos: primeiro é aplicado o emboço (*arricio*), constituído por cal aérea e areia com grãos de grande dimensão, de forma a permitir uma superfície regular mas que ofereça boas condições de aderência à camada de reboco seguinte; quando o emboço se encontra um pouco mais firme é realizada a sinópia, que consiste na passagem do desenho para o emboço, de forma a aplicar o reboco (*intonaco*), uma camada mais rica em cal e areia com menor granulometria. Este passo é importante, especialmente em grandes composições, uma vez que os pigmentos são aplicados em suspensão em água, de forma a que o ligante seja a cal do reboco, agregando-se a ele. Esta fase da elaboração da pintura a fresco é feita obrigatoriamente enquanto a cal ainda se encontra apagada, Ca(OH)_2 , ou seja, antes de ela voltar à sua fórmula química original, CaCO_3 . Caso o reboco já tenha iniciado o seu processo de carbonatação, este processo deixa de ser possível. Assim, é aplicado o reboco por áreas que correspondem uma área pintada sem interrupções e antes de ser iniciado o processo de carbonatação, as jornadas ou *giornatas*. Estas são identificadas, principalmente através da observação da pintura com luz rasante, pelas suas juntas. Muitas vezes conseguimos perceber a ordem com que foram aplicadas as jornadas, uma vez que as mais recentes se sobrepõem ligeiramente às mais antigas nessas zonas de união. É importante referir que as

¹⁰ Note-se que, durante o processo de produção de cal, após esse cozimento, o calcário perde dióxido de carbono, CO_2 , tornando-se cal viva, CaO , que é depois apagada com água, Ca(OH)_2 .

limites das jornadas são feitas de modo a que as juntas sejam o menos notórias possível, procedendo ao corte em bisel, para que jornada seguinte se una facilmente à anterior.

Porém, podemos encontrar frescos em Portugal com uma só camada de reboco. Este fenómeno é especialmente comum no norte do país onde os aparelhos murários são, na maioria dos casos, em granito, oferecendo uma superfície já por si bastante regular e nivelada, com alguma rugosidade para a boa aderência do reboco. Assim, é aplicada sobre o suporte arquitetónico a que tradicionalmente corresponderia à segunda camada.

Nas pinturas portuguesas, a cor aplicada a fresco consistia na base cromática e linhas principais da composição, sendo que a cor a seco usualmente era aplicada nas carnações, na modelação de volumes, na retoma do desenho e nos elementos decorativos (J. Caetano, 2015). Muitas vezes, estes acabamentos eram feitos a cal ou com uma tinta que a utilizasse como aglutinante. Desta forma, estes “aperfeiçoamentos”, inicialmente executados a seco, podem, por vezes, agregar-se ao reboco, caso este não esteja numa fase muito avançada da carbonatação. Note-se, também, que não são distinguíveis quimicamente, os acabamentos cujo ligante seja a cal, do reboco (mesmo que este já endurecido e carbonatado), uma vez que fazem, também eles, esse processo de libertação de água e reação com o dióxido de carbono.

Tanto nesses acabamentos como na pintura realizada integralmente a seco, a aplicação da cor é feita quando o reboco já se encontra carbonatado ou numa fase já muito avançada da carbonatação. Uma vez que a cal do reboco já não serve como aglutinante, terá de se usar uma tinta ou seja, pigmentos misturados com um outro ligante. Na pintura mural a seco, existe um maior risco de destacamento da camada cromática do reboco ou preparação, uma vez que, ao contrário da pintura a fresco, os pigmentos não se encontram agregados, mas apenas distribuídos pela sua superfície. Podem ser utilizados como ligantes, óleo e todas as técnicas de têmpera. Pode realizar-se este tipo de pintura com ou sem preparação. Uma vez que não é necessária a gestão do tempo de execução, não se utiliza a cal do reboco como aglutinante, as jornadas deixam de ser necessárias.

ANEXOS GRÁFICOS

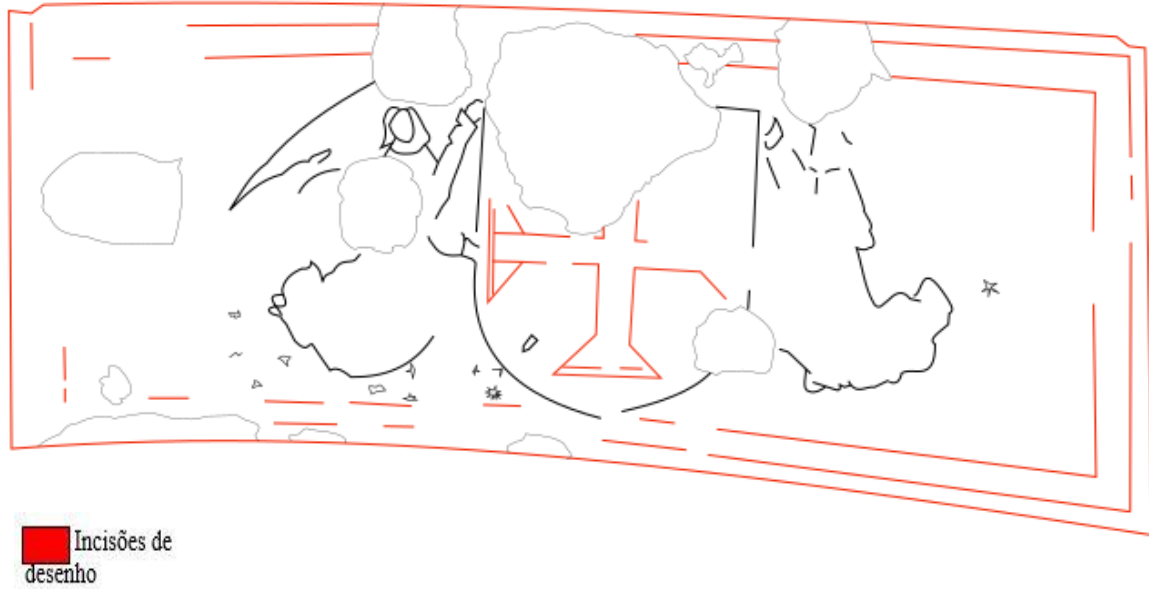


Figura 41. Mapeamento do desenho e das incisões da pintura mural da antiga entrada da Charola;



Figura 42. Mapeamento de alterações/patologias da pintura mural da antiga entrada da Charola;

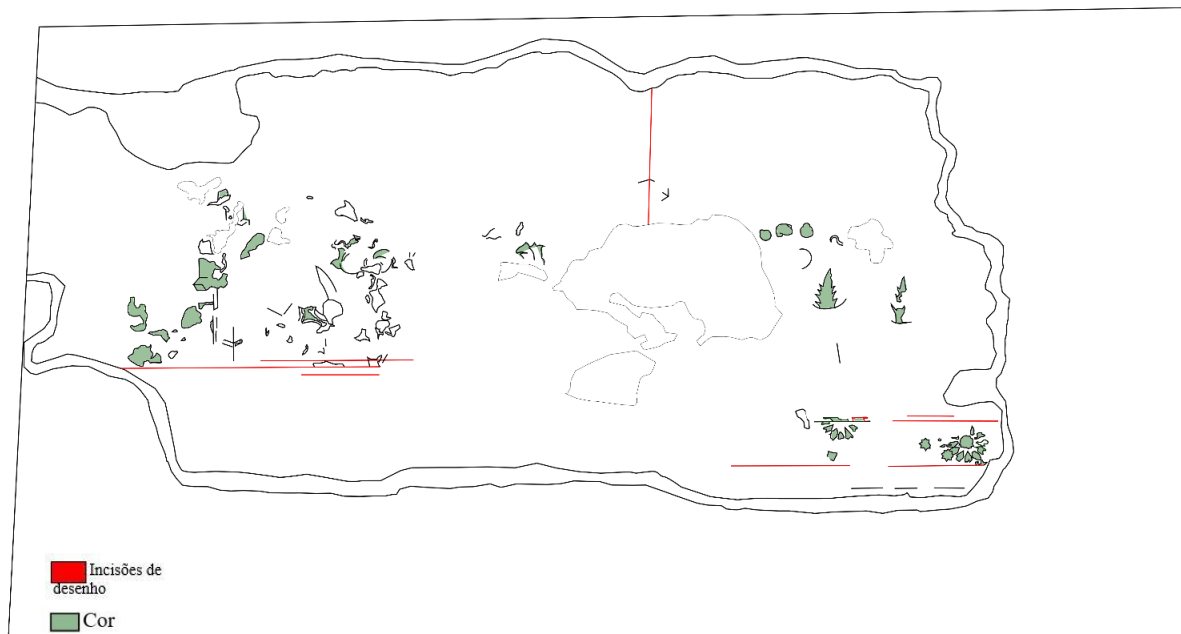


Figura 43. Mapeamento do desenho e da cor da pintura mural da parede Oeste do Claustro da Lavagem;

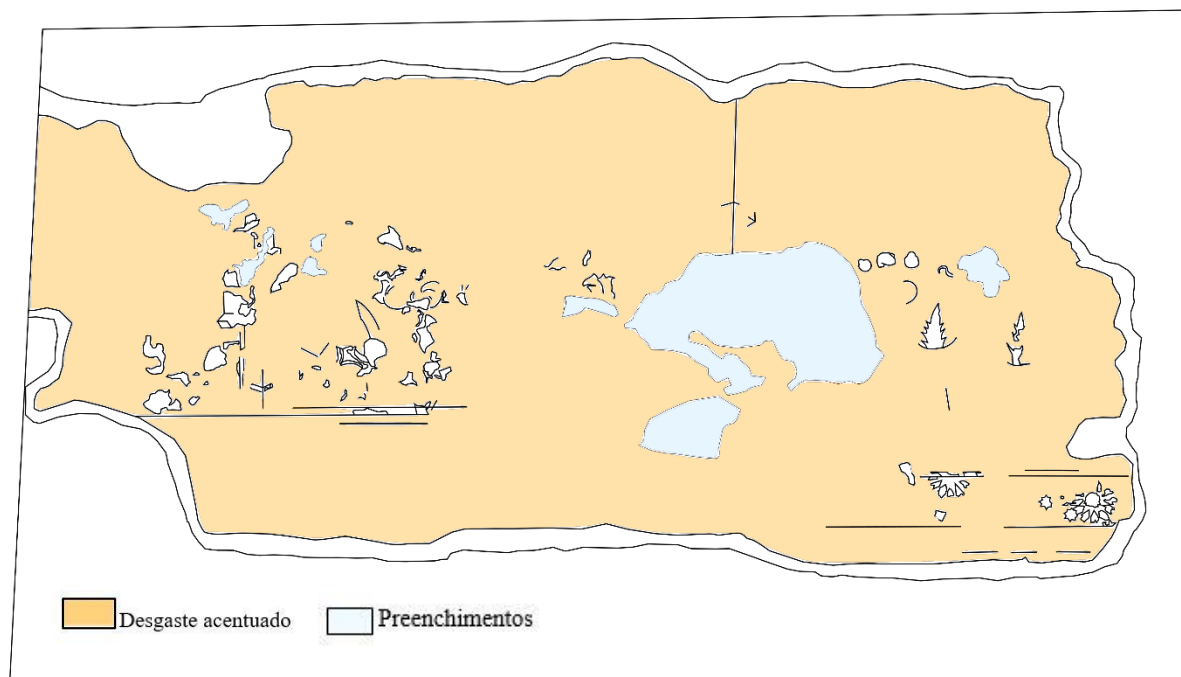


Figura 44. Mapeamento das alterações e patologias da pintura mural da parede oeste do Claustro da Lavagem;



Figura 45. Mapeamento do desenho e da cor da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;

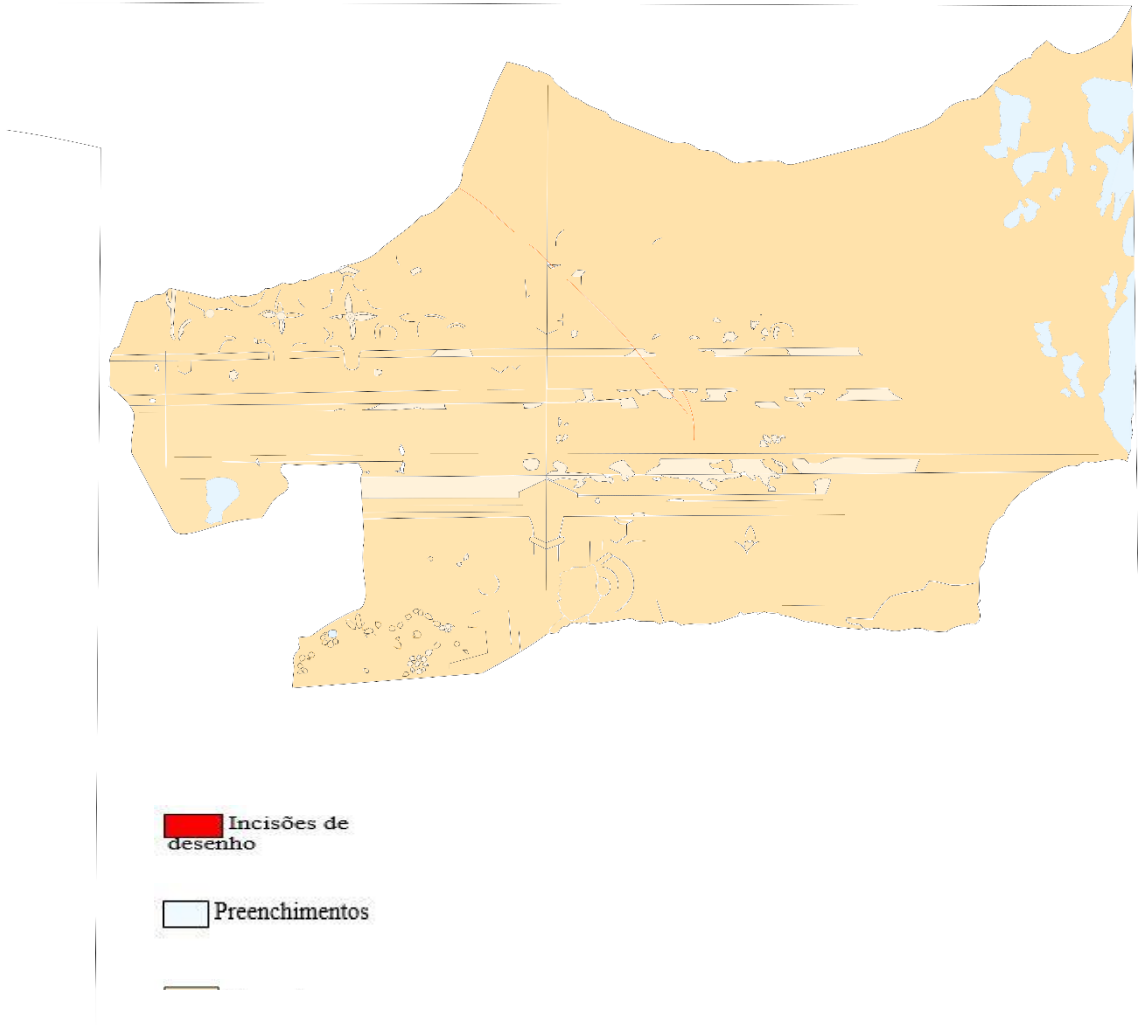


Figura 46. Mapeamento das alterações/patologias da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 47. Mapeamento do desenho e da cor da parede 1a;

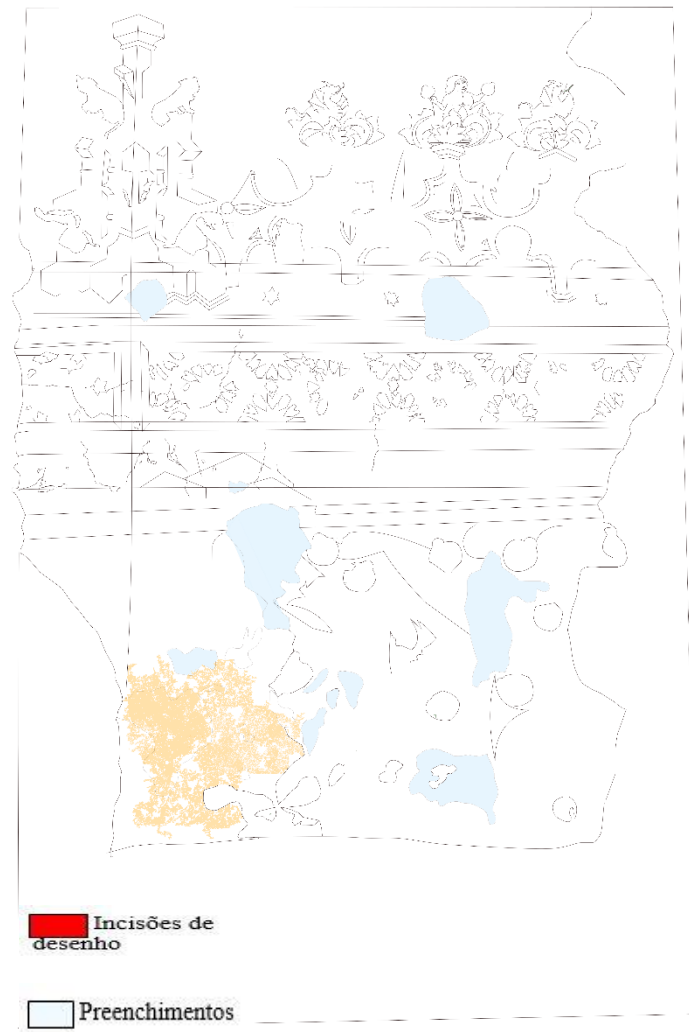


Figura 48. Mapeamentos de alterações e patologias da parede 1a do lado sul do Claustro da Lavagem;

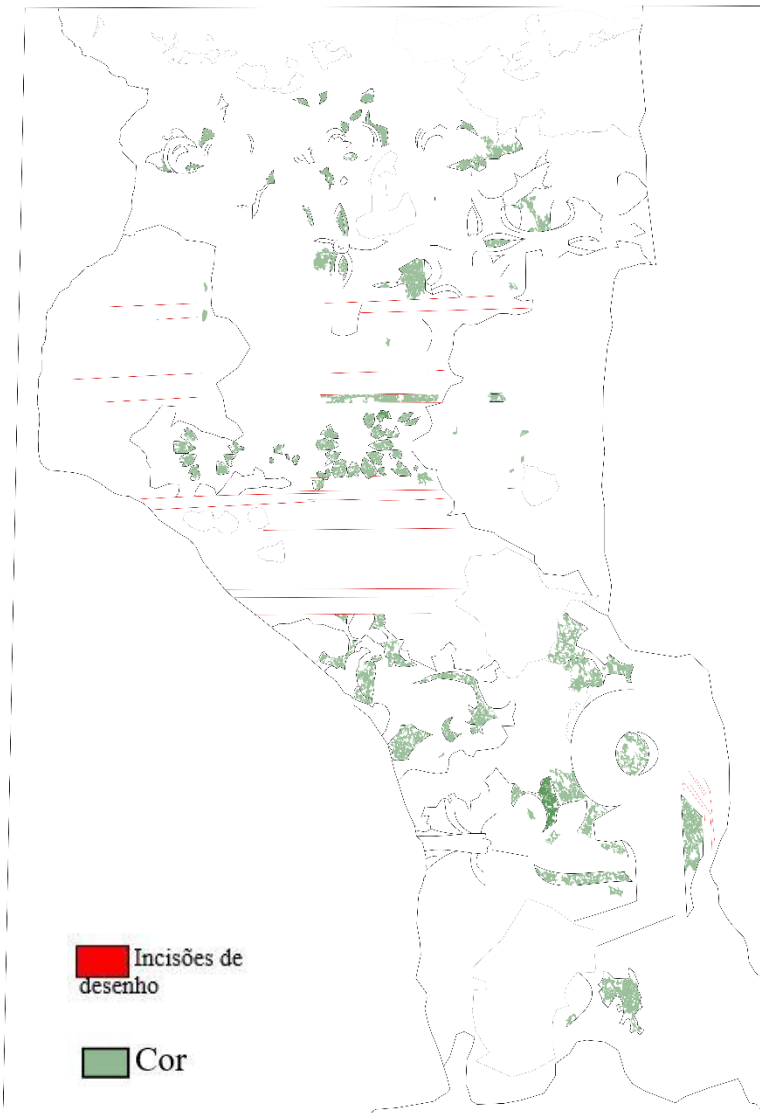


Figura 49. Mapeamento do desenho e da cor da parede 2a

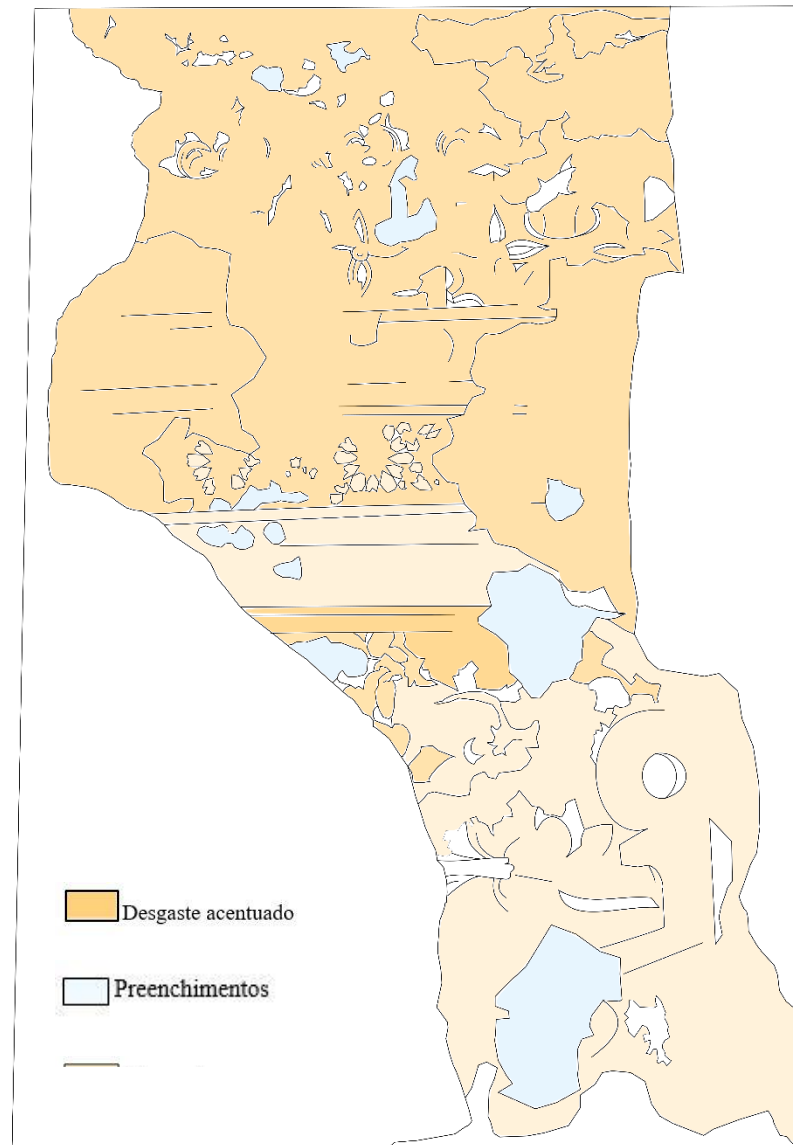


Figura 50. Mapeamento das alterações e patologias da pintura mural da parede 2a;



Figura 51. Mapeamento do desenho e da cor da pintura mural da parede 2 do lado sul do Claustro da Lavagem;

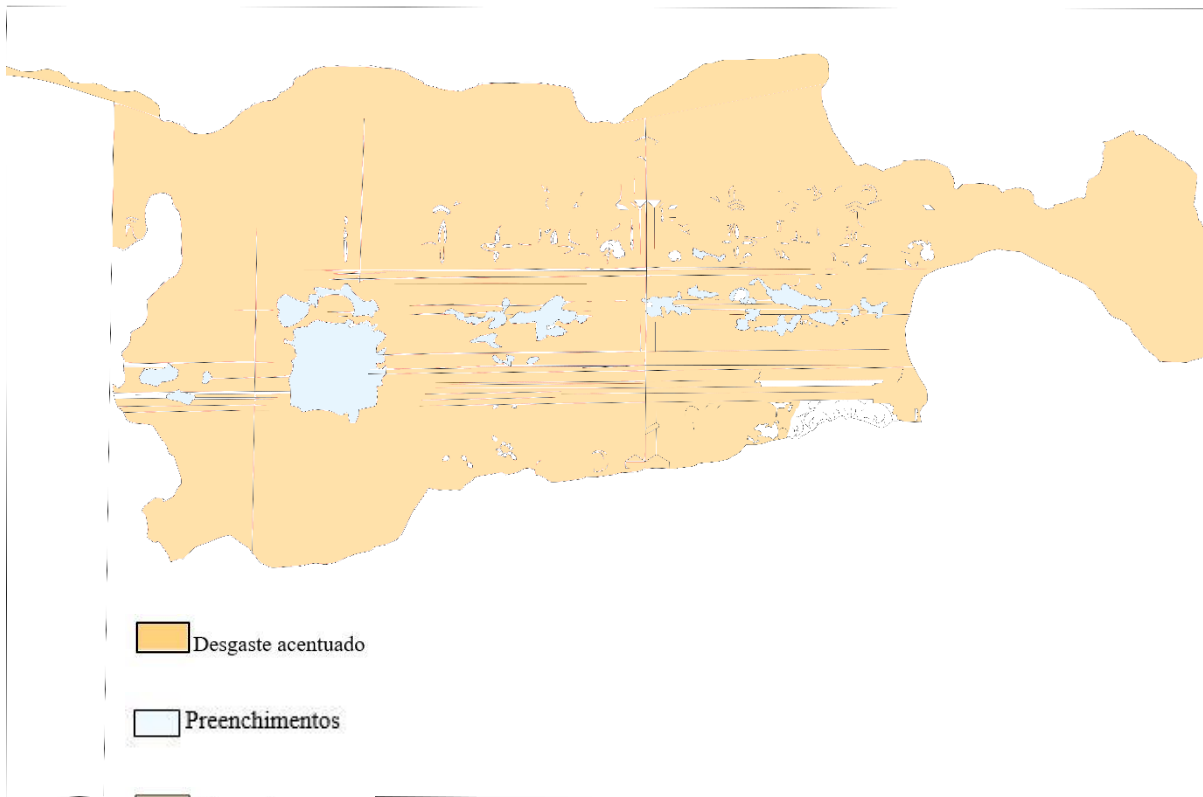


Figura 52. Mapeamento das alterações/patologias da pintura mural da parede 2 do lado sul do Claustro da Lavagem;

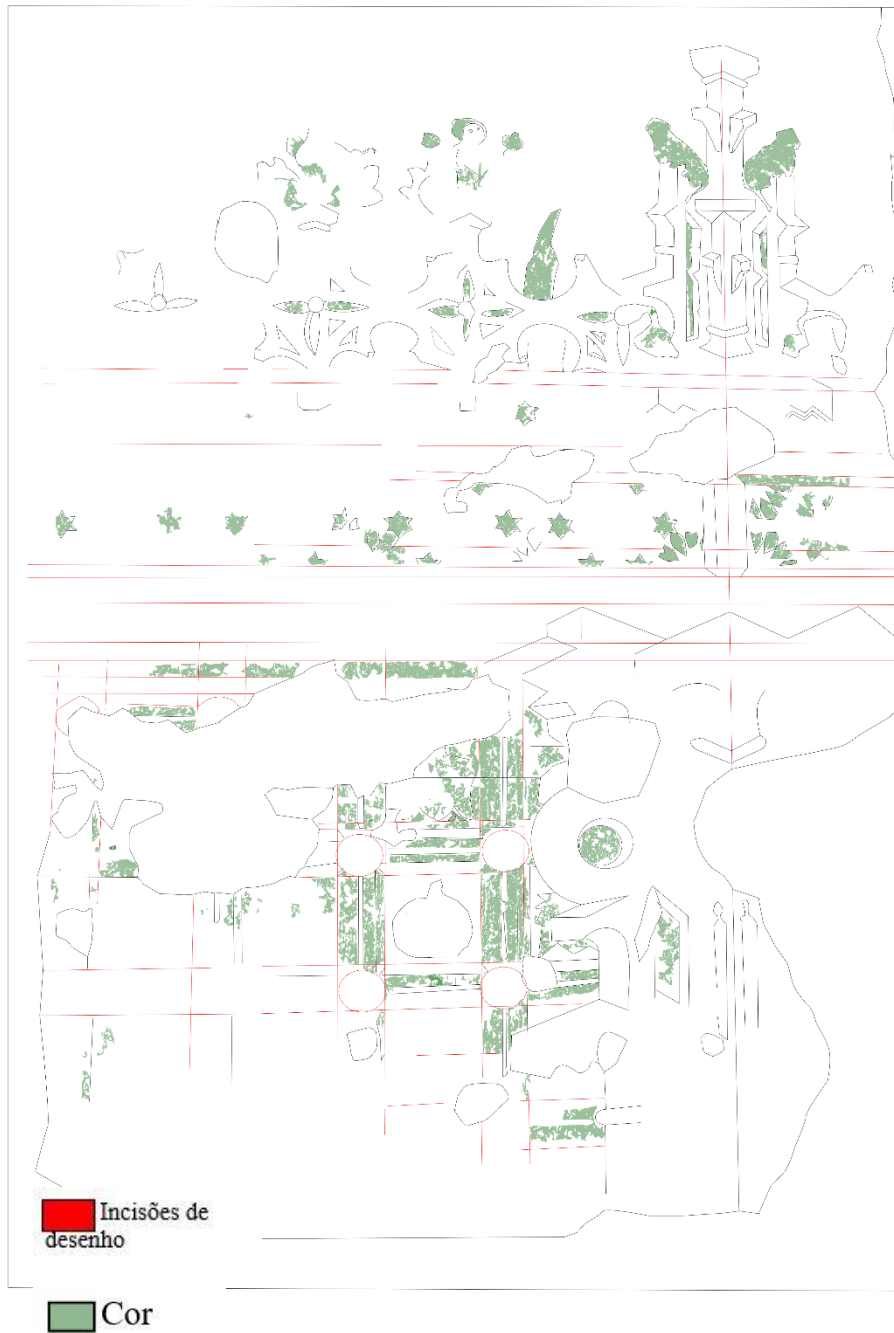


Figura 53. Mapeamentos do desenho e da cor da parede 2b do lado sul do Claustro da Lavagem;

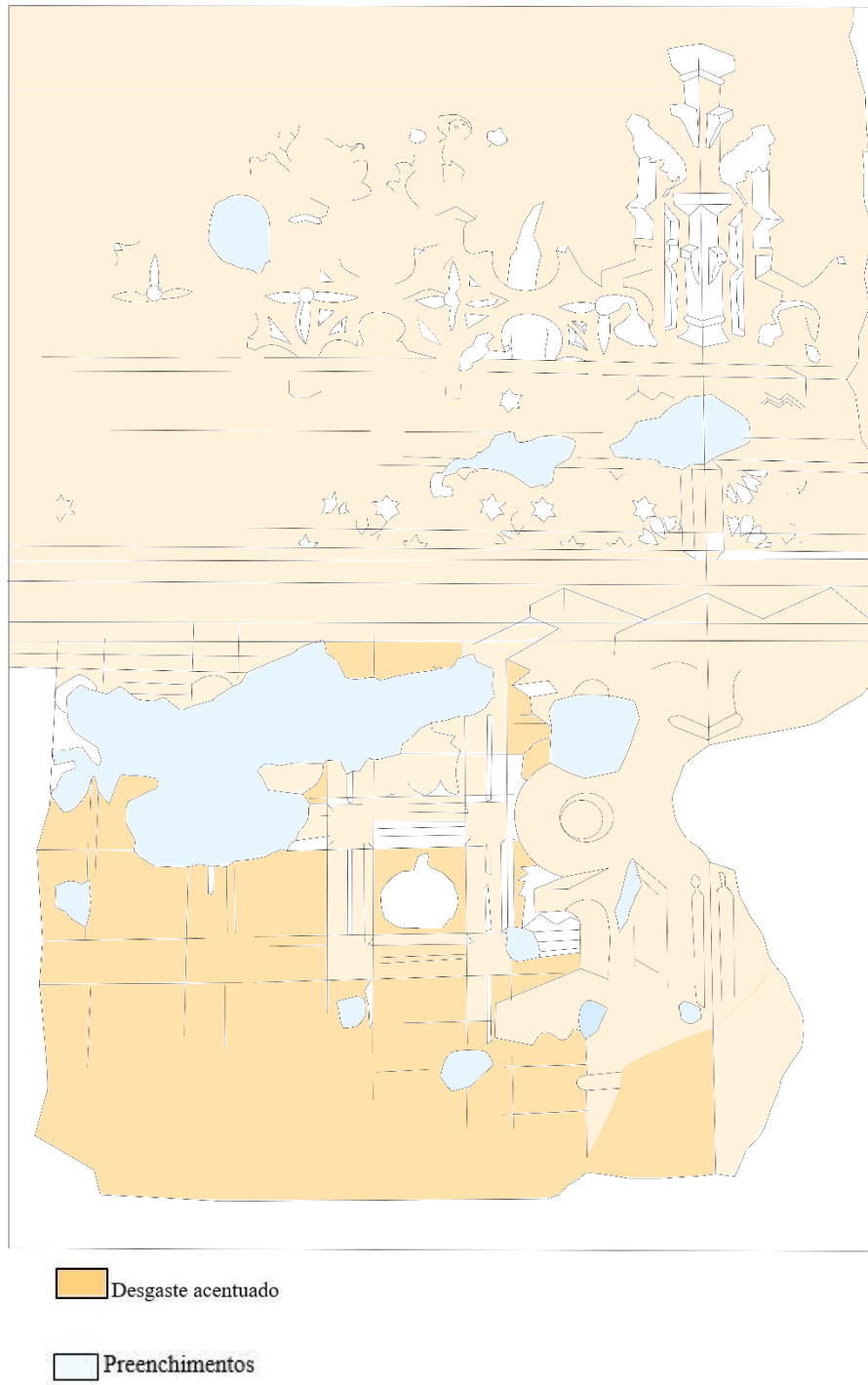


Figura 54. Mapeamentos das alterações/patologias da parede 2b do lado sul do Claustro da Lavagem;

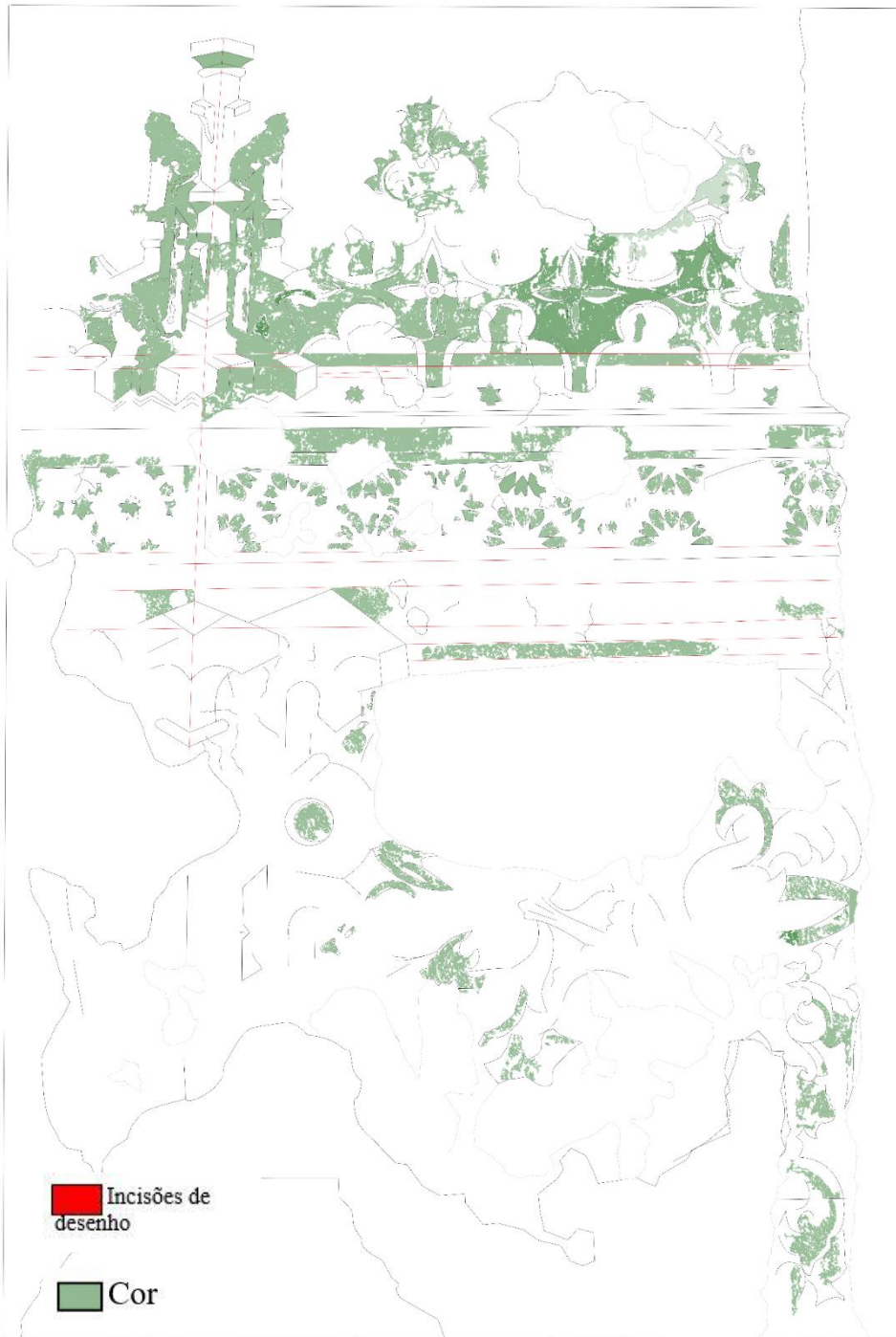


Figura 55. Mapeamento do desenho e da cor da parede 3a do lado sul do Claustro da Lavagem;

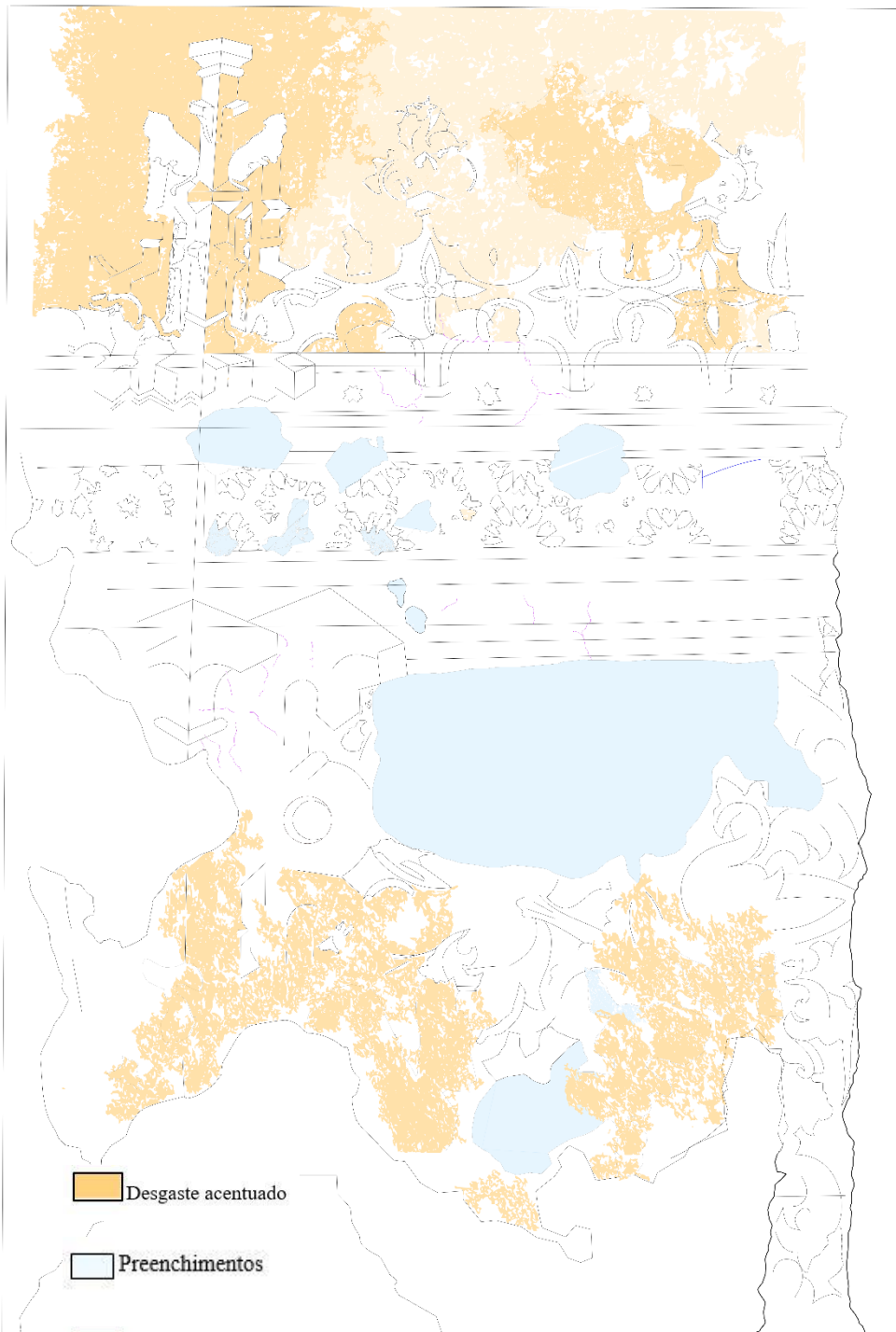


Figura 56. Mapeamento das alterações e patologias da parede 3 do lado sul do Claustro da Lavagem;

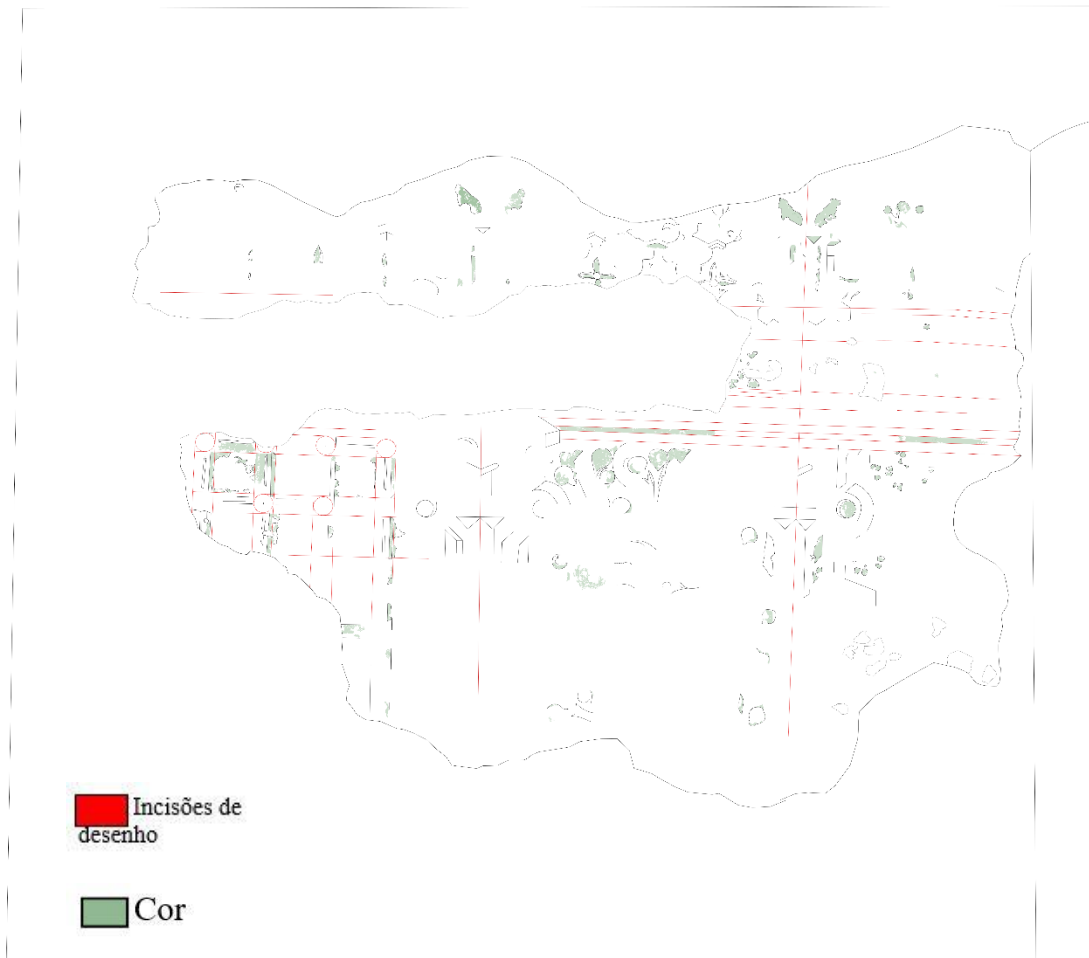


Figura 57. Mapeamento do desenho e da cor da parede 3 do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 58. Mapeamento das alterações e patologias da parede 3 do lado sul do Claustro da Lavagem;

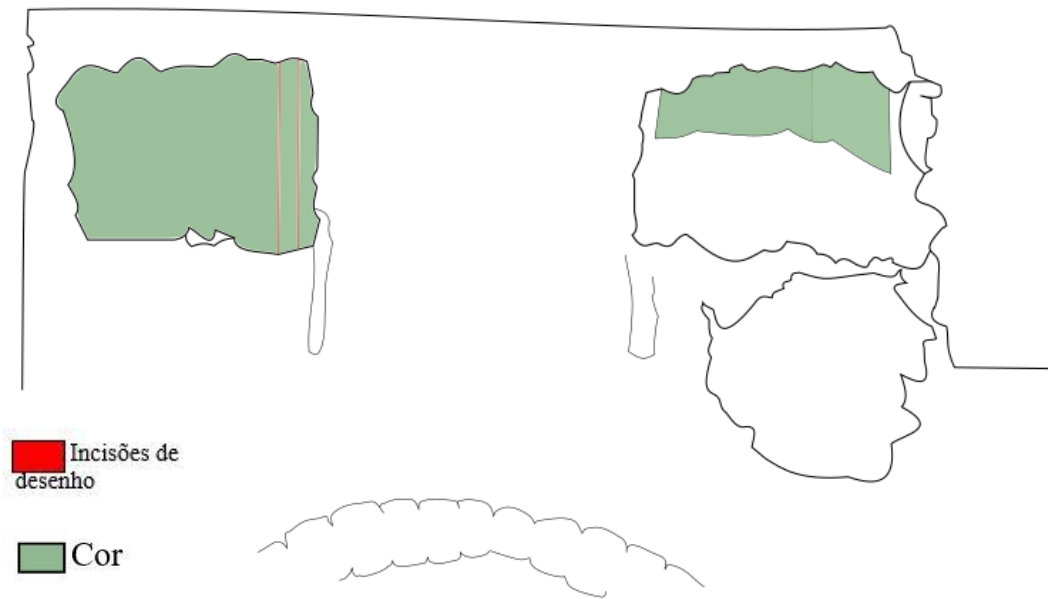


Figura 59. Mapeamento de cor e de desenho das pinturas murais da Sala do Paço;

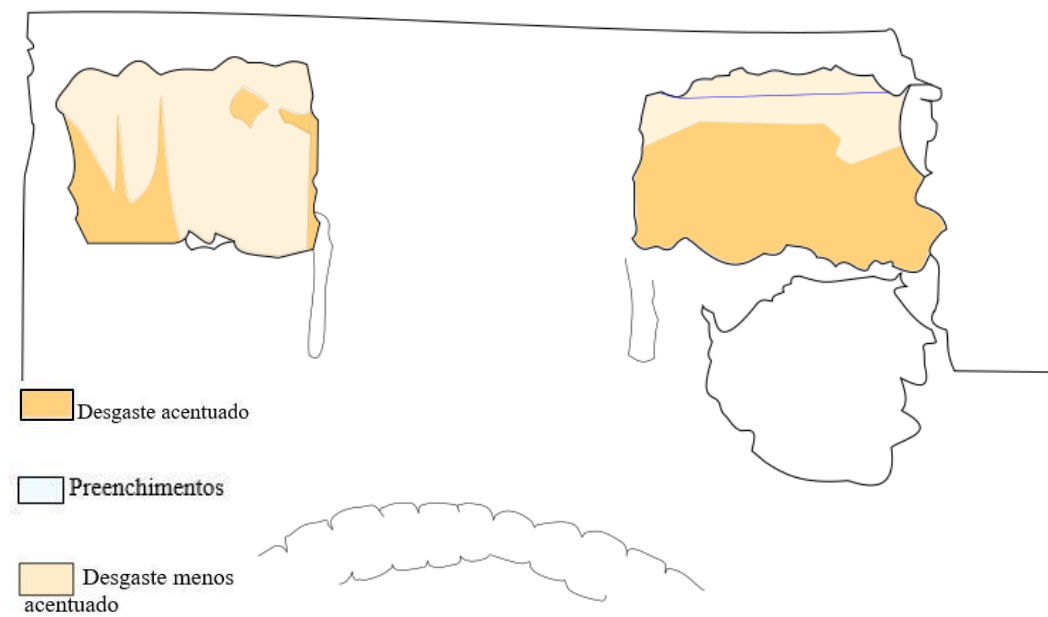
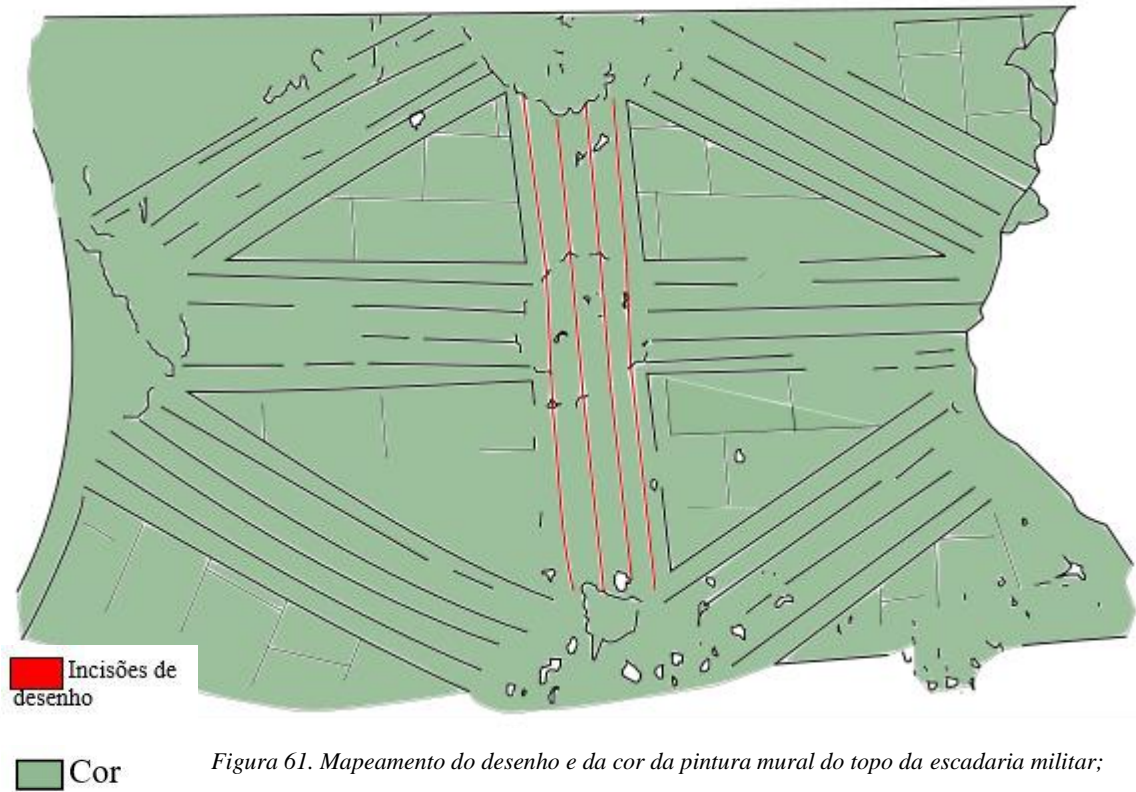
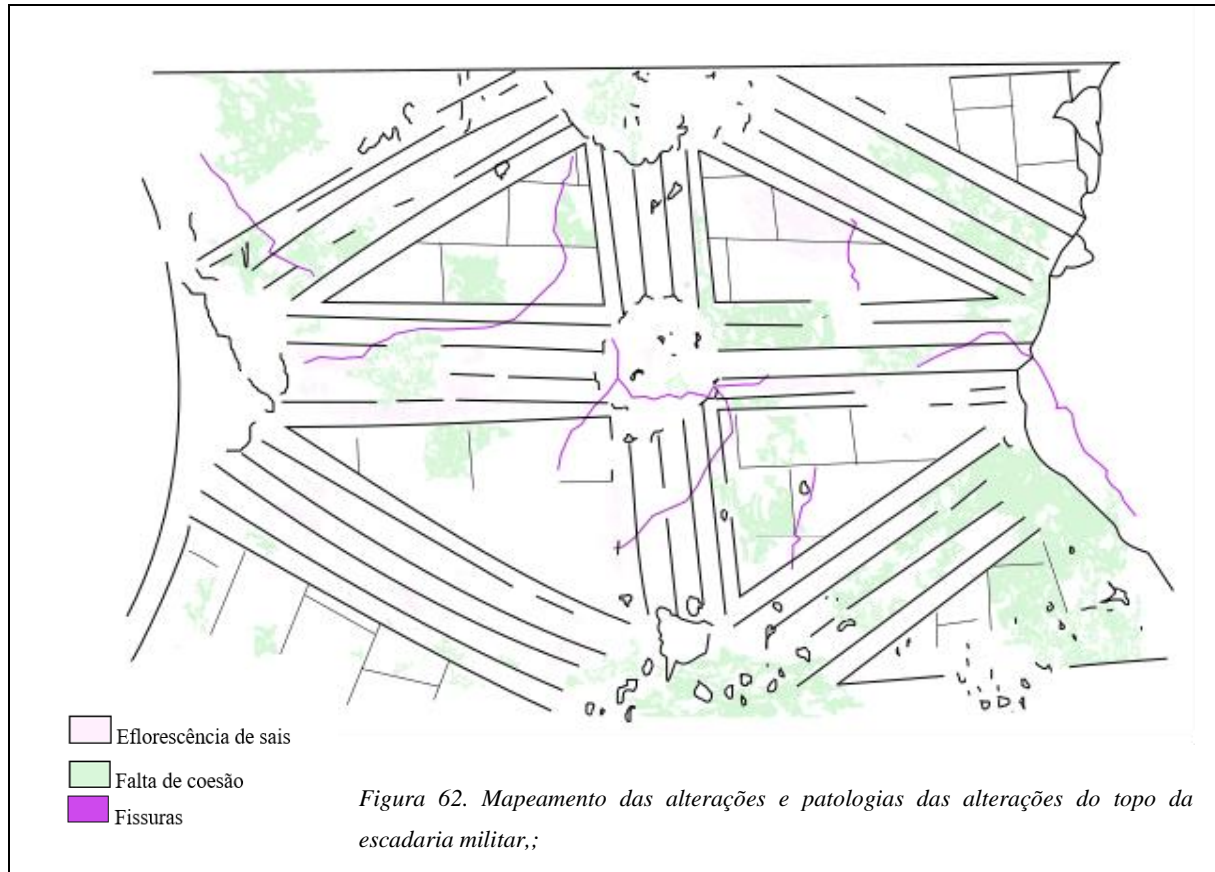


Figura 60. Mapeamento das alterações e patologias das pinturas murais da Sala do Paço;





ANEXOS FOTOGRÁFICOS



Figura 63. Pormenor do anjo tenente da esquerda da antiga entrada da Charola;

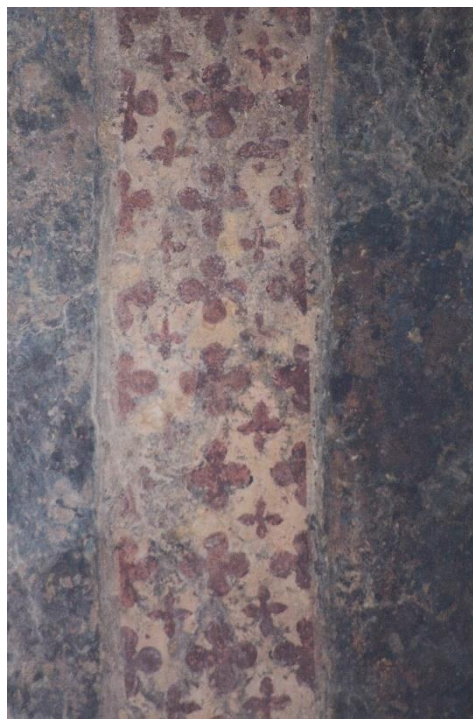


Figura 64. Pormenor da moldura de quadrifólios que envolve a composição da pintura da antiga entrada da Charola;



Figura 65. Fresco de Monsaraz;



Figura 66. S. Cristóvão e moldura do interior da Charola;



Figura 67. Barra de quadrifólios num fragmento de uma coluna do Paço de Snta;



Figura 68. Danos causados no arco adjacente à pintura da antiga entrada da Charola;



Figura 69. Argamassas de preenchimento com marcas da presença da humidade na pintura da antiga entrada da Charola;



Figura 70. Vista geral da pintura da antiga entrada da Charola antes da intervenção. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 71. Vestígio da pintura da parede do lado Oeste;



Figura 72. Vestígio da pintura da parede 1 do lado Sul;



Figura 73. Vestígio da pintura da parede 2 do lado Sul;



Figura 74. Vestígio da pintura da parede 3 da parede Sul;



Figura 75. Escorrências de cal na parede 1a, subjacentes à camada cinzenta, lado sul;



Figura 76. Escorrências de cal na parede 1a, atravessada pelas incisões da parede 1a do lado sul;



Figura 77. Marcas de ensaio do desenho de parte dos contraforte pintadas da parede 2a do lado sul;

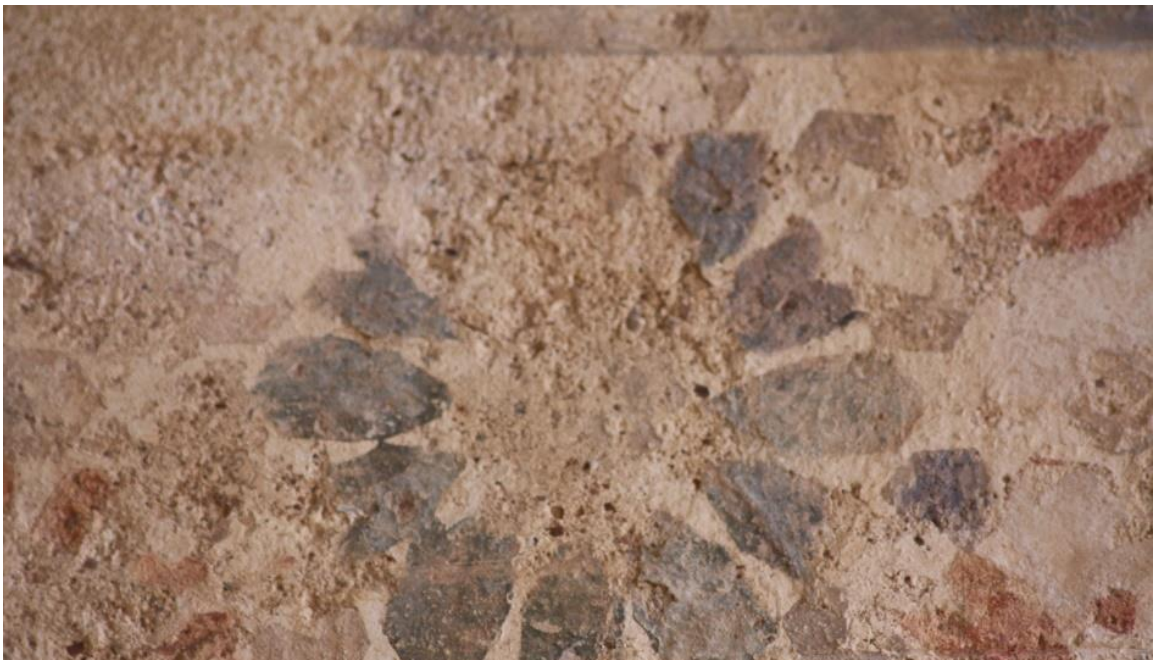


Figura 78. Incisões feitas no reboco ainda fresco que não correspondem à pintura feita posteriormente, parede 2a do lado sul;



Figura 79. Estrelas de seis pontas pintadas utilizando a uma estampilha da parede 2b do lado sul;



Figura 80. Linhas de contorno vermelhas na parede 2b do lado sul;



Figura 81. Linhas de contorno negras na parede 2b do lado sul;



Figura 82. Camada de cal com inertes da parede 3a do lado sul;



Figura 83. Marcas das cerdas do pincel que aplicou a cal com inertes na parede 1a do sul



Figura 84. Circunferência realizada através da utilização de um compasso da parede 2b do lado sul;



Figura 85. Pormenor do fruto da parede 1a do lado sul;;



Figura 86. Menino da parede do lado oeste;



Figura 87. Menino da parede 1a do lado sul;



Figura 88. Menino da parede 2b do lado sul;

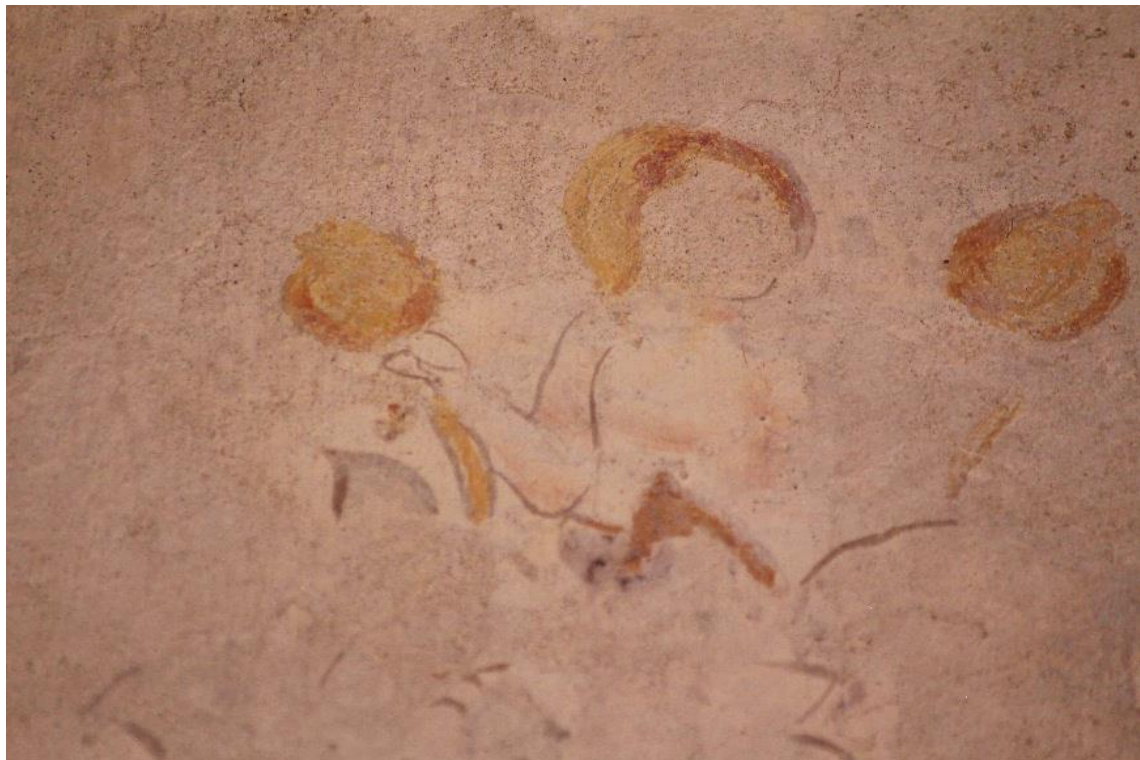


Figura 89. Menino da parede 3 do lado sul;



Figura 90. Pintura mural que reveste a capela-mor da igreja de São Francisco, Bragança. A autoria: Joaquim I. Caetano;

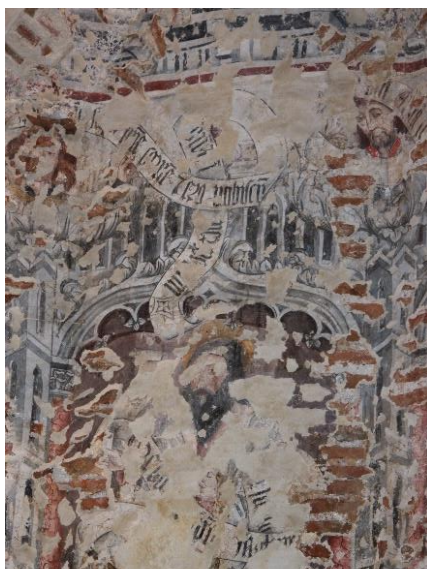


Figura 91. Pormenor da pintura mural da Igreja de São Francisco, Bragança. A autoria: Joaquim I. Caetano;



Figura 92. Sala Capitular do Mosteiro de San Isidoro em Santiponce (Sevilha). A autoria: Francisco M. García;



Figura 93. Painel com decorações mudéjares entre contrafortes góticos da pintura mural na Sala Capitular em Santiponce (Sevilha). A autoria: Francisco M. García;



Figura 94. Pormenor dos elementos vegetalistas e arquitetónicos da platibanda gótica da pintura mural da Sala Capitular do Mosteiro de San Isidoro em Santiponce (Sevilha). A autoria: Francisco M. García;



Figura 95. Desgaste acentuado da zona inferior da pintura da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 96. Zona inferior da parede 3a com várias lacunas de grande dimensão, lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 97. Incisões/golpes que danificaram a pintura mural da parede 2a do lado Sul do Claustro da Lavagem;



Figura 98. Marcas de ascensão da humidade por capilaridade na zona inferior da parede 2 do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 99. Argamassa de preenchimento com marcas da presença de humidade na parede 1a do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 100. Destacamento da camada de cal com inertes da parede 2a do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 101. Alteração de pigmentos verdes/azuis da parede 1 do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 102. Reintegração cromática mal executada na parede 2a do lado sul do Claustro da Lavagem;



Figura 103. Pormenor da parede Oeste do Claustro da Lavagem em 2007 antes da intervenção. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 104. Vista geral do painel da esquadrada Sala do Paço;



Figura 105. Decoração com inspiração mudéjar dos painéis da Sala do Paço;



Figura 106. Barras decorativas que ladeiam a face interior dos painéis da Sala do Paço;



Figura 107. Alvenaria a uma cota mais alta do que a pintura da Sala do Paço;



Figura 108. Barras decorativas da conversadeira esquerda do piso térreo do Paço;



Figura 109. Estrela mudéjar que intercala os quadrados amarelos, conversadeira esquerda do piso térreo do Paço;



Figura 110. Vestígio de raios vermelhos decorados na conversadeira direita do piso térreo do Paço;

Figura 112. Fissuras na pintura/reboco da parede 1a do lado do Claustro da Lavagem;



Figura 111. Zona inferior ainda com cor vermelha da conversadeira direita do piso térreo do Paço;



Figura 113. Fragmentos recolhidos da conversadeira direita do piso térreo do Paço;



Figura 114. Barra de quadrados amarelos e estrela mudéjar do muro à direita das conversadeiras do piso térreo dos Paços;



Figura 115. Pormenor da pintura do muro à direita das conversadeiras do piso térreo do Paço;



Figura 116. Pormenor dos motivos decorativos negros e brancos do muro à direita das conversadeiras do piso térreo do Paço;



Figura 117. Vestígios de motivos negros na zona oeste do piso térreo do Paço;



Figura 118. Fragmento de reboco ainda com motivos negros na zona oeste do piso térreo do Paço;



Figura 119. Pormenor de reboco com vestígios negros que parecem ser similares aos raios das estrelas mudéjares, zona norte do piso térreo do Paço;



Figura 120. Fragmento de reboco com padrão de rede na zona oeste do piso térreo do Paço;



Figura 121. Pormenor do vestígio da parte lateral do enxalço da abertura para o horto, onde são visíveis as incisões e o tom de fundo;



Figura 122. Pormenor da pintura do espaço anexo à Sala do Paço, onde são visíveis incisões de forma a marcar a moldura das estrelas e a vermelha do lado esquerdo;



Figura 123. Pormenor do friso de uma das câmaras, com estrelas e quadrados mudéjares, no Paço;



Figura 124. Pormenor onde são visíveis duas estrelas mudéjares de oito pontos na câmara do Paço;



Figura 125. Pormenor das barras que são encimadas pelo friso de estrelas e quadrados mudéjares, numa das câmaras do Paço;



Figura 126. Zona de lacuna dos vestígios do enxalço da abertura para o horto;



Figura 127. Pormenor da decoração das câmaras onde é perceptível o uso de inertes em conjunto com a tinta;



Figura 128. Comparação entre a barra da câmara e a moldura do espaço anexo à Sala do Paço;



Figura 129. Fragmento de uma pintura a fresco com motivos decorativos encontrados numa escavação arqueológica no Paço de Sintra;



Figura 130. Fragmento de pintura nas paredes do extradorso da Charola a similar cantaria;



Figura 131. Representação de cantaria e barras nas paredes laterais da abóbada da escadaria militar da Charola;



Figura 132. Suporte e reboco de duas camadas de reboco;



Figura 133. Vista geral dos vestígios de pintura mural do topo de abóboda da escadaria militar;



Figura 134. Incisões para auxiliar na pintura na abóboda da escadaria militar da Charola;



Figura 135. Pormenor da página 35 do Livro da Leitura Nova.
<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223211> acedido a 15/4/2019



Figura 136. Pormenor de página do Tombo dos Bens, Rendas, Direitos e
Escrituras da Mesa Mestral da Ordem de Cristo na Vila Tomar.
<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4251281> acedido a 15/4/2019;



*Figura 137. Pormenor da cantaria fingida de uma das frestas da capela-mor da Igreja de São Francisco em Bragança.
Autoria: Joaquim Caetano;*



Figura 138. Desagregação do reboco da pintura do topo da escadaria militar da Charola;



Figura 139. Eflorescência de sais e sujidade na pintura do topo da escadaria militar da Charola;



Figura 140. Cimento Portland em contacto com a pintura do topo da escadaria militar da Charola;



Figura 141. Destacamento da camada de cal do esgrafito, 2010. A autoria: Joana Shearman;



Figura 142. Pormenores esgrafitados na cal dos esgrafitos da escadaria Claustro Principal-Santa Bárbara, 2010. A autoria: Joana Shearman;



Figura 143. Perfuração no centro da flor que deverá ter sido feita durante a realização das molduras circulares;



Figura 144. Marca circular do compasso utilizado para a marcação das circunferências das molduras;



Figura 145. Zona inferior não decorada do esgrafito 2;



Figura 146. Diferenças de reboco no esgrafito 1;



Figura 147. Pormenor do Cristo da Igreja de Nossa Senhora da Esperança em Castelo de Vide. Aatoria: Sofia Salema;



Figura 148. Esgrafitos do teto da Igreja Matriz do Crato. Aatoria: Sofia Salema;



Figura 149. Esgrafitos do teto da capela-mor da igreja de S. João Batista, Amieira do Tejo. Autoria: Sofia Salema;

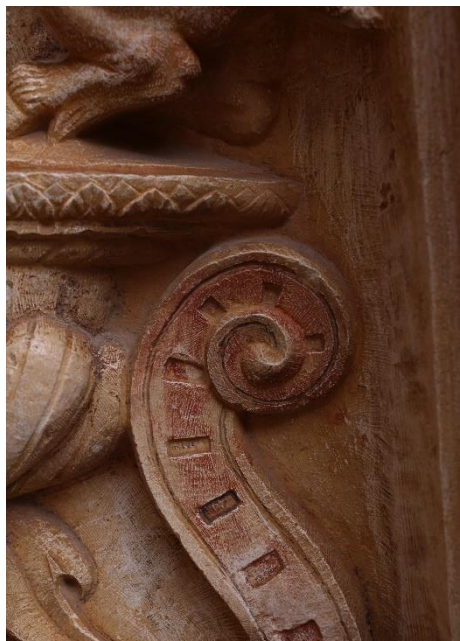


Figura 150. Enrolamento do Portal sul da nave manuelina;



Figura 151. Esgrafito 3 antes da intervenção com interrupções nos desenhos, 2010. Autoria: Joana Shearman;



Figura 152. Esgrafito 3 atualmente e as reconstituições;



Figura 153. Caixotões grandes do teto da sacristia filipina;



Figura 154. Caixotões de menores dimensões do teto da sacristia filipina;

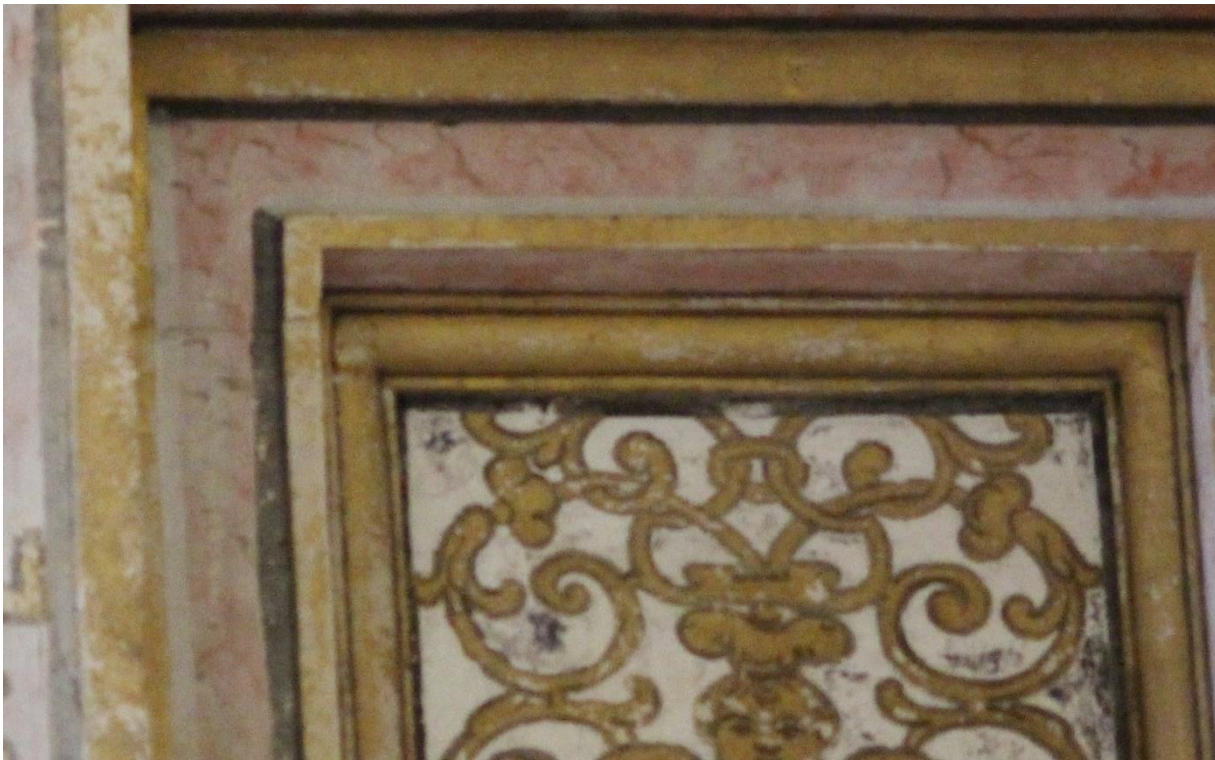


Figura 155. Marcações das zonas de sombra e de luz com linhas brancas e negras;



Figura 156. Ferronmeries sobre o marmoreado da grelha que envolve os caixotões do teto da Sacristia Filipina;



Figura 157. Meninos dos grutescos dos arcos laterais;



Figura 158. Juntas do aparelho de suporte visíveis, teto da Sacristia Filipina;



Figura 159. Alteração do branco de chumbo do fundo das feronneries do teto da Sacristia Filipina;



Figura 160. Manchas vermelhas em zonas de desgaste do branco de chumbo, teto da Sacristia da Filipina;



Figura 161. A mesma composição com algumas alterações nos caixotões do teto da Sacristia Filipina;



Figura 162. Ferrovia do corredor que liga a Charola ao Claustro do Cemitério;



Figura 163. Ferroviarias do coro-baixo da Igreja de São Francisco em Tomar;



Figura 164. Caixotões com ferronneries de uma capela lateral da Igreja de São Francisco em Tomar, que partilham a expressão e composição das da Sacristia Filipina;



Figura 165. Teto em caixotões fñgidos com ferronneries de uma capela lateral da Igreja de S. Francisco em Tomar;



Figura 166. Vestígios de ferronneries da Capela dos Vales da Igreja de Santa Iria em Tomar;



Figura 167. Grutescos com cor no teto de uma dependência do piso térreo do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo;



Figura 168. Grutescos com cor da barra do coro-baixo da igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo;



Figura 169. Pormenor dos grutescos com cor da barra do coro-baixo da igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo;



Figura 170. Pormenor das molduras dos painéis figurativos da nave da ermida de São Pedro da Ribeira, Montemor-o-Novo;



Figura 171. Caixotão com volumetria;

Figura 172. Caixotão sem volumetria;



Figura 173. Ferronneries do timpão da porta de acesos à Charola;



Figura 174. Irregularidades e juntas das pedras onde foram pintadas as ferronneries;



Figura 175. Repinte do fundo visível nas extremidades das ferronneries que se encontram subjacentes a essa camada;



Figura 176. Ferronneries do fuste de uma coluna da Charola. Retirada do livro A Charola do Convento de Cristo, História e Restauro;



Figura 177. Marmoreado da extremidade do vão da cantaria;



Figura 178. Fingidos de embutidos de pedra de uma capela lateral da igreja de São Francisco em Tomar;



*Figura 179. Embutidos fingidos no arco da Capela de Nossa Senhora da Encarnação, Convento de Santos-o-Novo, Lisboa.
Autoria: Joaquim Caetano;*



Figura 180. Pormenor do vestígio de pintura lateral à pequena janela superior, onde é visível a camada de cal e ainda as irregularidades da pedra em que a pintura foi feita;

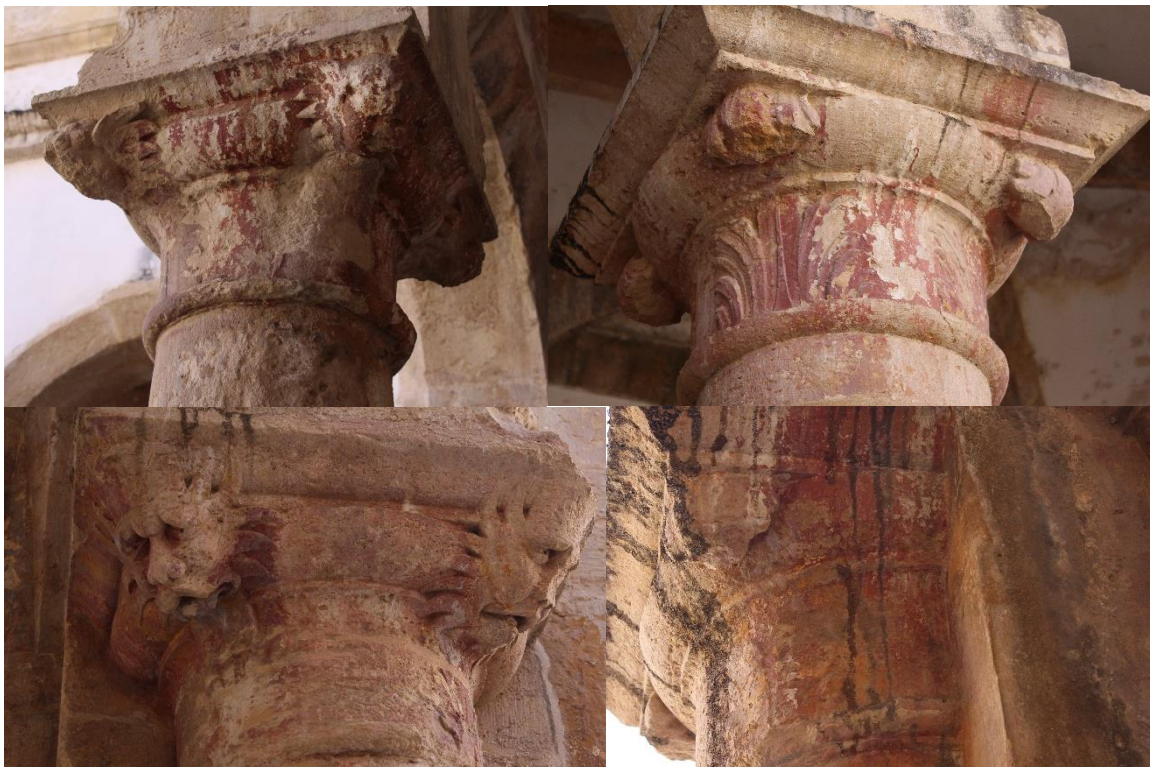


Figura 181. Alguns capitéis do Claustro da Micha com camadas monocromáticas vermelhas e ocre;



Figura 182. Mísulas do Claustro da Micha com vestígios de uma camada monocromática vermelha;



Figura 183. Vestígios de ocre nas paredes que ladeiam as colunas do Claustro da Micha;



Figura 184. Pedras de fecho da abóboda da galeria do lado Oeste do Claustro da Micha, pintados de vermelho;



Figura 185. Fuste de colunas do Claustro da Micha com vestígios de Vermelho e de core;



Figura 186. Vestígios de vermelho nos capitéis das colunas do lado este do Claustro de Santa Bárbara;



Figura 187. Mísulas e conchas com camada monocromática vermelha;

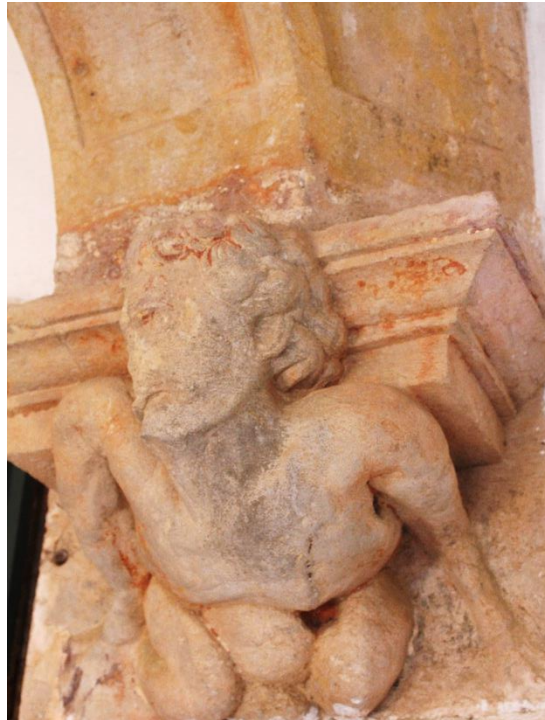


Figura 188. Mísula antropomófica com vestígios de Vermelho nas zonas mais escondidas e protegidas, Claustro de Santa Bárbara;



Figura 189. Arranque do arco com camada monocromática vermelha no Claustro de Santa Bárbara;



Figura 190. Exemplos de pedras de fecho e nervuras com vermelho e ocre, respetivamente, Claustro de Santa Bárbara;;

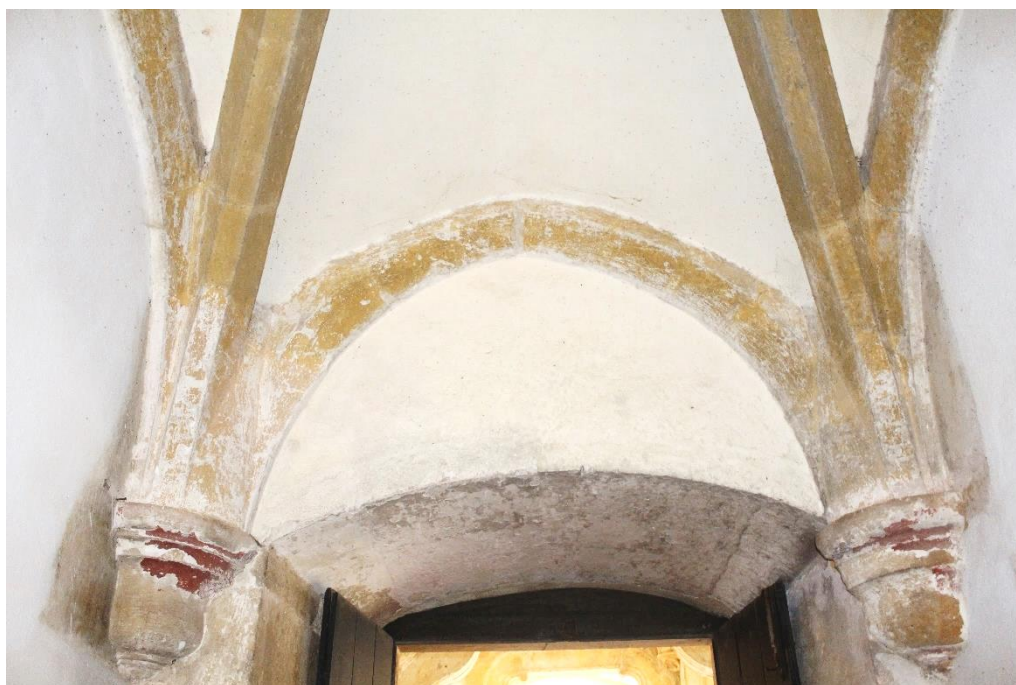


Figura 191. Nervuras e capitéis do corredor entre o Claustro de Santa Bárbara e o Claustro da Micha, a ocre e vermelho, respetivamente;



Figura 192. Nervuras e mísula laterais do corredor entre o Claustro de Santa Bárbara e o Claustro da Micha, a ocre e vermelho;



Figura 193. Parte lateral do enxalço da porta do corredor que dá acesso ao Claustro de Santa Bárbara com vestígio de cor ocre;



Figura 194. Tingimento de vermelho nos capitéis do Claustro do Cemitério;



Figura 195. Tingimento de vermelho em zonas mais escondidas e interiores das paredes do Claustro do Cemitério;



Figura 196. Tingimento de vermelho nos arcos do Claustro do Cemitério;



Figura 197. Arco, sanca e medalhão de fecho de abóboda com vestígios de cor vermelha e verde;



Figura 198. Piso superior do Claustro da Lavagem com capitéis tingidos de vermelho;



Figura 199. Piso superior do Claustro da Lavagem com capitéis tingidos de vermelho;

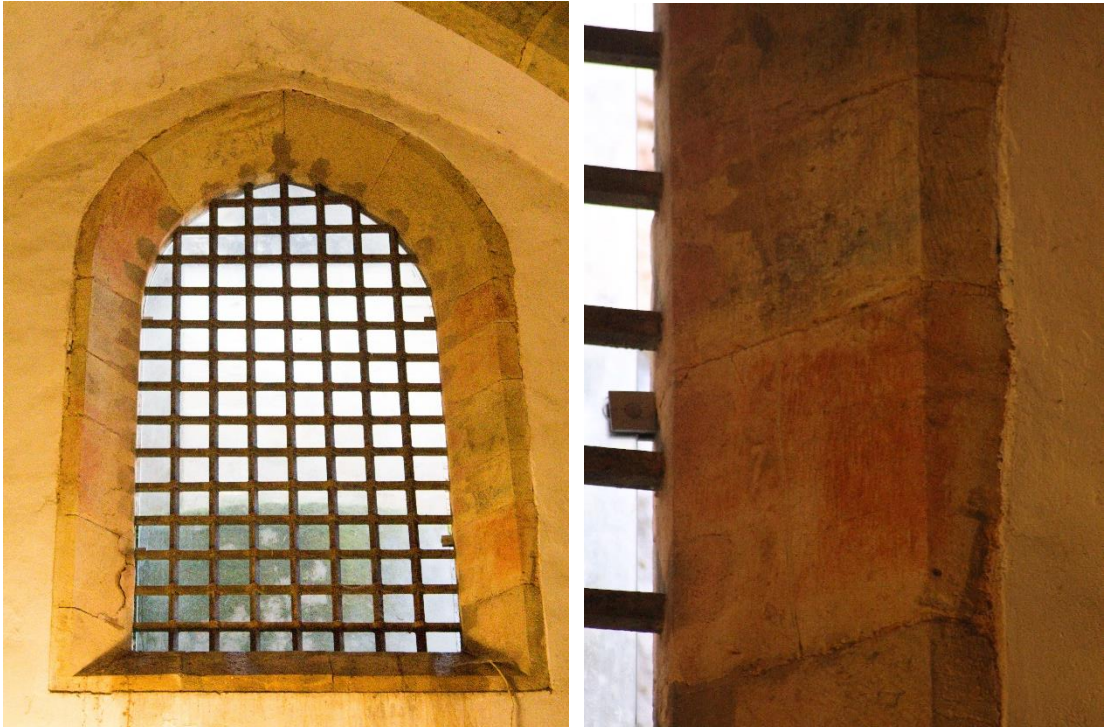


Figura 200. Janela da antiga sacristia com vestígios de cor vermelha e negra;



Figura 201. Mísula e nervura com vestígios de vermelho e negro da antiga sacristia;



Figura 202. Vestígios de verde na nervura da antiga sacristia;



Figura 203. Zonas avermelhadas da mísula do lado do Evangelho da nave manuelina;



Figura 204. Vestígio de antiga porta com cor vermelha;



Figura 205. Vestígios ocre e vermelhos do exterior da Charola;



Figura 206. Vestígios de ocre na parte inferior da conversadeira do exterior da Charola;



Figura 207. Elementos florais do janelão da antiga entrada da Charola com vestígios de cor;



Figura 208. Enrolamentos do janelão da antiga entrada da Charola com vestígios de cor;



Figura 210. Vestígios de cor no arco do refeitório;



Figura 209. Rodapé do refeitório vermelho;



Figura 211. Coluna da cantaria com vestígio de cor verde;



Figura 212. Coluna da cantaria com vestígios de cor vermelha);



Figura 214. Vestígios de vermelho em determinados motivos decorativos a arquivolta mais escondidas dos elementos decorativos; interior do Portal da nave manuelina;



Figura 215. Sanca e caixilho da fachada este do Noviciado, com vestígios de vermelho e ocre;



Figura 216. Vestígio de vermelho na mísula antropomórfica do Claustro dos Corvos;

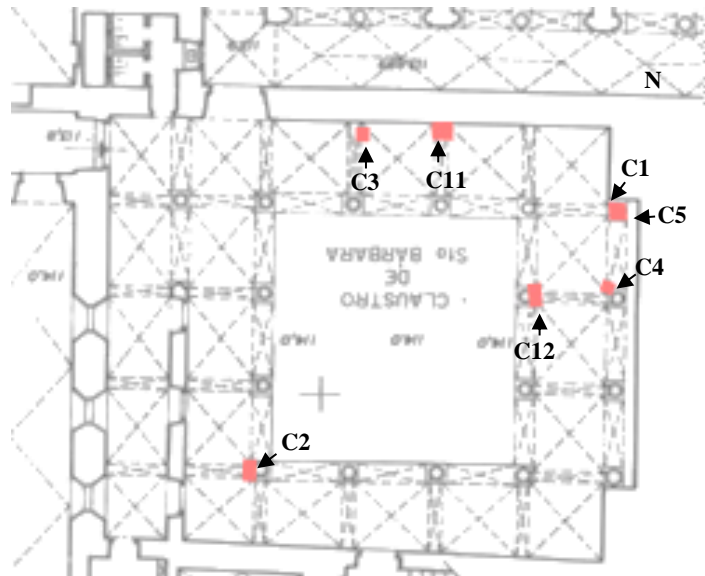


Figura 217. Locais de recolha de amostras do Claustro de Santa Bárbara;

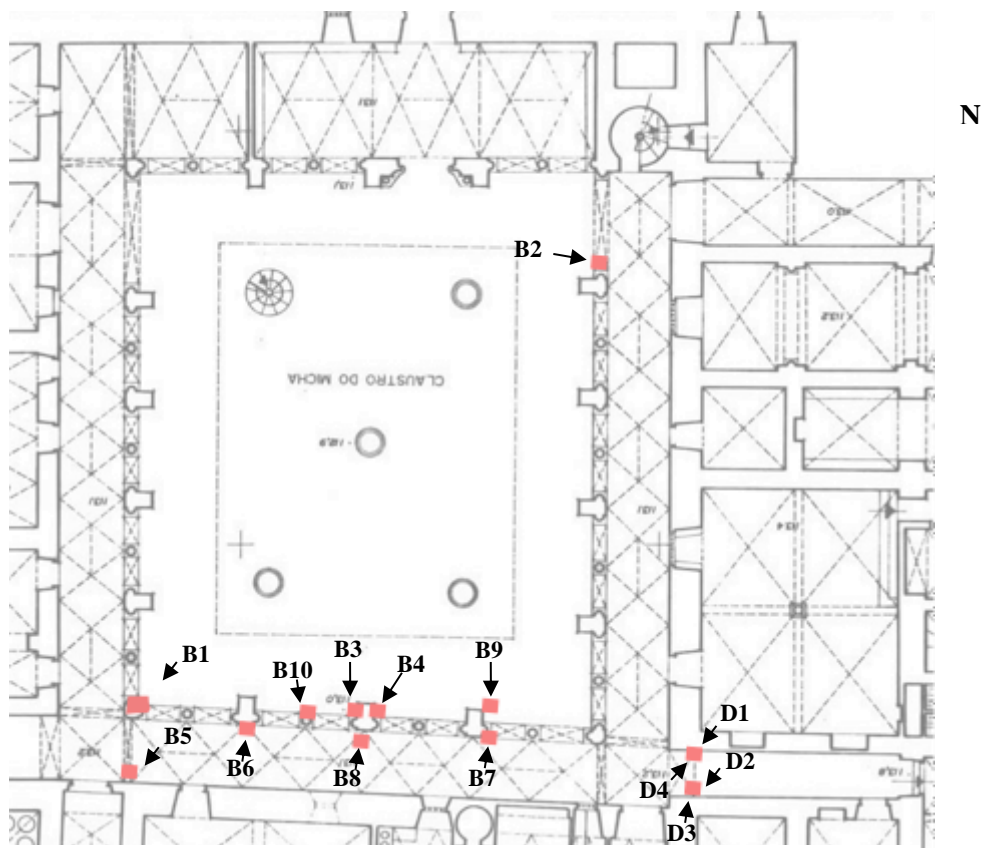


Figura 218. Locais de onde se recolheram amostras do Claustro da Michá e do Corredor;



Figura 219. Recolha da amostra B1. Capitel do Claustro da Micha;



Figura 220. Observação do corte estratigráfico B1 por Microscopia Ótica;



Figura 221. Recolha da amostra B2. Capitel do Claustro da Micha;



Figura 222. Observação do corte estratigráfico B2 por Microscopia Ótica;



Figura 223. Recolha da amostra B3 na parede que ladeia as colunas do Claustro da Micha;

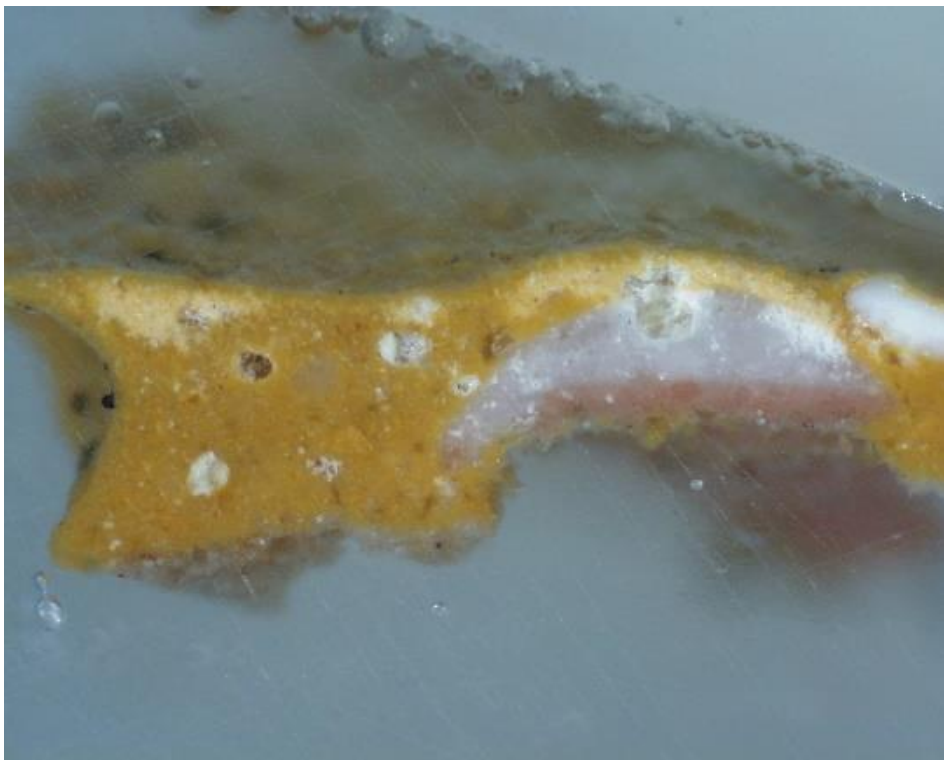


Figura 224. Observação do corte estratigráfico B3 por Microscopia Ótica;

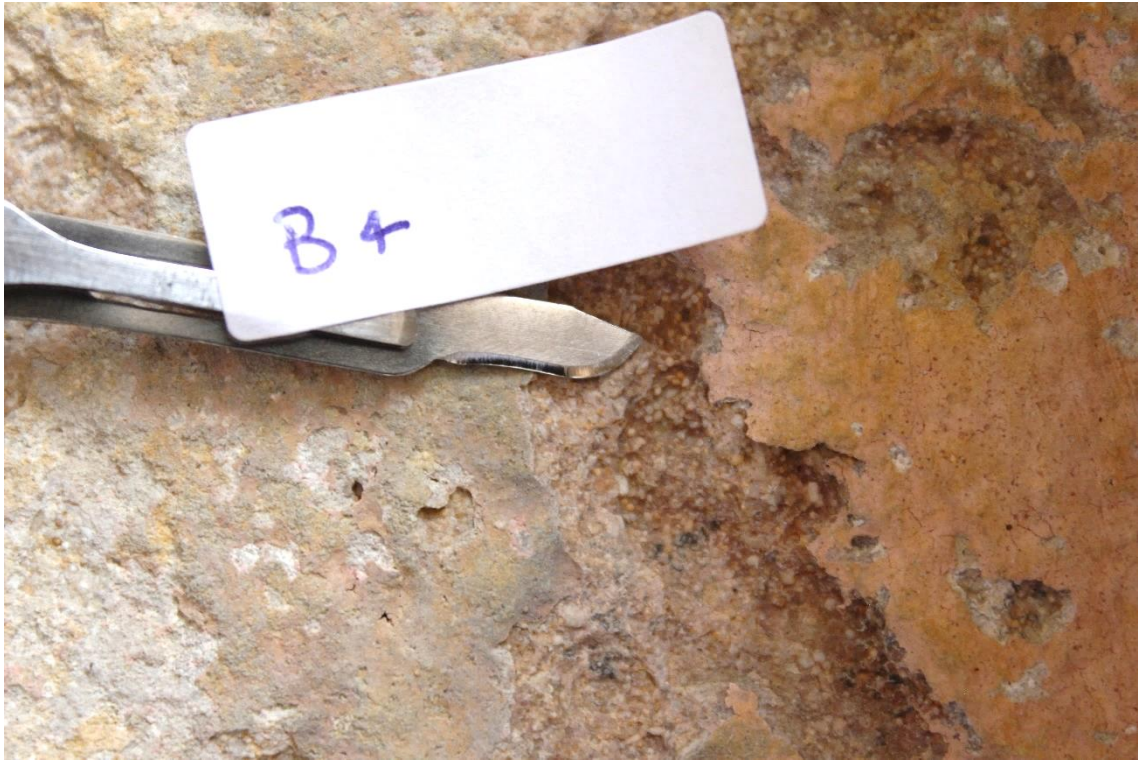


Figura 225. Recolha da amostra B4 na parede que ladeia as colunas do Claustro da Micha;



Figura 226. Observação do corte estratigráfico B4 por Microscopia Óptica;

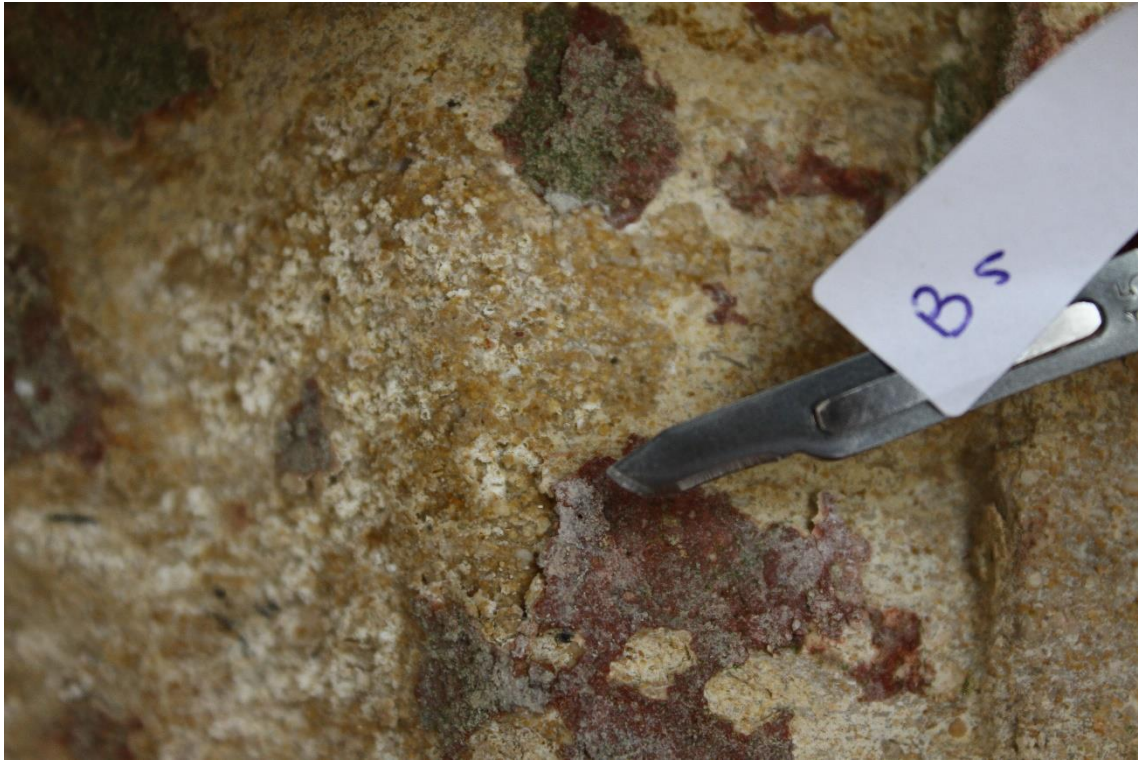


Figura 227. Recolha da amostra B5. Mísula do Claustro da Micha;



Figura 228. Observação do corte estratigráfico B5 por Microscopia Ótica;



Figura 229. Recolha da amostra B6. Mísula do Claustro da Micha;

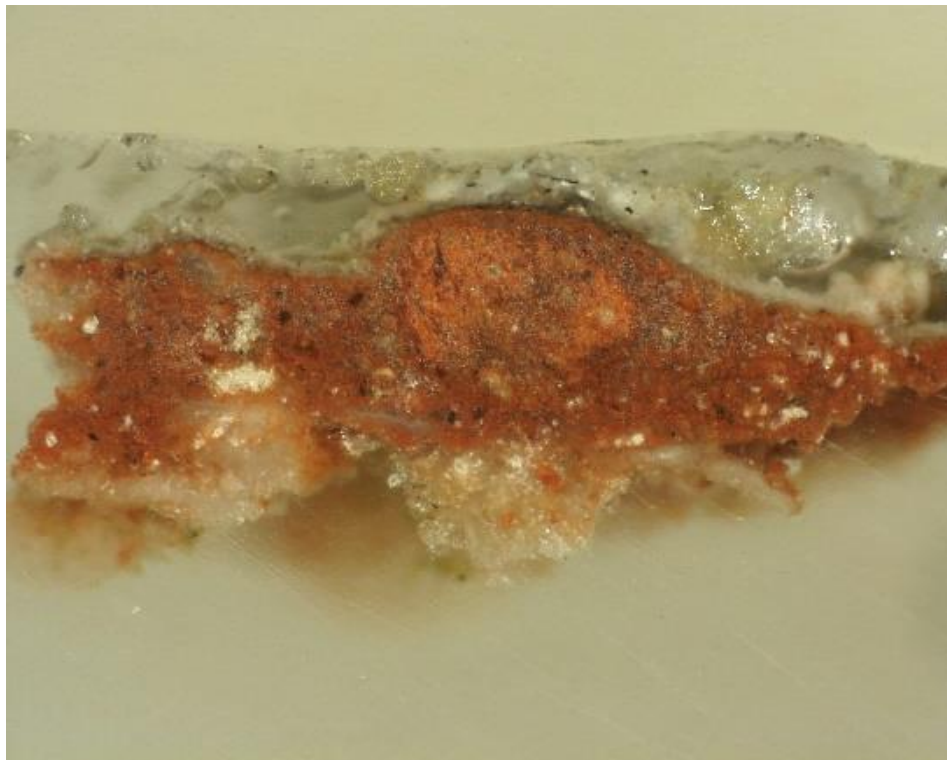


Figura 230. Observação do corte estratigráfico B6 por Microscopia Ótica;



Figura 231. Recolha da amostra B7. Capitel do Claustro da Micha;



Figura 232. Observação do corte estratigráfico B7 por Microscopia Ótica;



Figura 233. Recolha da amostra B8. Capitel do Claustro da Micha;



Figura 234. Observação do corte estratigráfico B8 por Microscopia Ótica;



Figura 235. Recolha da amostra B9. Fuste de uma coluna do Claustro da Micha;



Figura 236. Observação do corte estratigráfico B9 por Microscopia Ótica;



Figura 237. Recolha da amostra B10. Fuste de uma coluna do Claustro da Micha;



Figura 238. Observação do corte estratigráfico B10 por Microscopia Ótica;



Figura 239. Recolha da amostra C1. Arranque de arco do Claustro de Santa Bárbara;

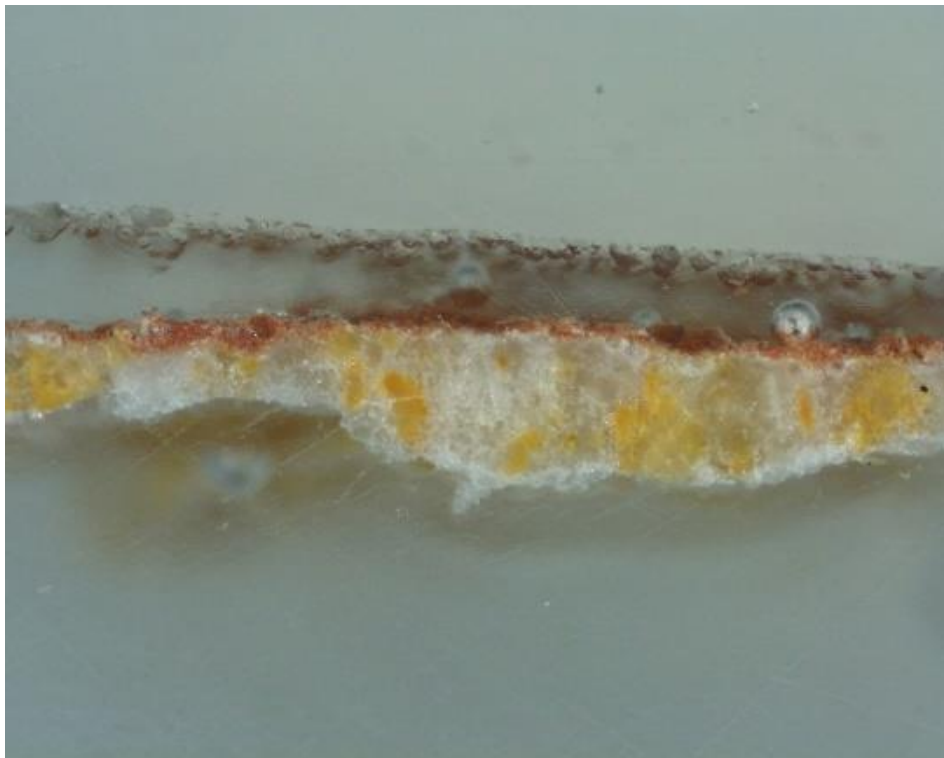


Figura 240. Observação do corte estratigráfico C1 por Microscopia Ótica;



Figura 241. Recolha da amostra C2. Arranque do arco do Claustro de Santa Bárbara;



Figura 242. Observação do corte estratigráfico C2 por Microscopia Ótica;



Figura 243. Recolha da amostra C3. Concha do Claustro de Santa Bárbara;



Figura 244. Observação do corte estratigráfico C3 por Microscopia Ótica;



Figura 245. Recolha da amostra C4. Concha do Claustro de Santa Bárbara;

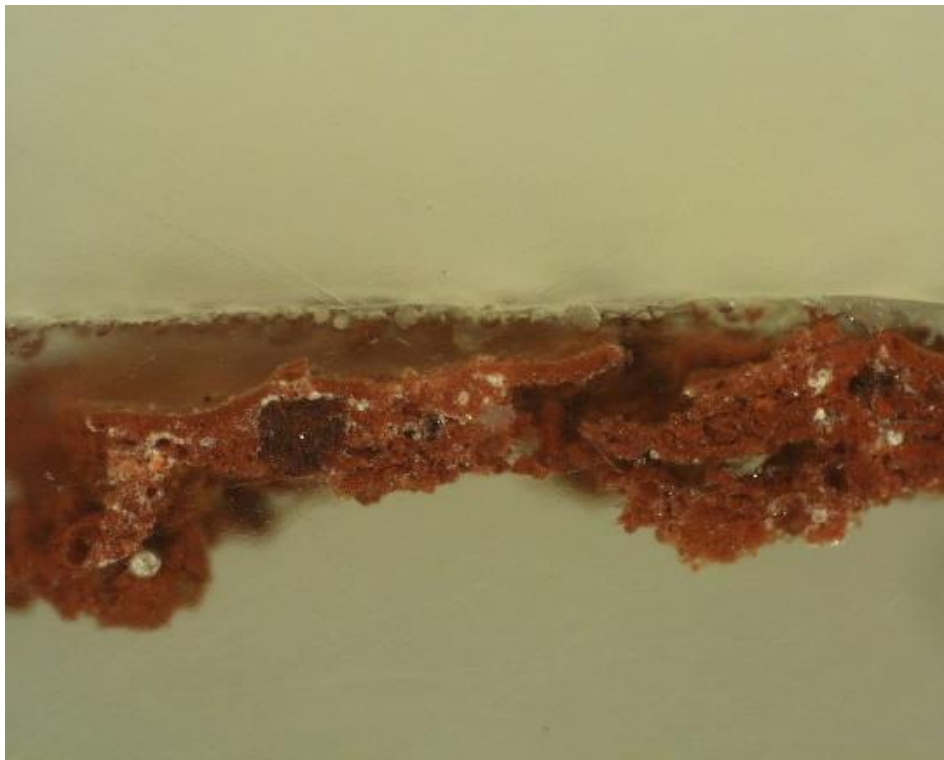


Figura 246. Observação do corte estratigráfico C4 por Microscopia Ótica;

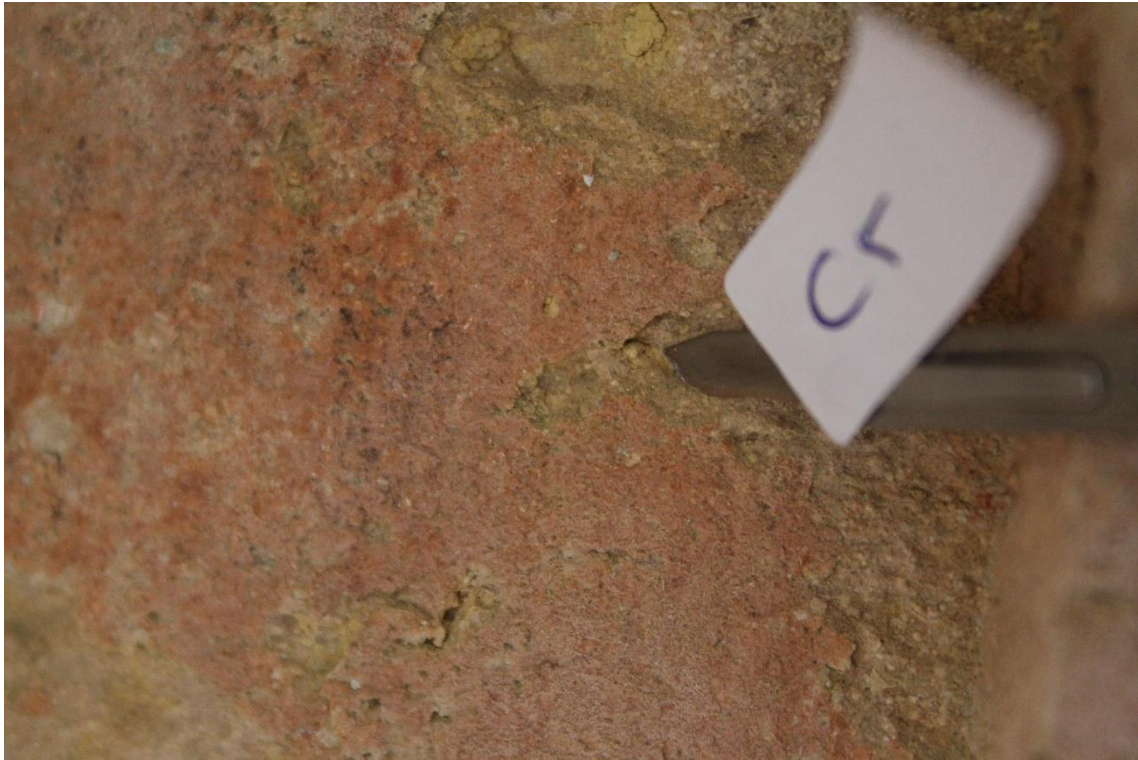


Figura 247. Recolha da amostra C5. Capitel do Claustro de Santa Bárbara;



Figura 248. Observação do corte estratigráfico C5 por Microscopia Ótica;

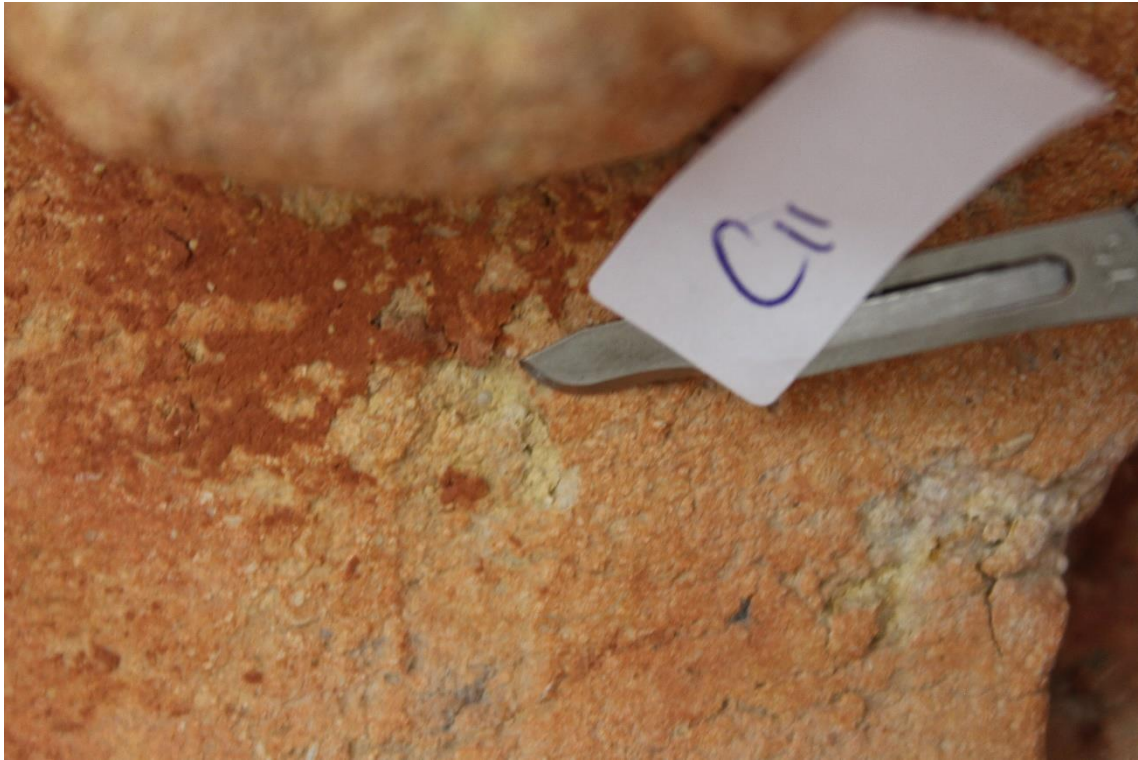


Figura 249. Recolha da amostra C11. Mísula do Claustro de Santa Bárbara;



Figura 250. Observação do corte estratigráfico C11 por Microscopia Ótica;



Figura 251. Recolha da amostra D1. Mísula do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara e o da Micha;

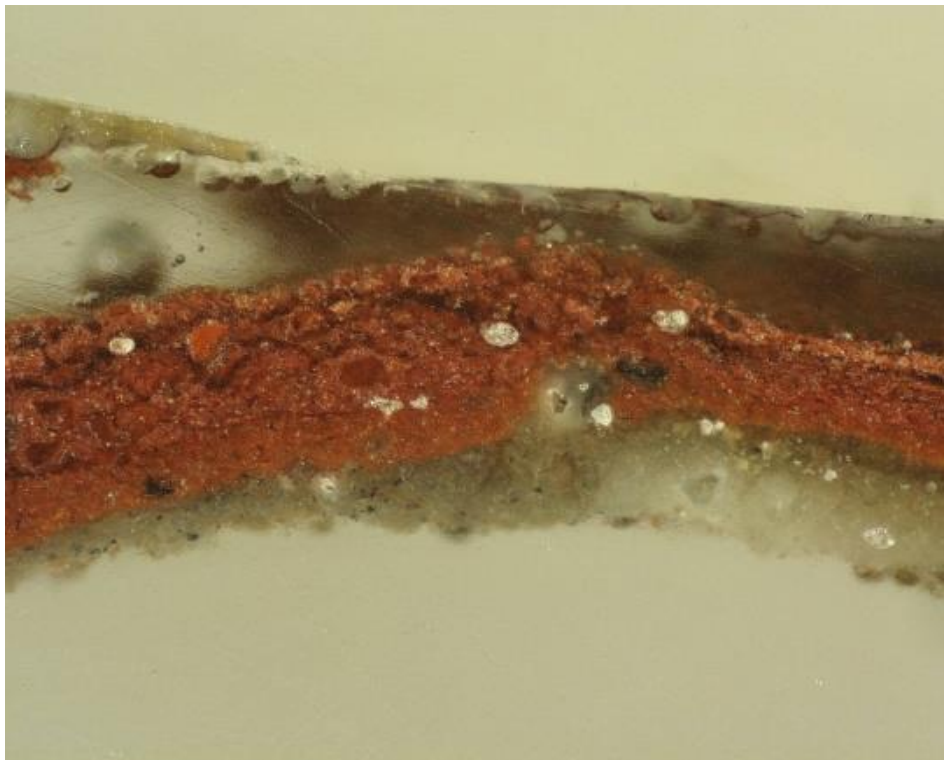


Figura 252. Observação do corte estratigráfico por Microscopia Ótica;

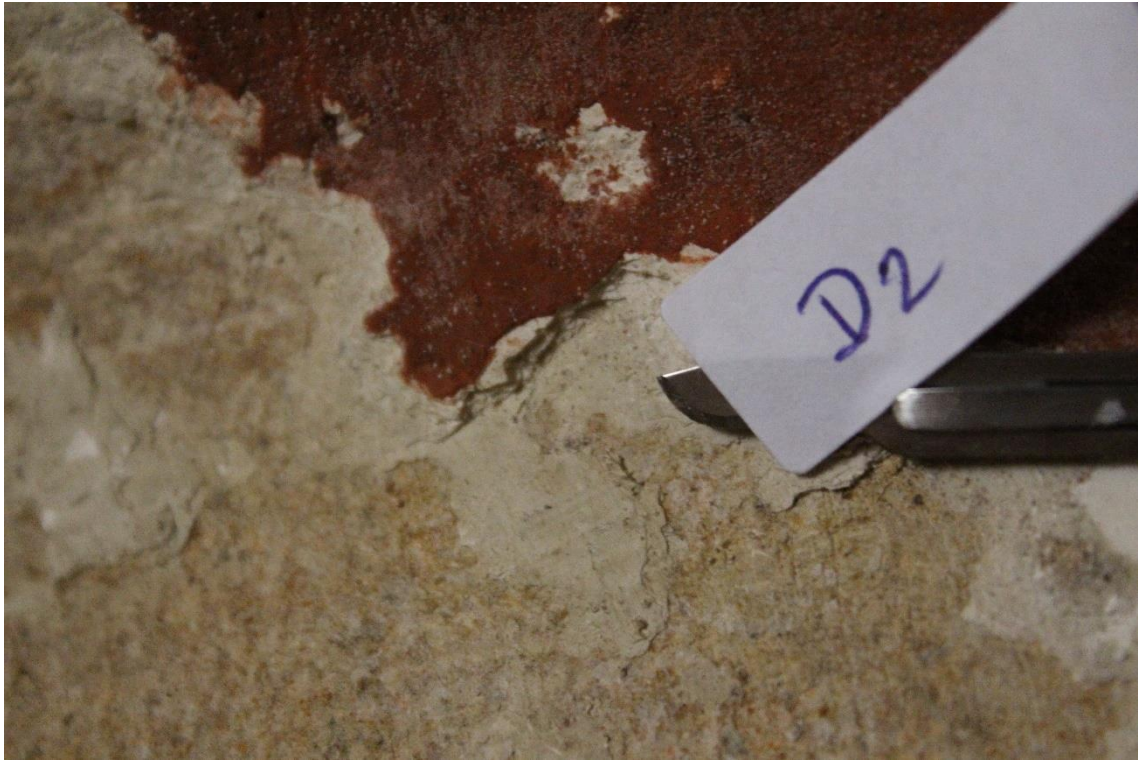


Figura 253. Recolha da amostra D2. Mísula do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara ao da Micha;



Figura 254. Observação do corte estratigráfico D2 por Microscopia Ótica;

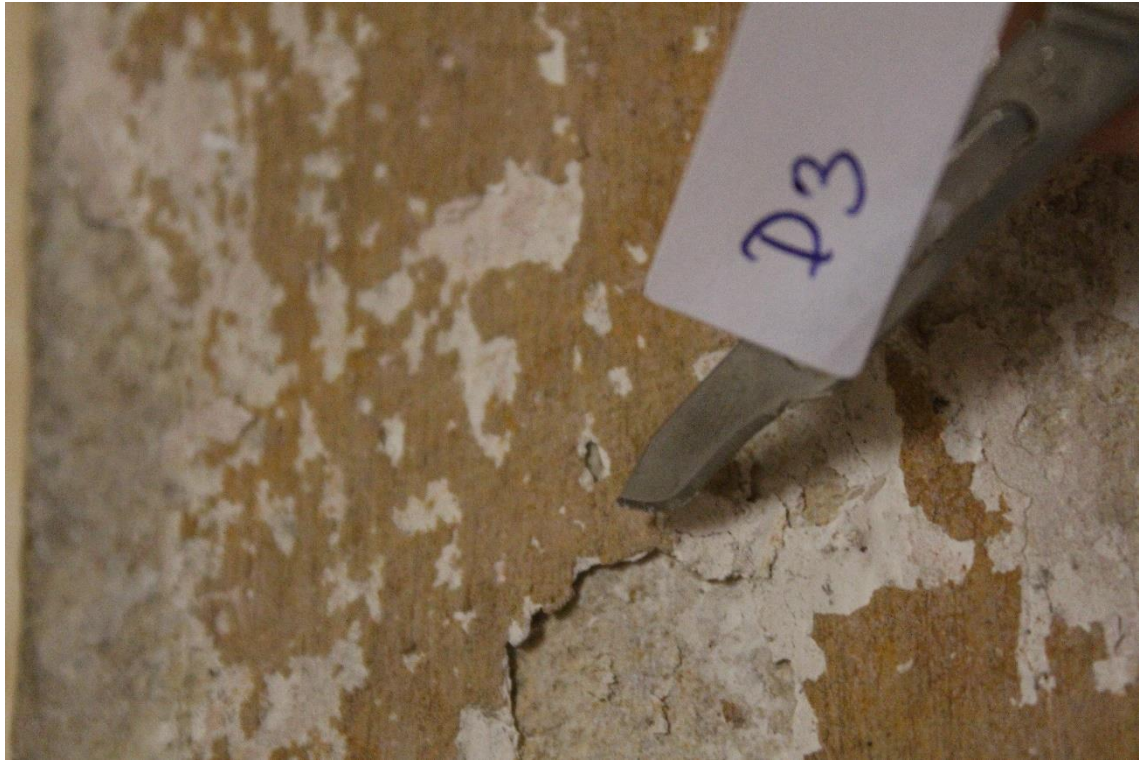


Figura 255. Recolha da amostra D3. Nervura do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara ao da Micha;

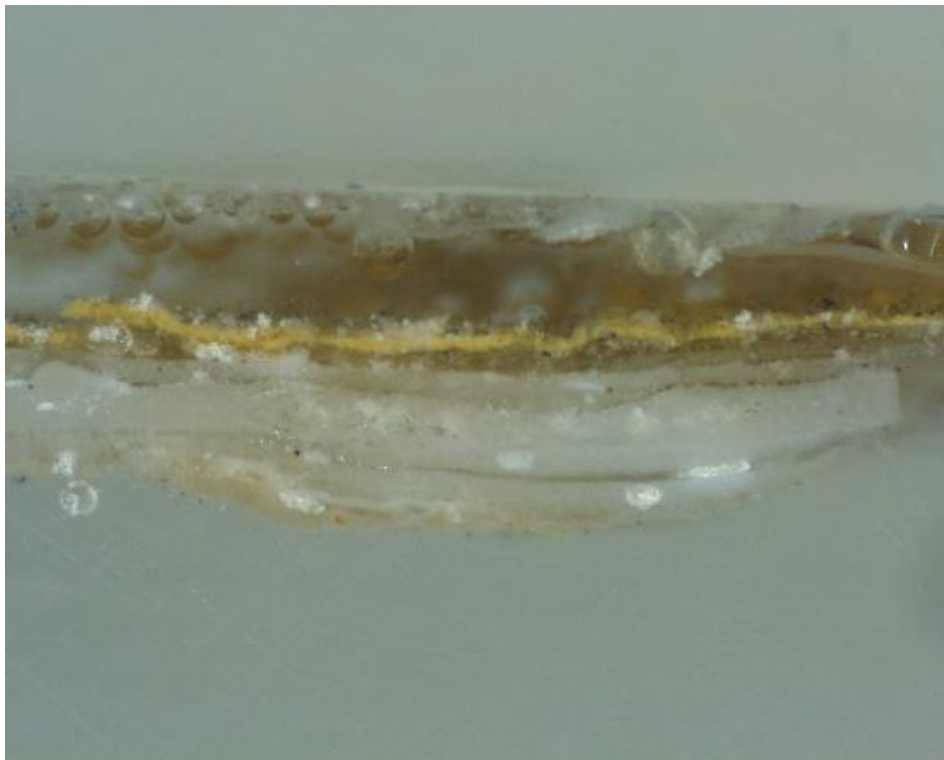


Figura 256. Observação do corte estratigráfico D3 por Microscopia Ótica;

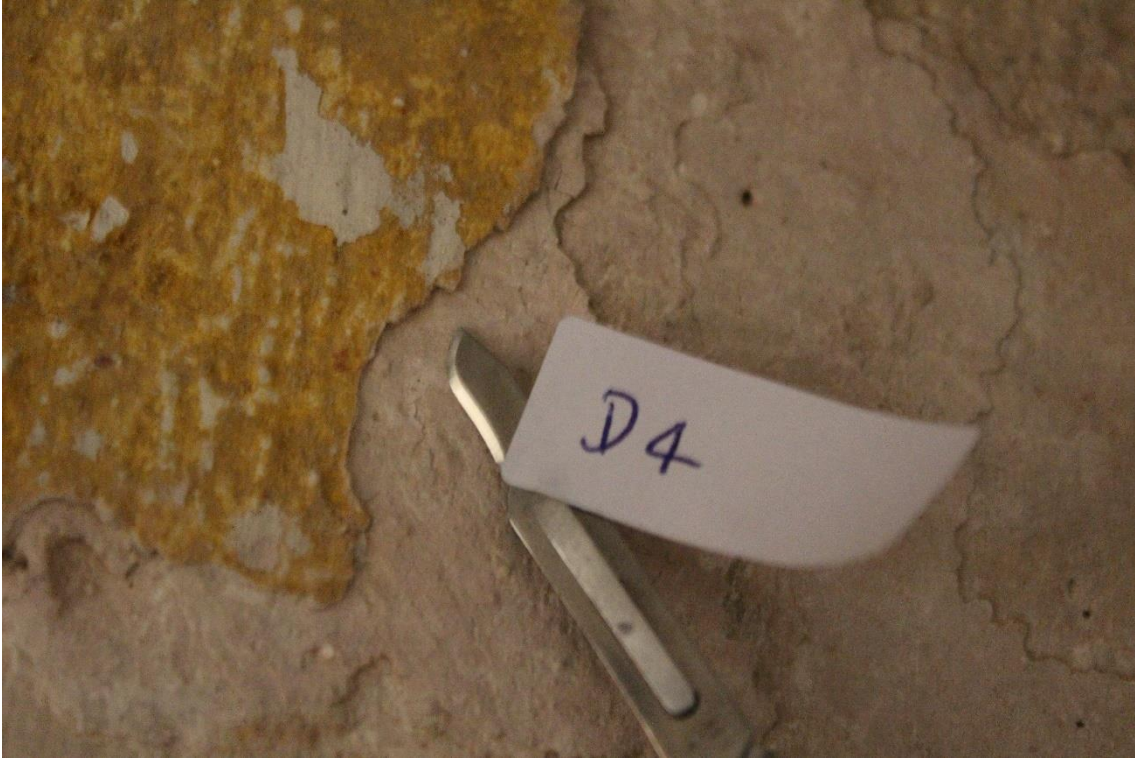


Figura 257. Recolha da amostra D4. Enxalço da porta do corredor que liga o Claustro de Santa Bárbara e da Micha;



Figura 258. Observação do corte estratigráfico por Microscopia Ótica;



Figura 259. Pormenor dos capitéis e arco com camadas cromáticas. Aatoria: Pedro Rodrigues;



Figura 260. Vestígios de vermelho, ocre e negro numa das paredes da Capela de S. Frutuoso de Montélios, Braga;



Figura 261. Vestígios de negro e de ocre no intradorso e moldura dos arcos da Capela de S. Frutuoso de Montélios, em Braga;



Figura 262. Vestígios de vermelho no bojo da pia da Capela de S. Frutuoso de Montélios, Braga;



Figura 263. Capitel da nave da Sé de Braga, com camada ocre e vestígios de vermelho;



Figura 264. Base das colunas da entrada da igreja da Sè de Braga com vestígios vermelhos;



Figura 265. Friso ocre e vermelho que percorre a nave central da igreja da Sé de Braga;



Figura 266. Altar da igreja da Sé de Braga, com vestígios de azul nas figuras esculpidas;



Figura 267. Fonte no Pátio de Santo Amaro, na Sé de Braga, com vestígios de vermelho e ocre;



Figura 268. Duas esculturas da fachada da Sé de Braga com vestígios de vermelha;



Figura 269. Enxalço da janela sul da Sala do Capítulo com vestígios de ocre de forma imitar a estereotomia da cantaria através da cor;



Figura 270. Nervura com vestígios de ocre e junta fingida no Claustro de Santa Bárbara;



Figura 271. Reboco de imitação da estereotomia de cantaria na antiga entrada da Charola e zona da bilheteira;



Figura 272. Zona lateral de um dos frontões do Noviciado com reboco a imitar cantaria;



Figura 273. Vestígios de reboco a imitar cantaria no andar inferior da Casa do Capítulo inacabada;



Figura 274. Reboco a imitar cantaria na parte exterior da Casa do Capítulo;

SIPA/FOTO.00502370



Figura 275. Frontões do Noviciado com reboco a imitar cantaria nas partes laterais, 1954. Retirado de http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4718 a 4/6/2019;



Figura 276. Vestígios de juntas fingidas num dos panos da abóbada da nave manuelina. A autoria: Joaquim Caetano;;



Figura 277. Junta fingida numb loco do cunhal do Claustro de Santa Bárbra;



Figura 278. Pano da abóbada da Sala do Capítulo com tingimento das juntas fingidas e ainda argamassa de juntas;



Figura 279. Juntas salientes na parte exterior da Charola;

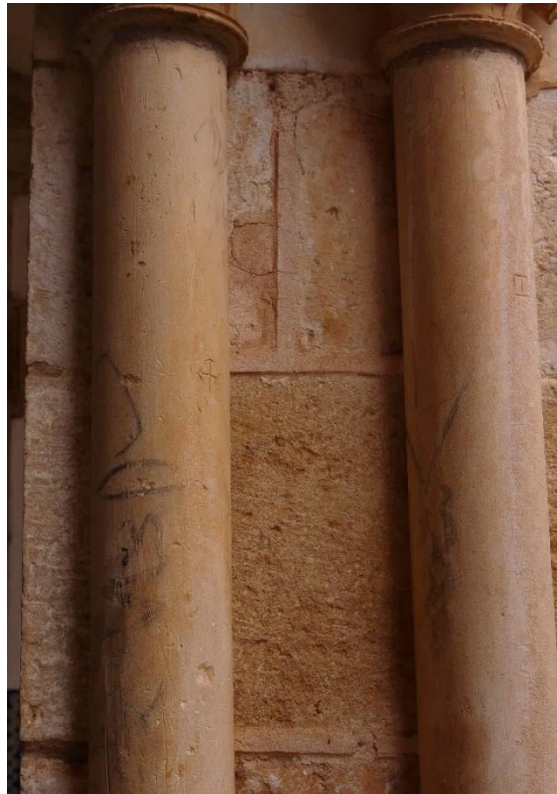


Figura 280. Juntas salientes entre as colunas do Claustro do Cemitério;



Figura 281. Juntas salientes subjacentes à pintura mural do arco triunfal da Charola;



Figura 282. Junta pintada no enxalço de um dos janelões sul do Dormitório;



Figura 283. Juntas pintadas no cruzeiro do Dormitório;

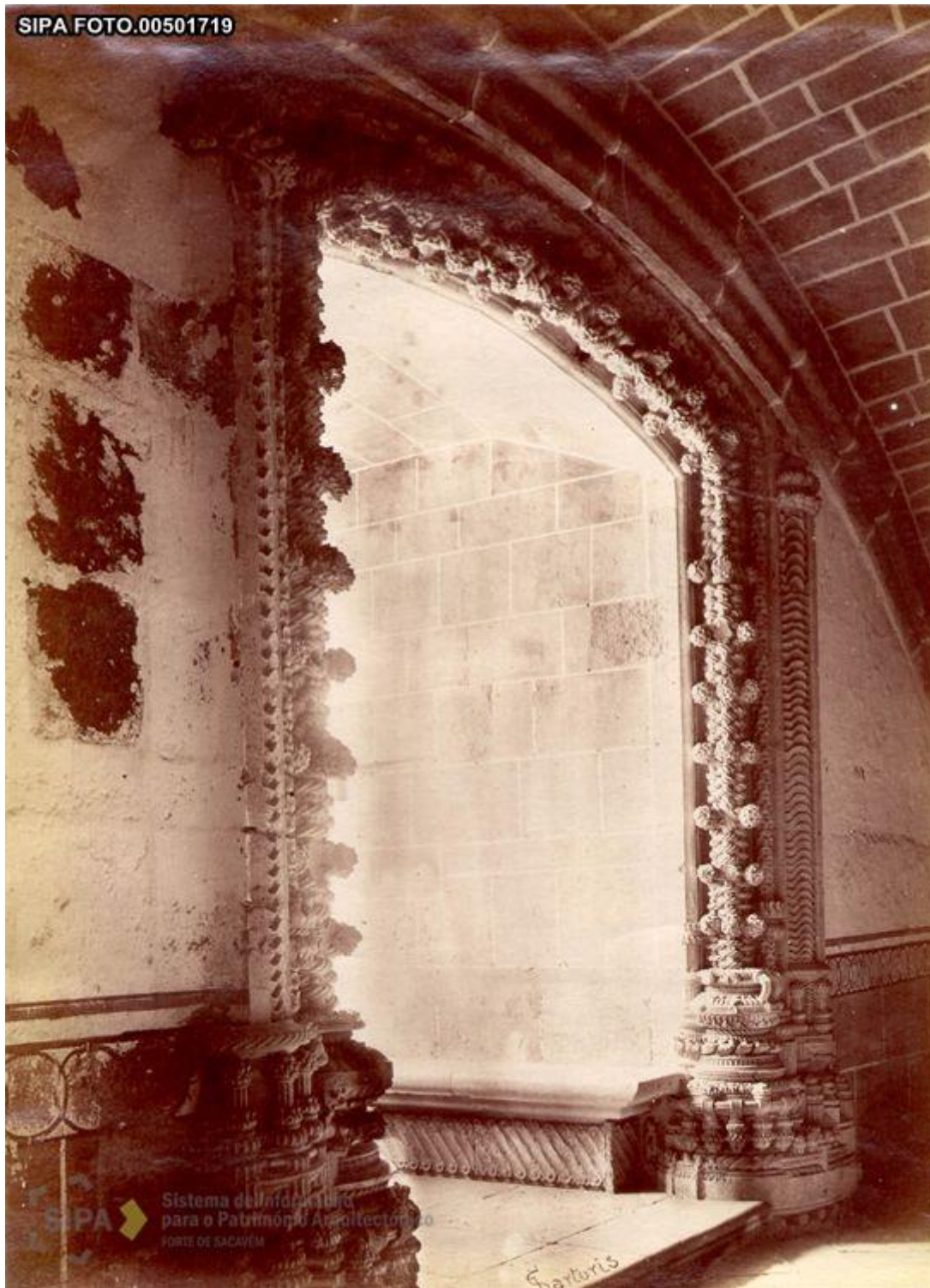


Figura 284. Fotografia de J. Sartoris cuja data é desconhecida, do janelão oeste da Sala do Capítulo, onde se veem várias decorações na arquitetura;



Figura 285. Juntas salientes subjacentes à pintura mural do século XVI. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 286. Pormenor do reboco de imitação de cantaria de um pequeno edifício do Paço Ducal de Vila Viçosa. A autoria: Sofia Salema;

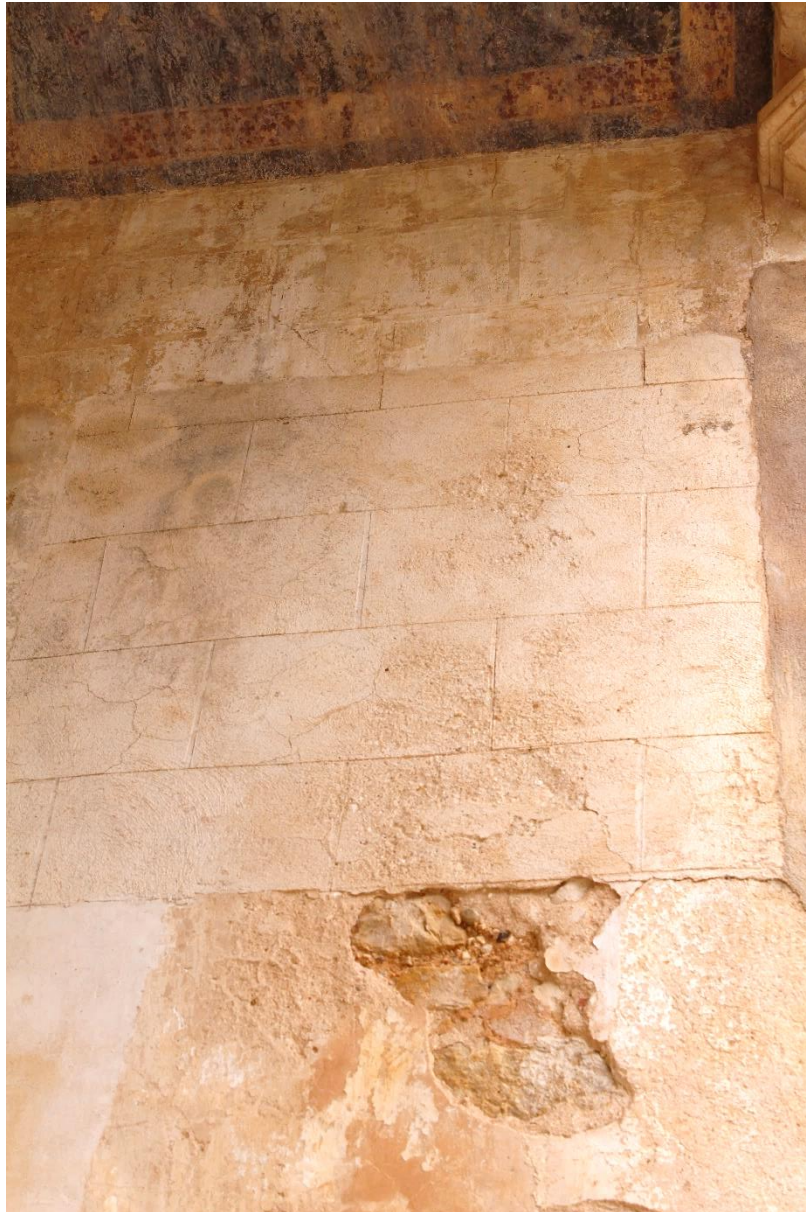


Figura 287. Reboco antigo (superior) e reboco novo(inferior)a imitar cantaria, antiga entrada da Charola;



Figura 288. Reboco de imitação de cantaria com esgrafito, sobre uma pintura mural, capela-mor de uma pequena capela em Fortios, Portalegre



Figura 289. Casa dentro das muralhas do Castelo de Ouguela, com revestimento de imitação de canataria, com juntas duplas. Autoria: Sofia Salema;



Figura 290. Reboco com juntas pintadas a vermelho, simulando um aparelho de cantaria, Parque Arqueológico de Pompeia;



Figura 291. Reboco de imitação de um aparelho de pedra regular, Parque Arqueológico de Pompeia;



Figura 292. Revestimento de imitação de um aparelho de pedra, com juntas e blocos pintados, Parque Arqueológico de Pompeia;



Figura 293. Exterior do aparelho de pedra regular da Igreja de S. Dinis, Vila Real, com juntas salientes. Autoria: Joaquim Caetano;



Figura 294. Pintura mural a representar cantaria, cujas juntas são salientes, Igreja de S. Francisco em Bragança. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 295. Representação de um castelo cujo aparelho é de cantaria com juntas salientes, pintura mural da Igreja de S. Francisco em Bragança. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 296. Decoração mudéjar da Charola. A autoria: Joaquim Caetano;

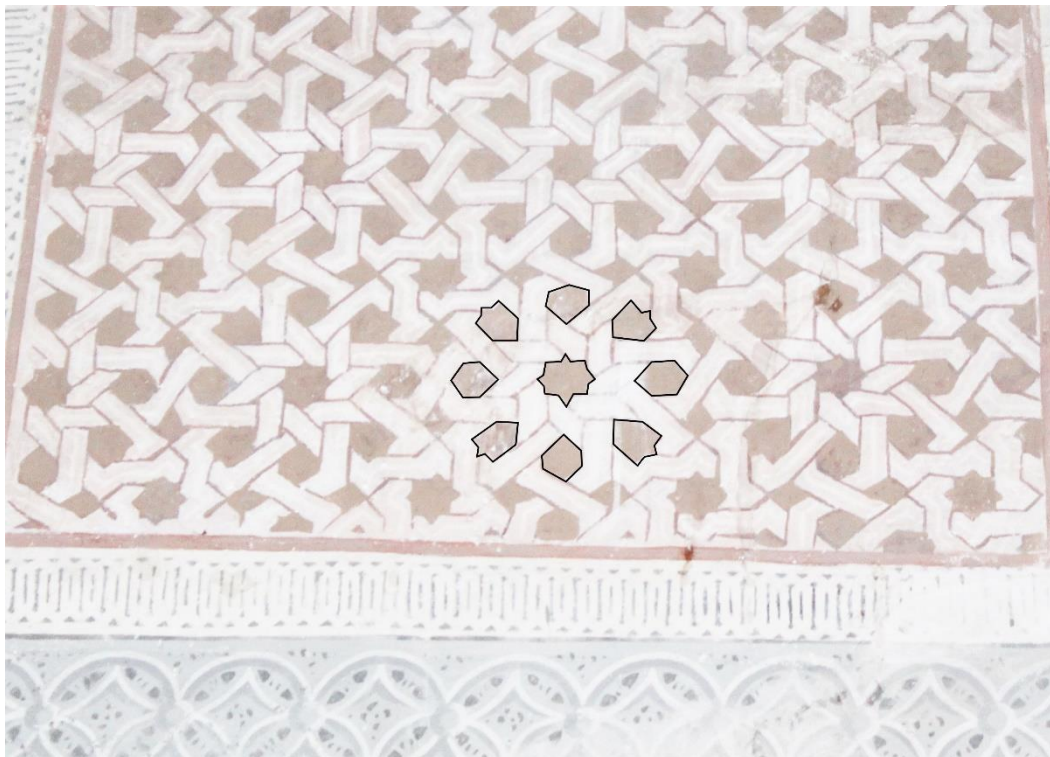


Figura 297. Estrela de oito pontas que compõe o padrão mudéjar da Capela da Glória, Braga. Montagem digital;



Figura 298. Estrela de oito pontas que liga as estrelas de dezasseis, Capela da Glória, Braga. Montagem digital;



Figura 299. Padrão mudéjar das estrelas de oito pontas, estilizado com linhas de forma a criar volumetria, Capela da Glória, Braga;



Figura 300. Fragmento de pintura mural, com pintura mural com laçarias mudéjares, Paço de Sintra;



Figura 301. Falta de rigor nas decorações mudéjares do Claustro da Lavagem;



Figura 302. Falta de rigor nas decorações mudéjares da Sala do Paço;



*Figura 303. Colunas da nave da Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, Santarém, decoradas com ferronneries.
Autoria: Joaquim Caetano;*



Figura 304. Teto decorado com ferronneries, Capela de São Manços, Évora. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 305. Pormenor do teto da capela-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo, decorado com ferronneries;



Figura 306. Teto decorado com ferronneries, da igreja do Convento de Santa Teresa de Jesus, Carnide. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 307. Teto da capela-mor da ermida de S. Pedro da Ribeira, decorado com grutescos com cor de carácter regional;



Figura 308. Grutescos em pintura mural destacada do Parque Arqueológico de Pompeia, exposto no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles;



Figura 309. Decoração de um portal em pedra no Parque Arqueológico de Pompeia;



Figura 310. Pano da nervura pintado com composição angelical na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 311. Anjo tenente do teto da Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha. A autoria: Joaquim Caetano;



Figura 312. Juntas pintadas na parede anexa à mísula da nave manuelina;

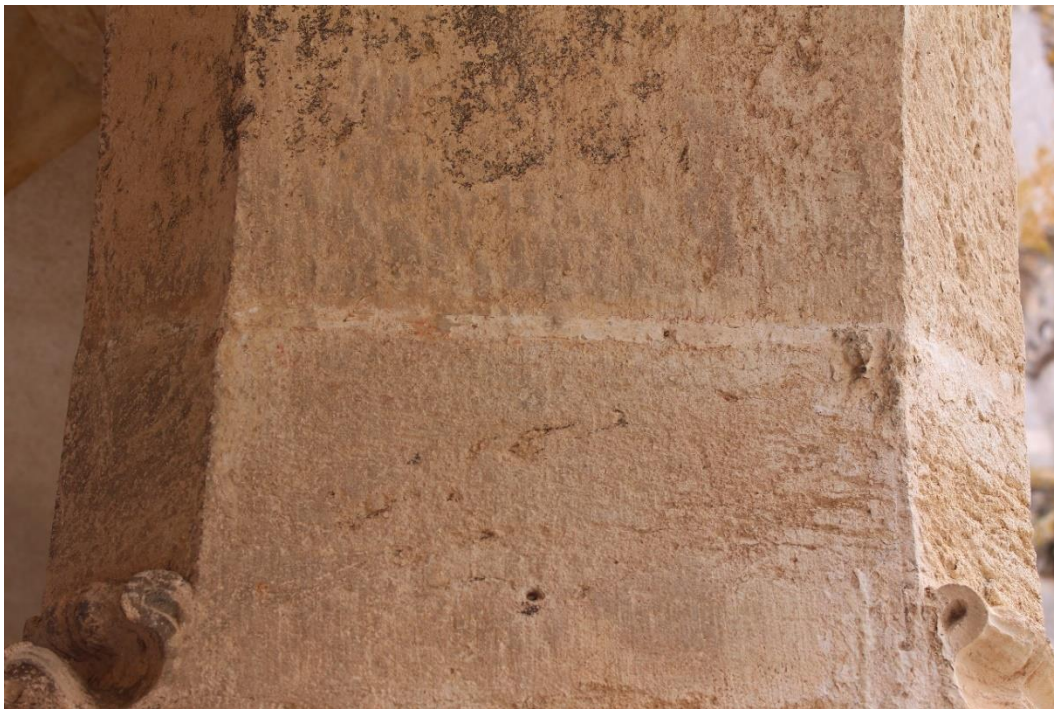


Figura 313. Junta pintada num dos arcos do Claustro da Hospedaria;