



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

***Conservação e restauro das esculturas em terracota
policromada
existentes no espaço de reserva do Mosteiro de Alcobaça***

Retábulo da Sagração de S. Pedro

Relatório de Estágio

Sónia Patrícia Guedes Tavares

Mestrado em Conservação e Restauro
Materiais cerâmicos



Instituto Politécnico de Tomar

www.ipt.pt

Tomar Setembro 2013



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Sónia Patrícia Guedes Tavares

***Conservação e restauro das esculturas em
terracota policromada
existentes no espaço de reserva do Mosteiro
de Alcobaça***

Retábulo da Sagração de S. Pedro

Relatório de Estágio

Orientado por:

Mestre Ricardo Triães

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Conservação e Restauro

Agradecimentos

Gostaria de expressar o meu agradecimento a todos os que me ajudaram neste percurso que é o ensino superior. Na impossibilidade de mencionar todos os docentes, colegas, amigos e familiares deixo aqui um muito obrigada por todo o apoio, por todas as palavras de amizade e por todas as críticas quer construtivas quer menos positivas que fizeram de mim o que sou hoje. No entanto, gostaria de salientar algumas pessoas que me foram constantemente orientando e tornando este estágio possível.

Agradeço ao meu orientador *Dr. Ricardo Triães* e ao *Doutor João Coroadó* por me terem proporcionado a oportunidade de frequentar o estágio no Mosteiro de Alcobaça e o privilégio de trabalhar nas esculturas monumentais de terracota do século XVII pertencentes a esta instituição.

A todos os funcionários do Mosteiro de Alcobaça, desde o seu Diretor aos restantes colaboradores, os meus profundos agradecimentos por toda a ajuda dada para o desenrolar deste projeto com sucesso.

À *Dr.ª Cecília Gil*, responsável do Mosteiro de Alcobaça pelos estagiários por toda a disponibilidade, acompanhamento e ajuda prestada ao longo do estágio.

Agradeço ao *Doutor Vítor Gaspar* e ao Técnico *Pedro Costa* pela ajuda prestada na elaboração de alguns exames e análises.

Aos meus pais, *Lúcia Tavares* e *Amílcar Tavares*, o meu sincero agradecimento por todo o apoio e incentivo dado.

Tiago Lourenço, João Ramos, Maria Batata, Joana Costa, Leonor Caldeira e Maria Lourenço, muito obrigado pela paciência, dedicação e amizade.

Resumo

O conjunto escultórico do retábulo da Sagração de S. Pedro representa a entrega das chaves do paraíso a S. Pedro. Eram quinze as figuras primitivas do retábulo, restam apenas doze esculturas hoje em dia. As esculturas são de tamanho natural em terracota policromada e datadas do século XVIII. Uma obra Barroca de autor desconhecido e espólio do Mosteiro de Alcobaça.

O trabalho realizado teve como objetivo a estabilidade física e química de cinco esculturas nunca antes intervencionadas, sendo elaborada uma metodologia de intervenção minimalista de acordo com os princípios éticos da conservação e restauro. Foi realizado também um estudo histórico e artístico das esculturas, a sua iconográfica, bem como o percurso atribulado que as mesmas sofreram com o passar dos anos.

O diagnóstico iniciou-se com a análise macroscópica de todas as esculturas, sendo registados todos os danos e a extensão dos mesmos. Foram realizados métodos de exame e análise para uma melhor identificação dos materiais e técnicas empregues pelo artista, como a análise do corte estratigráfico, a determinação da porosidade aparente, da absorção de água, densidade aparente e densidade real, que permitem uma melhor avaliação dos tratamentos de conservação e restauro bem como os materiais empregues nesta.

Tendo em conta a grande dimensão das esculturas, os tratamentos de conservação e restauro a nível do suporte foram concluídos. No que diz respeito às camadas superficiais, foi realizado apenas um tratamento preventivo das policromias (pré-fixação) para diminuir a perda destas.

Palavras-chave:

Mosteiro de Alcobaça, Retábulo da Sagração de S. Pedro, Escultura Monumental, Conservação e restauro.

Abstract

The sculptural group of the altarpiece of The Rite of S. Peter represents the delivery of heaven's keys to Saint Peter. Initially the altar was composed by 15 sculptures, but today we can only find 12. The sculptures are life-sized polychrome terracotta and date from the eighteenth century. Baroque pieces made by an unknown author, belong to the Alcobaça Monastery these days.

The work was aimed at the physical and chemical stability of five sculptures never before intervened, and the elaboration of a minimalist intervention methodology according to the ethical principles of conservation and restoration. It was also elaborated an historical and artistic study of the sculptures, their iconography, as well as the troubled course they suffered over the years.

The diagnosis started with a macroscopic analysis of all the sculptures, being registered all the damage and the extent thereof. Examination methods and analysis to better identify materials and techniques used by the artist were performed, as well as analysis of the stratigraphic section, the determination of the apparent porosity, water absorption, bulk density and true density, allowing a better assessment of conservation and restoration treatments as well as the materials used in them.

Given the large size of the sculptures, the conservation and restoration treatments at the level of support were completed. Regarding the surface layers, it was only carried out a preventive treatment of polychrome (advance fixing) to decrease the loss thereof.

Índice

•	
Agradecimentos.....	I
Resumo	III
Palavras-chave:	III
Abstract.....	V
Índice	VII
Lista de Abreviaturas.....	IX
Introdução	1
1 Enquadramento Histórico e Artístico	5
1.1 Enquadramento Histórico	5
1.1.1 Mosteiro de Alcobaça.....	5
1.2 Enquadramento Artístico	8
1.2.1 Escultura Barroca em Portugal e as Suas Características.....	9
2 Identificação do Conjunto Retabular.....	15
2.1 Estudo Iconográfico	19
2.2 Percurso das Esculturas Pertencentes ao Retábulo da Sagração de S. Pedro	25
2.3 A Escultura do Retábulo da Sagração S. Pedro nos Espaços da Reserva.....	26
3 Diagnóstico.....	31
3.1 Métodos de Exame e Análise.....	31
3.2 Localização da Recolha de Amostras e das Zonas Analisadas	32
3.3 Caracterização dos Materiais e Técnicas de Exceção.....	33
3.3.1 Suporte.....	33
3.3.2 Camada de preparação.....	37
3.3.3 Bolo-arménio	38
3.3.4 Folha de ouro	39
3.3.5 Camada policroma	39
3.4 Técnicas decorativas	41
3.5 Estado de Conservação	51
4 Intervenção de Conservação e Restauro.....	59
4.1 Proposta de Tratamento	59
4.2 Intervenção de Conservação e Restauro	63

5 Plano de conservação Preventiva e Manutenção das Reservas.....	77
Conclusão	85
Bibliografia.....	87
Webgrafia:	90
Índice de Figuras	91
Índice de Tabelas.....	93
Anexo	95
Fichas de Inventário.....	97
Pedido de Apeamento da Capela dos Apóstolos	145
Mapeamentos.....	147
Teste de Solventes	149
Simulação do Retábulo da Sagração de S. Pedro	151

Lista de Abreviaturas

Min.- Minutos

nº- número

S.- São

Stº.- Santo

p. – página



Área de Conservação e Restauro

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Morada: Quinta do Contador, Estrada da Serra 2300-313 TOMAR

Telefone Fixo: +351 249 328 100

Fax: +351 249 328 189

Email: estt@ipt.pt

Site: <http://portal.estt.ipt.pt>

Introdução

O presente relatório foi elaborado no âmbito do estágio curricular do Mestrado de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, tendo como principal objetivo demonstrar o trabalho realizado durante o ano letivo de 2012/2013, no Mosteiro de Alcobaça.

As esculturas do retábulo da Sagração de S. Pedro, espólio do Mosteiro de Alcobaça datadas entre 1669 e 1700 foram apeadas do seu local primitivo durante as intervenções da DGEM na década de 1930. Hoje as esculturas encontram-se em reserva apresentando alguns problemas de conservação.

O conjunto escultórico é constituído por quinze esculturas de tamanho natural, em terracota dourada e policromada, restando hoje apenas doze esculturas. O conjunto já foi anteriormente estudado e sete esculturas já sofreram uma intervenção de conservação e restauro, sendo que o trabalho realizado durante o estágio prendeu-se essencialmente nas cinco esculturas não intervencionadas anteriormente.

Devido ao elevado número de fragmentos de terracota existentes no espaço de reserva, numa primeira instância foi elaborada a triagem dos fragmentos que possam pertencer às esculturas do retábulo da Sagração de S. Pedro e posteriormente o desenvolvimento de ações de conservação e restauro das cinco esculturas, S. Pedro, S. Mateus, S. Tiago Menor, e mais dois apóstolos não identificados, de forma a minimizar os riscos de degradação.

O presente relatório é dividido em cinco grandes capítulos. No capítulo 1 é desenvolvido o enquadramento histórico e artístico. No capítulo 2 é realizada a Identificação do conjunto retabular, o principal objetivo de estudo e intervenção no estágio. O capítulo 3 destina-se ao diagnóstico, onde são apresentados os exames e análises elaborados, bem como o estudo das técnicas e materiais de produção e o estado de conservação. O capítulo 4 refere-se à intervenção de conservação e restauro das peças com a justificação da proposta e critérios de intervenção. No capítulo 5 é apresentada uma proposta de plano de conservação e manutenção do conjunto. Nos anexos são apresentados alguns documentos complementares, como mapeamentos, fichas de inventário, testes de solvente e cartas do ano de 1932.



Capítulo 1

Enquadramento Histórico e Artístico

1 Enquadramento Histórico e Artístico

1.1 Enquadramento Histórico

1.1.1 Mosteiro de Alcobaça

O Mosteiro de Alcobaça, ou Real Abadia de Santa Maria de Alcobaça (Figura 1), classificado património da UNESCO em 1989¹, é a primeira obra plenamente gótica construída em solo português².

A sua fundação data de 8 de Abril de 1153, quando é passada a carta de couto. A edificação deste mosteiro conta com uma lenda, em que D. Afonso Henriques terá prometido a Bernardo de Claraval que se tivesse sucesso na conquista de Santarém (1147) mandaria erguer um mosteiro em honra de Santa Maria, hoje representada na sala dos reis pelos painéis de azulejo da fábrica do Juncal posteriores a 1770³.



Figura 1 Fachada principal do Mosteiro de Alcobaça

¹ http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=white&pid=195&identificador=at12_pt.doc, consultado dia 14-04-13 pelas 15:46

² Circulo de leitores, p. 345

³ RODRIGUES, Jorge, **Mosteiro de Alcobaça**, Ministério da Cultura/ IPPAR, 1.ª ed, p. 96

Foi então que se iniciou a construção do mosteiro cisterciense, inspirado na última fase do mosteiro de Claraval⁴, seguindo a doutrina de São Bernardo de Claraval, assente na beleza interior, na valorização do trabalho da alma e contra os excessos e luxos, sendo este mosteiro primitivamente despido de ricas e exuberantes obras de arte, verificando-se apenas elementos decorativos vegetalistas geométricos e estilizados⁵.

Nenhum modelo arquitetónico conseguiu manter-se fiel ao seu estilo primitivo até aos dias de hoje e o Mosteiro de Alcobaça não é exceção, com nove séculos de história foi perdendo e ganhando dependências ao longo dos séculos.

No século XIII construiu-se a igreja, o dormitório, o refeitório, a sala do capítulo e a sala dos monges⁶; em 1308 foi edificado o único claustro medieval do mosteiro, chamado de Claustro do Silêncio ou de D. Dinis, por ter sido edificado no seu reinado, da autoria de Domingo Domingues e de Mestre Diogo⁷.

No século XIV, os túmulos de D. Pedro e de D^a. Inês foram depositados no panteão régio; No reinado de D. Manuel foi construída a Livraria, a sacristia nova, o sobreclaustro, a sala dos reis e o palácio abacial.

No século XVII, foram construídas duas novas alas (norte e sul), originando a portaria nova do palácio abacial, sala das conclusões, o claustro da hospedaria e da portaria e o claustro do Rachadouro⁸.

Na segunda metade do século XVIII, com o barroco no seu apogeu deram-se algumas alterações. A capela do relicário foi enquadrada e construíram-se alguns grupos escultóricos de terracota, como a escultura do relicário, do Transito de S. Bernardo, a da capela de S. Pedro, as esculturas da capela-mor e parte das esculturas dos reis de Portugal.

A fachada foi alterada em 1725 segundo o plano de Frei João Turriano, tornando-se a fachada tipicamente barroca com duas torres e espaldar central, foram abertos nicho para

⁴ Idem, ibidem p.12

⁵ Circulo de leitores, p. 350

⁶ http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=white&pid=195&identificador=at12_pt.doc, consultado dia 14-04-13, pelas 16:56

⁷ RODRIGUES, Jorge, **Mosteiro de Alcobaça**, Ministério da Cultura/ IPPAR, 1.^a ed., p.55

⁸ http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=white&pid=195&identificador=at12_pt.doc, consultado dia 14-04-13 pelas 18:33

albergar as esculturas de S. Bernardo, S. Bento, Nossa Senhora da Assunção e as quatro virtudes cardiais, a Fortaleza, Prudência, Justiça e Temperança⁹.

Na segunda metade do século XVIII, edificou-se a capela do Desterro e a cozinha; A última obra data de 1770, com a edificação do panteão régio de estilo neo-gótico, traçado por Guilherme Elson¹⁰.

Foram vários os artistas que passaram pelo mosteiro como Mateus Fernandes, João de Castilho, Nicolau de Chanterene, Baltazar Gomes Figueira, Guilherme Elson, Pedreiro Simão Dias, Heitor Mendes, Carpinteiro Manuel Lopes e Pintor Diogo Vaz¹¹.

Como a extinção das ordens religiosas em 1834, o mosteiro foi vendido em hasta pública, sendo despojado de muitos dos seus bem ou pertences, e utilizado para as mais diversas ocupações públicas e privadas, como Paços do Concelho, Câmara Municipal, Lar Residencial, Biblioteca Municipal, entre outras. Embora estas ocupações tivessem provocado danos irreversíveis ao mosteiro foi também graças a elas que este complexo arquitetónico não permaneceu em pleno abandono.

Em 1928, o Estado Português organiza uma série de campanhas de reabilitação do Mosteiro do Alcobaça, estas intervenções espaçadas no tempo prolongam-se até ao ano de 2002, com o intuito de devolver a leitura do conjunto edificado (Figura 2). Várias foram as instituições que participaram nesta campanha, como a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais



Figura 2 Capela-mor antes das intervenções da DGMEN

⁹RODRIGUES, Jorge, **Mosteiro de Alcobaça**, Ministério da Cultura/ IPPAR, 1.ª ed., p. 25

¹⁰ http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=white&pid=196&identificador=at131_pt.doc, consultado dia 14-04-13, pelas 19:16

¹¹ http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=white&pid=196&identificador=at131_pt.doc, consultado dia 14-04-13, pelas 19:20

(DGMEN), Instituto Português do Património Cultural (IPPC) e Instituto Português do Património Arquitetónico (IPPAR)¹².

Durante cerca de 78 anos, muitas ideologias foram adotadas para a elaboração destas obras, muitas delas hoje em dia, vistas como perturbadoras da autenticidade e leitura dos bens, como por exemplo nos anos 30 do século XX o desmantelamento da capela-mor, das capelas radiantes, de quatro altares laterais e do órgão de tubos. Foram também elaboradas diversas obras de requalificação do espaço exterior e interior do mosteiro como a reconstrução de coberturas, consolidação de paredes, requalificação da zona envolvente do mosteiro, entre outras¹³.

Hoje, o mosteiro está sob a tutela da Direção Geral do Património Cultural (DGPC) e conta com a colaboração de alguns projetos que visam a salvaguarda do património deste monumento nacional e do seu espólio. Como por exemplo, o protocolo entre o Instituto Politécnico de Tomar que permitiu a receção de dois estagiários de mestrado de Conservação e Restauro e o projeto TACELO. Estas iniciativas debruçam-se sobre a Escultura Monumental em Terracota do Mosteiro e têm como principais objetivos o estudo histórico e artístico das esculturas, a caracterização do material cerâmico e camadas de superfície e o desenvolvimento de novos produtos para a sua conservação¹⁴.

1.2 Enquadramento Artístico

As esculturas do retábulo da Sagração de S. Pedro enquadram-se no estilo Barroco. Apesar de não se saber a datação precisa da sua produção, sabe-se que foram produzidas no último quartel do século XVII, período que corresponde ao Barroco, e as características escultóricas do conjunto são próprias do estilo.

¹² http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=white&pid=214&identificador=at252_pt.doc, consultado em 22-04-2013, pelas 23:59

¹³ http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4719, consultado em 23-04-2013, pelas 00:02

¹⁴ <http://www.mosteiroalcobaca.pt/pt/index.php?s=atalho&id=40>, consultado dia 23-04-13 pelas 11:30

COROADO, João, et. al, **Estudo para a conservação das esculturas monumentais em terracota do Mosteiro de Alcobaça – Projeto TACELO**, in *Mosteiros Cistercienses, História, Arte, Espiritualidade e Património*, tomo I, Alcobaça, 2013;

Para que o enquadramento artístico seja compreendido claramente é de grande importância apresentar o estilo artístico bem como as suas características e de que forma a escultura Barroca se manifestou em Portugal.

1.2.1 Escultura Barroca em Portugal e as Suas Características

O Barroco decorreu entre o final do século XVII e século XVIII, foi uma corrente estética, filosófica e literária, que se manifestou nos países católicos da Europa. O termo “*Barroco*”, deriva do português e significa pérola imperfeita ou joia falsa¹⁵.

Este estilo caracteriza-se pelo esplendor exuberante, pelo dinamismo, pelos fortes contrastes e pelo realismo¹⁶. Assume uma tendência sobretudo decorativa e a temática é religiosa. Assim as igrejas e mosteiros foram embelezados por esculturas, baixos e altos-relevos integrados em ricos altares de talha dourada¹⁷. A principal função da escultura é pedagógica, devendo transmitir aos fiéis a boa mural e conduta¹⁸.

Os materiais usados são essencialmente a madeira e o barro cozido, o uso da pedra calcária e dos mármore caiem em desuso até ao início do século XVIII, altura da construção do convento de Mafra¹⁹.

Em Portugal distinguem-se duas fases da produção barroca. A primeira fase corresponde ao limiar do Barroco no século XVII em que o país passava por uma forte crise política e económica, devido à união dinástica com Espanha, seguindo-se a restauração e as guerras da independência em 1640, vindo as influências de Valhadolide, Madrid e Sevilha²⁰. A segunda fase corresponde ao Barroco pleno, no século XVIII. O reinado de D. João V inicia-se em 1707²¹ e é marcado pela estabilidade política, pela prosperidade

¹⁵ *Grande enciclopédia Universal*, Volume 3, Atwater-Bonico, S.A de Ediciones, p.1658

¹⁶ *Idem*, *Ibidem* p. 1658

¹⁷ PINTO, Ana Lúcia, et. tal., *Arte em Portugal, A grande História da Arte*, Volume 19, p.196

¹⁸ PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, Volume 3, p.26

¹⁹ MOURA, Carlos, *Uma poética da refugência: a escultura e a talha dourada*, In VICENS, Francisco, *História da Arte em Portugal - O limiar do Barroco*, Volume 8, p.88

²⁰ PINTO, Ana Lúcia, et. tal., *Arte em Portugal, A grande História da Arte*, Volume 19, p.196

²¹ ERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal 1640-1750*, Volume V, p.234

comercial dividido aos diamantes e pelo ouro vindo do Brasil. As influências artísticas vêm do exterior, como Espanha e Itália devido às políticas culturais que D. João V implantara²².

Dos escultores portugueses barrocos destacam-se Manuel Pereira, Frei Cipriano da Cruz e os Barristas de Alcobaça²³.

Manuel Pereira (1588-1683), nascido no Porto, desenvolveu a sua carreira em Espanha. Das suas obras destacam-se duas esculturas da igreja de São Domingos, em Benfica (1632), e duas esculturas de Santo António da Igreja dos Portugueses, em Madrid. As esculturas que melhor definem o estilo barroco do escultor são as esculturas de São Bruno da Cartuxa, ausentes de um excessivo dramatismo²⁴.

A produção de Frei Cipriano da Cruz (1645-1716) desenvolveu-se no Mosteiro de S. Martinho de Tibães, em Braga, esculpindo em madeira, pedra e barro. As suas obras encontram-se na sua maioria no Mosteiro de Tibães e em Coimbra, como o grupo escultórico de São Martinho a partilhar o manto com o mendigo, S. Bento, Santa Escolástica, S. Martinho, em barro e a escultura de Sapiência, *Pietà* e S. Miguel Arcanjo²⁵.

A escultura em barro foi trabalhada por vários escultores, sendo que os barristas de Alcobaça e Tibães são os de maior relevo. No entanto, existem outros nomes como Luís Costa, Frei Francisco da Piedade, que esculpiu várias esculturas para Santarém, Inácia de Almeida, autora da escultura Virgem Morta, o cônego Inácio da Piedade e Vasconcelos, Joaquim Bernardo Galinha, Manuel de Matos, Dionísio Ferreira e seu filho António Ferreira, Manuel Machado Correia²⁶.

As esculturas de Alcobaça, segundo Reinaldo dos Santos, apresentam um barroquismo medieval dado pelos movimentos dos panejamentos, formados por quebras desencontradas. O dinamismo nada tem a ver com as obras de Bernini em Itália²⁷.

²² PINTO, Ana Lúcia, et. tal., **Arte em Portugal, A grande História da Arte**, Volume 19, p.196;

²³ MOURA, Carlos, **Uma poética da refugência: a escultura e a talha dourada**, In VICENS, Francisco, *História da Arte em Portugal - O limiar do Barroco*, Volume 8, p. 88

²⁴ *Idem, Ibidem*, p.92-94

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 97-99

²⁶ MACEDO, Diogo de – **A Escultura Portuguesa nos séculos XVII e XVIII** p.88-91

²⁷ SANTOS, Reinaldo dos, **A escultura em Portugal século XVI a XVIII**, 2º volume, p.58

As esculturas de alcobaça foram produzidas entre 1669 e 1700, de autores desconhecidos as esculturas definem-se em dois grupos escultóricos atendendo à oficina de produção, à aplicação das técnicas de execução e ao tratamento plástico.

A produção da primeira oficina, no que diz respeito às técnicas de execução, caracteriza-se por um maior número de taelos, taelos mais estreitos e um maior número de divisões interiores das paredes do taelo. Relativamente ao tratamento plástico, os corpos são mais volumosos, os pescoços grossos, olhos ovalados, pálpebras semicerradas e cabelos ondulados. Os grupos escultóricos que pertencem à primeira oficina são Nossa Senhora do Rosário, os relicários do santuário, o plano horizontal do Transito de S. Bernardo e a primeira fase régia²⁸.

A segunda oficina, no que diz respeito as técnicas de produção, caracteriza-se por um menor número de taelos, mais largos, menor número de divisões interiores das paredes do taelo e mais regulares. Relativamente ao tratamento plástico, este tem por objeto rostos afeminados, olhos rasgados, cabelos compridos até aos ombros, pescoços altos e corpos esguios²⁹. Os grupos escultóricos pertencentes à segunda oficina são o retábulo da capela-mor, o presépio, o plano vertical do trânsito de S. Bernardo, a segunda e terceira série régia e o retábulo da Sagração de S. Pedro.

²⁸ REMIGIO, André Varela, O retábulo do transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. In *Conservar Património*, p. 11

²⁹ *Idem, Ibidem*, p. 12



Capítulo 2

Identificação do Conjunto Retabular

2 Identificação do Conjunto Retabular

A capela da Sagração de S. Pedro, ou da Entrega das Chaves do Paraíso, situa-se no braço sul do transepto da igreja do Mosteiro de Alcobaça, junto à capela do Transito de S. Bernardo (Figura 3)³⁰. A 25 de Janeiro de 1932, o arquiteto diretor pede autorização para apear as esculturas do altar da capela dos apóstolos, com a ideologia de devolver a pureza gótica primitiva ao edifício³¹, tendo a autorização dada no dia seguinte(ver anexo p.145). Hoje as esculturas estão em reserva e nada resta do retábulo.



Figura 3 Capela de S. Pedro antes do desmantelamento

O início da produção barrista do Mosteiro de Alcobaça situa-se entre 1669 e cerca de 1700. Sabe-se que a capela do relicário foi o primeiro conjunto a ser produzido entre 1669-1702³², seguindo-se a produção da Capela da Sagração, sem que se possa precisar uma datação³³ e sucessivamente a produção das esculturas da capela-mor, do Transito de S. Bernardo e por fim as series dos reis de Portugal, em 1762-1765³⁴.

Quanto à sua autoria, é vulgarmente afirmado que as esculturas seriam produzidas pelos próprios monges, no entanto, André Remígio defende que as esculturas eram produ-

³⁰ CORREIA, Vergílio, *Alcobaça - O Retábulo da capela - Mor*, p.12-15

³¹ MOURA, Carlos, *Uma poética da refugência: a escultura e a talha dourada*, In VICENS, Francisco, *História da Arte em Portugal - O limiar do Barrico*, Volume 8, p. 104

³² MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, *A escultura de Alcobaça no século XVII e a capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*, in Colóquio Internacional de História de Arte, p.163-179

³³ Através da parceria com o Projeto Taceo, serão no decorrer do presente ano elaboradas análises de termoluminescência para precisar a datação dos diversos conjuntos escultóricos em terracota do Mosteiro de Alcobaça.

³⁴ SANTOS, Reinaldo dos, *A escultura em Portugal século XVI a XVIII*, 2º volume, p. 57

zidas, possivelmente, por seculares como acontecia noutras equipas de empresas de grande importância do mosteiro³⁵.

As descrições existentes sobre esta capela são muito sucintas, Frei Manuel dos Santos, descreve-a como “*Do lado da epístola, uma tribuna de talha, e nella as imagens de vulto estofadas de ouro dos treze apóstolos, todas de estatura natural.*”³⁶, Vergílio Correia descreve-a como “*No Cruzeiro da parte da Epistola a primeira capella e altar privilegiado para todos Monges que nelle celebrarem he dedicada ao nosso Redemptor, que acompanhado de todos os discípulos está entregando ao principe dos apostolos as chaves da morada celestial;(...)*”³⁷.

Ambas as descrições são anteriores à década de 1930, data do seu desmantelamento, e através delas não se conclui quantas figuras o altar realmente possuía, assim o estudo foi elaborado através da análise de registos fotográficos³⁸, estes também escassos, apenas se conhecem três fotografias do retábulo primitivo, do fotógrafo Domingos Alvão.

O retábulo em talha dourada é do estilo barroco, com todos os elementos característicos deste estilo, como as colunas salomónicas, as arquivoltas de arco perfeito e o vocabulário decorativo naturalista onde as folhas de acanto são o principal elemento decorativo³⁹. Na tribuna desenrola-se a cena bíblica que dá nome à capela (Mateus 16:16,19), onde Jesus entrega as chaves do Paraíso a S. Pedro. “*(...) Também Eu te digo: Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a minha Igreja, e as portas do Abismo nada poderão contra ela. Dar-te-ei as chaves do Reino do Céu; (...)*”⁴⁰.

Relativamente às imagens, contam-se 15 esculturas, treze delas agrupadas na tribuna e duas em cada um dos lados do retábulo fora da tribuna. Estas esculturas são representativas da entrega das chaves do paraíso a S. Pedro, sendo representado Cristo ao centro entregando as chaves a S. Pedro que se encontra ajoelhado, a ladear as figuras principais da cena encontram-se os restantes onze apóstolos [St. André, S. Tiago, S. João, S. Filipe, S.

³⁵ REMÍGIO, André, **Relicário do Santuário, IGESPAR/ Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça**, in A prática da teoria, tratamentos de conservação e restauro, Actas das II Jornadas ARP, p.35

³⁶ SANTOS, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, **Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça**, vol.3, p.;

³⁷ CORREIA, Vergílio, **Alcobaça - O Retábulo da capela - Mor**, p.12-15

³⁸ Fotografias de Domingos Alvão

³⁹ LAMEIRA, Francisco, **O retábulo em Portugal das origens ao declínio**, p. 94-99;

⁴⁰ Nova Bíblia dos capuchinhos, Difusora bíblica, Mateus 16:16-19, p. 1595

Bartolomeu, S. Tomé, S. Mateus, S. Tiago de Alfeu, S. Tadeu, S. Simão e Judas Iscariotes (Mateus 10:2-4)]. Do lado de fora da tribuna existiam mais duas esculturas representativas de S. Paulo do lado esquerdo e S. Matias do lado direito. Hoje em dia apenas restam doze das quinze figuras, e nada resta do retábulo em talha dourada.

No que diz respeito à composição do grupo escultórico, este é marcado pela verticalidade das esculturas, de entre as quais se excetua a de S. Pedro que se encontra ajoelhado diante de Cristo⁴¹.

As idades dos apóstolos são dadas pelo tratamento dos cabelos e das barbas, sendo a figura de idade média a de Cristo na beleza idealizada. Os apóstolos de idade avançada possuem barbas grandes e são calvos como St. André, enquanto que os apóstolos mais novos possuem barba rasa e cabelos encaracolados como S. João⁴².

As expressões dos rostos são muito semelhantes entre si, onde a ossatura do rosto é simplificada, a boca é representada entreaberta com dentes ao descoberto, sendo a linha da testa e do nariz prolongada em perfil. O nariz é reto e a testa marcada por pequenas rugas (Figura 4). Os pescoços são finos, sendo os tendões e a clavícula suavemente representados.

As mãos são finamente modeladas, apresentando a marcação dos tendões até aos dedos (Figura 5). Os pés são tapados pela túnica até meio, sendo apenas representados os dedos ao descoberto (Figura 6).



Figura 4 Cabeça Apóstolo 6

⁴¹ MOURA, Carlos, *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, 2 volumes, p. 349

⁴² *Idem, ibidem*, p. 348



Figura 5 Mão, Apóstolo 4



Figura 6 Pé, Apóstolo 3

Os panejamentos são compostos por túnicas e mantos. As túnicas são escorridas, tendo algumas golas de diferentes formatos e apresentando algumas pregas ao longo do corpo. No final, apresentam ondulações cobrindo os pés como anteriormente referido. Apenas as esculturas de S. Pedro e a de S. João possuem um cinto à cintura, com um laço de uma ponta.

Os mantos são representados de duas formas. Na sua maioria uma das abas do manto passa por cima de um dos ombros, enquanto que a segunda passa na frente da cintura, juntando-se ambas as abas debaixo do braço. No segundo caso, o manto é depositado sobre os ombros ficando ambas as abas do manto na frente do corpo (Figura 7)



Figura 7 Apóstolo 6 e St. André, posição dos mantos

O dinamismo e movimento das esculturas são dados pelas quebras e ondulações dos mantos e túnicas, bem como pelas torções dos corpos e cabeças que no seu local original eram orientadas para a cena principal de S. Pedro ajoelhado a receber a chaves de Cristo.

Em anexo p.97, são apresentadas as fichas de inventário de cada escultura, seguindo o modelo das normas de inventário, escultura, artes plásticas e artes decorativas do Instituto Português dos Museus⁴³.

2.1 Estudo Iconográfico

Como anteriormente referido esta capela relata a passagem bíblica de S.Mateus 16:16-19, onde Jesus entrega as chaves do paraíso a S. Pedro. A cena passa-se logo após a eleição dos doze apóstolos⁴⁴. Este tema bíblico foi uma das representações prediletas após a Contra-Reforma, sendo que era usado contra os gregos, os protestantes e não crentes, pois Cristo chamou S. Pedro para seu sucessor dando-lhe o poder de decidir o que se passaria na Terra e no Céu. Inicialmente, Pedro recebia a chaves de mãos atadas, mas de pé. No entanto, a partir só século XVI, recebe-a de joelhos como sinal de respeito e por não ter qualquer voto na decisão⁴⁵.

Não existe qualquer relato bíblico que afirme a presença dos apóstolos na entrega das chaves a S. Pedro, dizendo apenas que se passa na região de Cesaréia e que Cristo pergunta aos discípulos “« quem dizem os homens ser o filho do homem?(...)»⁴⁶ ”. Acredito que seja esse o motivo pelo qual esta cena bíblica é vulgarmente representada com todos os apóstolos, havendo uma errada interpretação do texto bíblico tendo em conta que discípulos e apóstolos não são as mesmas pessoas nem as mesmas entidades. Acredito também que tendo em conta que esta cena bíblica elege o chefe da Igreja, e que S. Pedro recebe o poder de encaminhar a difusão do cristianismo seria lógico que os restantes apóstolos, membros principais da Igreja estivessem presentes na nomeação.



Figura 8 Entrega das chaves a S. Pedro, Pietro Perugino, 1481-82, Capela Sistina Vaticano

⁴³ CARVALHO, Maria João Vilhena, **Normas de inventário, escultura, artes plásticas e artes decorativas**, 1ª Edição, Instituto Português dos Museus, [s.i.], 2004;

⁴⁴ RÉAU, Louis, **Iconografia del cristiano, Iconografia de la biblia, Nuevo testamento**, volume 2, p.326

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 327

⁴⁶ Nova Bíblia dos capuchinhos, Difusora bíblica, Mateus 16:13

Algumas representações como o caso do fresco de Pietro Perugino⁴⁷ (Figura 8) da Capela Cistina, são representados todos os apóstolos acompanhados de alguns discípulos.

No caso da capela de Alcobaça, são representados todos os apóstolos sem qualquer discípulo. No entanto, são também representados São Paulo e São Matias, duas figuras bíblicas importantíssimas pois apesar de não fazerem parte da primeira lista dos doze apóstolos foram escolhidos posteriormente.

São Matias, apesar de não ser um dos doze apóstolos iniciais foi escolhido por Jesus, para substituir Judas depois da sua morte, como é descrito em Actos 1:23-26 “(...)para tomar o lugar deste mistério e apostolado, do qual Judas se desviou para ir para seu próprio lugar. Lançaram assim a sorte sobre eles, e a sorte caiu em Matias; e ele foi contado com os doze apóstolos.”. S. Matias foi pouco representado,

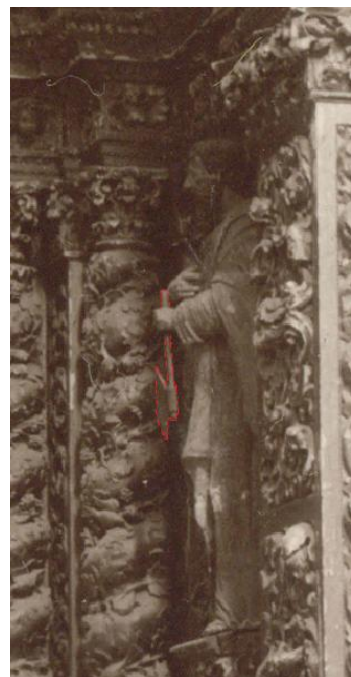


Figura 9 S. Matias, escultura desaparecida

pois S. Paulo era mais frequentemente representado como o décimo segundo “novo” apóstolo. O seu atributo é o machado, instrumento do seu martírio. Muitas vezes o machado é substituído por uma alabarda, uma lança ou uma espada⁴⁸.

Em Alcobaça, situado do lado direito do altar fora da tribuna, S. Matias possui um machado na mão esquerda e a mão direita sobre o peito (Figura 9). Hoje a escultura está desaparecida, mas é bem visível na fotografia estudada e analisada de Domingos Alvão.



Figura 10 S. Paulo

⁴⁷ Foto retirada de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.029/3189>, consultado dia 26-04-13 pelas 23:11

⁴⁸ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos de la A a la F* p. 377

São Paulo (Figura 10), do lado esquerdo do altar, também de fora da tribuna, não se perdeu como São Matias. Encontra-se neste momento em reserva e possui os seus atributos, a espada e o livro. A espada foi o instrumento do seu martírio e o livro representa as treze cartas bíblicas escritas por ele. É chamado de apóstolo por ter sido o maior difusor do cristianismo. Não há qualquer referência bíblica à eleição de S. Paulo e por esse motivo é chamado Apóstolo dos Gentios⁴⁹. No entanto, em todas as cartas escritas por S. Paulo, este menciona-se como apóstolo, tomando por exemplo a 1ª carta aos coríntios 1:1, *“Paulo, chamado para ser apóstolo de Jesus Cristo, e Sóstenes, nosso irmão (...)”*.

Dentro da tribuna, ao centro encontram-se as esculturas de Jesus e de S. Pedro, ambas atualmente em reserva. A escultura de Cristo (Figura 11) é facilmente identificada e possui todos os seus atributos. É a escultura com maior dimensão devido à sua importância. A figura é representada com um ar jovem, de túnica azul símbolo da divindade e manto de cor vermelha símbolo do sangue do sacrifício e amor a Deus. Apresenta-se a olhar para a mão esquerda estendida em direção a S. Pedro que se encontra do seu lado esquerdo ajoelhado, para lhe entregar a chaves, o que através da fotografia de Domingos Alvão não é visível.

A escultura de S. Pedro apresenta-se atualmente bastante mutilada como foi anteriormente referido. Assim o estudo iconográfico é elaborado a partir da fotografia de Domingos Alvão (Figura 3).



Figura 11 Cristo



Figura 12 S. Pedro

⁴⁹ ATTWATER, Donald, **Dicionário dos Santos**, p. 323

S. Pedro (Figura 12) possui duas iconografias diferentes, a de S. Pedro Papa e de S. Pedro apóstolo, bastante distintas e fáceis de identificar. S. Pedro apóstolo é representado com idade avançada e tonsurado, indicando que foi o primeiro sacerdote cristão. Representado de túnica azul cor da divindade e manto dourado representação da luz de Deus, cores usadas para simbolizar a importância de S. Pedro, que se apresenta descalço. O seu principal atributo são as chaves⁵⁰, que neste caso não são visíveis.⁵¹

S. João (Figura 13) é representado junto de Jesus do lado direito, uma vez que era o seu protegido. É também facilmente identificado pela sua juvenilidade, pois é o mais novo dos apóstolos e por esse motivo é frequentemente representado sem barba ou com barba muito curta, como é o caso. O seu manto é de cor vermelha por ter sido o único dos apóstolos que esteve junto a Jesus na Paixão. Como atributo tem o livro que simboliza o Evangelho que escreveu.

St. André (Figura 14), situado do lado esquerdo da tribuna é representado, tal como S. Pedro, com idade avançada, calvo e de barba, e foi o primeiro apóstolo escolhido por Jesus. Iconograficamente, St. André possui os braços cruzados sobre o peito em forma de “X”, simbolizando a cruz em forma de X, onde foi martirizado.

Relativamente às restantes esculturas, a sua identificação individual não é simples, pois além de duas esculturas terem desaparecido, as restantes não contêm qualquer ícone que as identifique, à exceção de dois apóstolos, tendo cada um deles um livro.



Figura 13 S. João



Figura 14 St. André

⁵⁰ S. Pedro pode ser representado apenas com um chave ou com um par de chaves. No caso de ser representado com um par de chaves estas são frequentemente uma de ouro e outra de prata que representa o Céu e a Terra e o poder que S. Pedro tem para decidir o certo e o errado a partir do momento em que Jesus lhe entrega as chaves.

⁵¹ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos de la P a la Z*, p.50

Os apóstolos 3 e 4 (Figura 15 e Figura 16), possuem um livro cada um. Contudo, podiam haver mais esculturas com este atributo, tendo em conta que S. Mateus, S. Judas Tabeu e S. Tiago o Maior, escreveram textos bíblicos e frequentemente são representados com o livro, e pela observação da fotografia existente não se identifica mais nenhum apóstolo com este atributo, à exceção de S. João e S. Paulo, já identificados⁵².

Através da análise das esculturas que possuem o livro como atributo, defendo que o apóstolo 3 será S. Mateus. Observando as esculturas de S. Paulo e S. João (Figura 13 e Figura 10) ambos possuem o livro aberto, o que torna o atributo mais visível, demonstrando a importância que o objeto possui, enquanto que o apóstolo 4 possui o livro fechado, e no conjunto escultórico este não é visível. O apóstolo 3 no grupo escultórico é o primeiro apóstolo do lado esquerdo, com o livro virado para o observador, dando aqui mais um elemento de importância, que S. Tiago o Maior e S. Judas Tadeu não possuem na mesma medida.



Figura 15 Apóstolo 3 - S. Mateus



Figura 16 Apóstolo 4 - S. Tiago Maior

Estando o apóstolo 3 identificado como S. Mateus (Figura 15), defendo que o apóstolo 4 (Figura 16) será a representação de S. Tiago o Maior, tendo em conta que é frequentemente representado com idade avançada por ter sido um dos primeiros a ser chamado por Jesus e com um livro por ter escrito um texto bíblico, a carta de Tiago, elementos que se verificam na escultura⁵³.

As restantes cinco esculturas, Apóstolos 1, 2, 5, 6 e 7, não possuem elementos iconográficos suficientes para uma atribuição fundamentada.

⁵² RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos de la G a la O*, p. 373

⁵³ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos de la P a la Z*, p. 175

Com o estudo iconográfico, iconológico e da fotografia de Domingos Alvão foi possível elaborar uma simulação das posições que as esculturas ocupavam no altar primitivo. Através da comparação entre as esculturas com a fotografia, facilmente se identificam a maior parte das posições, levantando dúvida apenas a posição da escultura do Apóstolo 2.

Através das marcações existentes em três esculturas (Apóstolo 2, S. Mateus e S. Tiago Maior), acredito que o local do Apóstolo 2, será a segunda escultura do lado esquerdo. As marcações possuem um número, associando esse número às posições que as esculturas de S. Mateus e de S. Tiago Maior ocupam no altar. Deste modo, verifica-se que se trata de uma possível sequência numérica (Figura 17).

Seria de grande interesse saber se a escultura de Stº. André possui marcação. Contudo, a escultura encontra-se montada, não sendo possível verificar se esta possui marcação tendo em conta que as marcações encontram-se na parte superior do primeiro tacele. Em trabalhos futuros seria de grande interesse verificar se as marcações existentes nas esculturas apresentam uma numeração lógica.



Figura 17 Incrições e posições das esculturas no altar primitivo

2.2 Percurso das Esculturas Pertencentes ao Retábulo da Sagração de S.Pedro

Após o desmantelamento da capela da sagração de S. Pedro, as esculturas foram expostas na sacristia Manuelina do mosteiro. Inicialmente, foram colocadas no relicário (Figura 19) e posteriormente e até 2001 ao longo da sacristia (Figura 20). Nesta data devido a uma infestação de térmitas, as esculturas que se encontravam fixadas ao pavimento foram levantadas.

Na sequência destes trabalhos quatro esculturas do retábulo da Sagração (Cristo, S. João, S. Paulo e Apostolo 7) foram escolhidas e restauradas para fazerem parte da exposição “850 Anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça - 850 Anos da Morte de S. Bernardo De Claraval” em 2003, no espaço da galeria de exposições temporárias do Mosteiro de Alcobaça⁵⁴, tendo como método de eleição o mau estado de conservação das esculturas.

Esta intervenção de conservação e restauro, teve como metodologia:

“Limpeza por via seca e húmida. Consolidação, fixação e colagem com resina acrílica. Restituição das lacunas de grande dimensão da escultura de Cristo. Levantamento de repintes. Reintegração cromática das lacunas a nível das carnações. Aplicação de camada



Figura 19 Apóstolo 4 – relicário, 1945



Figura 20 Apóstolo 4 - Sacristia, 2001



Figura 18 Apóstolo - Reserva, 2013

⁵⁴ PEREIRA, Fernando António Baptista, (E)vocações: 850 anos da fundação do Mosteiro de Alcobaça, p. 7

protectora de resina acrílica.”⁵⁵. A intervenção foi realizada em mais três esculturas (St. André, Apóstolo 5 e Apóstolo 6) que não integraram na exposição, tendo sido armazenadas em reserva.

As restantes cinco esculturas (S. Pedro, Apostolo 1, Apostolo 2, S. Mateus e S.Tiago Maior) pertencentes ao retábulo, não sofreram qualquer intervenção de conservação e restauro, tendo também elas sido depositadas na reserva (Figura 18).

2.3 A Escultura do Retábulo da Sagração S. Pedro nos Espaços da Reserva

O Mosteiro de Alcobaça possui dois espaços de reserva, um de materiais orgânicos e outro de materiais inorgânicos. Apesar disso, hoje em dia, esta divisão não é seguida rigorosamente, dado o volume atual do espólio.



Figura 21 Fragmentos terracota, reserva dos materiais inorgânicos

Assim, no que diz respeito ao retábulo da Sagração do S. Pedro, as esculturas estão armazenadas, em três espaços: duas salas de reserva e uma dependência do refeitório.

Na reserva dos materiais orgânicos encontra-se a escultura do Apóstolo 6, montada, consequência da intervenção de conservação e restauro anteriormente referida.

Na reserva dos materiais inorgânicos, encontram-se sete das doze esculturas existentes, estando duas montadas, St. André e o Apóstolo 5, sequência da intervenção de conservação e restauro, e cinco esculturas desmontadas (Apóstolo 1 e 2, S. Tiago Maior, S.Mateus e S. Pedro), estando cada uma delas sobre uma paleta com os respetivos fragmentos, provocados possivelmente pelo levantamento na sacristia.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 36

As quatro esculturas de Cristo, S. Paulo, S. João e Apóstolo 7, intervencionadas em 2003 para integrarem na exposição “850 Anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça - 850 Anos da Morte de S. Bernardo De Claraval”, em 2003, encontram-se armazenadas na dependência anexa ao refeitório.

Na reserva dos materiais inorgânicos são muitos os fragmentos (Figura 21) existentes dos diferentes grupos escultóricos do mosteiro anteriormente referidos, sem qualquer indicação a que grupos pertencem, estando em caixas de cartão ou plástico ou simplesmente dispersos em estantes ou em paletes.

As reservas não possuem monitorização das condições ambientais (temperatura, humidade relativa e luz) e não há controlo das mesmas.

As peças não possuem identificação clara e as estantes e prateleiras não estão identificadas. No que diz respeito ao acondicionamento, algumas peças estão cobertas por plásticos que as protegem de poeiras. Ainda assim, o seu acondicionamento é deficiente.



Capítulo 3

Diagnóstico

3 Diagnóstico

3.1 Métodos de Exame e Análise

Foram realizadas algumas análises às esculturas pertencentes ao conjunto escultórico da Sagração de S. Pedro para uma melhor identificação dos materiais e técnicas empregues pelo artista na produção escultórica.

Para a caracterização do material do suporte foram recolhidas amostras com peso seco de 15 g a 20 g, sendo 15g para a identificação das características físicas e 5g para a identificação das fases cristalinas e da composição química.

As fases cristalinas serão identificadas através da difracção de raios X e a composição química será identificada por espectrometria de fluorescência de raios X.

As características físicas foram obtidas pela determinação da porosidade aparente, da absorção de água e da densidade aparente, seguindo as normas NO 83, determinação da densidade das partículas e a norma NP EN 1097-6, ensaios das propriedades mecânicas e físicas dos agregados – determinação da massa volúmica e da absorção de água. As normas foram adaptadas à dimensão, volume e número das amostras, tendo em conta que se tratam de normas para engenharia civil e não para o estudo de bens culturais.

Foram recolhidas algumas amostras das camadas superficiais para observação da estratigrafia através do corte de microamostras em diferentes zonas e a diferentes cores, com o objetivo de determinar se a policromia é original.

As amostras foram englobadas em resina epóxida Epoxicure®, tendo sido posteriormente observadas ao microscópio ótico com luz refletida com uma ampliação de 40x e 100x. Foi usado um microscópio binocular da marca Olympus modelo CH30, equipado com câmara fotográfica digital Olympus, modelo DP10.

3.2 Localização da Recolha de Amostras e das Zonas Analisadas

Tendo em conta que as análises realizadas do ponto de vista da conservação são de carácter destrutivo e invasivo, todas as amostras foram retiradas de locais pouco ou não visíveis.

No que diz respeito às amostras do material de suporte, sempre que possível estas foram recolhidas do interior dos taceiros. Nas esculturas que se encontravam montadas e não sendo possível aceder ao interior dos taceiros, as amostras foram recolhidas no verso das esculturas, sendo escolhidas zonas que já se encontravam fraturadas e que não apresentassem riscos para a conservação das mesmas.

Para a observação do corte estratigráfico, as amostras recolhidas foram de pequenas dimensões, sendo escolhidos locais pouco visíveis e que se encontravam em destacamento.

A recolha das amostras foi registada por meio fotográfico, sendo seguidamente apresentadas em forma de tabela a referência adotada para cada amostra e a sua localização (Tabela 1).

Tabela 1 Identificação das amostras recolhidas para caracterização do material do suporte

Nome da mostra	Localização da recolha das amostras
TCL1	Apóstolo 6, Taceiro 3
TCL2	S. André, Taceiro 4
TCL3	S. Paulo, Taceiro 3
TCL4	Apóstolo 7, Taceiro 2
TCL5	S. João, Taceiro 2
TCL6	Cristo, Taceiro 7
TCL7	Apóstolo 1, Taceiro 1
TCL10	S. Pedro, Taceiro 1 (pescoço)
TCL11	Apóstolo 3, Taceiro 1
TCL12	Apóstolo 4, Taceiro 3/4
TCL14	Apóstolo 5, Taceiro 4
TCL 16	Apóstolo 2, Taceiro 3
TCL17	Cabeça Velho, Taceiro 1 (cabeça)

Tabela 2 Identificação das amostras de corte estratigráfico

Nome das Amostras	Localização	
A1A1	Manto - Azul	Apóstolo 1, Táculo 6
A2A1	Túnica - Branco	Apóstolo 1, Táculo 2
A3A1	Pescoço - carnação	Apóstolo 1, Táculo 1
A4A3	Túnica - Rosa	Apóstolo 3, Táculo 3
A5A3	Manto - Rosa	Apóstolo 3, Táculo 4
A6A4	Careca - Carnação	Apóstolo 4, Táculo 1
A7A4	Face - Carnação	Apóstolo 4, Táculo 1

3.3 Caracterização dos Materiais e Técnicas de Exceção

3.3.1 Suporte

A matéria-prima utilizada para a obtenção de pastas cerâmicas é a argila, um material natural que se forma a partir da decomposição das rochas graníticas e feldspáticas. Quando misturada com água, torna-se numa pasta plástica, estando a plasticidade da mesma intrinsecamente ligada à quantidade de água misturada e também à natureza mineralógica da argila. Para uma pasta mais plástica, maior a quantidade de água misturada, e vice-versa, sendo o artista quem determina a plasticidade que melhor lhe convém para a moldagem⁵⁶.

O material de suporte das esculturas do retábulo da Sagração de S. Pedro é a terracota. Terracota deriva do latim “*terra cocta*”, que significa “terra cozida”. Trata-se de uma argila misturada, trabalhada e cozida em fornos a uma temperatura entre os 800°C e os 1450°C, sendo cozida apenas uma vez. É uma pasta relativamente heterogênea devido à

⁵⁶ CALVO, Ana, *Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*, p.32

presença de poros, elementos não plásticos de diversas granulometrias e impurezas, que constitui um corpo cerâmico colorido, poroso e opaco⁵⁷.

Após a modelação das esculturas, é necessário garantir a remoção da água em excesso presente nas mesmas. O processo de secagem leva a uma perda de massa e à variação do volume dos corpos cerâmicos. Este processo é de grande importância e deve ser rigoroso de modo a minimizar defeitos de secagem. Quando colocadas no forno, as peças cujo processo de secagem foi deficiente, originam pressões mecânicas provocadas por contrações diferenciais, o que pode levar à criação de fendas, fraturas ou mesmo à destruição da peça.

Após a secagem, os objetos cerâmicos devem ser cozidos de imediato. A cozedura deste tipo de materiais dá-se a temperaturas entre os 800°C e os 1450°C, sofrendo modificações estruturais onde os objetos adquirem um aumento notável da resistência mecânica⁵⁸.

A partir da observação macroscópica das esculturas é possível verificar marcas que permitem identificar qual o método utilizado para a modelação da pasta cerâmica.

A tratadística de Padre Ignacio da Piedade Vasconcellos⁵⁹, descreve de uma forma bastante pormenorizada o método através o qual as esculturas de grande dimensão neste material eram modeladas.

O processo inicia-se pela base, elaborando uma estrutura de travessas em forma de cruz, até à cabeça, criando a estrutura da escultura⁶⁰, através da adição de sucessivas porções de barro. No local onde se levantará a escultura deve-se colocar areia, para que a base não adira à superfície do chão⁶¹.

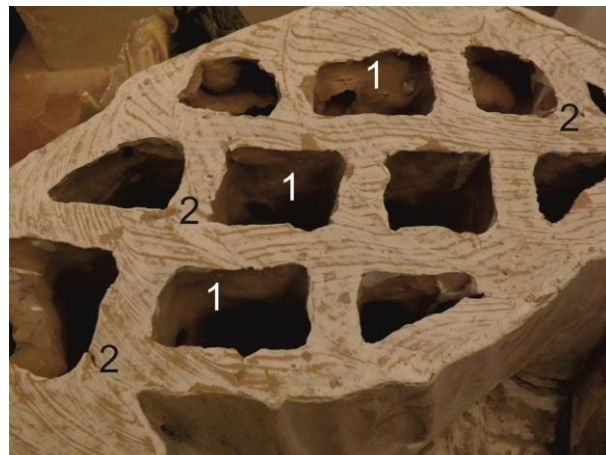


Figura 22 Apostolo 1, Tacelo 2/3 ,
1-Orifícios de canas ou paus;
2-Marcas do corte dos tacelos

No interior deverá ser deixado o maior

⁵⁷ ALARCÃO, Catarina Gersão de, **Knowing Hodart and His Work, The conservation-restoration of the Last Supper**, e-conservation the online magazine, No. 11, Outubro 2009, p.59. consultada em 05-07-2013, pelas 16:10

⁵⁸ CALVO, Ana, **Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z**, p.54

⁵⁹ VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – **Artefactos symmetriacos, e geométricos**, p. 49

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 49

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 50

número de ocos possíveis, para que as esculturas fiquem mais leves e também para uma melhor cozedura. No caso de se verificar instabilidade, poderiam ser colocados paus ou canas para melhorar a mesma enquanto a estrutura não secasse (Figura 22) ⁶².

As esculturas eram modeladas em dois tempos. O primeiro correspondia mais ao menos dos pés aos joelhos, deixando o barro secar cerca de quatro dias, para que posteriormente este barro, já seco, tivesse força para suportar a restante escultura. O segundo tempo correspondia à execução da restante escultura, tendo de se aplicar panos molhados de modo a evitar a secagem e para que as porções de barro aderissem bem umas às outras ⁶³.

Estando o esboço/estrutura montada, passa-se à modelação das feições. Estas são desenhadas com formões e goivas feitas de pau duro e macio. Inicialmente este formões possuem formas de garras para se desbastar o barro mais facilmente e em seguida são usados formões sem dentes e pinceis molhados para alisar as superfícies. Depois de seco, o barro era também trabalhado para melhorar algumas feições que se pudessem ter desfeito com a secagem ⁶⁴. Os versos das esculturas não eram trabalhados, e apenas apresentavam marcas de formões de garra.

Foram ainda abertos furos de respiro, e estes observam-se na nuca de todas as esculturas, bem como em alguns braços (Figura 23).

Após o processo de modelação concluído, as esculturas eram cortadas horizontalmente, para uma melhor cozedura e para facilitar o seu transporte. As peças ainda húmidas eram cortadas em quantas fatias se pretendesse. Este processo era elaborado com um arame aquecido em fogo da mesma grossura que um



Figura 23 Furo de respiro, Apóstolo 1, taceo 1

⁶² *idem, ibidem*, p. 49

⁶³ *Idem, ibidem*, p.49

⁶⁴ *Idem, ibidem* p. 51

cordel de barbante.⁶⁵ “(...)metendo as duas pontas do arame por um canudo de cana, tendo-o firme por hum a mão, e com a outra puxando pelo arame até sahir todo pela figura fora: desta forte se cortará a figura em quantas partes se quiserem (...)”⁶⁶.

A cada uma das fatias constituintes da escultura chama-se tacele. A palavra deriva do latim “*tessella*” que significa quadrado ou cubo para embutidos ou obras de mosaico, ou, neste caso cada uma das peças que compõem uma escultura⁶⁷. No grupo escultórico da Sagração de S. Pedro, as esculturas foram cortadas em sete taceles, à exceção de duas esculturas: a do apóstolo 1, que possui oito taceles e a da figura de S. Pedro, que por estar de joelhos, seria composta por cerca de cinco taceles no plano vertical e dois no plano horizontal correspondentes às pernas.

Seguidamente ao corte das esculturas, em taceles estes eram cozidos em temperaturas que rondam os 850°C, devido à presença de Gehlenite ($\text{Ca}_2\text{Al}_2\text{SiO}_7$).

Depois de cozidos, os taceles eram montados no local a expôr, sendo unidos por “(...)betume de cera, pez grego, e pó de pedra, ou tijolo virgem, deitandolhes duas partes de cera, e hum a de pez, e se for só com cera, e pó, tambem não fará mau betume(...)”⁶⁸, sendo posteriormente policromados.

Relativamente às características físicas do suporte, os valores obtidos não diferem entre si. Para a porosidade aparente os valores variam entre 29,19% a 33,53%, na absorção de água os valores variam entre 16,65% a 20,37% e para a densidade aparente entre 1,64g/cm³ a 1,79 g/cm³.- Tabela 3.

A análise global dos dados, em que as variações dos resultados são pouco significativas, leva a supor que, tanto as condições de produção como a conformação das pastas e as condições de cozedura (temperatura) foram semelhantes entre esculturas. Contudo, os dados obtidos ganham mais relevo e obtém-se mais informação associada às fases cristalinhas e à composição mineralógica do material de suporte.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p.50

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p.50

⁶⁷ <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-ao/tacele>, consultado dia 08-07-2013, pelas 20:06

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 50

Por razões técnicas e que me são alheias, não foi possível realizar a difração de raio X e a espectrometria de fluorescência de raio x que dariam os resultados das fases cristalinas e químicas respetivamente.

Tabela 3 Porosidade aparente, absorção de água, densidade aparente e massa volúmica aparente

Nome da mostra	Pa (%)	Aa (%)	ρ_a (g/cm ³)
TCL1	32,88	20,00	1,64
TCL2	30,42	17,74	1,71
TCL3	29,19	16,65	1,75
TCL4	32,35	19,02	1,70
TCL5	32,61	18,40	1,77
TCL6	31,83	18,17	1,75
TCL7	34,97	20,37	1,72
TCL10	33,47	19,22	1,74
TCL11	33,53	18,78	1,79
TCL12	31,35	18,46	1,70
TCL16	33,33	18,98	1,76
TCL17	31,15	18,70	1.67

3.3.2 Camada de preparação

Antes do artista ter aplicado a camada de preparação é provável que este tenha aplicado uma camada impermeabilizante (encolagem) sobre o suporte, à base de cola animal⁶⁹. Tendo em conta que a terracota é um material muito poroso, esta camada além de impedir que a terracota absorva o aglutinante da preparação, preenche as fissuras do suporte⁷⁰.

Seguidamente é aplicada a camada de preparação. Esta tem como principais funções o alisamento da superfície da terracota e facilitar a adesão da pintura ao suporte. A preparação é constituída por uma carga e um ligante.

⁶⁹ MOURA, Carlos, [et al], *Os Bustos-relicário – Alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobça*, in POLICROMIA, p. 66

⁷⁰ CALVO, Ana, *Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*, p.29

Através da observação ao microscópio ótico das amostras da estratigrafia das camadas superficiais verificou-se a existência de duas camadas de preparação branca. As duas camadas correspondem possivelmente, à preparação original de 80 μm e à preparação da repolicromia camada nº 2, com cerca de 180 μm . A camada nº 1, com cerca do dobro da espessura da camada nº, é mais densa e de granulometria mais fina, enquanto que a camada nº2 é de granulometria mais grossa e translúcida (Figura 24).

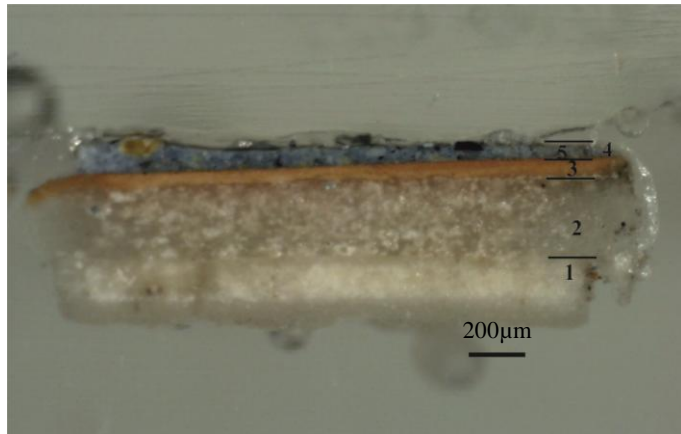


Figura 24 Amostra estratigráfica A1A1, 40

1- Preparação branca original; 2- Preparação branca repolicromia; 3- bolo-arménio; 4- Folha de ouro; 5- Policromia

enquanto que a camada nº2 é de granulometria mais grossa e translúcida (Figura 24).

3.3.3 Bolo-arménio

O bolo-arménio é aplicado entre a camada de preparação e a folha metálica, neste caso folha de ouro, servindo-lhe de base e permitindo que seja brunida.

É uma argila pastosa, fina e de cor avermelhada que torna a superfície a dourar muito lisa. Esta característica é essencial, tendo em conta que a folha de ouro é extremamente sensível devido à sua pequena espessura e qualquer irregularidade nas camadas subjacentes (camada de preparação e bolo) torna-se visível.

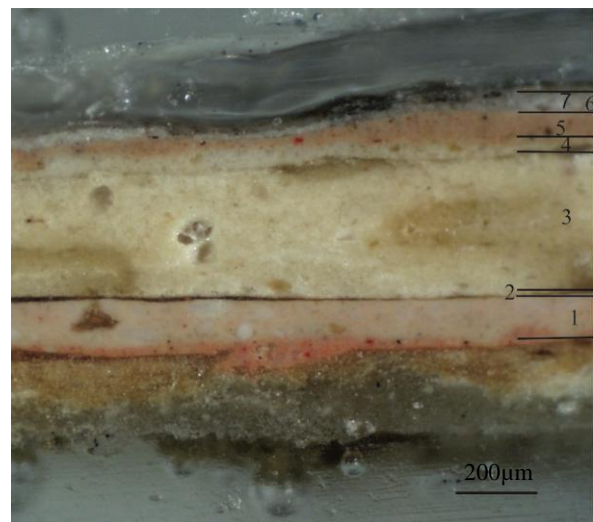


Figura 25 Amostra estratigráfica A2A1, 40x

1-Preparação original; 2 Bolo; 3- preparação da repolicromia; 4- camada branca; 5- bolo da repolicromia; 6- folha de ouro; 7- policromia branca

É possível observar-se duas camadas de bolo-arménio, a camada nº 2 de cor castanho-escuro com espessura de cerca de 10 μm e a camadanº5, em tons de rosa com cerca de 30 μm (Figura 25).

3.3.4 Folha de ouro

O ouro permite elaborar lâminas muito finas e de pouco peso devido à sua maleabilidade. Extremamente delicadas, as folhas de ouro requerem um trabalho minucioso e experiência, de tal forma que as folhas de ouro não podem ser manipuladas à mão e uma simples corrente de ar, como a respiração, pode destruí-las⁷¹.

São frequentemente utilizadas para revestir diversos materiais com a intenção de transmitir que são peças de ouro maciço, mostrando a riqueza e a grandiosidade das obras e dos seus encomendantes⁷².

Através de uma observação macroscópica é visível folha de ouro em todas as superfícies correspondentes às túnicas e mantos dos apóstolos através da técnica decorativa do esgrafitado. Nas carnações, cabelos e barba não se observa folha de ouro, bem como no verso das esculturas, que não apresentam qualquer tratamento de policroma.

A técnica de aplicação da folha de ouro será possivelmente o douramento a água⁷³ que permite que o ouro seja brunido, tornando-se muito brilhante⁷⁴. Esta técnica consiste na molhagem do local a dourar com água e seguidamente é aplicada a folha de ouro sem que se deixe a superfície secar⁷⁵.

3.3.5 Camada policroma

A camada policroma é o termo que se aplica de um modo geral à decoração com vários tipos de cores⁷⁶. Nas esculturas do retábulo da Sagração de S. Pedro distinguem-se três tipos de policromias, referentes às policromias dos panejamentos, das carnações e dos cabelos e barbas.

⁷¹ CALVO, Ana, *Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*, pag. 163

⁷² *Idem, ibidem*, p. 160

⁷³ OURA e DUARTE, Carlos e Fernando, *A escultura de Alcobaça no século XVII e a capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*, in Colóquio Internacional de História de Arte, p. 172

⁷⁴ CALVO, Ana, *Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z* p. 79

⁷⁵ QUEIMADO e GOMES, Paulo e Nivalda, *Conservação e Restauro de arte sacre, escultura e talha em suporte de madeira, Manual técnico*, p. 60

⁷⁶ CALVO, Ana, *Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*, p. 176

Através da observação macroscópica e da observação das estratigrafias, é possível verificar diferentes camadas superficiais. As diferentes camadas correspondem possivelmente à policromia original, à repolicromia (Figura 27) e no caso das carnações (Figura 26), cabelos e barbas ainda se observa uma terceira camada, correspondente a um repinte grosso e de má qualidade.

Distinguem-se duas técnicas de produção das policromias distintas: nos panejamentos a técnica da têmpera, em que os pigmentos eram aglutinados em ovo; e nas carnações, cabelos e barbas em que a técnica utilizada foi a óleo, sendo os pigmentos aglutinados em óleo⁷⁷.

A paleta cromática utilizada pelo artista é constituída por 10 cores. As cores das túnicas variam entre o branco, azul, roxo, rosa e verde (S. João), os mantos variam entre os azuis, rosas, dourados e vermelhos (S. João e Cristo), e os cabelos e barbas são de cor castanha, à exceção da figura de Cristo que é loira.

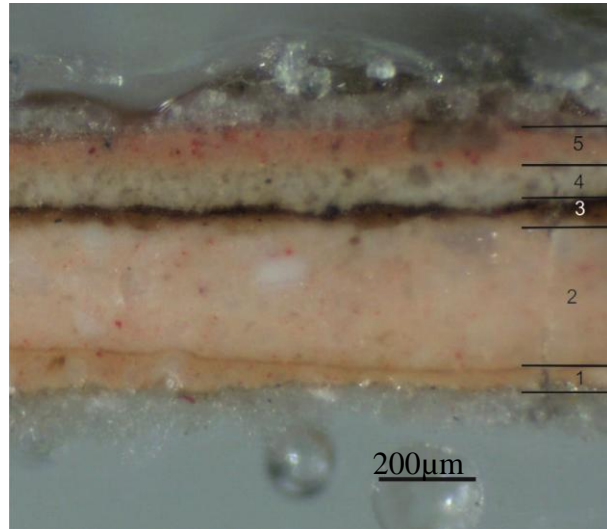


Figura 26 A6A4 amostra estratigráfica da carnação, 40x; 1-preparação original, 2-preparação da repolicromia; 3-sujidades; 4- camada branca; 5- carnação.

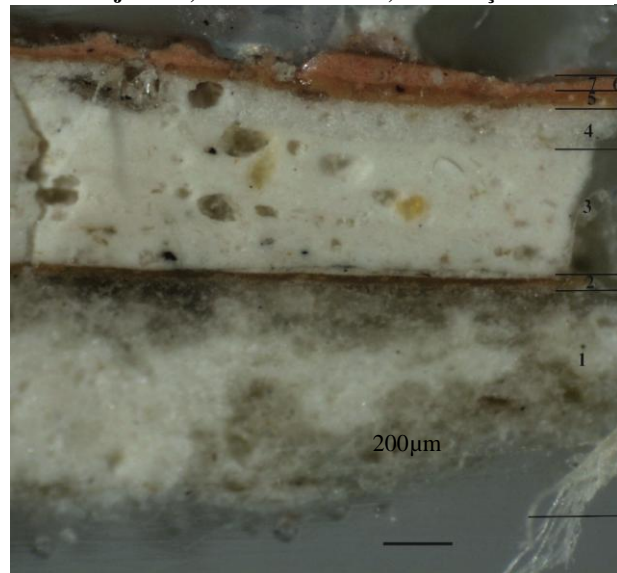


Figura 27 Amostra estratigráfica A5A3, 40x
1- Preparação original, 2- bolo- armênio, 3- camada de preparação da repolicromia, 5 bolo- armênio, 6- folha de ouro, 7- repolicromia

⁷⁷ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, **A escultura de Alcobaça no século XVII e a capela de S. Pedro – Sua reconstrução e significado programático**, in Colóquio Internacional de História de Arte, p. 172

3.4 Técnicas decorativas

É nos panejamentos que o artista emprega diversas técnicas decorativas para enriquecer e dotar de um maior realismo a sua obra. É usada a técnica do estofado, associada às técnicas do esgrafitado, da decoração em relevo e do puncionado.

Estofado

A decoração a estofado consiste na ornamentação dos panejamentos, como as túnicas e os mantos, utilizando diversos padrões para imitar o mais fiel possível os tecidos raros⁷⁸, como sedas, rendas, brocados e damascos através da conjugação das policromias e das folhas metálicas⁷⁹.

Para isso, o artista aplicava uma camada uniforme de tinta de cor mate e densa sobre a folha de ouro, sendo de seguidamente o padrão a desenhar decalcado na escultura. Depois do desenho transposto na peça, as zonas onde se pretendia que o ouro ficasse ao descoberto eram raspadas⁸⁰.

Nas esculturas da Sagração de S. Pedro, os motivos decorativos são essencialmente flores, folhas e rendas. São na sua maioria compostos por diversas técnicas decorativas, onde o esgrafitado, o puncionado e a decoração em relevo se conjugam criando elementos decorativos de grande riqueza.

Esgrafito

O esgrafito deriva do termo italiano *sgraffiato* e *grafito*, refere-se à técnica de raspar com um estilete a policromia deixando a folha de ouro à vista. Na sua maioria os elementos decorativos das policromias são criados com esta técnica⁸¹.

Os esgrafitos podem ter diversas formas, como estrelas, escamas, círculos, linhas paralelas, linhas cruzadas, elementos vegetalistas, entre outros⁸².

⁷⁸ RODRIGUES, Francisco de Assis, **Diccionario técnico e histórico de pintura, escultura, architectura e gravura**, p. 176

⁷⁹ REMIGIO, André Varela, **Técnicas Decorativas de Estofos de Esculturas Barrocas**, in, L+arte, nº79, p.52

⁸⁰ QUIMADO e GOMES, Paulo e Nivalda, **Conservação e Restauro de arte sacre, escultura e talha em suporte de madeira**, Manual técnico, p. 63

⁸¹ *Idem, ibidem*, p.64

⁸² REMIGIO, André Varela, **Técnicas Decorativas de Estofos de Esculturas Barrocas**, in, L+arte, nº79, p.52

Todas as esculturas possuem inúmeros elementos decorativos esgrafitados, sendo apresentados seguidamente alguns esquemas e fotografias.

- Imitação de bordado a fio de ouro:

Esta técnica decorativa pretende imitar o bordado a fio de ouro. Para isso, sobre a policromia são raspadas pequenas linhas na direção pretendida pelo artista, ficando a folha metálica à vista



Figura 28 S. Pedro, Manto, orientação diagonal



Figura 29 Cristo, Manto, Zig-Zag



Figura 30 Apóstolo 1, Túnica, orientação vertical



Figura 31 Cristo, Túnica, Zig-Zag

Puncionado

A técnica decorativa do puncionado obtém-se pela transposição de pequenas marcas através de punções, podendo estas ter diversas formas. Podem ser elaboradas sobre a policromia, a folha de ouro e por vezes é elaborada sobre a preparação⁸³.

A sua transposição é feita com um martelo batendo na punção ficando a marca na superfície a decorar. Este procedimento era elaborado cuidadosamente para que não se criassem destacamentos nas camadas subjacentes⁸⁴.

Nas esculturas da Sagração de S. Pedro, as punções que se observam são círculos (Figura 32) de pelo menos três dimensões, quadrados ou diamante (Figura 34) e traços (Figura 33). Estes são elaborados principalmente nos debruados e a delinear os motivos vegetalistas que decoram túnicas e mantos.



Figura 32 S. Paulo, puncionado, Manda esquerda

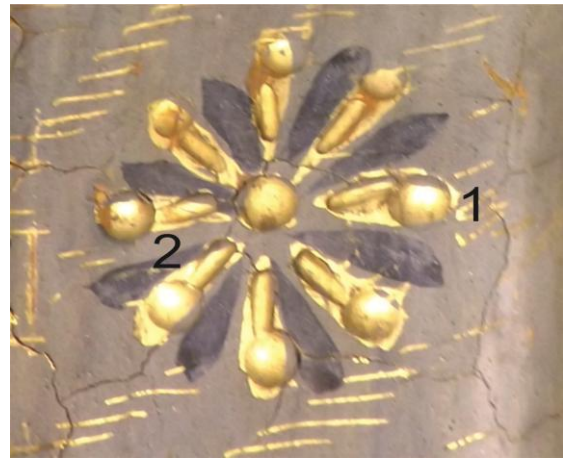


Figura 33 Cristo, Túnica, 1 punção circular, 2 punção em linha



Figura 34 S. Paulo, Manga, punção em diamante

⁸³ QUIMADO e GOMES, Paulo e Nivalda, *Conservação e Restauro de arte sacre, escultura e talha em suporte de madeira, Manual técnico*, p. 64

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p.64

Pintura a ponta de pincel

Esta técnica decorativa consiste na pintura de elementos decorativos sobre a policromia “principal” dos panejamentos, ou no realce de elementos decorativos do estufado⁸⁵.

Nas esculturas da Sagração de S. Pedro esta técnica verifica-se principalmente no realce de motivos vegetalistas, à exceção das esculturas do Apóstolo 2, Apóstolo 6 e Apóstolo 7, em que a decoração das túnicas é elaborada pela conjugação do esgrafitado e decoração a ponta de pincel. No entanto, é possível que estas esculturas possuissem técnicas decorativas semelhantes às restantes esculturas do conjunto nos mantos, contudo a policromia destes apresenta-se bastante danificada impedindo a sua leitura e análise (Figura 35, Figura 36, Figura 37 e Figura 38)



Figura 35 Decoração da manga a pintura a ponta de pincel, Apóstolo 2



Figura 36 Decoração do manto a pintura a ponta de pincel, Apóstolo 3



Figura 37 Decoração do manto a pintura a ponta de pincel, Apóstolo 6



Figura 38 Realce dos elementos decorativos da gola a pintura de ponta de pincel, Cristo

⁸⁵ REMIGIO, André Varela, **Técnicas Decorativas de Estofos de Esculturas Barrocas**, in, L+arte, nº79, p.52

Temas e Padrões Decorativos

Os temas decorativos, como anteriormente referido, são motivos vegetalistas. Para a decoração dos mantos e túnicas o artista usou diversas flores e folhas, de várias dimensões e formas, utilizando as técnicas decorativas acima referidas.

Dependendo das zonas a decorar o artista utilizou tipos de folhas e flores diferentes. Assim, para as túnicas as flores e folhas usadas são de pequenas dimensões e estilizadas, sendo nos debruados dos mantos que se observam flores e folhas mais trabalhadas e de maior dimensão, sendo também usados padrões de motivos vegetalistas.

A decoração das golas e mangas dos mantos seguem duas tipologias. Uma mais simples, onde são representadas folhagens esgrafitadas com realces de cores distintas, e as mais elaboradas que apresentam padrões vegetalistas, a puncionado.

Seguidamente serão apresentados os padrões usados pelo artista segundo a sua localização.

Golas

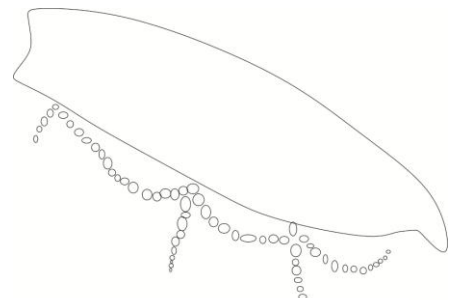


Figura 39 Apóstolo 2, decoração da gola

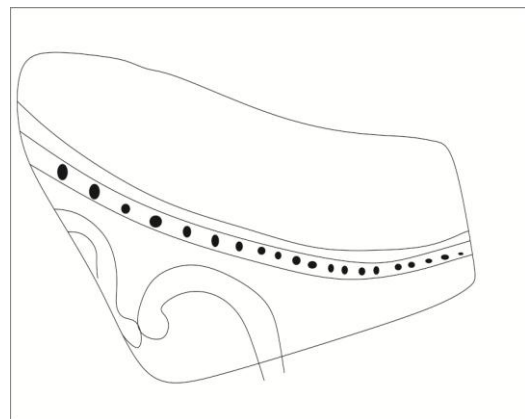
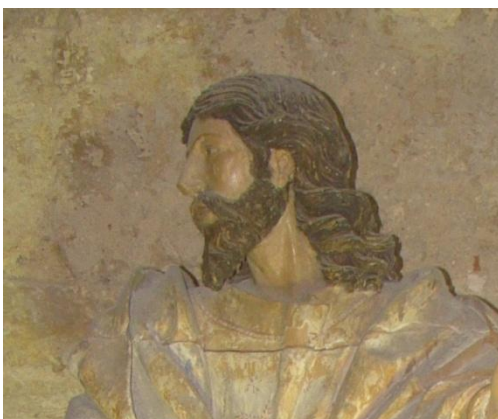


Figura 40 Apóstolo 7, decoração da gola

Mangas

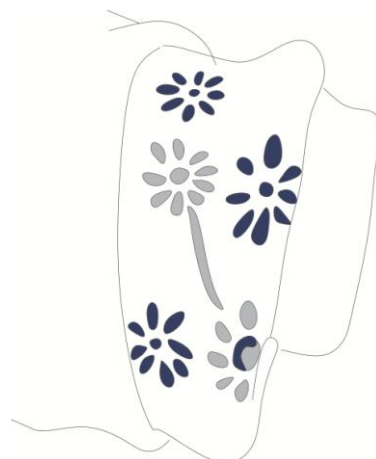


Figura 41 Decoração da Manga, Apóstolo 2



Figura 42 Decoração da manga, esgrafitado, Apóstolo 1, Tacelo 5/6

Túnicas



Figura 43 Decoração da túnica, esgrafitado, Apóstolo 1, Tacelo 5/6

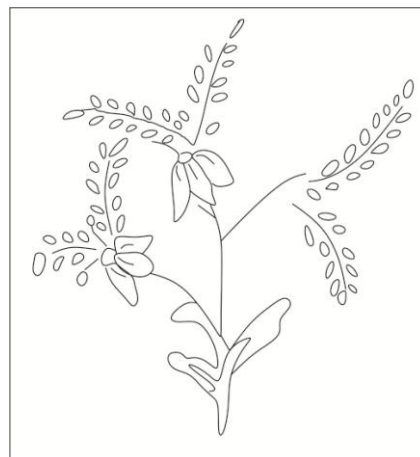


Figura 44 Decoração da túnica, esgrafitado e pintura a ponta de pincel, Apóstolo 6, taceo 7,6 e 5

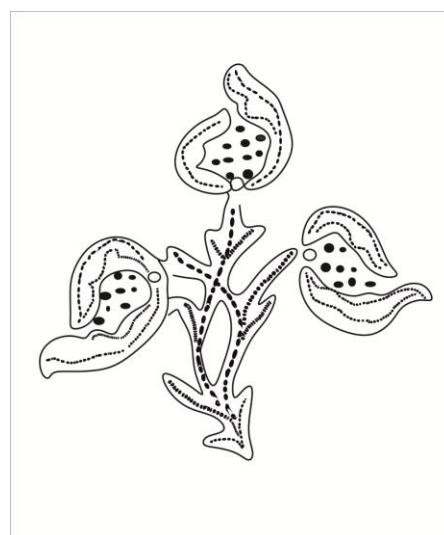
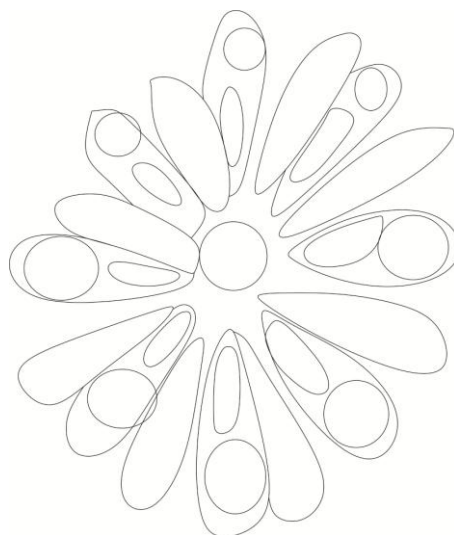


Figura 45 Decoração túnica, esgrafitado, puncionado e pintura a ponta de pincel, Cristo, Taceo 4, 5 e 6



Figura 46 Decoração da túnica, esgrafitado, puncionado e pintura de realce, S. Paulo, Tacelo 6



Figura 47 Decoração da Túnica, esgrafitado e puncionado, S. Pedro, tacelo 3,4

Mantos

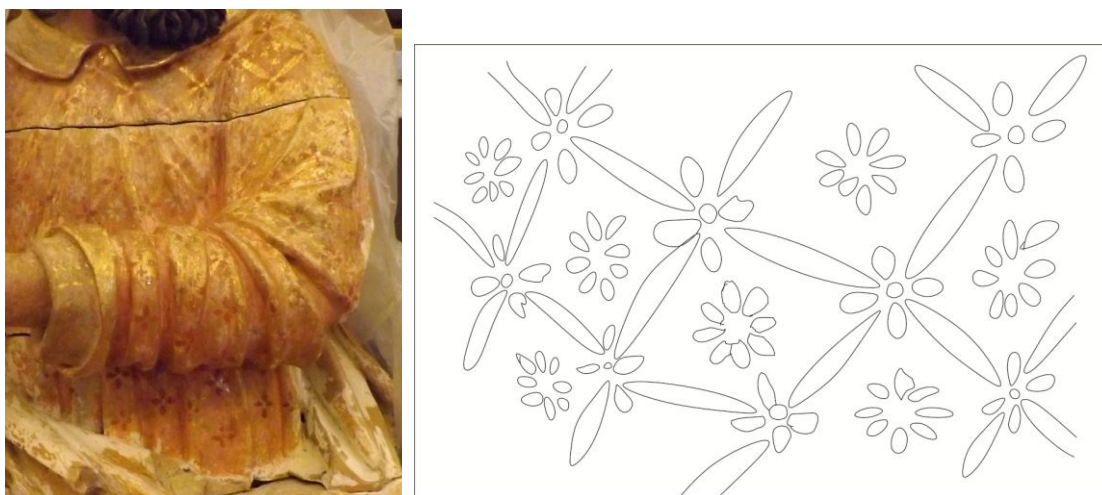


Figura 48 Decoração da túnica, esgrafitado e pintura a ponta de pincel, Apostolo 5, Tacelo 6



Figura 49 Decoração manto, esgrafitado, Apóstolo 1, taceo 2/3

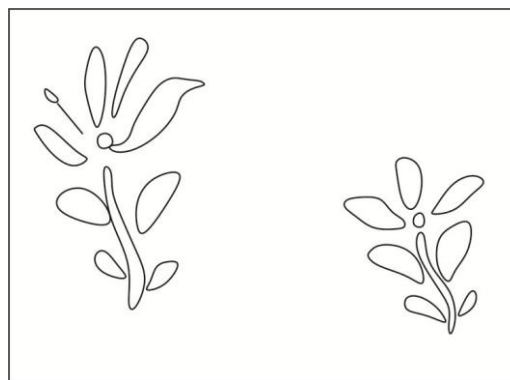


Figura 50 Decoração do Manto, esgrafitado, Apóstolo 3, taceo 3

Debruados



Figura 51 Debruado do manto, Apóstolo 1, Taceo 2/3

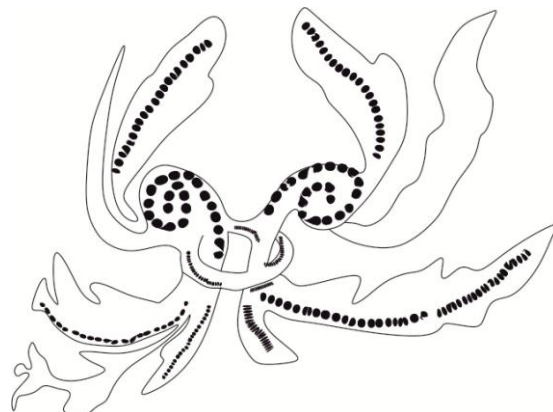


Figura 52 Decoração do debruado, esgrafitado e puncionado, apóstolo3, taceo 2

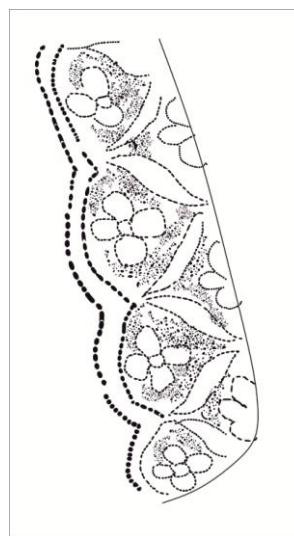


Figura 53 Decoração do debruado do manto, esgrafitado e puncionado, cristo, taceo 5/6

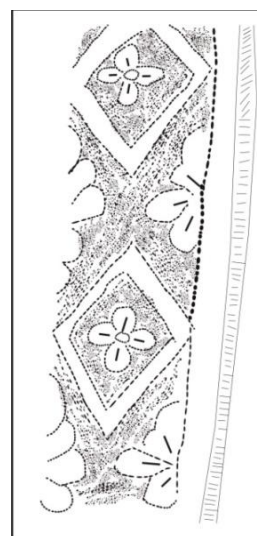


Figura 54 Decoração do debruado do manto, esgrafitado e puncionado, S. Paulo, taceo 3,4 e 5

3.5 Estado de Conservação

Para a identificação do estado de conservação de um bem é sempre necessário uma observação pormenorizada. Tendo em conta que estas, como anteriormente referido, se encontravam desmontadas sobre paletes debaixo de estantes, foi necessário numa primeira instância removê-las do local de armazenamento, de modo a que estas se tornassem acessíveis.

Assim reunidas todas as condições, foi elaborada uma observação macroscópica pormenorizada de todos os taceiros constituintes das esculturas, de modo a compreender e registar o estado de conservação de cada um deles. No entanto, a descrição dos danos e patologias será feita no conjunto escultórico, tendo em conta que os danos e patologias são comuns às cinco esculturas. Em anexo, p.147, será apresentado esquematicamente o estado de conservação, através de um mapeamento do apóstolo 2.

Quanto ao estado de conservação do suporte este encontra-se muito fraturado, podendo-se dividir as fraturas em três tipos, tendo em conta o local, a dimensão e quando ocorreram: as fraturas de taceiros, fraturas de elementos da escultura e fraturas contemporâneas da produção.

As fraturas de taceiros são caracterizadas pela separação em dois ou mais fragmentos do taceiro, e verificam-se principalmente nos taceiros dos ombros, nos taceiros dos braços e nos taceiros dos pés (Figura 55). Possivelmente estas fraturas no que diz respeito aos taceiros dos braços e dos pés deram-se devido ao peso que a escultura provoca nestas zonas, as fraturas



Figura 55 Fratura do taceiro, Apóstolo 2, taceiro 5

dos ombros, tendo em conta que são os primeiros taceiros, possivelmente surgiram por esta zona ser mais frágil em termos de conceção tendo em conta que as paredes são mais finas e devido ao mau manuseamento das mesmas durante a sua desmontagem.

As fraturas de elementos da escultura verificam-se principalmente nas zonas mais salientes, como em golas, pregas de panejamentos, mãos, dedos e pés (Figura 56). A terracota é um material friável e tendo em conta o percurso atribulado das esculturas desde a sua montagem até às sucessivas mudanças de local, é natural este tipo de fraturas. O estado muito fragmentado do taceo de base pode ter tido origem no levantamento das esculturas aquando da sua colocação na sacristia. Estas encontravam-se fixas ao chão através de uma argamassa e também por ser nesta zona, há uma maior concentração de forças.

O terceiro tipo de fraturas, correspondentes as fraturas contemporâneas da produção da repolicromia, através da observação macroscópicas das esculturas verificou-se que existem fraturas contemporâneas pelo menos das repolicromias, pois é possível através do destacamento destas observar um grude de cor pretas (Figura 57), não sendo possível observar o mesmo nas policromias originais, tendo em conta que são poucos os vestígios nos taceos inferiores, local de ocorrência destas fraturas. Em algumas zonas o grude já não cumpre a sua função de adesivo tornando as zonas de fratura instáveis, correndo o risco dos fragmentos destacarem provocando assim novas fraturas.



Figura 56 Fratura do pé, taceo 8, Apóstolo 3



Figura 57 Grude contemporâneo pelo menos do repinte, Apóstolo 1, taceo 6/7

No taceo 1 do apóstolo 2, existe uma intervenção anterior que consistiu na montagem um fragmento através da colocação de agramos metálicos. Um dos agramos já não existe e o segundo está apenas fixo à escultura, muito oxidado e já não cumpre a sua função.

A nível do suporte, todas as esculturas apresentam lacunas volumétricas. Estas verificam-se principalmente em duas zonas: em zonas salientes como em pregas de panejamentos, golas, bardas e cabelos, mãos e dedos, nariz (Figura 58); e na zona da base, onde se encontram os pés que na sua maioria se encontram fragmentados e com lacunas. Como vimos anteriormente estas lacunas surgem exatamente nos locais de maior probabilidade de fratura e que devido às várias mudanças de local e desmontagem das peças, resultam na perda desses mesmos fragmentos.

Verificam-se pontualmente fissuras no suporte, no entanto estas não são fáceis de identificar, tendo em conta que as esculturas possuem muitas fissuras de secagem, contemporâneas da sua produção (Figura 59).

A camada de preparação, encontra-se pulverulenta, verificando-se principalmente nos taceles inferiores, entre o tacelo 1 e o tacelo 4 (Figura 60). Esta degradação ocorreu devido à deficiente forma como estas esculturas foram expostas durante décadas, expondo-as a um grande teor de humidade através do contacto com o solo, o que levou à ascensão de água por capilaridade, levando à perda da policromia e pontualmente também à perda de partes do suporte. Há relatos de funcionários do mosteiro que afirmam que em volta das esculturas se formavam pequenas poças de água.



Figura 58 Lacunas nas abas do manto e dos dedos, Apóstolo 1, tacelo 5/6



Figura 59 Fissura do manto, Apóstolo 2, tacelo 1



Figura 60 Destacamento da camada de preparação, Apóstolo 2, tacelo 1

No que diz respeito ao estado de conservação da camada policroma, esta encontra-se bastante fragilizada. Tendo em conta que a camada de preparação como referido anteriormente se encontra pulverulentas. Verifica-se em algumas zonas desgastes acentuados, deixando mesmo as camadas subjacentes à vista (folha de ouro, bolo e preparação branca). As carnações possuem um repinte grosseiro de cor cinzenta que dissimula por completo o aspeto original das carnações (Figura 61). A folha de ouro encontra-se desgastada e em destacamento.

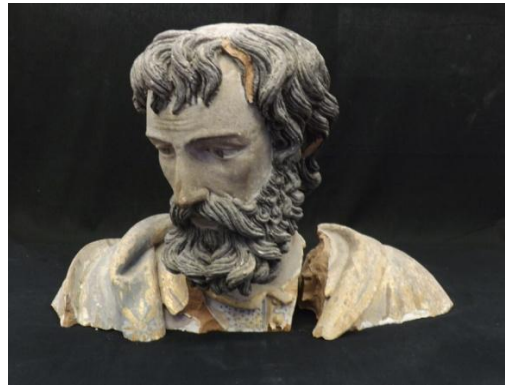


Figura 61 Repinte das carnações, Apóstolo2, tacele 7

São poucos os vestígios da policromia original (Figura 62), estes são visíveis em zonas de reentrâncias ou em zonas planas no verso das esculturas, estando assim protegidos. Pontualmente verificam-se destacamentos.

As camadas policromas pontualmente apresentam uma rede de estalados (Figura 63), possivelmente provocados pelos coeficientes de dilatação dos diferentes materiais face às oscilações ambientais. A rede de estalados observa-se apenas camada policroma.

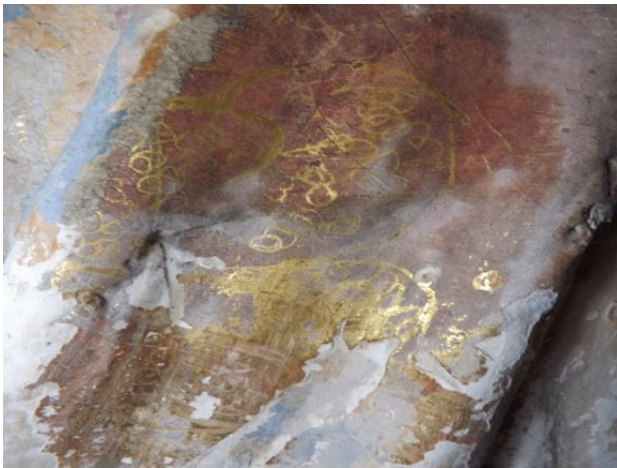


Figura 62 Policromia original, Apóstolo 1, tacele 7



Figura 63 Rede de estalados, Apóstolo3, tacele 3

As esculturas possuem marcações realizadas de forma incorreta e desnecessária sobre as policromias a lápis de cor azul. As marcações feitas apenas com riscos verticais na ligação dos dois taceos (Figura 64), contendo por vezes números soltos. As esculturas do apóstolo 2 e do apóstolo 3 no verso apresentavam uma etiqueta de papel com um número (Figura 66).



Figura 64 Marcação entre taceos, Apóstolo 2,

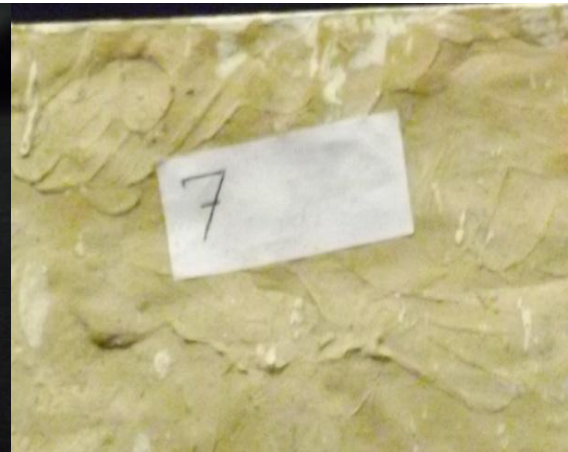


Figura 66 Etiqueta de papel, Apóstolo 2, taceo 6

As zonas de ligação entre taceos encontram-se com diversas lacunas quer no suporte quer nas camadas superficiais (Figura 65), a terracota é um material muito friável e os taceos são muito pesados o que leva a que cada vez que os taceos são movimentados sem cuidados acrescidos resultam em pequenas fraturas/destacamentos de policromia e/ou suporte.



Figura 65 Lacunas do suporte e das camadas superficiais das zonas de ligação entre taceos

Todas as esculturas possuem sujidades superficiais, como pó, pequenos papeis, elásticos, pequenos fragmentos de terracota. Estes tipos de sujidades depositam-se sobretudo nas reentrâncias das esculturas como nas pregas



Figura 67 Sujidades superficiais, Apóstolo 1, Taceo 8

dos panejamentos (Figura 67).

Na zona de ligação de tacelos as esculturas possuem pontualmente, resíduos de uma argamassa de cimento. Na zona da cabeça e ombros, as esculturas possuem pingos de cor acastanhada, material não identificado.

É de salientar que a escultura de S. Pedro, encontrava-se em muito mau estado de conservação. No que diz respeito ao suporte, esta apresenta lacunas significativas em quase toda a sua extensão. A cabeça e um braço encontram-se fraturados e não possui um dos braços, as mãos e dos tacelos inferiores apenas restam fragmentos.

Nenhuma das esculturas possui camada de proteção, o que leva a que as policromias se encontrem bastante alteradas cromaticamente.



Capítulo 4

Intervenção de Conservação e Restauro

4 Intervenção de Conservação e Restauro

Dando por terminado o diagnóstico do conjunto escultórico, foi possível realizar a proposta de tratamento para o mesmo, tendo em conta o estado de conservação de cada uma das esculturas.

Para a realização da proposta de tratamento foi tido em conta o código de ética profissional de conservação e restauro⁸⁶ bem como os fundamentos teóricos da conservação e restauro de Cesar Brandi⁸⁷. Assim, a proposta de tratamento visa em primeira instância a salvaguarda da integridade do valor cultural das esculturas, a sua autenticidade e a sua história. Os princípios de intervenção mínima, reconhecimento da intervenção de restauro, reversibilidade e compatibilidade dos materiais, foram sempre tidos em conta durante todo o tratamento de conservação e restauro.

A proposta de tratamento e a descrição dos tratamentos efetuados referem-se ao conjunto escultórico, tendo em conta que de uma forma geral o tratamento efetuado foi comum a todas as esculturas.

4.1 Proposta de Tratamento

Os primeiros tratamentos a efetuar são de carácter conservativo. Assim pretende-se devolver às peças a estabilidade física necessária para que posteriormente se minimizem os danos durante as fases seguintes da intervenção.

A pré-fixação das policromias foi o tratamento prioritário, com carácter conservativo, e teve como função devolver a adesão das camadas policromas à preparação e desta ao suporte, através da aplicação de um adesivo. O adesivo irá penetrar entre todos os estratos em destacamento e fixa-los para que seja possível manusear e proceder aos seguintes tratamentos dos taceiros, sem que se corram riscos de destacamento das camadas superficiais.

Seguidamente propõe-se uma limpeza superficial a seco, removendo poeiras e depósitos de aderentes. As esculturas apresentam uma camada significativa de depósitos,

⁸⁶ <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>, consultado a 18-05-2013, pelas 11:51

⁸⁷ BRANDI, Cesar, **Teoria do restauro**

dissimulando o seu aspeto original. Este procedimento foi efetuado com trinchas de pêlo macio e de um aspirador.

Estando garantida a integridade física das camadas superficiais, proceder-se-á à triagem e etiquetagem dos fragmentos. Como anteriormente referido, são bastantes os fragmentos existentes que não possuem qualquer identificação e quando a possuem, esta está elaborada de forma deficiente. Com a triagem pretende-se encontrar todos os fragmentos pertencentes aos vários taceiros, realizar a sua etiquetagem de modo a garantir a inexistência de perdas e correta colagem. A etiquetagem não definitiva será elaborada através de numeração, numa etiqueta junto do fragmento, ou no próprio fragmento com grafite.

Na sequência do procedimento anteriormente descrito, segue-se a colagem dos fragmentos e de alguns taceiros em muito mau estado de conservação. A escolha do adesivo é de grande importância pois este deve ser suficientemente forte para manter os fragmentos unidos e permitir o manuseamento do objeto. Assim foram escolhidos dois adesivos, tendo em conta a dimensão e posição dos fragmentos. Para os de menor dimensão será utilizado o adesivo acrílico e para os de maior dimensão será utilizada uma resina epóxida, pontualmente com reforço de espigões metálicos.

Posteriormente propõem-se a remoção de intervenções anteriores, nomeadamente ao nível dos repintes. Este procedimento requer alguma reflexão, pois trata-se da eliminação de testemunhos históricos das esculturas. De um modo geral as situações que ocorriam nas diversas esculturas não se revestiam de uma grande complexidade técnica. Relativamente à remoção do agrafio, justifica-se esta intervenção pela deficiente escolha de materiais usados no restauro, que contribuiu para a degradação física da peça. No que toca à remoção de repintes justifica-se pela má qualidade do repinte e pela leitura incorreta que provoca nas esculturas, nomeadamente nas faces.

Os agraços eram usados frequentemente para unir fragmentos, no entanto estes são de metal que com o tempo oxidam, podendo provocar manchas de óxido de ferro e fraturas pelo aumento de volume derivado dos produtos de alteração. Quando os agraços se encontram estáveis podem não ser removidos tendo em conta que são um elemento histórico do bem. No entanto, neste caso o agrafio já não cumpre a sua função, estando apenas fixo num

dos fragmentos e apresenta-se em avançado estado de corrosão, e por estes motivos deve ser removido⁸⁸.

No que diz respeito ao repinte das carnações e cabelos, este não possui qualquer qualidade artística, modificando totalmente o aspeto original das carnações⁸⁹. Através de uma observação cuidada verifica-se a existência de uma camada policroma subjacente ao repinte, informação essa confirmada pela análise da amostra estratigráfica. De grande relevância foi a observação das esculturas anteriormente restauradas (p.26), onde o repinte das carnações e dos cabelos foi removido deixando a repolicromia de qualidade ao descoberto.

Este procedimento requer grande atenção pois qualquer descuido poderá levar à perda da policromia subjacente. Será elaborado um teste de solventes, para averiguar qual o solvente mais indicado para a remoção do repinte.

No que diz respeito à repolicromia, verificou-se que esta foi realizada em toda a extensão da escultura, e só em algumas reentrâncias se verifica a policromia original. Tendo em conta que são poucos os vestígios da policromia original, e que a repolicromia apresenta grande qualidade artística e segue as técnicas tradicionais, não se considera a sua remoção.

Relativamente às colagens a cera, tendo em conta que estas possivelmente são contemporâneas da produção das repolicromias, ou mesmo da primeira fase, serão preservadas como testemunho da sua história de produção. Estas ainda mantêm a sua função adesiva e não apresentam qualquer risco para a conservação das esculturas.

Seguidamente é proposta a montagem das esculturas. Este procedimento além de devolver a leitura das esculturas, melhora a forma como serão acondicionadas evitando possíveis riscos de degradação por mau acondicionamento, bem como a diminuição em cerca de 50% do espaço ocupado em reserva.

Na sequência da montagem propõem-se a consolidação das camadas policromas à preparação e desta ao material de suporte, tendo em conta que a policromia se encontra bastante fragilizada, este tratamento pretende restituir a adesão das camadas, tal como acontece na pré-fixação. No entanto a pré-fixação tem carácter preventivo e é efetuado nas

⁸⁸ CALVO, Ana, *Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*, p. 110

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 189

zonas de risco iminente de destacamento no seguimento dos tratamentos enquanto que a fixação é um tratamento definitivo e irreversível por natureza. O adesivo escolhido deve ter boa capacidade de penetração, para garantir uma boa adesão dos estratos em destacamento, e os excessos devem ser removidos cuidadosamente após a secagem dos mesmos⁹⁰.

Relativamente ao tratamento de lacunas, quer do suporte quer das camadas superficiais, tomou-se a decisão de não se proceder ao seu preenchimento, tendo em conta que na maioria dos casos, as lacunas são de grandes dimensões e sem continuidade formal. Apesar destas interferirem em alguns casos com a leitura das obras, as lacunas fazem parte da história das esculturas, e caracterizam o percurso atribulado que estas tiveram desde a sua produção, passando pelo desmantelamento do altar até ao seu acondicionamento deficiente em reserva.

No entanto, não se descarta a possibilidade de em alguns casos após as colagens, se verificar a necessidade de se elaborarem preenchimentos que reforcem algumas colagens efetuadas garantindo uma melhor estabilidade física.

Posteriormente será elaborada a limpeza por via mecânica e com solventes. As esculturas apresentam inúmeros detritos, como pingos de substância não identificada e argamassas, que dissimulam o seu aspeto original. Será elaborado um teste de solventes para verificar aquele que melhor se adequa à remoção dos diversos depósitos e sujidades.

Tendo em conta que apenas se prevêem preenchimentos estruturais, não está prevista a realização de reintegração cromática, exceto se estes forem demasiado visíveis ao observador.

As esculturas serão mantidas em reserva, não havendo por agora qualquer previsão para a sua integração no circuito de visitas públicas do Mosteiro. Propõe-se a sua proteção com folhas de polietileno, de forma a evitar deposição de poeiras e sujidades evitando assim limpezas desnecessárias e a sua proteção da camada policroma.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 100

4.2 Intervenção de Conservação e Restauro

O tratamento das esculturas iniciou-se com a pré-fixação das policromias que se encontravam em risco de destacamento. Este tratamento de carácter preventivo foi elaborado antes mesmo do deslocamento dos tacelos quando estes se encontravam acessíveis, pois as camadas superficiais encontravam-se bastante fragilizadas, principalmente na linha de corte dos tacelos.

O consolidante escolhido foi o Paraloid B72®, uma resina acrílica, de grande estabilidade, boa reversibilidade, compatível com os materiais constituintes das esculturas, para além de manter as características ópticas com o envelhecimento e dificilmente é atacado por microrganismos⁹¹. Quando diluído em baixas concentrações o Paraloid B72® apresenta uma boa capacidade de penetração garantindo aderência de todos os estratos. Este adesivo tem sido amplamente utilizado em conservação e restauro, demonstrando bons resultados.

O Paraloid B72 ® foi diluído em acetona, a duas concentrações, 5% e 10%, pois em alguns casos, onde as policromias se encontravam mais fragilizadas foi necessário aplicar o consolidante a uma concentração mais elevada. O consolidante foi aplicado a pincel e em alguns casos com recurso a micropipeta.

Em simultâneo foi necessário elaborar a limpeza de depósitos superficiais. Nas zonas planas dos tacelos, a camada de poeiras era de tal modo espessa que não permitia a observação da camada superficial. Este procedimento foi elaborado cautelosamente para não ocorrerem perdas de policromia.

A limpeza superficial de poeiras consistiu na remoção de matérias estranhas aos bens. Estas camadas de depósitos dissimulam a cor, a textura e a decoração das peças, pelo que foram removidas com recurso a trinchas de pêlo macio e um aspirador.

Seguidamente procedeu-se à remoção do agrafio existente num fragmento de panejamento. O agrafio em ferro existente no fragmento, encontrava-se muito oxidado e já não cumpria a sua função tendo em conta que já não se encontrava a unir os dois fragmentos.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 166

A sua remoção não levantou problemas e foi efetuada com o auxílio de um alicate. Tendo em conta que o agrafo não criou manchas de oxidação não foi necessário elaborar limpeza com solventes, procedendo-se apenas a uma limpeza mecânica com recurso a bisturi no furo do agrafo.

Como referido na proposta de tratamento, foi elaborada a remoção do repinte das carnações e dos cabelos. O tratamento iniciou-se com um teste de solventes, para determinar qual o solvente mais adequado para a remoção do repinte, sendo os resultados apresentados na tabela em anexo p.149 . O teste de solventes deve ser realizado em todas as cores constituintes do repinte, pois a estabilidade dos pigmentos está relacionadas com a quantidade de aglutinante deste, assim quanto mais aglutinante menos estável o pigmento se torna e mais facilmente é dissolvido.

Este repinte apenas tem duas cores: preto (cabelos) e cinza (carnações). Foram escolhidas duas áreas de teste para cada uma das cores. Escolheram-se áreas pouco visíveis para o caso da ação de um solvente se mostrar excessivo e se provocar alteração, estas não sejam visíveis. Os cabelos foram testados no verso da escultura e as carnações, no pescoço atrás das orelhas.



O solvente que apresentou melhor resultado foi uma mistura de amoníaco e água numa proporção de 3:1, quer nas carnações quer nos cabelos. Este além de dissolver bem os pigmentos do repinte, não dissolve os pigmentos da repolicromia subjacente. Assim o solvente numa primeira fase foi aplicado através de pachos de algodão durante 1 ou 2 minutos, para amolecer esta camada e numa segunda fase foi usado o cotonete embebido no solvente para dissolver e remover o pigmento. Durante todo o procedimento foi usada uma lupa de mancada, que permitiu um maior controle da ação de limpeza (Figura 68).

Figura 68 Remoção do repinte, Apóstolo 2, taelo 1

A remoção do repinte foi elaborada por fases pois o tempo disponível era escasso. Em primeiro foi removido o repinte das carnações e depois foi removido o repinte das bar-

bas, não restando tempo para a remoção do repinte dos cabelos. Esta solução permitiu o equilíbrio estético, não ficando com aspeto inacabado, como aliás se encontravam algumas das esculturas antes do início do estágio⁹².

Quando usado um solvente pouco volátil é conveniente que este seja eliminado, para isso, em toda a área em limpeza, foi aplicado posteriormente white spirit, para que com a aplicação deste a ação do amoníaco diminua, assim uma parte do amoníaco é removida pelo algodão, sendo uma outra parte misturada com o white spirit evaporando.

Durante este procedimento as condições de segurança não foram esquecidas, o amoníaco é um solvente muito tóxico e extremamente irritante⁹³, assim este procedimento foi elaborado numa zona ventilada e usando máscara com filtros adequados, luvas e óculos de proteção.

Seguidamente foi elaborada a triagem e etiquetagem dos fragmentos. Este processo é importantíssimo e surge na sequência da triagem efectuada nos vários fragmentos em reserva.

Na maior parte dos casos os fragmentos estavam agrupados por zona de fratura, dentro de um saco junto à escultura, no entanto verificou-se que alguns sacos não pertenciam às esculturas indicadas. Foram também encontrados diversos fragmentos sem qualquer identificação e apenas colocados em estantes. A triagem dos fragmentos foi um processo demorado devido à deficiente forma como os fragmentos foram mantidos em reserva e devido ao elevado número de fragmentos existentes no espaço de reserva.

Assim os primeiros fragmentos a serem triados foram os que se encontravam dentro dos sacos. Quando encontrado o seu local, os fragmentos foram etiquetados pela ordem de colagem e mantidos junto ao tecto a que pertencem. A etiquetagem de carácter temporário foi elaborada nos próprios fragmentos, a grafite (material reversível), em locais de fácil visibilidade. O trabalho de triagem começou pela separação dos fragmentos atendendo à cor do corpo cerâmico e à sua atribuição a um determinado grupo escultórico.

⁹² Em 2003 foi realizada uma intervenção de conservação e restauro em que os levantamentos dos repintes não foram concluídos.

⁹³ *Idem, ibidem*, p.25

O principal objetivo de estágio é a intervenção de conservação e restauro do grupo escultórico da sagração de S. Pedro, deste modo foi dada primazia aos fragmentos encontrados pertencentes a este grupo, sendo todos os fragmentos triados



Figura 69 Fragmentos do tacelo 7 da escultura de Cristo

e etiquetados da mesma forma que os que se encontravam junto das esculturas dentro de sacos.

Os resultados obtidos desta triagem foram de grande relevância, pois permitiram encontrar fragmentos que constituíam metades de taceles, como por exemplo: a metade esquerda do tacelo nº 7 de Cristo e metade do tacelo nº 4 de S. Pedro.



Figura 70 Réplica do tacelo 7 da escultura de Cristo

Os fragmentos do tacelo nº 7 da escultura de Cristo (Figura 69), encontravam-se dentro de uma caixa com a seguinte identificação “*Sacristia Manuelina, mão direita de apóstolo*”. Através da triagem percebeu-se que nenhum dos apóstolos tinha lacunas na mão/braço direito, e tendo em conta a policromia de cor vermelha só poderia pertencer a S. João ou a Cristo, que por sua vez também não possuíam qualquer lacuna nesse local. Com a observação de uma fotografia do arquivo do mosteiro, percebeu-se que os fragmentos pertenciam à escultura de Cristo da zona do joelho esquerdo, removidos em



Figura 71 Tacelo 1, S. Pedro

2003 pela intervenção de conservação e restauro mencionada anteriormente p.26, tendo sido elaborada uma réplica através dos fragmentos (Figura 70).

Relativamente aos fragmentos do taceo nº 4 da escultura de S. Pedro, estes encontravam-se numa estante sem qualquer identificação. Pela inclinação da linha de corte do taceo percebeu-se que este pertencia à escultura de S. Pedro que até então se julgava que apenas existiam três taceos (Figura 71).

Com a triagem não foi possível encontrar o local de colagem de todos os fragmentos existentes em reserva pertencentes ao conjunto da Sagração de S. Pedro. No entanto em alguns casos, apesar de se saber que determinado fragmento pertence a determinada escultura este não possui pontos de contacto com a fratura para que posteriormente possa ser colado. Nestes casos cada fragmento foi etiquetado e mantido em caixas identificadas ou junto da própria escultura.

No caso da escultura de S. Pedro foi possível identificar vários fragmentos através da cor da pasta, da dimensão das travessas dos taceos e pela forma dos fragmentos (como por exemplo a cabeça, o braço esquerdo, parte da perna e pé que estava ajoelhado), mas devido à inexistência de pontos de contacto foi impossível efetuar a sua colagem. Estes fragmentos foram depositados em caixas com uma etiqueta indicativa da escultura a que pertencem. A mesma situação aconteceu com os fragmentos da escultura de Cristo (Figura 72).



Figura 72 Fragmentos embalados do taceo 7, Cristo

Seguidamente procedeu-se à colagem dos fragmentos com recurso a adesivo acrílico (Paraloid B72®) e resina epóxida (Epo 121®).

Antes da operação de colagem é necessário proceder a três etapas de grande importância: a limpeza das fraturas, estabelecer a ordem de colagem e o método de suporte dos fragmentos para que estes sejam mantidos na posição correta enquanto o adesivo reage.

Todas as linhas de fraturas foram devidamente limpas com recurso a uma trincha removendo todos os depósitos superficiais, para garantir assim uma boa colagem. Relativamente à ordem de colagem, esta foi estabelecida durante a triagem e etiquetagem dos fragmentos. No entanto, verificaram-se novamente estas opções de modo a garantir que não houve qualquer erro.

Relativamente ao método de suporte dos fragmentos durante a secagem do adesivo, para cada colagem foi ensaiado o método de suporte, tendo em conta que foram vários os fragmentos colados e que estes eram de diversos tamanhos e formas. Assim para fragmentos de menores dimensões as linhas



Figura 73 Colagem com Paraloid B72, método de suporte recurso a molas

de fratura foram mantidas na horizontal, tirando partido da gravidade, sendo suportadas em caixas de areias (material inerte), ou mantendo o taceiro na posição desejada suportado por calços de madeiras revestidas por folhas de polietileno de forma a não criar danos na superfície dos taceiros. Para fraturas de maior dimensão foram usados grampos, molas, calços, cintas de aperto, de forma a manter os fragmentos estáveis e em pressão, sendo as zonas de contacto sempre protegidas com cartões ou espuma de polietileno (Figura 73)

Na sequência do procedimento anteriormente descrito, segue-se a colagem dos fragmentos e taceiros, a escolha do adesivo é de grande importância pois este deve ser suficientemente forte para manter os fragmentos unidos e permitir o manuseamento do objeto.

Durante a definição da ordem de colagem verificou-se que em alguns casos as zonas de fratura encontravam-se muito desgastadas e com perda de material. Nesses casos a colagem foi elaborada com Paraloid B72 juntando-lhe uma carga, pó de pedra. As pequenas partículas do pó de pedra vão preencher os espaços vazios entre fraturas dando maior coesão e resistências às colagens. Este tipo de colagens verificou-se principalmente nos taceiros da base.

Seguidamente verificou-se a necessidade de proceder à colagem com recurso a resina epóxida e espigões, devido ao elevado peso que os fragmentos possuem. Como exemplo disso temos a colagem da cabeça, o braço e parte do manto do apóstolo 2. Estes fragmentos além do elevado peso ainda tinham a agravante de se encontrarem em extremidades das esculturas, podendo qualquer descuido futuro levar novamente à queda destes fragmentos.

Tendo em conta que o interior das esculturas é constituído por travessas e ocos, foi necessário em primeiro lugar definir a futura localização dos espigões, para que estes não ficassem colocados em locais que fragilizassem o suporte. Seguidamente procedeu-se à marcação dos locais dos espigões com recurso a um pingo de tinta acrílica. Seguidamente foram elaborados os orifícios com diâmetro superior ao dos espigões com 5mm (Figura 74).



Figura 74 Furo para espigões, tacele 4, Apóstolo 2



Figura 75 Espigões com resina epóxida

Tendo em conta que a colagem foi realizada com resina epóxida, procedeu-se à prévia impermeabilização das linhas de fratura garantindo desta forma uma melhor reversibilidade da colagem. Para a impermeabilização foi usado Paraloid B72® diluído em acetona numa concentração de 10%.

Seguidamente procedeu-se à colocação da resina epóxida, garantindo que os furos dos espigões estavam preenchidos com adesivo para que fiquem bem fixos. Estando os fragmentos unidos foram aplicadas cintas de aperto para manter a ligação na posição desejada até que a reação do adesivo estivesse concluída (Figura 75).

Pontualmente verificou-se a necessidade de se proceder a preenchimentos ao nível do suporte (pois alguns fragmentos encontravam-se em zonas suscetíveis de voltarem a descolar) de modo a reforçar a colagem. Os preenchimentos foram elaborados principalmente no tace-lo da base (tace-lo 1).



Figura 76 Preenchimento, molde univalve

Os preenchimentos foram realizados em gesso com recurso a moldes univalves (Figura 76) e bivalves em cera de dentista como método de suporte. Antes de proceder aos preenchimentos, as zonas de fratura em torno das lacunas foram impermeabilizadas, com Paraloid B72® diluído em acetona numa concentração de 10%.

Terminados os tratamentos de suporte prosseguiu-se para os tratamentos da superfície. Para o efeito, a escultura foi montada e foi elaborada uma limpeza superficial de poeiras.

Foi elaborada a consolidação e fixação das policromias. Para isso foi elaborado um teste de adesividade para verificar qual o adesivo e qual a concentração mais adequada para este tratamento.

Os adesivos testados foram o BEVA Gel® diluído em White Spirit a uma concentração de 5, 10, 15 e 20 % e o Paraloid B72® diluído em acetona a uma concentração de 3, 5 e 10%. Ambos os adesivos demonstraram bons resultados a devolver a coesão aos estratos superficiais. No entanto ambos os adesivos apresentaram inconvenientes, enquanto que o BEVA Gel® a qualquer concentração não altera a cor das camadas policromas o Paraloid B72® a concentrações de 5 e 10 % cria um filme à superfície escurecendo as cores. Por sua vez o tempo dispensado na aplicação do BEVA Gel ® é muito superior ao tempo dispensado na aplicação do Paraloid a concentração de 3%, repetindo a aplicação pelo menos duas vezes. Por esse motivo o consolidante escolhido foi o Paraloid B 72® diluído em acetona a uma concentração de 3%.

A aplicação foi elaborada através de micropipetas e de pincel, garantindo que o consolidante penetra-se em todas as camadas, devolvendo a coesão aos estratos superficiais.

Estando as camadas superficiais coesas, não correndo qualquer risco de destacamento procedeu-se à limpeza, mecânica e com solventes. Como referido anteriormente as esculturas possuem diversas sujidades e, como tal, para cada qual foi testado o melhor método de remoção.

No que diz respeito às argamassas (Figura 77), estas foram removidas mecanicamente, com recurso a um bisturi. Encontravam-se sobretudo nas juntas de ligação entre taceiros, o que leva a crer que os taceiros anteriormente foram montados e fixos com uma argamassa.



Figura 77 Argamassa de cimento nas juntas, taceiro 4, Apóstolo

2

Seguidamente procedeu-se à limpeza de pingos de substância não identificada com solventes (Figura 78). Estes estavam sobre a policromia, sobre a folha de ouro e em alguns casos sobre a preparação. Para isso foi elaborado um teste de solventes (anexo, p.149), sendo que nenhum dos testados dissolveu a substância não identificada.

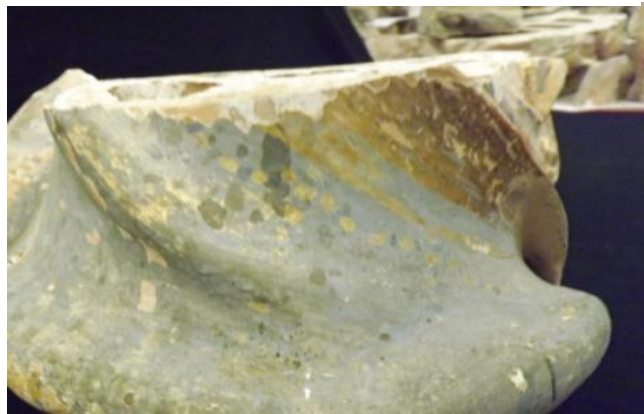


Figura 78 Pingos de substância não identificada

Posto isto, procedeu-se à remoção dos pingos mecanicamente, não se conseguindo remover por completo sem que houvesse perda de material original. Desta forma tomou-se a decisão de desgastar ligeiramente as substâncias dos pingos, tendo em conta que na sua maioria não eram muito visíveis.

Seguidamente procedeu-se à limpeza das marcações a lápis azul nas ligações entre taceiros. Nas zonas em que as marcas estavam sobre a policromia foram removidas por via mecânica, utilizando uma borracha branca (Figura 79). Nas zonas em que as marcas se encontravam sobre o suporte, estas foram removidas por via húmida com recurso a uma esponja macia.



Figura 79 Remoção de marcações a lápis azul por via mecânica

Na sequência da limpeza por via húmida das marcações, procedeu-se à limpeza de poeiras do suporte pelo mesmo método. Em zonas de destacamento das camadas superficiais onde o suporte está a descoberto, este encontrava-se com bastantes sujidades (fumo, poeiras, manchas escuras). A limpeza



Figura 80 Limpeza por via húmida

por via húmida foi elaborada com uma esponja macia e água destilada. Esta ação foi executada de uma forma homogénea e gradual (Figura 80), pois este procedimento é irreversível. Esta operação foi elaborada cuidadosamente, tendo em conta que existiam pequenas áreas com vestígios de preparação branca original que se pretendiam conservar.

Por último foi estudada a melhor forma de acondicionar e armazenar as esculturas do retábulo da sacração de S. Pedro, tendo em conta que se verificou que não era possível deixar as esculturas montadas como proposto inicialmente.

As esculturas foram montadas sobre paletes de plástico, material inerte e resistente. Sobre estas foi colocada uma placa de MDF com 0.5 mm de espessura revestida com espuma de polietileno, garantindo assim uma boa distribuição do peso e que nenhuma zona ficasse em tensão.

Foi elaborada a etiquetagem de todos os taceiros das esculturas, não tendo sido esta ação prevista anteriormente. Desta forma evita-se, caso as esculturas posteriormente venham a ser desmontadas, que sofram mais danos, na tentativa de montagem, sendo esta ação facilitada pela leitura das etiquetas.

A etiquetagem foi elaborada no tardo das esculturas, pois esta zona não apresenta policromia como anteriormente referido. Para a elaboração da etiqueta foi aplicado um filme de Paraloid B72® a uma concentração de 5%, sendo seguidamente escrito o nome do apóstolo e o número do taceiro. A numeração dos taceiros é elaborada de baixo para cima, pois é desta forma que as esculturas são montadas (Figura 81e Figura 82).

Após a montagem verificou-se que estas não se encontravam estáveis, possivelmente devido à falta das argamassas das juntas, oscilando. Por esse motivo as esculturas foram montadas em duas partes, mais atrás ficaram os quatro taceiros inferiores ficando mais à frente os restantes taceiros (quatro ou três).

As zonas salientes foram revestidas com espuma de polietileno, como por exemplo o livro do Apóstolo S. Mateus, e seguidamente todas as esculturas foram cobertas com película de polietileno, protegendo assim as esculturas de deposição de poeiras (Figura 83).



Figura 81 Etiquetagem, Apóstolo 2, Taceiro 3



Figura 82 Etiquetagem, Apóstolo 2

Devido ao elevado fluxo de trabalho e ao reduzido tempo de estágio para a conservação e restauro deste grupo escultório, não foi possível concluir todas as fases de tratamento, como o levantamento do repinte das barbas e cabelos e a aplicação da camada de proteção. No entanto o Mosteiro de Alcobaça pediu a atribuição de uma bolsa de cerca de três meses à DGPC para que os trabalhos sejam concluídos, pretendendo-se que sejam elaborados os tratamentos das camadas superficiais nas quatro esculturas que apenas sofreram tratamentos de suporte, após a defesa do estágio.



Figura 83 Montagem e armazenamentos



Capítulo 5

Plano de Conservação Preventiva e Manutenção das Reservas

5 Plano de conservação Preventiva e Manutenção das Reservas

No presente capítulo serão apresentados alguns cuidados a ter no espaço de reserva. O objetivo é salientar a importância de pequenas ações preventivas que o mosteiro pode desenvolver no espaço de reserva de forma a preservar e conservar o seu espólio, sendo as ideias expostas por ordem de prioridade.

Segundo prevê a Lei- Quadro dos Museus Portugueses, artigo 28º, normas de conservação, cabe ao museu elaborar “(...)normas e procedimentos de conservação preventiva(...)”, onde deverão definir “ os princípios e as prioridades da conservação preventiva e da avaliação de risco, bem como estabelecem os respetivos procedimentos(...)”⁹⁴.

Para a elaboração do plano de conservação preventiva é necessário conhecer e ter em conta as necessidades de que cada bem necessita, tendo em conta os seus materiais constituintes, os processos de produção e o estado de conservação dos bens em questão.

O espaço da reserva do Mosteiro de Alcobaça é constituído por duas salas situadas na ala sul. A reserva 40 D destina-se aos materiais orgânicos e a reserva 40 E destina-se aos materiais inorgânicos. Hoje essa divisão não é seguida à risca devido ao elevado espólio que o mosteiro possui mas também devido à deficiente forma como as reservas estão organizadas.

O espaço da reserva deve ser seguro, lógico, de fácil acesso e adaptar-se a novas incorporações. O espaço deve ser organizado por um critério, como por exemplo materiais constituintes, dimensão dos bens, a origem cultural, a origem geográfica ou tipológica⁹⁵.

A primeira ação deveria incidir na remoção de todos os objetos que não estão diretamente relacionados com os bens, como por exemplo equipamento de som, placas informativas, placares, entre outros. O espaço de reserva não deve ser considerado uma despensa, mas sim um local seguro para os bens evitando ao máximo ações dentro deste espaço que não estejam relacionadas com a preservação dos bens culturais.

⁹⁴ Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto, Diário da República nº 195 – I Série A, <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ficheiros/legislacao/20126194443.pdf>, consultado dia 31-08-2013, pelas 15:22

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 75

A segunda ação deveria incidir na organização do espólio. Tendo em conta que o mosteiro possui dois espaços de reservas, um para materiais orgânicos e outro para materiais inorgânicos o primeiro método organizacional deveria ser por materiais constituintes dos bens, devendo esta organização ser rigorosa. O segundo método organizacional deveria ser por coleções, tendo em conta que o mosteiro é detentor do espólio da família Vieira da Natividade, assim a organização era dividida por coleção Vieira Natividade e espólio do mosteiro. Em terceiro, dentro dos dois grupos acima mencionados, deveriam ser organizados por tipologias e dentro destas, pelas dimensões.

Esta ação permitia de imediato um fácil acesso a todo o espólio em reserva e maior segurança para os bens. Por exemplo sempre que é necessário observar as esculturas do retábulo da Sagração de S. Pedro é obrigatório abrir as duas reservas, o que leva á possível entrada de poeiras, insetos, alterações das condições ambientais, entre outros, potenciando os riscos de danos.

A par da organização deveriam ser elaboradas outras ações de grande importância como a higienização do espaço, o inventário e o acondicionamento dos bens.

Os espaços de reserva não possuem qualquer manutenção programada. O espaço encontra-se bastante sujo sendo de extrema importância a realização da sua higienização, como a limpeza de estantes, limpeza de paredes, janelas, limpeza de teias de aranha. A falta de higienização e manutenção associada a uma deficiente forma de acondicionamento e armazenamento dos bens contribui para a deposição e acumulação de poeiras o que leva a ações de limpeza desnecessárias que podem levar ao desgaste e perda das camadas superficiais dos bens, bem como à propagação de infestações.

Dentro do inventário devem ser tomadas algumas medidas, como numeração das estantes, prateleiras e caixas de armazenamento; atribuição de número de inventário a todas as peças; elaboração de fichas de inventário e base de dados geral do inventário.

A numeração deve ser apresentada de forma clara, de fácil acesso e leitura sem que seja necessário manipular as caixas de armazenamento ou o objeto. Todos os bens devem conter número de inventário.

As fichas de inventário devem ter informações como identificação da peça, fotografia da peça, autoria, produção, datação, origem, informação técnica e, de extrema importância, a localização da peça no espaço de reserva.

Relativamente ao acondicionamento, podem ser efetuadas ações de custo reduzido e de grande importância para os bens. Os materiais utilizados para o acondicionamento devem ser os mais estáveis possíveis, escolhendo sempre materiais que já tenham dado provas de bons resultados. Por exemplo, a utilização de caixas de plástico para arrumação da coleção da família Vieira Natividade seria de grande interesse, tendo em conta que grande parte da coleção se trata de faianças. Assim, numa só caixa podiam ser armazenados e acondicionados diversos objetos de preferência da mesma tipologia. Esta ação além de apresentar vantagens no que diz respeito à conservação, permitia um grande aproveitamento de espaço, pois as prateleiras são altas permitindo o empilhamento de duas caixas.

No caso de peças de grande dimensão estas devem ser sempre cobertas com plástico de polietileno, material de custo reduzido. Nunca em circunstância alguma os bens devem ser deixados fora das reservas sob condições ambientais adversas.

Relativamente ao armazenamento dos objetos, estes não se devem encontrar junto a paredes exteriores, junto ao chão e uma vez em estantes, devem ser colocados com alguma distância de segurança do limite da mesma.

Relativamente à monitorização do espaço no que diz respeito às condições ambientais, não existe uma solução para o controle da temperatura e da humidade relativa. Cada espaço possui características diferentes que devem ser avaliadas antes de se estabelecer os valores normativos. O clima, o estado de conservação dos bens e do local de armazenamento, o tipo de equipamentos de controlo ambiental e os recursos humanos e financeiros disponíveis devem ser conjugados para criar a melhor situação possível⁹⁶.

Deve evitar-se ao máximo as variações das condições ambientais pois estas podem causar danos irreversíveis nos bens. O controlo ambiental pretende diminuir os valores extremos e as rápidas oscilações, não devendo nunca haver oscilações superiores a 10% em

⁹⁶ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p. 61

24horas⁹⁷. Assim, antes de qualquer iniciativa de controlo ambiental, deve ser feita uma monitorização, usando aparelhos de medição contínua como, por exemplo, um *Data Logger*, devendo ser recolhidos dados durante cerca de um ano de modo a perceber as flutuações e de que modo se deve intervir.

Caso se verifique a necessidade de recorrer a sistemas de controlo ambiental, pode-se recorrer a ações como diminuir o número de pessoas no espaço, impedir o aumento de temperatura provocada pela entrada de luz solar, colocando-se estores ou filtros nas janelas, controlar a humidade com desumidificadores⁹⁸ já existentes nas reservas mas que no entanto não são usados.

As paredes sul de ambas as reservas possuem por quatro grandes janelas. A exposição regular e prolongada à luz provoca danos irreversíveis nos objetos. Os comprimentos de onda das fontes de luz, quer natural quer artificial situam-se em três regiões distintas: a radiação ultravioleta (300-400 μm), radiação visível (400-760 μm) e infravermelhos (acima dos 760 μm)⁹⁹. Quanto maior o comprimento de onda maiores são os danos provocados nos objetos. A Luz gera calor, sendo esta a energia que desencadeia uma série de reações químicas que alteram a estrutura química dos objetos levando à degradação dos materiais¹⁰⁰.

As janelas possuem portadas em toda a sua extensão devendo estar sempre fechadas para impedir que os objetos recebam luz solar direta. Os objetos devem ser expostos o menor tempo possível à luz e devendo estas estarem apagadas sempre que não se estejam a realizar trabalhos na reserva¹⁰¹.

Os poluentes são compostos químicos reativos que se podem apresentar no estado líquido, sólido ou gasoso. São impurezas presentes no meio ambiente, de origem natural e

⁹⁷ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p.60

⁹⁸ Idem, ibidem, p. 62

⁹⁹ ALARCÃO, Catarina, **Prevenir para preservar o património museológico**, in Museal, p.21

¹⁰⁰ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p.58

¹⁰¹ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p.57

artificial¹⁰². Os poluentes atuam conjuntamente com outros fatores como a T., H.R., e a luz, acelerando a degradação de bens¹⁰³.

Os poluentes podem ter duas origens. As mais adversas provem do exterior e são provocadas pela atividade de indústrias e pelo tráfego intenso de veículos; e as internas provocadas por materiais constituintes do edifício, equipamentos expositivos e de reserva, materiais constituintes de um bem cultural, por atividades de limpeza e pelos visitantes¹⁰⁴. Tendo em conta que Alcobaça não é um grande centro de industrialização nem de tráfego de veículos, os poluentes de atividades externas não apresentam grande risco se os bens se encontrarem bem armazenados e acondicionados.

Relativamente aos poluentes provocados por ações internas, estes podem ser controlados com ações como: os bens devem ser armazenados em caixas, armários ou cobertos com tecidos naturais como o algodão ou com películas de polietileno; as portas e janelas devem ser sempre mantidas fechadas e deve-se assegurar que estas se encontram bem vedadas; a escolha de materiais de construção, de equipamento expositivo, de armazenamento e acondicionamento deve ser rigorosa, que não se liberte nenhum tipo de poluentes, devendo ser escolhidos materiais mais seguros como tecidos naturais, alguns tipos de MDF isentos de formaldeído, uso de materiais que funcionem como barreira contra a emissão de poluentes como tintas e *marvelseal*. Uso de filtros como carvão ativado ou zeólitos e pequenos volumes de ar; manter o espaço livre de poeiras, e os bens que possam libertar poluentes como negativos de nitrato de celulose ou madeiras duras devem ser isolados dos restantes bens.

Relativamente aos agentes biológicos, os materiais orgânicos, pela sua composição química, constituem um maior fator de risco que os materiais inorgânicos¹⁰⁵.

As pragas procuram nos espaços museológicos, comida, humidade, calor e abrigo. A melhor forma de combater o aparecimento de agentes biológicos é a preservação. Desta forma é fundamental que as instituições implantem um adequado plano de controlo de

¹⁰² SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p.63

¹⁰³ ALARCÃO, Catarina, Prevenir para preservar o património museológico, in Museal, p. 30

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p.63

¹⁰⁵ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos** p.66

infestações¹⁰⁶. Para um bom plano de controlo de infestações os espaços de reserva devem garantir uma boa higienização e manutenção dos espaços de exposição, das reservas e dos espaços verdes, iluminação adequada, verificação periódica do estado de conservação dos bens, bom isolamento das janelas e portas¹⁰⁷.

No espaço da reserva do mosteiro devia ser criada uma pequena área de trabalhos tendo em conta que não existe mais nenhuma dependência destinada à elaboração de trabalhos de conservação e restauro e de embalagem. Desta forma a segurança da peça é assegurada tendo um local destinado ao seu manuseamento e evita, assim, a dispersão de resíduos provocados pelos trabalhos nas restantes áreas da reserva.

A manipulação de bens culturais requer sempre grandes precauções. Os materiais cerâmicos são facilmente friáveis e qualquer acidente pode levar à fracturação do bem¹⁰⁸. No caso das esculturas da Sagração de S. Pedro, tendo em conta a sua grande dimensão, elevado peso e o estado de conservação, não devem ser manipuladas a não ser para a elaboração de trabalhos de conservação e restauro.

A manipulação e circulação desnecessária de bens devem ser evitadas, pois cada movimentação apresenta um risco acrescido de degradação. Antes de manusear um bem, este deve ser analisado de forma a identificar pontos frágeis. Os pontos de contactos escolhidos devem ser pontos sólidos e o peso deve ser distribuído para não haver pontos de pressão¹⁰⁹.

Para evitar danos nos objetos numa primeira instância o percurso a percorrer e o local onde o objeto será colocado devem ser definidos e verificar se estes se encontram desimpedidos. Os objetos devem ser seguros com as duas mãos e estas devem-se encontrar limpas e livres de joias. O uso de luvas é desaconselhável no manuseamento de materiais cerâmicos por estes serem escorregadios¹¹⁰. Nunca devem ser manipulados dois objetos em simultâneo¹¹¹.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p.67

¹⁰⁷ ALARCÃO, Catarina, Prevenir para preservar o património museológico, in *Museal*, p. 31

¹⁰⁸ NEWTON e LOGAN, Charlotte e Judy, *Care of ceramics and glass*, CCI Notes 5/1, p.5

¹⁰⁹ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p.83

¹¹⁰ CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, *General precautions for storage áreas*, CCI Notes 1/1, p. 5

¹¹¹ SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, p. 84

Sempre que necessário proceder à manipulação das esculturas da Sagração de S. Pedro, recomenda-se que os tacelos sejam manipulados um de cada vez e sempre carregados por duas pessoas. No caso de tacelos que ainda se encontrem unidos pela argamassa original, tendo em conta o elevado peso, estes devem ser manipulados com a ajuda de um carrinho de transporte.

Em caso de acidente durante a manipulação, em que resultem fraturas, os fragmentos devem ser todos recolhidos e entregues ao conservador - restaurador responsável na instituição, devendo-se registar e fotografar o incidente.

Caso se tenha a intenção de expor uma peça proveniente da reserva, o espaço de destino deve sempre garantir as condições ambientais, de iluminação, de exposição necessárias para o bom estado de conservação dos bens. A decisão de expor um bem deve ser muito bem ponderada e todos os riscos devem ser medido, sendo uma decisão que requer muita responsabilidade e reflexão.

O espaço de reserva deve ser inspecionado periodicamente para monitorizar os objetos bem como identificar possíveis problemas. Devem fazer-se três tipos de inspeções: as diárias, onde devem ser observadas as condições ambientais; as semanais para inspecionar se os bens estão bem cobertos, bem apoiados, nos seus devidos lugares e para higienização do espaço; e semestrais onde se devem inspecionar todos os objetos a fim de determinar possíveis alterações, verificar se existe evidência de infestação e crescimento de fungos, analisar e calibrar equipamentos de monitorização ambiental¹¹².

¹¹² CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, *General precautions for storage areas*, CCI Notes 1/1, p.3

Conclusão

O trabalho realizado durante o estágio curricular de Mestrado de Conservação e Restauro, no espaço das reservas do Mosteiro de Alcobaça, está longe de se encontrar concluído. A dimensão da coleção, o estado de conservação dos bens, o tamanho das esculturas e os meios técnicos a nível de equipamento, espaço e pessoal que o mosteiro possui são alguns dos factos que tornam o trabalho demoroso e complexo.

A intervenção realizada foi o início do que deveria ser uma grande intervenção de conservação e restauro, acondicionamento e armazenamento das esculturas monumentais de terracota do Mosteiro de Alcobaça no espaço de reserva, que deveria ser continuado e concluído para a salvaguarda do espólio.

O estudo histórico e artístico elaborado permitiu a identificação individual de cada escultura bem como a posição que estas ocupavam no retábulo primitivo, possibilitando que o conjunto futuramente volte ao seu local original, devolvendo assim a leitura de conjunto que as esculturas até então tinham perdido.

A triagem dos fragmentos de terracota foi um trabalho de grande relevância, pois foi possível reconstituir partes significativas das esculturas que se pensavam perdidas. A intervenção de conservação e restauro realizada devolveu a estabilidade física às esculturas a nível do suporte, sendo necessário e urgente prosseguir com os trabalhos.

É de extrema importância elaborar um estudo analítico aprofundado, tendo em conta que este não foi possível elaborar. A caracterização química do material cerâmico, a identificação dos pigmentos e aglutinantes e a datação contribuíam significativamente para um melhor conhecimento da escultura em terracota do Mosteiro de Alcobaça.

Sinto um grande privilégio em poder ter contribuído para a conservação e restauro de esculturas com tanta história e qualidade artística, que permitiu por em prática quatro anos de ensino bem como a aquisição de novos conhecimentos, um maior sentido de responsabilidade perante o património e de uma maior autonomia.

Bibliografia

- ALARCÃO, Catarina Gersão de, **Knowing Hodart and His Work, The conservation-restoration of the Last Supper**, in e-conservation the online magazine, No. 11, Outubro 2009, p.55-66, consultada em 05-07-2013, pelas 16:10;
- ATTWATER, Donald, **Dicionário dos Santos**, Publicações Europa-América, Mira-Sintra;
- BRANDI, Cesar, **Teoria do restauro**, Editora Orion, 2006;
- CALVO, Ana, **Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z**, Ediciones del Serbal, [s.i.], 1997
- CARVALHO, Maria João Vilhena, **Normas de inventário, escultura, artes plásticas e artes decorativas**, 1ª Edição, Instituto Português dos Museus, [s.i.], 2004;
- COROADO, João, et. al, **Estudo para a conservação das esculturas monumentais em terracota do Mosteiro de Alcobaça – Projeto TACELO**, in *Mosteiros Cistercienses, História, Arte, Espiritualidade e Património*, tomo I, Alcobaça, 2013
- CORREIA, Vergílio, Alcobaça, **O Retábulo da capela - Mor**, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- CRUZ e CORREIA, Maria das dores e Virgílio Hipólito, **Normas de inventário, cerâmica utilitária, arqueologia**, Instituto dos Museus e da Conservação, 1ª ed, [s.i.], 2007;
- *Grande enciclopédia Universal*, Volume 3, Atwater-Bonico, S.A de Ediciones;
- LAMEIRA, Francisco, **O retábulo em Portugal das origens ao declínio**, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, [s.i.], 2005;
- MACEDO, Diogo de – **A Escultura Portuguesa nos séculos XVII e XVIII**, Edição da Revista «Ocidente», Lisboa, 1945;
- MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, **A escultura de Alcobaça no século XVII e a capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático**, in *Colóquio Internacional de História de Arte* [s.n], Lisboa, 2011, p. 163-179;
- MOURA, Carlos, **Uma poética da refugência: a escultura e a talha dourada**, In VICENS, Francisco, *História da Arte em Portugal - O limiar do Barrico*, Volume 8, Publicações Alfa, Lisboa, 1986;

- MOURA, Carlos, et. al, **Os bustos-relicário – alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça**, Instituto Português de Conservação e Restauro, in *Policromia: A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, IPCR, 2004, p. 63-70;
- MOURA, Carlos, **A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)**, 2 volumes, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2006;
- MOURA, Carlos, [et al], **Os Bustos-relicário – Alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça**, in *POLICROMIA - A Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII - Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, IPCR, Lisboa, 2004;
- Nova Bíblia dos capuchinhos, Difusora bíblica, lisboa, 1998, Mateus 16:16-19;
- PEREIRA, Fernando António Baptista, **(E)vocações: 850 anos da fundação do Mosteiro de Alcobaça**, IPPAR, Lisboa, 2003;
- PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa**, 3 vol., Círculo de Leitores, Col. Temas, Debates e Autores, [Lisboa],1995,
- PINTO, Ana Lúcia, et. tal., **Arte em Portugal, A grande História da Arte**, Volume 19 Público, Porto, Porto Editora,2006;
- QUEIMADO e GOMES, Paulo e Nivalda, **Conservação e Restauro de arte sacre, escultura e talha em suporte de madeira, Manual técnico**, CEARTE, Coimbra, [2007];
- RÉAU, Louis, **Iconografía del arte cristiano, Iconografia de la biblia, Nuevo testamento**, volume 2, 1.ª ed, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996;
- RÉAU, Louis, **Iconografía del arte cristiano, Iconografia de los Santos de la A a la F**, 1.ª ed, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997;
- RÉAU, Louis, **Iconografía del arte cristiano, Iconografia de los Santos de la G a la O**, 1.ª ed, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997;
- RÉAU, Louis, **Iconografía del arte cristiano, Iconografia de los Santos de la P a la Z**, 1.ª ed, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997;

- REMÍGIO, André, **Relicário do Santuário, IGESPAR/ Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça**, in A prática da teoria, tratamentos de conservação e restauro, Actas das II Jornadas ARP, [s.n.] Lisboa, 2009;
- REMIGIO, André Varela, **O retábulo do transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça**. In Conservar Património, Lisboa, ARP – Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2012, p. 3-30;
- REMIGIO, André Varela, **Técnicas Decorativas de Estofos de Esculturas Barrocas**, in, L+arte, nº79, 2011, p. 52;
- RODRIGUES, Francisco de Assis, **Diccionario técnico e histórico de pintura, escultura, architectura e gravura**, Lisboa, Imprensa nacional, 1875;
- RODRIGUES, Jorge, **Mosteiro de Alcobaça**, Ministério da Cultura/ IPPAR, 1.^a ed. Londres, Scala Publishers, 2007;
- SANTOS, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, **Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça**, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797;
- SANTOS, Reinaldo dos, **A escultura em Portugal século XVI a XVIII**, 2º volume, [s.n.], Lisboa, 1950;
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, **História de Portugal 1640-1750**, Volume V, 2.^a ed., Editorial Verbo, Lisboa, 1982;
- SOUSA, Conceição Borges, **Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos**, Instituto dos Museus e da Conservação, 1.^aED, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2007.
- V.A., **História da Arte, Barroco**, Volume 13, Editorial Salvat;
- VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – **Artefactos symmetriacos, e geometricos**, Occidental: na Officina de Joseph António da Sylva, Lisboa, 1733;

Webgrafia:

- ALARCÃO, Catarina, **Prevenir para preservar o património museológico**, in Museal, consultado em, <http://www.museumachadocastro.pt/Data/Documents/Prevenir%20para%20preservar%20o%20patrimonio%20museol%C3%B3gico.pdf>, 27-08-2013;
- NEWTON e LOGAN, Charlotte e Judy, **Care of ceramics and glass, CCI Notes 5/1**, Minister of public works and government services, Canada, 2007, consultado em http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/5-1_e.pdf, 27-08-2013;
- CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, **General precautions for storage areas, CCI Notes 1/1**, Minister of public works and government services, Canada, 2002, consultado em http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/1-1_e.pdf, 27-08-2013

Índice de Figuras

FIGURA 1 FACHADA PRINCIPAL DO MOSTEIRO DE ALCobaça	5
FIGURA 2 CAPELA-MOR ANTES DAS INTERVENÇÕES DA DGMEN	7
FIGURA 3 CAPELA DE S. PEDRO ANTES DO DESMANTELAMENTO	15
FIGURA 4 CABEÇA APÓSTOLO 6	17
FIGURA 5 MÃO, APÓSTOLO 4	18
FIGURA 6 PÉ, APÓSTOLO 3	18
FIGURA 7 APÓSTOLO 6 E ST. ANDRÉ, POSIÇÃO DOS MANTOS	18
FIGURA 8 ENTREGA DAS CHAVES A S. PEDRO, PIETRO PERUGINO, 1481-82, CAPELA SISTINA VATICANO	19
FIGURA 9 S. MATIAS, ESCULTURA DESAPARECIDA	20
FIGURA 10 S. PAULO	20
FIGURA 11 CRISTO	21
FIGURA 12 S. PEDRO	21
FIGURA 13 S. JOÃO	22
FIGURA 14 ST. ANDRÉ	22
FIGURA 15 APÓSTOLO 3 - S. MATEUS	23
FIGURA 16 APOSTOLO 4 - S. TIAGO MAIOR	23
FIGURA 17 INSCRIÇÕES E POSIÇÕES DAS ESCULTURAS NO ALTAR PRIMITIVO	24
FIGURA 18 APÓSTOLO 4 – RELICÁRIO, 1945	25
FIGURA 19 APÓSTOLO 4 - SACRISTIA, 2001	25
FIGURA 20 APÓSTOLO - RESERVA, 2013	25
FIGURA 21 FRAGMENTOS TERRACOTA, RESERVA DOS MATERIAIS INORGÂNICOS	26
FIGURA 22 APOSTOLO 1, TACELO 2/3 ,	34
FIGURA 23 FURO DE RESPIRO, APÓSTOLO 1, TACELO 1	35
FIGURA 24 AMOSTRA ESTRATIGRÁFICA A1A1, 40	38
FIGURA 25 AMOSTRA ESTRATIGRÁFICA A2A1, 40X	38
FIGURA 26 A6A4 AMOSTRA ESTRATIGRÁFICA DA CARNAÇÃO, 40X;	40
FIGURA 27 AMOSTRA ESTRATIGRÁFICA A5A3, 40X	40
FIGURA 28 S. PEDRO, MANTO, ORIENTAÇÃO DIAGONAL	42
FIGURA 29 CRISTO, MANTO, ZIG-ZAG	42
FIGURA 30 APÓSTOLO 1, TÚNICA, ORIENTAÇÃO VERTICAL	42
FIGURA 31 CRISTO, TÚNICA, ZIG-ZAG	42
FIGURA 32 S. PAULO, PUNÇIONADO, MANDA ESQUERDA	43
FIGURA 33 CRISTO, TÚNICA, 1 PUNÇÃO CIRCULAR, 2 PUNÇÃO EM LINHA	43
FIGURA 34 S. PAULO, MANGA, PUNÇÃO EM DIAMANTE	43
FIGURA 35 DECORAÇÃO DA MANGA A PINTURA A PONTA DE PINCEL, APÓSTOLO 2	44
FIGURA 36 DECORAÇÃO DO MANTO A PINTURA A PONTA DE PINCEL, APÓSTOLO 3	44
FIGURA 37 DECORAÇÃO DO MANTO A PINTURA A PONTA DE PINCEL, APÓSTOLO 6	44
FIGURA 38 REALCE DOS ELEMENTOS DECORATIVOS DA GOLA A PINTURA DE PONTA DE PINCEL, CRISTO ...	44
FIGURA 39 APÓSTOLO 2, DECORAÇÃO DA GOLA	45
FIGURA 40 APÓSTOLO 7, DECORAÇÃO DA GOLA	45
FIGURA 41 DECORAÇÃO DA MANGA, APÓSTOLO 2	46
FIGURA 42 DECORAÇÃO MANGA, E ESGRAFITADO, APÓSTOLO 1, TACELO 5/6	46
FIGURA 43 DECORAÇÃO DA TÚNICA, ESGRAFITADO, APÓSTOLO 1, TACELO 5/6	46
FIGURA 44 DECORAÇÃO DA TÚNICA, ESGRAFITADO E PINTURA A PONTA DE PINCEL, APÓSTOLO 6, TACELO 7,6 E 5	47

FIGURA 45 DECORAÇÃO TÚNICA, ESGRAFITADO, PUNCIONADO E PINTURA A PONTA DE PINCEL, CRISTO, TACELO 4, 5 E 6	47
FIGURA 46 DECORAÇÃO TÚNICA, ESGRAFITADO, PUNCIONADO E PINTURA DE REALCE, S. PAULO, TACELO 6	48
FIGURA 47 DECORAÇÃO TÚNICA, ESGRAFITADO E PUNCIONADO, S. PEDRO, TACELO 3,4	48
FIGURA 48 DECORAÇÃO DA TÚNICA, ESGRAFITADO E PINTURA A PONTA DE PINCEL, APOSTOLO 5, TACELO 6	48
FIGURA 49 DECORAÇÃO MANTO, ESGRAFITADO, APÓSTOLO 1, TACELO 2/3	49
FIGURA 50 DECORAÇÃO DO MANTO, ESGRAFITADO, APÓSTOLO 3, TACELO 3	49
FIGURA 51 DEBRUADO, APÓSTOLO 1, TACELO 2/3	49
FIGURA 52 DECORAÇÃO DO DEBRUADO, ESGRAFITADO E PUNCIONADO, APÓSTOLO3, TACELO 2	50
FIGURA 53 DECORAÇÃO DO DEBRUADO DO MANTO, ESGRAFITADO E PUNCIONADO, CRISTO, TACELO 5/6	50
FIGURA 54 DECORAÇÃO DO DEBRUADO DO MANTO, ESGRAFITADO E PUNCIONADO, S. PAULO, TACELO 3,4 E 5	50
FIGURA 55 FRATURA DO TACELO, APÓSTOLO 2, TACELO 5	51
FIGURA 56 FRATURA DO PÉ, TACELO 8, APÓSTOLO 3	52
FIGURA 57 GRUDE CONTEMPORÂNEO PELO MENOS DO REPINTE, APÓSTOLO 1, TACELO 6/7	52
FIGURA 58 LACUNAS NAS ABAS DO MANTO E DOS DEDOS, APÓSTOLO 1, TACELO 5/6	53
FIGURA 59 FISSURA MANTO, APÓSTOLO 2, TACELO 1	53
FIGURA 60 DESTACAMENTO DA CAMADA DE PREPARAÇÃO, APÓSTOLO 2, TACELO 1	53
FIGURA 61 REPINTE DAS CARNAÇÕES, APÓSTOLO 2, TACELO 7	54
FIGURA 62 POLICROMIA ORIGINAL, APÓSTOLO 1, TACELO 7	54
FIGURA 63 REDE DE ESTALADOS, APÓSTOLO 3, TACELO 3	54
FIGURA 64 MARCAÇÃO ENTRE TACELOS, APÓSTOLO 2,	55
FIGURA 65 ETIQUETA DE PAPEL, APÓSTOLO 2, TACELO 6	55
FIGURA 66 LACUNAS DO SUPORTE E DAS CAMADAS SUPERFICIAIS DAS ZONAS DE LIGAÇÃO ENTRE TACELOS	55
FIGURA 67 SUJIDADES SUPERFICIAIS, APÓSTOLO 1, TACELO 8	55
FIGURA 68 REMOÇÃO DO REPINTE, APÓSTOLO 2, TACELO 1	64
FIGURA 69 FRAGMENTOS DO TACELO 7 DA ESCULTURA DE CRISTO	66
FIGURA 70 RÉPLICA DO TACELO 7 DA ESCULTURA DE CRISTO	66
FIGURA 71 TACELO 1, S. PEDRO	66
FIGURA 72 FRAGMENTOS EMBALADOS DO TACELO 7, CRISTO	67
FIGURA 73 COLAGEM COM PARALOID B72, MÉTODO DE SUPORTE RECURSO A MOLAS	68
FIGURA 74 FURO PARA ESPIGÕES, TACELO 4, APÓSTOLO 2	69
FIGURA 75 ESPIGÕES COM RESINA EPÓXIDA	69
FIGURA 76 PREENCHIMENTO, MOLDE UNIVALVE	70
FIGURA 77 ARGAMASSA DE CIMENTO NAS JUNTAS, TACELO 4, APÓSTOLO 2	71
FIGURA 78 PINGOS DE SUBSTÂNCIA NÃO IDENTIFICADA	71
FIGURA 79 REMOÇÃO DE MARCAÇÕES A LÁPIS AZUL POR VIA MECÂNICA	72
FIGURA 80 LIMPEZA POR VIA HÚMIDA	72
FIGURA 81 ETIQUETAGEM, APÓSTOLO 2, TACELO 3	73
FIGURA 82 ETIQUETAGEM, APÓSTOLO 2	73
FIGURA 83 MONTAGEM E ARMAZENAMENTOS	74
FIGURA 84 MAPEAMENTO DOS TACELOS	147
FIGURA 85 MAPEAMENTO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO, APÓSTOLO 2	148
FIGURA 86 SIMULAÇÃO DO RETÁBULO DA SAGRAÇÃO DE S. PEDRO	151

Índice de Tabelas

TABELA 1 IDENTIFICAÇÃO DAS AMOSTRAS RECOLHIDAS PARA CARACTERIZAÇÃO DO MATERIAL DO SUPORTE	32
TABELA 2 IDENTIFICAÇÃO DAS AMOSTRAS DE CORTE ESTRATIGRÁFICO	33
TABELA 3 POROSIDADE APARENTE, ABSORÇÃO DE ÁGUA, DENSIDADE APARENTE E MASSA VOLÚMICA APARENTE	37
TABELA 4 TESTE DE SOLVENTE PARA REMOÇÃO DO REPINTE DAS CARNAÇÕES, APÓSTOLO 2, TACELO 1..	149
TABELA 5 TESTE DE SOLVENTE PARA REMOÇÃO DE PINGOS DE SUBSTÂNCIA NÃO IDENTIFICADA, APÓSTOLO 2, TACELO 1.....	150



Anexos

Fichas de Inventário

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: Apóstolo 1

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura de um apóstolo não identificado denominado de Apóstolo 1, modelado de pé, frontal. É representado de túnica branca e manto azul, estando o braço esquerdo sobre o peito. Falta a mão direita e dedos dos pés direitos. O tratamento da cabeça possui um repinte nas carnações e nos cabelos e barbas, boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taelos policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Apóstolo representado de manto e túnica.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não possui

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹³

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: Escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros

Precisões sobre a técnica: O barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente os taceiros eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 8 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de tratamento nas camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-13

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 10-07-2013

Obs: Tratamento de conservação e restauro meramente estrutural, tendo sido feitas pré-fixações de policromias.

ORIGEM

Historial: 1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013, Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40 E

¹¹³ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: Apóstolo 2

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: não aplicável

Descrição: Escultura de um apóstolo não identificado denominado de Apóstolo 2, modelado de pé, frontal. É representado de túnica roxo claro e manto azul claro, estando o braço esquerdo sobre o peito. Falta dos dedos das mãos e do pé esquerdo. Cabelos e barbas castanhas, olhos castanhos, boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taelos policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Apóstolo representado de túnica e manto.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: 3 PEVA



DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹⁴

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em tacos

Precisões sobre a técnica: O barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em tacos, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os tacos eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram poli-

cromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº de tacos: 7 tacos

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Bom

Especificações: Levantamento do repinte do cabelo

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 10-07-2013

Obs: O levantamento do repinte não foi concluído. Falta de camada de proteção.

ORIGEM

Historial 1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da capela pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013, Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

¹¹⁴ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não aplicável

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40D

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto (s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: Apostolo 5

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: não aplicável

Descrição: Escultura de um apóstolo não identificado denominado de Apóstolo 5, modelado de pé, frontal a olhar para o lado esquerdo. É representado de túnica e manto, de cor roxo claro, possui o braço esquerdo sobre o peito. Falta dos dedos nas mãos. A barba e os cabelos são castanhos, possui a boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalhos. Escultura em taceiros, policromada, havendo apenas vestígios de policromia nos 3 taceiros superiores.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Apóstolo representado de manto e túnica.

AUTORIA

Nome: desconhecido

Tipo: autor

Ofício: escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não é possível verificar

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹⁵

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros

Precisões sobre a técnica: o barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 7 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: regular

Especificações: Necessita de limpeza superficial de poeiras e tratamento nas camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 00-00-2003

ORIGEM

Historial:

1669-1700 Produção;

Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;

1930-2003 Sacristia manuelina;

2003-2013 Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40 E

¹¹⁵ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes.
Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA,** Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE,** Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO,** Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS,** Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alco-*

baça, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: Apóstolo 6

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura de um apóstolo não identificado denominado de Apóstolo 6, modelado de pé, frontal a olhar para o lado direito. É representado de túnica rosa e manto dourado, possui o braço direito sobre o peito e o esquerdo inclinado para a frente. Falta dos dedos nas mãos. De barba de cabelos castanhos, possui a boca entreaberta. As costas são planas sem trabalhos. Escultura em tace-los, policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Apóstolo representado de manto e túnica.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não é possível verificar

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹⁶

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros

Precisões sobre a técnica: o barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 7 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

¹¹⁶ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de limpeza superficial de poeiras.

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 00-00-2003

ORIGEM

Historial:

1669-1700 Produção;

Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;

1930-2003 Sacristia manuelina;

2003-2013 Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não aplicável

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: reserva 40 D

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes.
Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: Apóstolo 7

Nº de inventário



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura de um apóstolo não identificado denominado de Apóstolo 7, modelado de pé, frontal a olhar para o lado esquerdo. É representado de túnica branca e manto dourado, possui os braços levantados, falta da mão esquerda e falta dos dedos da mão direita. De barba e de cabelos castanhos, possui a boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalhos. Esculturas em tace-los, policromada, apenas os dois tace-los superiores possuem policromia.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Apóstolo representado de manto e túnica.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: 1 PEVANVEIA

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹⁷

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultórica

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taelos

Precisões sobre a técnica: o barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taelos, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taelos eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taelos: 7 taelos

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de limpeza superficial de poeiras e tratamento nas camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 00-00-2003

ORIGEM

Historial:

1669-1700 Produção;

Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;

1930-2003 Sacristia manuelina;

2003-2013 Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se tem conhecimento

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva (dependência refeitório)

¹¹⁷ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes.
Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: *850 Anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça- 850 Anos da Morte de S. Bernardo De Claraval*

Local: Galeria do Mosteiro de Alcobaça

Data de início 20-08-2003

Data do fim: 30-12-2003

Nº catálogo(ISBN): 972-8736-30-4

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA,** Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE,** Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO,** Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;

- **SANTOS,** Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da sagração de S. Pedro

Título: Cristo

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Cristo, Jesus

Descrição: Escultura de Cristo, modelado de pé e frontal a olhar para a mão esquerda em falta. É representado de túnica azul e manto vermelho. Relativamente ao tratamento da cabeça possui barba e cabelos loiros, olhos azuis e boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taceos e policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: É representado com um ar jovem, de túnica azul símbolo da divindade e manto de cor vermelha símbolo do sangue do sacrifício e amor a Deus, apresenta-se a olhar para a mão esquerda estendida em direção a S. Pedro que se encontra do seu lado esquerdo ajoelhado, para lhe entregar a chaves do paraíso.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento Escultura Monumental de Terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não é possível observar

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹⁸

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros.

Precisões sobre a técnica: o barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 7 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

¹¹⁸ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de limpeza superficial de poeiras, colagens e revisão dos taceiros

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro anteriores

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 00-00-2003

ORIGEM

Historial:

1669-1700 Produção;

Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;

1930-2003 Sacristia manuelina;

2003-2013 Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se verifica

Ano(s):

Modo de incorporação:

Descrição:

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva (dependência refeitório)

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia a cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: *850 Anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça- 850 Anos da Morte de S. Bernardo De Claraval*

Local: Galeria do Mosteiro de Alcobaça

Data de início 20-08-2003

Data do fim: 30-12-2003

Nº catálogo(ISBN): 972-8736-30-4

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da sagração de S. Pedro

Título: S. João

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: S. João, o Apóstolo bem amado

Descrição: Escultura de S. João, modelado de pé e frontal a olhar direita. É representado de túnica verde e manto vermelho. Possui um livro aberto seguro pelas mãos. Falta da mão direita. Relativamente ao tratamento da cabeça, possui barba e cabelos castanhos, sendo pouco barbado, olhos azuis e boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taelos e policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Representado muito jovem, o mais novo dos apóstolos, e por esse motivo é frequentemente representado sem barba ou com barba muito curta como é o caso. O seu manto é de cor vermelha por ter sido o único dos apóstolos que esteve junto a Jesus na Paixão. Como atributo tem o livro que simboliza o evangelho que escreveu.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento Escultura Monumental de Terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não é possível observar

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹¹⁹

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros.

Precisões sobre a técnica: o barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 7 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de limpeza superficial de poeiras, colagens e revisão dos taceiros

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 00-00-2003

ORIGEM

Historial:

1669-1700 Produção;

Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;

1930-2003 Sacristia manuelina;

2003-2013 Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva (dependência refeitório)

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes.

¹¹⁹ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: *850 Anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça- 850 Anos da Morte de S. Bernardo De Claraval*

Local: Galeria do Mosteiro de Alcobaça

Data de início 20-08-2003

Data do fim: 30-12-2003

Nº catálogo(ISBN): 972-8736-30-4

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: S. Mateus

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura do Apóstolo S. Mateus, modelado de pé, frontal a olhar para a frente. É representado de túnica azul e manto rosa, estando o braço direito sobre o peito e o esquerdo a segurar um livro aberto. Falta das mãos. O tratamento da cabeça possui um repinte nas carnações e nos cabelos e barbas, boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taceos policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Atributo livro

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: 4 PEVA



DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹²⁰

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceos

Precisões sobre a técnica: o barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceos, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceos eram cozidos. Posteriormente eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e

seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceos: 7 taceos

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de tratamento nas camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-03

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 10-07-2013

Obs: Tratamento de conservação e restauro meramente estrutural, tendo sido feitas pré-fixações de policromias.

ORIGEM

Historial: 1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013, Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

¹²⁰ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40 E

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro* –

Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;

- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da sagração de S. Pedro

Título: Cristo

Título: S. Paulo

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: S. Paulo, Apóstolos dos gentios;

Descrição: Escultura de S. Paulo, modelado de pé e frontal com a cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda. É representado de túnica e manto azul. Relativamente ao tratamento da cabeça possui barbas compridas e tonsurado, sendo os cabelos e barbas pretas, olhos castanhos e boca entreaberta mostrando os dentes. Possui na mão direita uma espada e na mão esquerda o livro. Falta da mão esquerda. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taceiros e policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: A espada foi o instrumento do seu martírio e o livro representa as treze cartas bíblicas escritas por ele. É chamado de apóstolo por ter sido o maior difusor do cristianismo. Não há qualquer referência bíblica à eleição de S. Paulo, por esse motivo é chamado Apóstolo dos Gentios

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal,
Alcobaça

Escola/estilo/movimento Escultura
Monumental de Terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não é possível
observar

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹²¹

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características
escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as
costas planas, policromada e em taceiros.

Precisões sobre a técnica: o barro era
modelado, deixando no interior o maior
número possível de ocos, todas as feições
eram elaboradas a frio. As esculturas
eram cortadas em taceiros, para uma
melhor cozedura e para mais fácil movi-
mentação. Depois de secos, os taceiros
eram cozidos. Posteriormente eram mon-
tados, sendo feita a sua ligação com uma
argamassa, as juntas eram preenchidas e

seguidamente as esculturas eram poli-
cromadas seguindo as técnicas tradicio-
nais.

Nº taceiros: 7 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca
de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de limpeza
superficial de poeiras, colagens e revisão
dos taceiros

Data: 10-07-2013

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 00-00-2003

ORIGEM

Historial:

1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da
capela, pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013 Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem
devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

¹²¹ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A
escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S.
Pedro – Sua reconstituição e significado programáti-
co”, in Colóquio internacional da história de Arte,
Lisboa, Março 2009, p. 164

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva (dependência refeitório)

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia a cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: *850 Anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça- 850 Anos da Morte de S. Bernardo De Claraval*

Local: Galeria do Mosteiro de Alcobaça

Data de início 20-08-2003

Data do fim: 30-12-2003

Nº catálogo (ISBN): 972-8736-30-4

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional

da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;

- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: S. Pedro

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: S. Pedro Apóstolo

Descrição: A escultura de S. Pedro encontra-se bastante mutilada, são inúmeros os fragmentos existentes em reserva pertencente à escultura. S. Pedro é representado de joelhos, com o braço esquerdo estendido em direção a Cristo. Dos tace-los inferiores restam apenas fragmentos. A cabeça e braço esquerdo encontram-se em reserva. Barbado e calvo, verte uma túnica azul amarrada á cintura, com manto dourado.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Representado com idade avançada, tonsurado indicando que foi o primeiro sacerdote cristão. Representado de túnica azul cor da divindade e manto dourado representação da luz de Deus, usada para simbolizar a importância de S. Pedro e descalço. O seu principal atributo são as chaves que neste caso se perderam.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não se observa

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹²²

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: Escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros

Precisões sobre a técnica: O barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente os taceiros eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 4 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): cerca de 1m

¹²² MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de tratamento do suporte no que diz respeito faturas e tratamento das camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-13

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 10-07-2013

Obs: Tratamento de conservação e restauro meramente estrutural, tendo sido feitas pré-fixações de policromias.

ORIGEM

Historial: 1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013, Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40 E

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes.
Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA,** Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE,** Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO,** Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS,** Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alco-*

baça, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título S. Tiago Maior (Apóstolo 4)

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não se aplica

Descrição: S. Tiago Maior é representado de pé, frontal a olhar para a esquerda. É representado de túnica azul e manto roxo, estando o braço esquerdo sobre o livro fechado debaixo do braço direito. O tratamento da cabeça possui um repinte nas carnações e nos cabelos e barbas, boca entreaberta mostrando os dentes. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taelos policromada.

ICONOGRAFIA

Iconografia: S. Tiago Maior, é representado com idade avançada por ter sido um dos primeiros a ser chamado por Jesus e com um livro por ter escrito um texto bíblico, a carta de Tiago.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: 1 P DOn(C?) EV



DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹²³

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: Escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taceiros

Precisões sobre a técnica: O barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taceiros, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taceiros eram cozidos. Posteriormente os taceiros eram montados, sendo feita a sua ligação

¹²³ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taceiros: 7 taceiros

DIMENSÕES

Altura (cm): Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: necessita de tratamento nas camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-03

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 10-07-2013

Obs: Tratamento de conservação e restauro meramente estrutural, tendo sido feitas pré-fixações de policromias.

ORIGEM

Historial: 1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013, Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40 E

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no*

século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;

- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: escultura

Subcategoria: Escultura de vulto 3/4

Denominação: Retábulo da Sagração de S. Pedro

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Sagração de S. Pedro

Título: St. André

Nº de inventário: Não possui



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura de St. André, modelado de pé e frontal a olhar para a frente. É representado de túnica roxo claro e manto azul cinza. Relativamente ao tratamento da cabeça possui barba castanha e meio calvo, sendo o cabelo castanho, olhos castanhos e boca entreaberta mostrando os dentes. As mãos estão cruzadas sobre o peito. As costas são planas sem trabalho. Escultura em taceiros e policromada, apenas os três taceiros superiores possuem policromia.

ICONOGRAFIA

Iconografia: St. André com idade avançada, calvo e barbudo por ter sido o primeiro apóstolo escolhido por Jesus. Iconograficamente, St. André possui os braços cruzados sobre o peito em forma de “X”, simbolizando a cruz em forma de X, onde foi martirizado.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Autor

Ofício: Escultor

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura monumental de terracota, Barroco.

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não é possível observar

DATAÇÃO

Ano(s): 1669-1700¹²⁴

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Características escultóricas

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: escultura de vulto a $\frac{3}{4}$, com as costas planas, policromada e em taelos

Precisões sobre a técnica: O barro era modelado, deixando no interior o maior número possível de ocos, todas as feições eram elaboradas a frio. As esculturas eram cortadas em taelos, para uma melhor cozedura e para mais fácil movimentação. Depois de secos, os taelos eram cozidos. Posteriormente os taelos eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa, as juntas eram preenchidas e seguidamente as esculturas eram policromadas seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taelos: 7 taelos

DIMENSÕES

Altura (cm): Dimensões naturais, cerca de 1,80

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: necessita de tratamento nas camadas policromas que se encontram fragilizadas.

Data: 10-07-03

Intervenções de conservação e restauro

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 10-07-2013

Obs: Tratamento de conservação e restauro meramente estrutural, tendo sido feitas pré-fixações de policromias.

ORIGEM

Historial: 1669-1700 Produção;
Cerca de 1930 Desmantelamento da capela, pela DGEM;
1930-2003 Sacristia manuelina;
2003-2013, Reserva do mosteiro

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: Não se aplica

Ano(s)

Modo de incorporação

Descrição

¹²⁴ MOURA e DUARTE, Carlos e Fernando, “A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 164

LOCALIZAÇÃO

Localização: Reserva 40 E

IMAGEM/SOM

Tipo de registo: Fotográfico

Número: Não possui, dossiê azul-escuro com riscas vermelhas, marca Fernandes. Código de Barras, 5601025 2454497

Tipo: Fotografia a cores

Localização: Mosteiro de Alcobaça

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não se tem conhecimento

Local

Data de início

Data do fim

Nº catálogo

BIBLIOGRAFIA

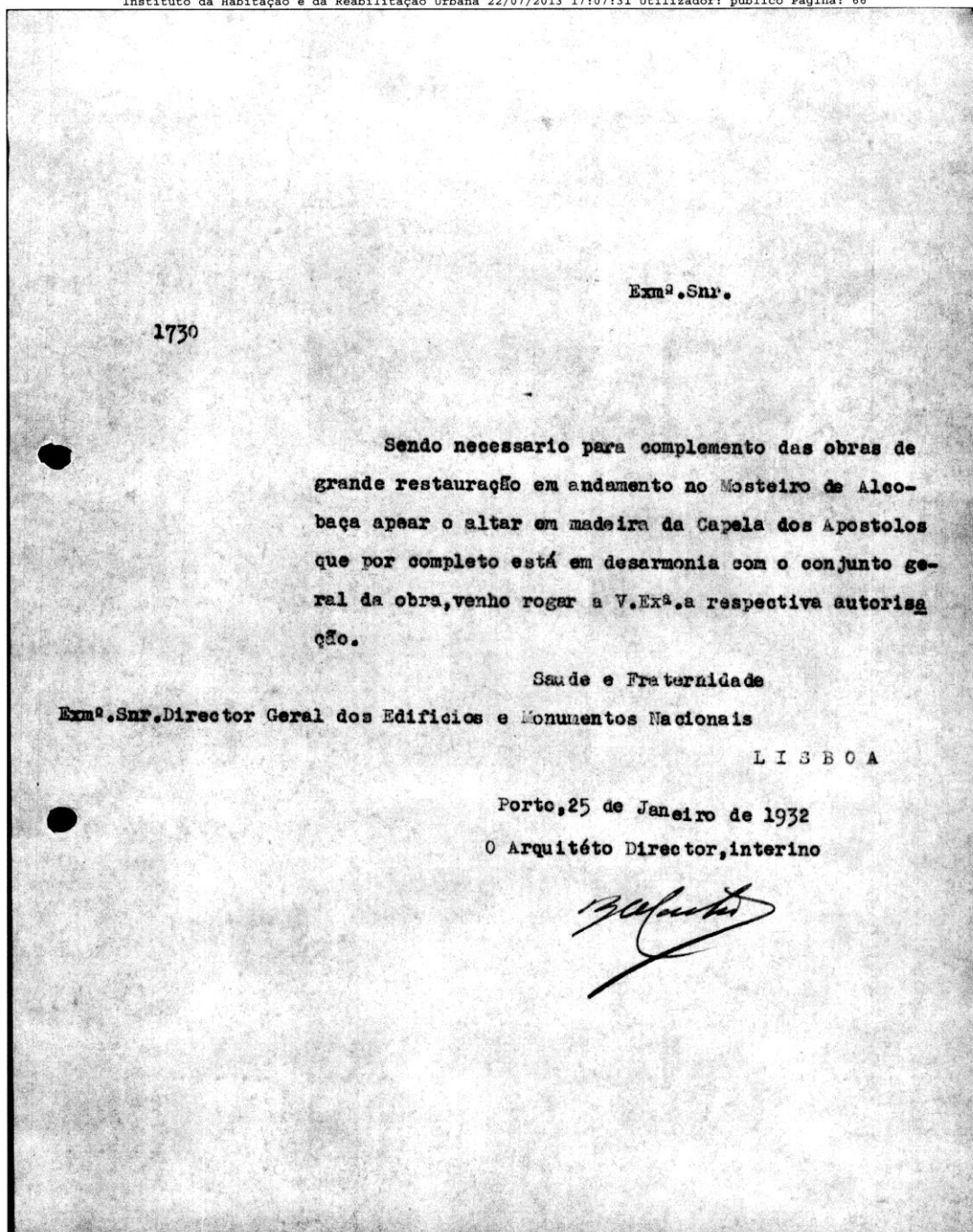
- **CORREIA**, Vergílio, Alcobaça, O Retábulo da capela - Mor, Coimbra, Imprensa da universidade, 1931;
- **MOURA e DUARTE**, Carlos e Fernando, “ *A escultura de alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – Sua reconstituição e significado programático*”, in Colóquio internacional da história de Arte, Lisboa, Março 2009, p. 163-179;
- **REINADALDO**, Dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2º volume, séculos XVI a XVIII, Lisboa, 1950;
- **SANTOS**, Frei Manuel Dos, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto,

Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça, vol.3 Alcobaciana, Alcobaça, 1797.

Pedido de Apeamento da Capela dos Apóstolos

Correspondência trocada entre o Architecto Director do Mosteiro de Alcobaça e o Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em Janeiro de 1932, pedindo autorização para apear o altar da Capela dos Apóstolos.

Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana 22/07/2013 17:07:31 Utilizador: publico Página: 66





Serviço da República

Ordem de Serviço N.º 352

Comunico a V. Ex.ª. que auctoriso o
apeamento do altar da Capela dos Apóstolos
do Mosteiro de Alcobaça, conforme o seu ofi-
cio nº 1730.

Direcção Geral dos Edifícios e
Monumentos Nacionais, em 26 de Janeiro de 1932.

DIRECÇÃO DOS MONUMENTOS NACIONAIS DO NORTE	
Expediente N.º	11909
Reg.º fl.º	1º
Porto de	de 18 1932

O Engenheiro Director Geral

Ao Sr. Director dos Monumentos Nacionais - NORTE -

Mapeamentos

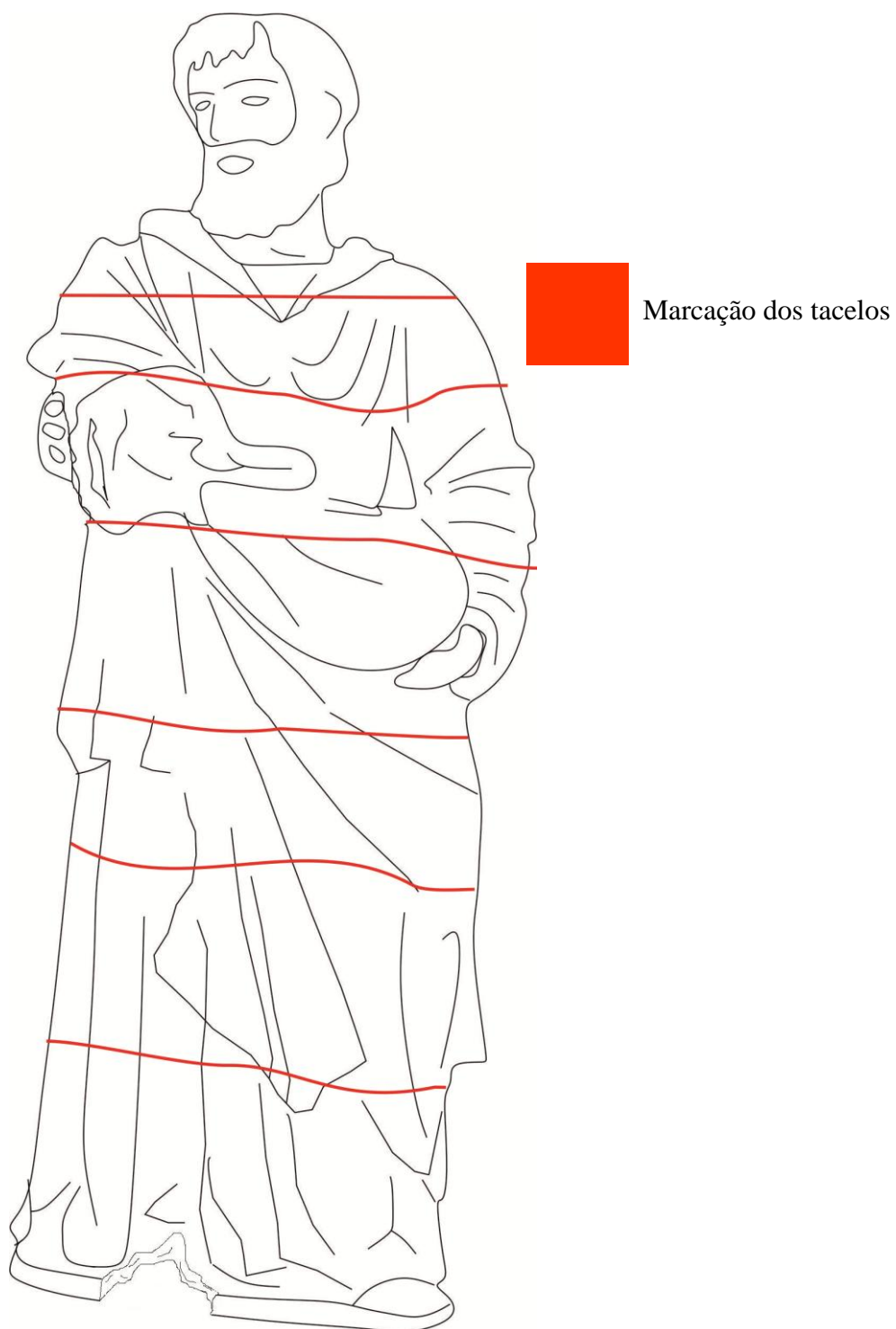


Figura 84 Mapeamento dos taceos

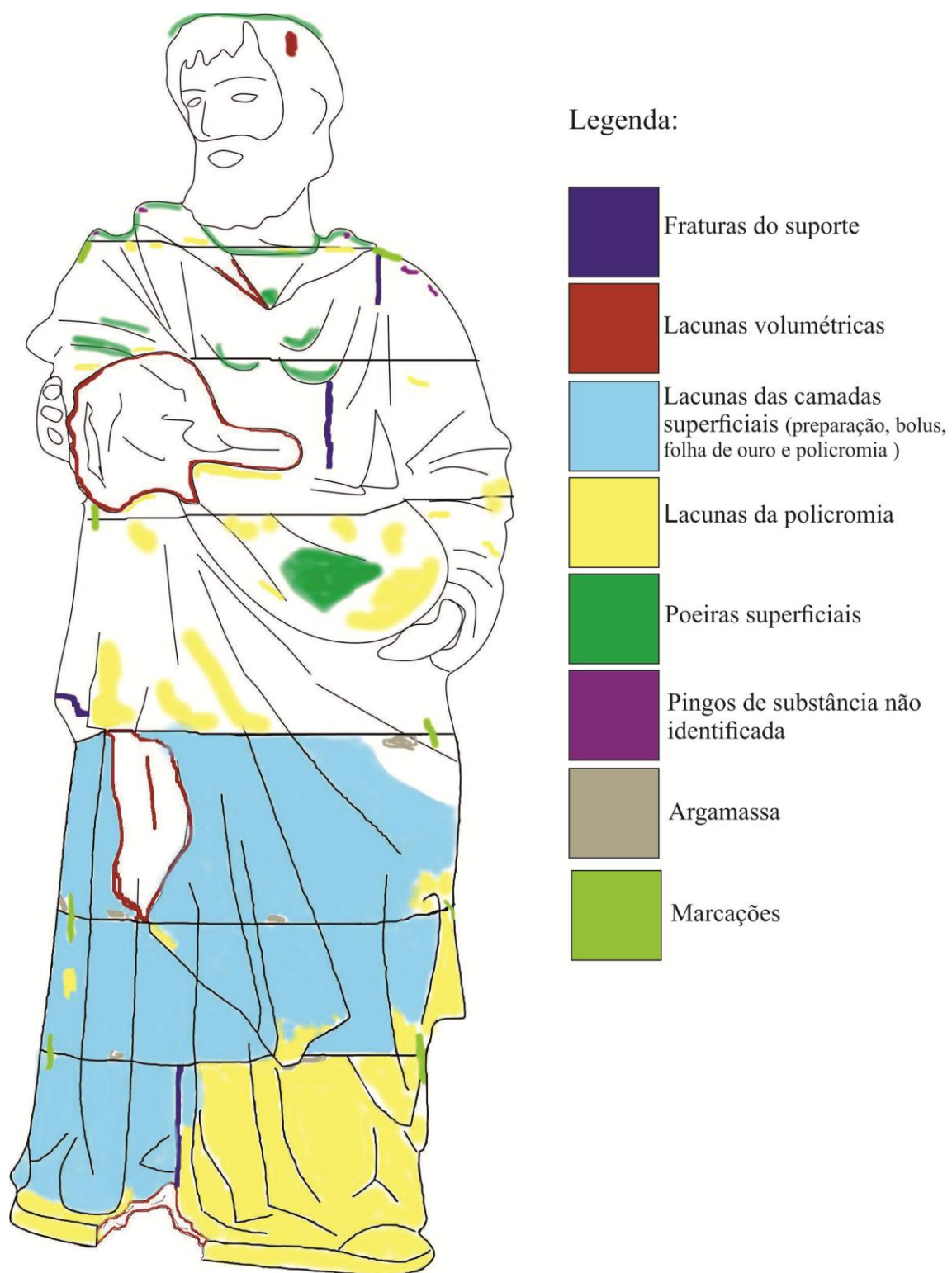


Figura 85 Mapeamento do estado de conservação, Apóstolo 2

Teste de Solventes

Tabela 4 Teste de solvente para remoção do repinte das carnações, Apóstolo 2, taceo 1

Solventes	Mistura	Carnação	Cabelos e barbas
Água desionizada		1	1
Whipe Spirit		1	1
Água desionizada + Teepol	Gotas de Teepol	1	1
White Spirit + Teepol	Gotas de Teepol	1	1
Saliva		1	2
Isotano + Isopropanol	(1:1)	2	2
Tolueno + Isopropanol	(1:1)	2	2
Tolueno + Isopropanol + água	(65:35:15)	2	3
Água + Álcool etílico	(1:1)	2	2
Água + Álcool + acetona	(1:1:1)	2	2
Água + álcool + acetona + amoníaco	(1:1:1: gotas)	3	3
Água + Amoníaco	(4:1)	3	4
Água + Amoníaco	(3:1)	4	
Dimetilformamida + Tolueno	(25:75)		
Metilpirrolidona + White Spirit	(50:50)		
Metilpirrolidona	Puro		

Solubilidade:

1 – Irrelevante 2-Ligeira 3- Parcial 4- Boa

Tabela 5 Teste de solvente para remoção de pingos de substância não identificada, Apóstolo 2, tacelo 1

Solventes	Mistura	Pingos
Água desionizada		1
Whipe Spirit		1
Água desionizada + Teepol	Gotas de Tee-pol	1
White Spirit + Teepol	Gotas de Tee-pol	1
Saliva		1
Isotano + Isopropanol	(1:1)	2
Tolueno + Isopropanol	(1:1)	2
Tolueno + Isopropanol + água	(65:35:15)	2
Água + Álcool etílico	(1:1)	2
Água + Álcool + acetona	(1:1:1)	2
Água + álcool + acetona + amoníaco	(1:1:1: gotas)	2
Água + Amoníaco	(4:1)	2
Água + Amoníaco	(3:1)	2
Dimetilformamida + Tolueno	(25:75)	-
Metilpirrolidona + White Spirit	(50:50)	-
Metilpirrolidona	Puro	-

Solubilidade:

1 – Irrelevante 2-Ligeira 3- Parcial 4- Boa

Simulação do Retábulo da Sagração de S. Pedro



Figura 86 Simulação do retábulo da Sagração de S. Pedro