

ANTÓNIO JOÃO CRUZ, MARIA TERESA DESTERRO,
ERICA EIRES, SÓNIA COSTA, CARLA REGO

SER OU NÃO SER METSYS: O DESENHO SUBJACENTE DO TRÍPTICO DA VIDA DE CRISTO, DE TOMAR, E A SUA ATRIBUIÇÃO AUTORAL

A caracterização do desenho subjacente das cinco pinturas do *Tríptico da Vida de Cristo*, da igreja de São João Baptista, em Tomar, é feita com base nas reflectografias de infravermelho, integrais e de elevada resolução, obtidas. Considerando as hipóteses de atribuição de autoria formuladas até à data, é efectuada a comparação do relativamente extenso desenho observado com o que, de acordo com a literatura, é característico das obras de Quentin Metsys, sua oficina ou seu discípulo Eduardo, o Português. Dos três tipos de desenho detectado, eventualmente correspondente a três mãos, o principal não encontra paralelo nas obras tomadas como referência, por ser significativamente mais visível, mais rigoroso e mais detalhado. Porém, os outros dois tipos de desenho, usados de forma mais localizada, têm algumas semelhanças com o observado em obras de Metsys. Estes resultados são discutidos no contexto das práticas oficinais da época e do problema de autoria colocado pelo Tríptico.

To be or not to be Metsys: the underdrawing of the Triptych of the Life of Christ, from Tomar, and its authorship attribution

The characterization of the underdrawing of the five paintings that constitute the *Triptych of the Life of Christ*, belonging to the church of St. John the Baptist, in Tomar, Portugal, is done on the base of the high resolution and integral infrared reflectographs obtained. Considering the hypotheses of authorship formulated until now, a comparison of the extensive underdrawing is made with the characteristics of the works of Quentin Metsys, his workshop or his disciple Eduardo, the Portuguese. They were detected three types of drawing, possibly corresponding to three different hands but the main one has not parallel with the works taken as reference, from the literature, because it is much more visible, more rigorous and more detailed. However, the other two types of drawings, used more locally, have some similarities to those seen in Metsys' works. These results are discussed in the context of the workshop practices of the sixteen century and the authorship problem posed by the Triptych.



O TRÍPTICO E O ESTADO DA QUESTÃO

O *Triptico da Vida de Cristo*, sito na capela baptismal da Igreja de São João Baptista, em Tomar, é constituído por três painéis de madeira de carvalho (Gouveia, 2005:121), com cinco pinturas, presumivelmente a óleo, datadas do primeiro quartel do século XVI.

No painel central, com 258 cm de altura por 199 cm de largura, representa-se o *Baptismo de Cristo por São João Baptista no Rio Jordão*, o volante esquerdo é dedicado às *Bodas de Caná* e o direito às *Tentações de Cristo* e, no reverso dos mesmos representa-se, em *grisaille*, *São João Evangelista* e *Santo André*, respectivamente FIG. 1.

Devido à mutilação a que os painéis tinham sido sujeitos no século XVII quando, separados, foram integrados na capela-mor, as pinturas foram objecto de profundo restauro realizado por Luciano Freire, na década de 1920, durante o qual foram acrescentadas as duas tábuas exteriores do painel central e cerca de 30 cm a cada um dos volantes (Eires et al., 2016; Teixeira, 1938:13). Foram, ainda, efectuados extensos repintes noutras zonas, especialmente na pintura que representa as *Bodas de Caná* (Eires et al., 2016).

Relativamente à autoria, sem qualquer apoio documental, foi Carl Justi o primeiro a apontar algumas afinidades estilísticas entre estas pinturas e as de Quentin Metsys (1466-1530), aproximando-as, simultaneamente, do *Triptico da Paixão* do convento da Madre de Deus, em Lisboa (Justi, 1888:148). Contudo, notou igualmente que as pinturas de Tomar não revelavam a mestria evidenciada

noutras obras de Metsys, explicando essas diferenças através da eventual colaboração do seu discípulo Eduardo, o Português, de quem pouco se sabe, para além da sua ligação a Metsys, documentada em 1504, e, da sua inscrição como mestre na Guilda de São Lucas de Antuérpia, em 1508 (Justi, 1888:148).

Cinco décadas depois, Garcês Teixeira apontou, novamente, para a origem flamenga do Tríptico, também anotando as semelhanças com determinados por-menores do *Triptico da Paixão* (Teixeira, 1938:10).

Luís Reis Santos retomou a atribuição feita por Justi (Reis-Santos, 1953; 1958; Santos, 1942) afirmando que, tanto este Tríptico, como o *Triptico da Paixão*, “eram da oficina de Quentin Metsys, delineados pelo Mestre, e pintados, em parte, por um discípulo, muito provavelmente o tal Eduwart Portugalois” (Reis-Santos, 1966).

Desde então, tem sido unânime a referência à origem flamenga do *Triptico da Vida de Cristo*, ainda que, com algumas variantes. Enquanto José Augusto França se limitou a fazer uma breve menção à atribuição flamenga das pinturas (França, 1994:46), Dagoberto Markl considerou, mais uma vez, que esta obra e o mencionado *Triptico da Paixão* são as que mais probabilidades reúnem para se fazer uma atribuição a Eduardo, o Português (Markl, 1986:98). Por seu lado, José Alberto Carvalho, concordando com as afinidades com as pinturas da Madre de Deus, considerou o Tríptico obra de “um mestre muito influenciado pelo estilo de Quentin Metsys” (Carvalho, 2000).



FIG. 1a\ *Triptico da Vida de Cristo*, aberto, após a intervenção de conservação e restauro. Fotografias de Gonçalo Figueiredo (IPT).



FIG. 1b\ Triptyco da Vida de Cristo fechado, após a intervenção de conservação e restauro. Fotografias de Gonçalo Figueiredo (IPT).

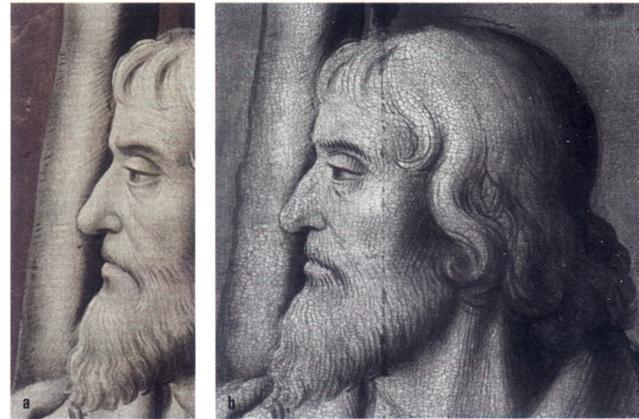
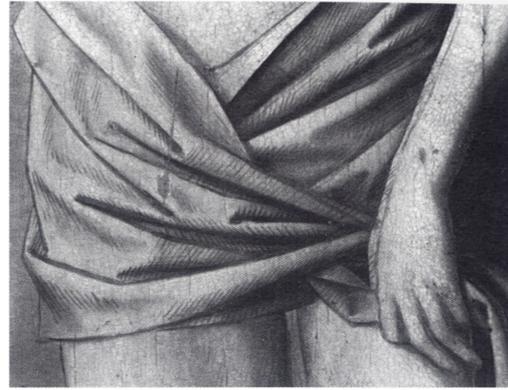


FIG. 2\ Perizónio e braço de Cristo, no painel central. Além da técnica de desenho usada nos dois motivos, observa-se o deslocamento do braço e as modificações nos dedos relativamente ao que foi pintado.

FIG. 3\ Cabeça de Santo André e parte superior da cruz, no reverso do volante direito: a) imagem visível (fotografia de Gonçalo Figueiredo); b) reflectografia.

ESTUDO DO DESENHO SUBJACENTE DO TRÍPTICO

Sendo consensualmente reconhecida a importância do desenho subjacente para a caracterização da pintura antiga (Boer et al., 1992; Bomford, 2002; Finaldi & Garrido, 2006), nomeadamente para a discussão das questões autorais, no âmbito de uma intervenção de conservação e restauro enquadrada no Mestrado em Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, procedeu-se ao exame integral por reflectografia de infravermelho das cinco pinturas do Tríptico.

Para o efeito, utilizou-se uma câmara Osiris, com sensibilidade espectral de 900 a 1700 nm e sensor de InGaAs, a uma distância de 120 cm, com distância de foco de 29 cm e abertura do diafragma $f/8$, equipamento este, já sumariamente apresentado noutra local (Candeias et al., 2010). As imagens obtidas, após montagem com a ferramenta Photomerge, do Adobe Photoshop CS5, têm 228 megapíxeis no caso do painel central e cerca de 110 megapíxeis nos restantes casos.

Pretende-se fazer aqui a apresentação dos resultados obtidos, através da descrição do desenho visualizado e sua comparação com o que está disponível na literatura sobre o desenho subjacente de obras de Quentin Metsys ou a ele atribuídas, de outras atribuíveis à sua oficina ou ao seu discípulo Eduardo, o Português, com o objectivo de contribuir para a caracterização geral destas pinturas e esclarecimento da atribuição autoral.

O desenho subjacente do Tríptico já tinha sido estudado por Paulo Gouveia (2005), no âmbito de outra dissertação de mestrado, mas as reflectografias então realizadas com equipamento analógico, além de não cobrirem a totalidade das pinturas, têm, sobretudo, reduzida resolução e fraca qualidade geral. As significativas diferenças de detalhe da documentação agora obtida permitem, por um lado, observar aspectos que, naturalmente, tinham passado despercebidos e, por outro, verificar que não são justificadas algumas das leituras então avançadas. Este novo estudo explica-se, ainda, por não terem sido publicadas as primeiras reflectografias e serem agora muito mais numerosos os dados disponíveis para comparação com o que se observa no Tríptico.

A existência de interpretações que as novas reflectografias contradizem põe em evidência a prudência que é indispensável ter na leitura destes documentos, quando a visibilidade, manifestamente, não é boa. Por isso, na caracterização que aqui se faz do desenho subjacente, tentou-se não ir além daquilo que os resultados objectivamente permitem observar, ignorando-se o que continua obscurecido pela camada cromática, mesmo que algumas marcas possam ser sugestivas.

CARACTERÍSTICAS GERAIS DO DESENHO SUBJACENTE DO TRÍPTICO

Visibilidade

O desenho subjacente das tábuas originais do Tríptico é extenso e muito detalhado e tem boa visibilidade nalgumas zonas das três pinturas interiores e do painel de *Santo André* (sobretudo na metade superior) sendo, pelo contrário, muito pouco visível na pintura de *São João Evangelista*. Nas poucas zonas desta onde é perceptível, parece ter características semelhantes ao das demais pinturas, pelo que, a menor visibilidade do desenho neste painel, assim como na metade inferior do painel de *Santo André*, deve resultar de eventual camada pictórica mais espessa. Como o branco de chumbo, o principal constituinte desta, é um pigmento pouco transparente ao infravermelho, uma pequena variação da espessura média dessa camada, para a qual, no entanto, não se encontra explicação, poderá modificar significativamente a visibilidade do desenho subjacente.

Nas quatro pinturas em que o desenho tem boa visibilidade, é nas zonas dos panejamentos que, de uma forma geral, isso se verifica FIG. 2. Nas zonas de carnção a situação é muito diversa, observando-se, por exemplo, muito bem no rosto de Santo André FIG. 3, mas mal no corpo de Cristo, no painel central.

Tipos de traços

De um modo geral, as linhas de contorno são espessas e frequentemente constituídas por segmentos contínuos, com formas rectilíneas ou arredondadas, conforme os motivos FIG. 2 E FIG. 4. Trata-se de um desenho rigoroso e sem hesitações que, no essencial, foi seguido durante a pintura - o que, conjugado com a detalhada modelação das sombras que geralmente se observa no seu interior, parece corresponder a um desenho já previamente definido nos seus pormenores (Sandner, 2009).

Excepcionalmente foram usadas linhas igualmente largas mas sem a característica esquemática das outras, desenvolvendo-se de forma bem mais irregular, inclusivamente, do que a forma que depois foi pintada, como sucede no madeiro da cruz de Santo André FIG. 3.

No desenho de motivos secundários, nomeadamente da paisagem (elementos arquitectónicos do fundo ou árvores), geralmente foram usados traços interrompidos, menos decididos e, simultaneamente, mais esquemáticos e expressivos. São também relativamente largos, especialmente tendo em conta a reduzida dimensão de alguns dos motivos, mas, ao contrário dos outros, em muitos casos correspondem a motivos que, ou não foram pintados, ou acabaram por ficar com outra forma ou dimensão, como acontece, sobretudo, nas *Tentações* FIG. 5. Estas diferenças podem sugerir que são desenvolvimentos espontâneos introduzidos, eventualmente por outra mão, no desenho previamente definido.

Além dos traços largos, nos contornos também foram usados traços finos, ainda que menos frequentemente, como na asa esquerda do anjo do painel central FIG. 6 (a da direita é da autoria de Luciano Freire) ou nalguns motivos da paisagem, nomeadamente na ondulação do rio, à frente de Cristo. Embora a sua visibilidade seja menor, aparentam denotar uma procura de forma e terem sido realizados a seco.

Para a representação das sombras, geralmente foram usados traços rectilíneos com espessura menor do que a das linhas de contorno. Na maior parte dos casos, essas linhas têm espessura média, ainda que também sejam observadas linhas finas.

O desenho caracteriza-se, portanto, por traços com espessura muito variável, mas com predominância dos traços largos e de espessura média que aparentam ser de uma tinta fluida à base de carbono (dada a sua visibilidade) aplicada a pincel FIG. 7.

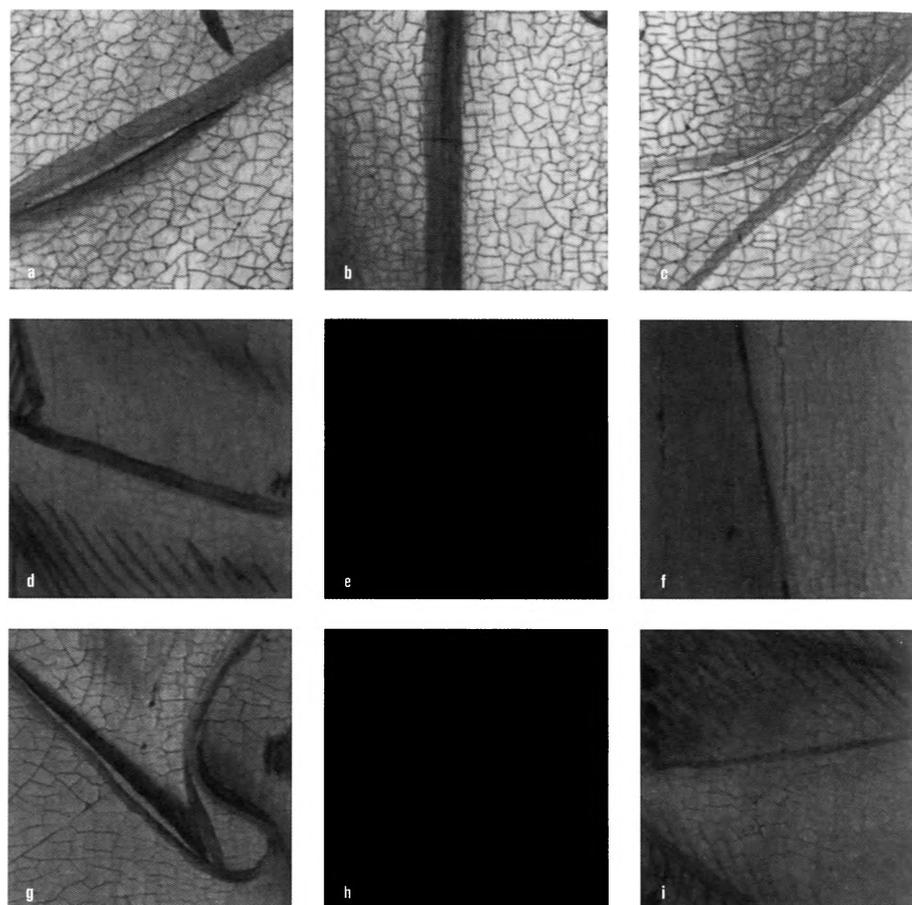


FIG. 4\ Linhas de contorno nos painéis com melhor visibilidade do desenho: a) a c) Santo André; d) a f) Baptismo de Cristo; g) a i) Tentações de Cristo. A escala dos diferentes pormenores é aproximadamente a mesma.

Relação entre o desenho e a pintura

De uma forma geral, as diferenças entre as linhas de contorno e os limites dos motivos pintados tendem a ser reduzidas, o que, provavelmente, explicará a não observação do desenho em diversos motivos.

Nos casos em que isso não se verifica, detectam-se pequenas alterações do tamanho ou da posição dos motivos. São exemplos o deslocamento do braço esquerdo de Cristo FIG. 2 e as modificações de algumas dobras das vestes de São João Baptista, no painel central FIG. 4E; a alteração da dimensão dos dedos de Cristo, quer no painel central FIG. 2, quer nas *Tentações*; as mudanças nas vestes de Cristo, nas *Tentações*, e de São João Evangelista; ou os ajustes nas talhas, das *Bodas*. Mas, como se disse, são pequenos desvios.

A excepção são, sobretudo, os motivos da paisagem das *Tentações* FIG. 5. Por um lado, as árvores foram desenhadas de modo muito esquemático, apenas para marcar a posição, sendo representada apenas a estrutura dos ramos principais sem o volume da copa. Por outro lado, as árvores central e da direita têm no desenho altura bem superior ao visível na pintura. Diferenças significativas entre o desenho esquemático e a pintura também se registam nos elementos arquitectónicos das *Tentações* e nas árvores do painel central.

Situação diferente é a de duas pedras desenhadas aos pés de Cristo, nas *Tentações*, que não chegaram a ser pintadas.

Além destes arrependimentos ocorridos entre o desenho e a pintura, a reflectografia também permitiu detectar dois arrependimentos durante a fase de pintura: as duas mãos de São João Evangelista foram inicialmente pintadas sem exporem os polegares, acrescentados depois.

Método de transposição do desenho

Não obstante a semelhança geral entre alguns motivos pintados, não foram detectadas marcas que possam ser relacionadas com métodos de transposição do desenho. Paulo Gouveia mencionou o provável uso de molde para o desenho das duas talhas do primeiro plano das *Bodas de Caná* (Gouveia, 2005:127), mas não só diferem nas proporções e perfil da parte superior do bojo na imagem pintada, como, no pouco que se vê do desenho, nada sugere esse processo.

Os traços finos, eventualmente feitos a seco, observados nalguns motivos FIG. 6, têm características que poderiam corresponder a um desenho resultante de transferência por decalque. O procedimento era comum e, por vezes, era seguido de um avivar dos traços a pincel (Campbell & Foiser, 2002; Dunkerton et al., 1999:225), mas não se detectaram no Tríptico indícios disso, pois esses traços finos podem simplesmente ter sido aplicados directamente sobre a camada de preparação.

A não identificação de marcas relacionadas com a transposição do desenho não implica, porém, a impossibilidade de terem sido seguidos modelos previamente desenhados ou pintados. Não só há grande semelhança entre alguns motivos destas pinturas ou entre motivos destas e motivos de outras, como um desenho detalhado e sem hesitações, como existe no Tríptico, pressupõe a existência de estudos ou modelos prévios (Dunkerton et al., 1999:223; Sandner, 2009).

O ESTILO DO DESENHO DE ALGUNS MOTIVOS DO TRÍPTICO

Panejamentos

Os panejamentos são os motivos onde, de uma forma geral, o desenho subjacente tem maior visibilidade. Na maior parte dos casos, vêem-se claramente as linhas, geralmente largas, de contorno dos tecidos e suas dobras acompanhadas de extensos sombreados FIG. 2. Estes são constituídos por abundantes traços, rectilíneos, colocados de forma rápida mas decidida, geralmente dispostos paralelamente ou segundo padrão reticulado, de que se podem distinguir os seguintes tipos principais FIG. 8:

- traços rectilíneos, com comprimento variável, dispostos obliquamente em relação às linhas de contorno e de dobras a que se encostam, usados de uma forma generalizada;
- traços rectilíneos longos que se orientam de acordo com os volumes, contribuindo para a modelação dos mesmos;
- menos frequentemente, traços rectilíneos longos colocados mais ou menos na vertical, como se vê, por exemplo, no anjo do painel central;
- reticulado, muito frequente, geralmente formado por linhas verticais e outras oblíquas, especialmente nas zonas de maior sombra.

De um modo geral, estes traços do sombreado são menos largos que os de contorno, sendo geralmente de largura média, ainda que alguns sejam bastante finos. Nalguns motivos, surgem misturados traços médios e traços finos de forma que parece sugerir terem sido colocados em dois momentos diferentes, eventualmente por diferentes mãos FIG. 9. Por vezes, os traços de largura média apresentam significativa diferença de espessura entre as duas extremidades. Em qualquer caso, as distâncias entre linhas adjacentes mantêm-se relativamente constantes, sendo a intensidade das sombras dada sobretudo pela largura e intensidade dos traços.

Nos motivos de pregueado estreito, os traços oblíquos podem ter a mesma orientação entre dobras consecutivas, ou não, conforme se observa no perizónio de Cristo FIG. 2.

Ainda que já tenha sido mencionado o uso de traços curvilíneos (Gouveia, 2005:125), as actuais reflectografias mostram claramente que nos motivos em causa a aparente curvatura resulta, antes, de traços rectilíneos com orientações ligeiramente diferentes.

Independentemente das outras características, o rigor com que foram realizados os sombreados e, derivada das dimensões das pinturas, a extensa área que cobrem implicam um demorado trabalho. Por outro lado, ao contrário do que é frequente nos casos de detalhado sombreado, este não parece contribuir para a imagem visível do Tríptico, uma vez que a camada cromática é opaca.

Cabeças

Nos casos em que é possível perceber o desenho dos diversos elementos anatómicos das cabeças dos personagens do primeiro plano de cada um dos painéis, verifica-se que, de uma forma geral, o mesmo foi seguido na pintura final, provavelmente explicando-se assim as dificuldades de visualização noutros casos. Exceptua-se o desenho do cabelo que, a respeito da forma ou posição das madeixas ou do seu comprimento, apresenta alguns desvios relativamente à imagem pintada FIG. 10.

É um notável exemplo, devido à excepcional transparência ao infravermelho da camada cromática nessa zona, a cabeça de Santo André FIG. 3. Neste caso observa-se um detalhado desenho que, com traços de espessura média, sem hesitações, define o contorno, a barba, as madeixas do cabelo, o nariz e a sobrancelha, com traços mais finos, menos esquemáticos, marca a posição do olho e com traços paralelos ou reticulados assinala as sombras. Neste motivo, ao contrário do que se passa nos panejamentos, predominam as linhas curvas, especialmente nas madeixas, e os traços rectilíneos limitam-se às sombras.

O mesmo tipo de construção parece perceber-se no rosto de São João Baptista, no painel central, mas no caso do anjo, da mesma pintura, onde se conseguem visualizar poucos detalhes, o nariz e a boca parece terem sido desenhados de modo menos decidido, com ligeiros traços interrompidos, e, além disso, numa posição que depois não foi seguida na pintura FIG. 11. Nesse mesmo painel, há também algumas diferenças da posição dos olhos de São João Baptista entre as versões desenhada e pintada.

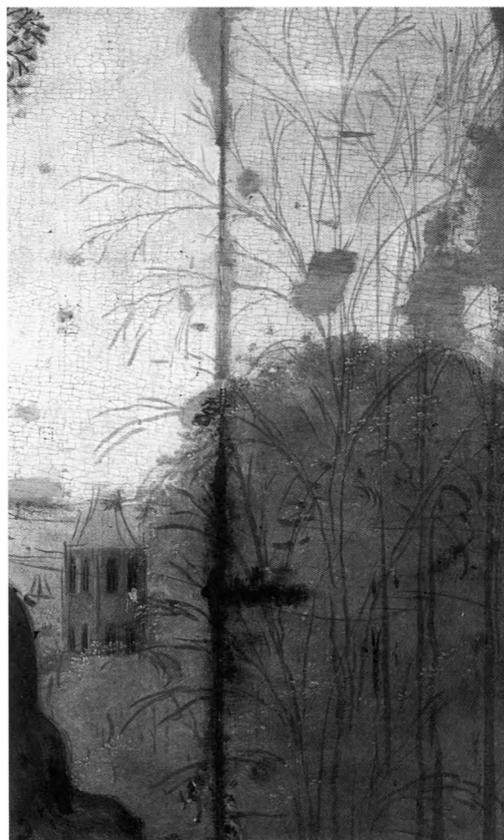


FIG. 5\ Pormenor da paisagem do painel das *Tentações de Cristo*, atrás da cabeça de Cristo, significativamente diferente do que se vê na imagem visível.

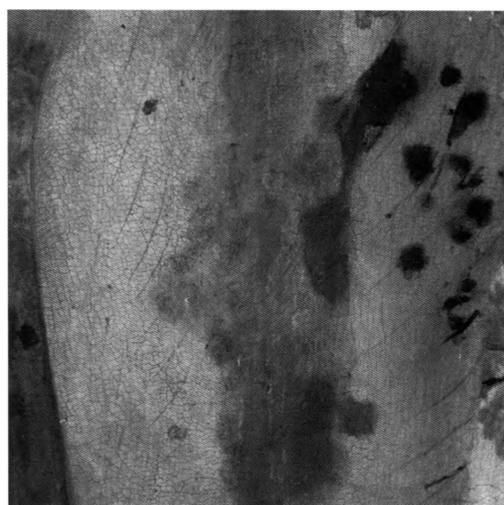


FIG. 6\ Pormenor da asa esquerda do anjo, no painel do *Baptismo de Cristo*, com traço fino.

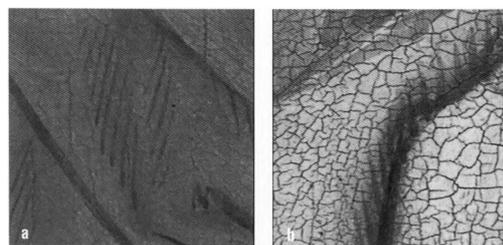


FIG. 7\ Acumulações de tinta na extremidade inferior dos traços, características de desenho a pincel: a) painel do *Baptismo de Cristo*; b) painel de *Santo André*.

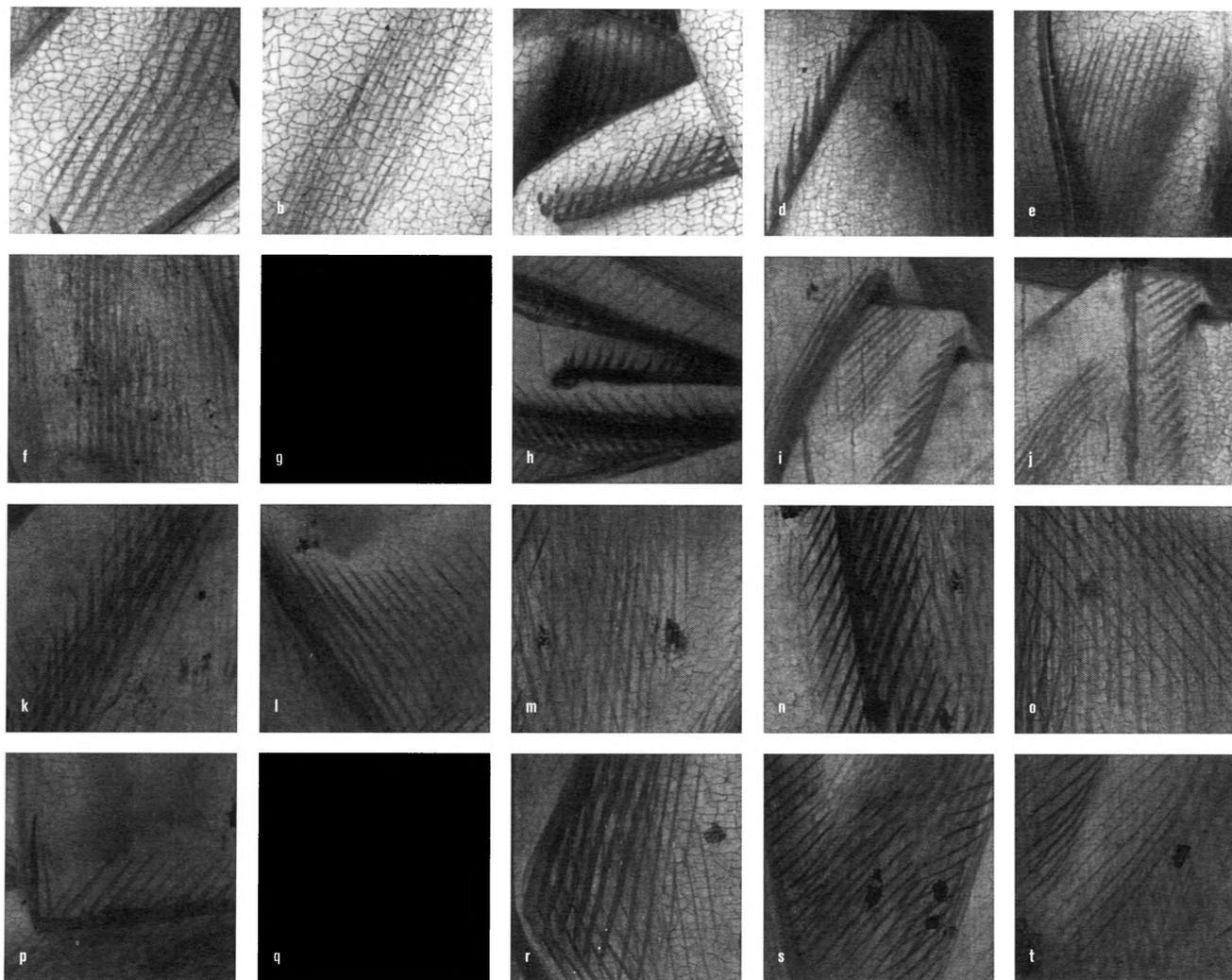


FIG. 8) Tipos de sombreados nos painéis com melhor visibilidade do desenho: a) a e) *Santo André*; f) a j) *Baptismo de Cristo*; k) a t) *Tentações de Cristo*.

Um pormenor muito interessante dos rostos, pela eventual marca distintiva que poderá proporcionar, é a forma de representação das sobrancelhas que se vê, especialmente bem, no caso de Sandro André, mas também nos casos de São João Baptista e de Cristo nas *Tentações*: um conjunto de pequenos segmentos rectilíneos dispostos obliquamente em relação à arca supraciliar, acompanhando a curvatura desta FIG. 12.

Ao contrário do que já foi referido a respeito das carnações (Gouveia, 2005:126), as reflectografias mostram claramente o desenho das sombras nestes motivos, em particular nas faces FIG. 3 E FIG. 12A.

Outros elementos anatómicos

Geralmente, as mãos foram desenhadas com traços que não parecem contínuos e detonomam uma procura da forma, ainda que nalguns casos o desenho seja rápido e esquemático FIG. 13. Em qualquer um dos casos, são frequentes pequenas correcções, efectuadas durante a pintura, ao comprimento ou à posição dos dedos. O desenho não compreende apenas o contorno, mas também as unhas e, pelo menos nalguns casos, as sombras marcadas com pequenos traços paralelos dispostos obliquamente.

Os pés parece terem sido desenhados com traços um pouco mais hesitantes e apresentam sombreados, quer nos calcanhares, quer nos dedos FIG. 14.

Outros motivos

No painel central, as três árvores foram desenhadas de modo muito esquemático através da marcação, de forma muito livre, dos troncos e ramos principais. Em grande parte esses ramos e volumes que definiam não foram seguidos na pintura, a qual começou por uma pintura detalhada da estrutura de ramos sobre a qual, só depois, foram pintadas as folhas. Relativamente ao desenho inicial, houve diminuição da altura ou deslocação para o lado. No caso das *Tentações*, o desenho das árvores tem as mesmas características, como já se referiu, e, em relação à pintura, apresenta diferenças de altura muitíssimo maiores FIG. 5.

Nos elementos arquitectónicos deste painel que não chegaram a ser pintados, verifica-se que as construções foram desenhadas de forma esquemática, praticamente apenas com a marcação das principais arestas.

Pelo contrário, a montanha escarpada e rochosa à esquerda foi desenhada detalhadamente, inclusivamente com recurso a abundante sombreado para modelização dos volumes das rochas FIG. 15. Esse sombreado foi realizado quer com traços paralelos, que vão mudando de orientação conforme o relevo, quer com um padrão reticulado.

Também com detalhe foi desenhada a cruz no painel de *Santo André*, a qual, além de ter sido traçada com perfil mais irregular do que se observa na pintura FIG. 3, incluía, junto ao pé, um sombreado com linhas curvas, diferente do habitual na pintura (na parte superior, o sombreado observado na reflectografia coincide com o que se vê na pintura, pelo que não é clara a situação).

Outro motivo igualmente desenhado com detalhe é o das talhas nas *Bodas*, as quais mostram sombreado no lado direito do gargalo, efectuado com traços oblíquos à linha de contorno, não orientados com as marcas de conformação na roda nem com as linhas decorativas.

O DESENHO SUBJACENTE DO TRÍPTICO E AS PRÁTICAS OFICINAIS

O desenho subjacente observado no Tríptico, na sua forma mais frequente, caracteriza-se por contornos feitos com traços largos, decididos, aplicados a pincel FIG. 4 que, por regra, são seguidos sem desvios significativos, e por sombreados detalhados efectuados com segmentos rectilíneos com espessura média, dispostos paralelamente ou segundo padrão reticulado FIG. 8. Trata-se de um desenho muito detalhado e rigoroso FIG. 2.

Um segundo tipo é observado nas árvores, especialmente nas de copa cheia, feito com pequenos traços soltos, de forma irregular, que marca a posição de modo muito livre FIG. 5.

Na asa do anjo do *Baptismo* e nalguns elementos da paisagem, surge um terceiro tipo de desenho, caracterizado por traços, apenas de contorno, significativamente mais finos, eventualmente realizados a seco FIG. 6.

Considerando que determinadas características do desenho subjacente estão associadas a um indivíduo e não são apenas produto das circunstâncias (Wadum & Scharff, 2012), talvez o desenho do Tríptico tenha sido feito por três mãos. No entanto, não se pode excluir a possibilidade, já mencionada, de o terceiro tipo de desenho resultar de transferência por decalque, ainda que essa hipótese não seja incompatível com uma terceira mão que, precisamente, poderia explicar o uso desse diferente processo.

Nestes três tipos de desenho, além das diferenças que simplesmente podem resultar de preferências pessoais sobre os instrumentos empregues, as diferenças de detalhe e de espontaneidade podem estar relacionadas com o funcionamento da oficina.

Antes de mais, podem resultar da intervenção de pintores com diferente maturidade técnica. Como notou o pintor e escritor flamengo Karel van Mander, só os artistas mais dotados podiam pintar directamente sem qualquer preparação, tendo os restantes que desenhar cuidadosamente os motivos antes da pintura (Wadum & Scharff, 2012).

Por outro lado, considerando o carácter detalhado e seguro do desenho principal e as características esquemáticas e de procura de forma dos outros dois tipos, a situação pode explicar-se considerando que o desenho, numa primeira fase, foi detalhadamente realizado, por paciente colaborador, através da reprodução livre de modelos e depois completado, ou desenvolvido, por mãos mais experientes.

Além disso, o desenho detalhado era indispensável quando diferentes pintores se encarregavam de diferentes motivos, como era frequente em Antuérpia (Dunkerton et al., 1999:225) e aconteceu com obras saídas da oficina de Metsys (Born & Martens, 2009).

AFINIDADES E DIFERENÇAS

As características gerais do desenho subjacente do Tríptico, de uma forma geral, não foram detectadas nas obras de Metsys ou da sua oficina estudadas na bibliografia consultada (Born & Martens, 2009; Caetano, 2010; Dunkerton, 2008; Galassi, 2014; Hand et al., 2006; Maroto, 2009; Roy, 1988; Stainer-Hutchins & Platt, 2010; Stainer-Hutchins et al., 2010; Taquenho, 2014; Van Schoute & Verougstraete-Marcq, 1989).

Em primeiro lugar, como característica de Metsys, é apontada a pouca visibilidade do desenho subjacente (Galassi, 2014), claramente ao contrário do que se observa neste caso.

Além disso, em grande parte explicando essa reduzida visibilidade, o traço característico de Metsys parece ser fino (Galassi, 2014), sendo nalguns casos feito a seco (Born & Martens, 2009; Maroto, 2009) ou com um material vermelho não visível na reflectografia (Hand et al., 2006:283-284), enquanto no Tríptico é de espessura média ou larga. Essa diferença não suporta a afirmação de Reis Santos de que o desenho das grisalhas denuncia “a maneira característica do Mestre” (Reis-Santos, 1958).



FIG. 9\ Pormenor das vestes de Cristo, nas *Tentações de Cristo*, com sombreados feitos com traços de largura média com as características mais comuns (em cima) e com traços finos (em baixo) que eventualmente poderão ser de outra mão.

FIG. 10\ Pormenores de zonas de cabelos onde o desenhado não coincide com o pintado: a) Cristo, *Baptismo de Cristo*; b) São João Baptista; c) Cristo, *Tentações de Cristo*.

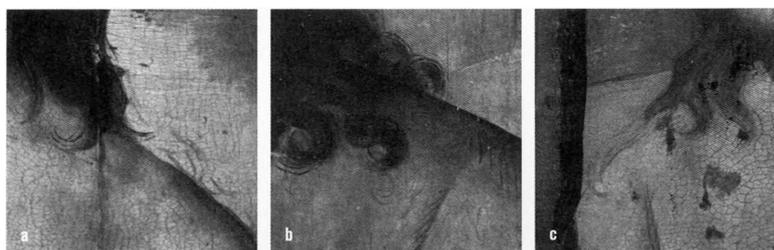


FIG. 11\ Cabeça do anjo, no *Baptismo de Cristo*, com desenho esquemático não coincidente com a pintura.

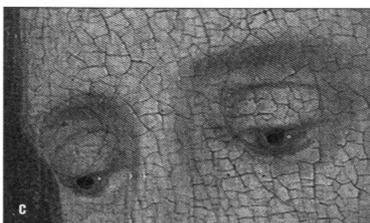
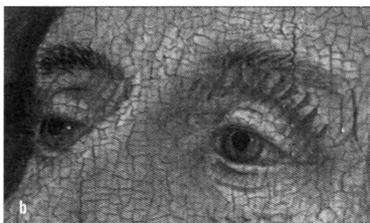
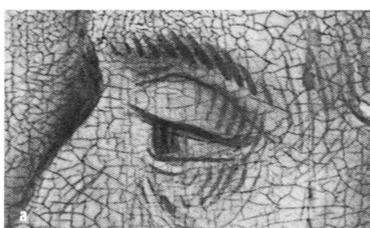


FIG. 12\ Olhos com marcação característica das sobrancelhas: a) Santo André; b) São João Baptista; c) Cristo, *Tentações de Cristo*.



FIG. 13\ Mãos: a) Santo André; b) Virgem, Bodas de Caná; c) Cristo, Bodas de Caná; d) anjo, Baptismo de Cristo; e) Cristo, Baptismo de Cristo; f) São João Baptista; g) e h) Cristo, Tentações de Cristo.

Outra diferença significativa resulta de o desenho nas obras de referência ser sumário, somente para posicionar os motivos, e, por regra, sem sombreados – que, quando existe, se distingue do usado no Tríptico. É o caso da pintura *Ecce Homo*, do Museu do Prado, que, não obstante o detalhe (não comum) do desenho de alguns motivos, foi efectuado a seco e limita-se sobretudo aos contornos (Maroto, 2009). Noutro caso, há algum sombreado, mas é pouco denso e com linhas curvas (Stainer-Hutchins & Platt, 2010). Esta reduzida importância do sombreado nas obras de Metsys estará relacionada com o facto de o modelado nas suas obras ser feito através da cor (Maroto, 2009).

As semelhanças gerais com as obras de referência atribuídas a Metsys ou à sua oficina parece limitarem-se à coincidência do desenho subjacente com a pintura (Galassi, 2014), não obstante as excepções, como a do referido *Ecce Homo*. De modo mais limitado, pode notar-se que o desenho da asa esquerda do anjo do painel central FIG. 6 parece apresentar semelhanças com os desenhos de traços finos que têm sido apontados como característicos de Metsys. De igual forma, o desenho esquemático observado nas zonas de vegetação FIG. 5 encontra paralelo no mencionado desenho esquemático utilizado em obras de Metsys. Ou seja, as semelhanças encontram-se, sobretudo, nos dois tipos de desenho minoritários que, como se referiu, poderiam explicar-se pela intervenção de alguém, mais experiente, na fase final do processo de desenho.

A comparação específica com as obras atribuídas a Eduardo, o Português, designadamente *São João Evangelista e São Vicente*, *São Tiago Maior e Santo Agostinho e Virgem com o Menino e Anjo* (todas no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), não permite encontrar mais semelhanças, uma vez que as reflectografias destas pinturas “fornecem apenas traços breves de um esquemático desenho de contorno, pouco marcado e pouco informativo” (Caetano, 2010:277). Além disso, no pouco que se vê (observações efectuadas por consulta directa das reflectografias arquivadas no Laboratório HERCULES), há diferenças bem significativas, como sucede na vegetação aos pés de *São João Evangelista e São Vicente*, muitíssimo mais detalhada e sistemática, ainda que esquemática, do que a vegetação no Tríptico. Pelo contrário, talvez se possa mencionar alguma semelhança nos traços largos usados para a marcação do espaço das árvores de copa cheia, ainda que nas obras do Museu Nacional de Arte Antiga não se observe a detalhada estrutura dos ramos que depois foi pintada nas *Tentações*.

Portanto, o desenho subjacente do tríptico, pelo menos o tipo principal, decidido e efectuado com linhas largas, não parece ter sido efectuado pelas mãos que intervieram nas obras de referência de Metsys ou seus colaboradores, ou atribuídas a Eduardo, o Português. No entanto, isso não significa que não possa ter essa origem, pois o desenho não era necessariamente feito pelo artista principal, que, por vezes, delegava nos assistentes (Campbell & Foiser, 2002:38) – algo que neste caso poderia explicar os diferentes tipos de desenho. Além disso, as características do desenho do mestre e dos discípulos podem ser bem diferentes, não obstante a relação de ensino-aprendizagem estabelecida (Duijn et al., 2011).

CONCLUSÃO

O desenho subjacente do *Tríptico da Vida de Cristo* é muito mais visível do que é habitual nas obras de Metsys, colaboradores e discípulos, nomeadamente, Eduardo, o Português, e corresponde a três tipos dos quais, o principal, caracterizado pelo rigor dos traços e detalhe dos sombreados, também não encontra paralelo naquelas obras. Esse desenho, no entanto, pode ter sido efectuado por pintor menos experiente encarregue da transposição de modelos previamente realizados, complementado depois com pormenores feitos com traços que têm algumas semelhanças com os observados em obras de Metsys.

As diferenças relativamente às poucas obras até à data estudadas, no tocante ao desenho subjacente, atribuídas a Eduardo, o Português, permitem concluir que, se estas são efectivamente deste artista, as do Tríptico não o deverão ser ou, alternativamente, se as do Tríptico são de Eduardo, o Português, deveremos pôr em causa a atribuição das outras. No entanto, esta conclusão refere-se apenas ao desenho subjacente, sucedendo que desenho e pintura não têm necessariamente a mesma autoria. Além disso, será indispensável ter-se em conta os outros resultados analíticos obtidos neste estudo, ainda em tratamento, que poderão proporcionar mais algumas pistas a este respeito. Neste momento, pode-se referir tão somente que foi identificado no Tríptico um pigmento azul (vivianite) de que, até agora, eram conhecidos apenas dois exemplos de uso em pinturas de cavalete anteriores ao século XVII, uma das quais precisamente de Metsys (Cruz et al., submetido).

De qualquer modo, as características do desenho do Tríptico ficam aqui descritas com algum detalhe, podendo ser usadas em futuras comparações com outras obras, relevantes para o caso, que venham a ser estudadas.

Agradecimentos

Os autores agradem reconhecidamente à Nova Conservação, Lda., a bolsa atribuída ao projecto de dissertação, criada para assinalar os 20 anos de actividade da empresa, que suportou financeiramente a intervenção de Conservação e Restauro no âmbito da qual foi realizado o presente estudo.

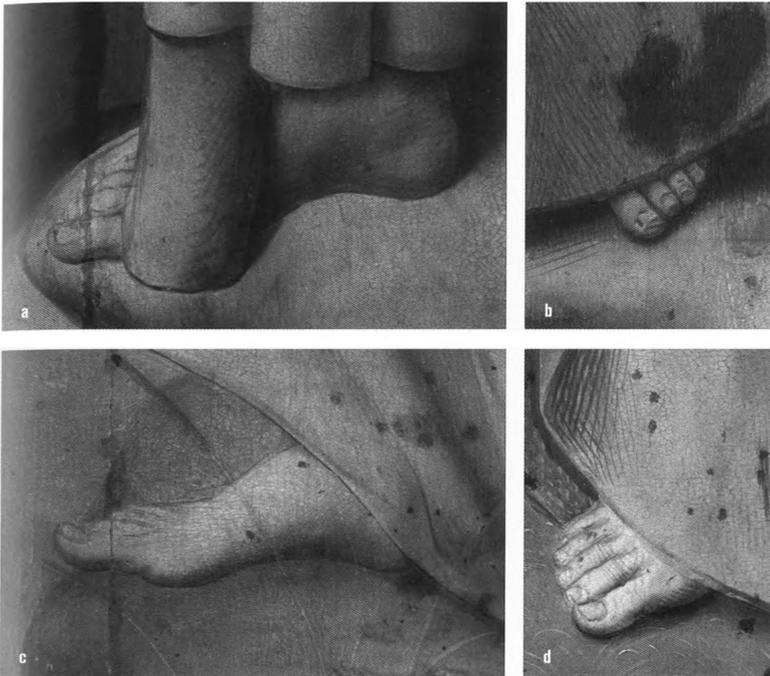


FIG. 14\ Pés: a) Santo André; b) Cristo, Bodas de Caná; c) São João Baptista; d) Cristo, Tentações de Cristo.

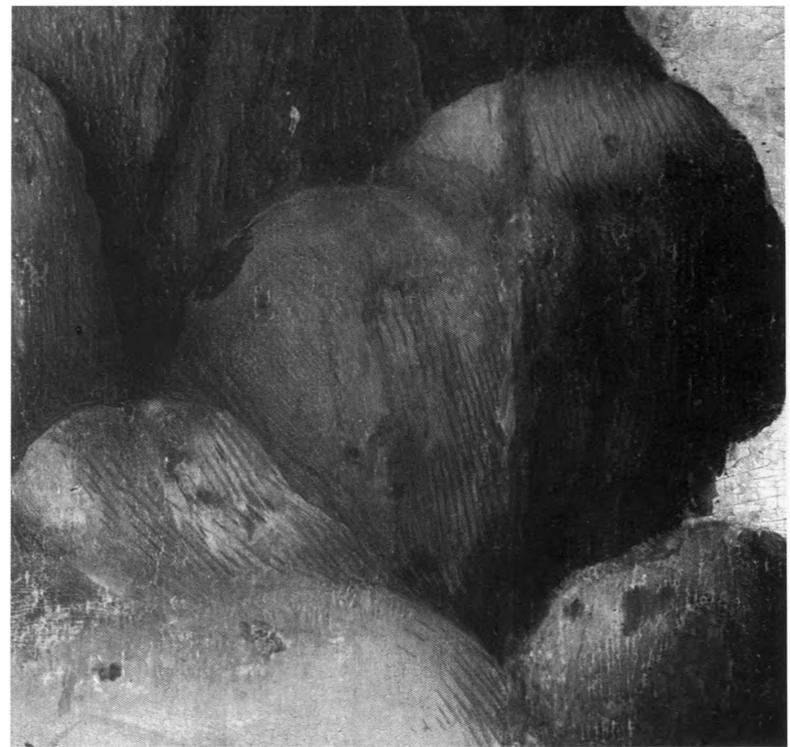


FIG. 15\ Pormenor do modelado, a tracejado, do relevo da montanha, nas Tentações de Cristo.

Referências

Boer, J. R. J. van Asperen de; Dijkstra, J.; Schoute, R. van, *Underdrawing in Paintings of the Rogier Van Der Weyden and Master of Flemalle Groups*, Zwolle, Amsterdam, 1992.

Bomford, David (org.), *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings*, National Gallery Company, London, 2002.

Born, Annick; Martens, Maximiliaan P. J., "O Políptico de Quinten de Metsys para o Convento da Madre de Deus: Notas sobre a Técnica", in Alexandra Curvelo (org.), *Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus. 1509-2009*, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2009, 145-165.

Caetano, Joaquim Oliveira, "Mestres luso-flamengos em Évora - a pintura e o desenho", in Ana Castro Henriques (ed.), *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2010, 276-283.

Campbell, Lorne; Foiser, Susan, "The artists of the 'North', their drawings and underdrawings", in David Bomford (org.), *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings*, National Gallery Company, London, 2002, 38-52.

Candeias, António; Piorro, Luís; Valadas, Sara; Mirão, Cristina Dias e José, "'Não há de encoberto que não venha a ser descoberto, nem de oculto que não venha a ser revelado'. Considerações sobre a técnica de reflectografia de infravermelhos", in Ana Castro Henriques (ed.), *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2010, 294-298.

Carvalho, José Alberto Seabra, "159 - Tríptico do Baptismo de Cristo", in Carlos A. Moreira Azevedo (org.), *Cristo Fonte de Esperança*, Diocese do Porto, Porto, 2000, 260.

Cruz, António João; Eires, Erica; Dias, Luís; Desterro, Teresa; Rego, Carla, "Identification of vivianite, an unusual blue pigment, in a sixteenth century painting and its implications", submetido.

Duijn, Esther van; Kok, Jan Piet Filedt; Vandivere, Abbie; Wallert, Arie; Wolters, Margreet, "Developments in the underdrawing and painting technique of the sixteenth-century Leiden School, in particular the workshops of Cornelis Engebretsz and Lucas van Leyden", in Marika Spring (org.), *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice*, Archetype Publications, London, 2011, 104-110.

Dunkerton, J.; Foister, S.; Penny, N., *Dürer to Veronese. Sixteen-Century Painting in the National Gallery*, National Gallery Company, London, 1999.

Dunkerton, Jill, "The Technique and Restoration of The Virgin and Child Enthroned, with Four Angels by Quinten Massys", *National Gallery Technical Bulletin*, 29, 2008, 60-75.

Eires, Erica; Cruz, António João; Rego, Carla, "O teatro da ética e da memória: problemas de intervenção no 'Tríptico da Vida de Cristo', da igreja de São João Baptista, em Tomar, atribuído ao entorno de Quentin Metsys", *Conservar Património*, 23, 2016, 79-88, doi:10.14568/cp2015025.

Finaldi, Gabriele; Garrido, Carmen (org.), *El Trazo Oculto. Dibujos Subyacentes en Pinturas de los Siglos XV e XVI*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2006.

França, José-Augusto, *Tomar. Tomar Revisited*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.

Galassi, Maria Clelia, "Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna", in Erma Hermens (org.), *European Paintings, 15th-18th Century. Copying, Replicating and Emulating*, Archetype Publications, London, 2014, 12-19.

Gouveia, Paulo André Martins, *O Tríptico do Baptismo de Cristo, da Igreja de São João Baptista em Tomar - Estudo Integrado*, tese de mestrado, 2 vols., Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

Hand, John Oliver; Metzger, Catherine; Spronk, Ron (org.), *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, National Gallery of Art, Washington, 2006.

Justi, C., "Die portugiesische Malerei des XVI Jahrhunderts", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 9(3), 1888, 137-159.

Markl, Dagoberto, *História da Arte em Portugal. Volume 6. O Renascimento*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.

Maroto, P. Silva, "Le dessin sous-jacent de l'Ecce Homo et de la Vieille femme s'arrachant les cheveux de Quentin Metsys (Musée du Prado, Madrid)", in Colombe Janssens de Bisthoven, Helene Verougstraete (org.), *The Quest for the Original*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 2009, 48-54.

Reis-Santos, Luís, *Obras-primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e*

XVI em Portugal, Lisboa, 1953.

Reis-Santos, Luís, "Painéis de Metsys em Portugal anteriores ao retábulo de Lovaina", *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 12, 1958, 13-23.

Reis-Santos, Luís, *Eduardo, o Português*, Artis, 1966.

Roy, Ashok, "The technique of a Tüchlein by Quinten Massys", *National Gallery Technical Bulletin*, 12, 1988, 36-43.

Sandner, I., "Underdrawings: Transfer Methods and Identification Using IRR", in Colombe Janssens de Bisthoven, Helene Verougstraete (org.), *The Quest for the Original*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 2009, 250-257.

Santos, Luís Reis, "Quinten Metsys. Seus discípulos e continuadores, em Portugal", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, 2(11), 1942, 7-10.

Stainer-Hutchins, Kiffy; Platt, Hugo, "Christ Blessing with the Virgin in Adoration by Quentin Metsys, c.1491-1505: a technical investigation", *The Picture Restorer*, 37, 2010, 18-33.

Stainer-Hutchins, Kiffy; Watney, Simon; Platt, Hugo, "A rediscovered prototype by Quinten Metsys: 'Christ Blessing with the Virgin in Adoration'", *The Burlington Magazine*, 152(1283), 2010, 76-81.

Taquenho, Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena, *Pintura Flamenga em Portugal. Os Retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; Estudo Técnico e Material*, tese de doutoramento, Universidade de Évora, Évora, 2014.

Teixeira, Francisco Augusto Garcez, *A Pintura Antiga na Igreja de S. João Baptista em Tomar*, Comissão Municipal de Turismo, 1938.

Van Schoute, R.; Verougstraete-Marcq, H., "Une déploration du Christ attribuée à Quentin Metsys et son atelier. Étude du dessin sous-jacent", *Arca Lovaniensis. Artes Atque Historiae Reserans Documenta*, 18, 1989, 259-271.

Wadum, Jørgen; Scharff, Mikkel, "Tracing the individual 'handwriting' of four 16th-century artists through their underdrawings", in Erma Hermens (org.), *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings United under Cross-examination*, Archetype Publications, London, 2012, 59-81.