

O PAINEL DA CIRCUNCISÃO DO ACERVO DA DIOCESE DO PORTO: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICO-TÉCNICAS

JOÃO LUÍS DE CASTRO MARTINS BORGES*

Resumo: *O painel Circuncisão integra atualmente o acervo patrimonial da diocese do Porto. No entanto, os seus antecedentes são pouco claros, uma vez que não se conhece a sua proveniência nem o seu contexto de entrada na instituição. A intervenção de conservação e restauro a que se encontra sujeito, desenvolvida nas oficinas de conservação e restauro da Universidade Católica do Porto, veio possibilitar uma análise mais detalhada do painel. Neste sentido, o presente artigo procura explorar o tipo de retábulo onde este se encontraria inserido, a singularidade do tema representado, assim como os aspetos técnicos relacionados com a sua construção. Procura-se ainda refletir acerca dos contextos que precedem a sua integração no acervo da diocese do Porto.*

Palavras-chave: *Retábulo; Circuncisão; Pintura; Maneirismo.*

Abstract: *The Circumcision panel currently forms part of the cultural heritage collection of the Diocese of Porto. However, its background is somewhat unclear, as its provenance and the context of its entry into the institution are not known. The conservation and restoration intervention to which it is subjected, developed at the conservation and restoration workshops of the Catholic University of Porto, has enabled a more detailed analysis of the panel. In this sense, the present article seeks to explore the type of altarpiece in which it would be inserted, the uniqueness of the represented theme, as well as the technical aspects related to its construction. It also aims to reflect on the contexts that precede its integration into the collection of the Diocese of Porto.*

Keywords: *Altarpiece; Circumcision; Painting; Mannerism.*

1. O PAINEL DA CIRCUNCISÃO NO CONTEXTO RETABULAR

O painel *Circuncisão* (Fig. 1) corresponde a uma pintura sobre madeira de média dimensão, apresentando 121,05 cm de altura, por 104 cm de largura e 11,05 cm de profundidade. Inscreve-se no período maneirista ou protobarroco português, podendo-se apontar a primeira metade do século XVII como período de produção. Também a sua temática serve de delimitação cronológica, uma vez que as representações da Circuncisão de Jesus são pouco frequentes a partir do século XVIII, acabando mesmo por desaparecer da arte ocidental a partir do século XIX (Réau 1996, p. 271).

Apesar de corresponder atualmente a uma peça isolada e desprovida de contexto, o painel *Circuncisão* tem de ser lido enquanto elemento integrante de uma estrutura retabular. De facto, pinturas com estas características enquadravam-se em retábulos de cariz narrativo ou didático, que ostentavam representações iconográficas de vários santos ou ciclos religiosos. Durante a centúria de Seiscentos, os retábulos desta tipologia

* Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa. Email: joaoluismborges@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6622-2458>.

tendiam já a desaparecer, uma vez que faziam a manutenção de ideários litúrgicos anteriores ao Concílio de Trento (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 64). Do ponto de vista organizacional, possuíam geralmente uma estrutura elaborada e simétrica de geometria plana, normalmente situados à face da parede fundeira do templo. Era frequente a sua estruturação em três tramos e um ou dois corpos, enquadrados por uma gramática decorativa arquitetónica ainda assente nas ordens clássicas. As colunas, tradicionalmente de fuste canelado e terço inferior diferenciado, afirmavam-se como os elementos definidores dos tramos, enquanto o entablamento separava cada um dos corpos e o ático (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 76). É no espaço do intercolúnio dos tramos que surgem as pinturas figurativas, como a presentemente analisada. Dado o tema do painel *Circuncisão*, é natural que este ocupasse um dos tramos laterais do retábulo. Observa-se, na zona inferior do painel, as marcas de uma mísula, entretanto desaparecida, que servia de suporte a uma imagem de vulto. Com efeito, durante o século XVII, a imaginária retabular ganhou importância, convivendo com as pinturas figurativas e com os altos-relevos (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 73). Estas imagens destinavam-se ao culto dos santos, cuja devoção era geralmente remetida para os tramos laterais. O tramo central ficaria então reservado para um nicho ou para uma representação da crucifixão.



Fig. 1. Painel *Circuncisão*

Fonte: Fotografia do autor

2. ENQUADRAMENTO ARTÍSTICO

O painel *Circuncisão* não apresenta autoria ou qualquer tipo de marca que permita identificar um autor ou oficina. Estes trabalhos passam geralmente por produções anónimas, uma vez que não existia, à época, tradição de se assinar as obras. A sua modesta qualidade artística inviabiliza também qualquer tipo de possível atribuição. No entanto, coloca-se a hipótese de se tratar de uma produção portuguesa, realizada por uma oficina regional do norte do país. A mediania de soluções empregadas na pintura, características das produções nacionais do século XVII (Serrão 1991, p. 79), e os materiais utilizados para a sua construção, nomeadamente o recurso a madeira de castanho (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 66), são sugestivos dessa mesma proveniência artística. *Lato sensu*, a pintura portuguesa do século XVII caracteriza-se por um esgotamento tanto técnico, como criativo, limitando-se a transformar o receituário maneirista em fórmulas académicas de fácil repetição (Serrão 1991, p. 79). Vítor Serrão caracteriza mesmo a pintura de Seiscentos como apresentando «composições pouco menos que medíocres» que não são capazes de ultrapassar «uma atávica mediania de soluções» (Serrão 1991, p. 79). Por outro lado, o século XVII corresponde também a um período de confronto com as primeiras soluções protobarrocas, fruto da ideologia contrarreformista, que então despertavam no horizonte pictórico (Serrão 1991, p. 79).

Relativamente à pintura propriamente dita, esta é de modesta realização, quando confrontada com a qualidade dos mestres da centúria que lhe antecede. A cena representada organiza-se em torno de Jesus sendo circuncidado, relegando as restantes figuras aí presentes para as laterais e para o topo da composição. A mesa de cerimónia, ao centro, adquire assim um papel de destaque, acentuado pelo contraste cromático dos panejamentos. Este esquema compositivo foi pensado numa clara articulação com a imagem de vulto que existiria sobre a mísula. Neste sentido, o espaço ocupado pela mesa cerimonial ficaria parcialmente oculto, servindo de enquadramento para a colocação de imaginária. A cena desenrola-se em dois planos frontais, fazendo pouco uso da perspetiva. Das personagens representadas, o sacerdote é a que apresenta um tratamento mais erudito, tanto nas carnações como nas suas vestes. Estas foram representadas através de pinceladas de grande texturização, com o propósito de simular brocados e passamanarias. Os panejamentos das restantes personagens revelam menos qualidade técnica, realizados com pinceladas espessas sem uma transição gradual de contrastes lumínicos. A composição da obra e a construção dos valores de chiaroscuro parecem sugerir uma certa influência tenebrista, afastando-se dos valores maneiristas e incorporando uma estética barroca.

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

O painel *Circuncisão* representa a cena bíblica da circuncisão de Jesus. Segundo a tradição mosaica, a prática da circuncisão realizava-se nos bebés quatro dias após o seu nascimento. Tanto o pai como a mãe poderiam encarregar-se desta tarefa, sendo mesmo

descrito por São Epifânio que teria sido Virgem Maria a circuncidar Jesus na gruta da Natividade. No entanto, esta delicada operação era normalmente deixada a cargo de um sacerdote especializado, designado de *mohel*. Para os judeus, a circuncisão é um sacramento semelhante ao batismo para os cristãos, sendo o dia em que o bebé circuncidado recebe o seu nome (Réau 1996, p. 267). Os teólogos atribuem especial importância a este momento, correspondendo ao instante em que Jesus recebe o seu nome e quando sangra pela primeira vez (Réau 1996, p. 268). Segundo a tradição cristã ocidental, a representação iconográfica da circuncisão ocorre no templo, na presença de Virgem Maria e de um sacerdote. Jesus é muitas vezes colocado sobre uma pequena pia com água, disposta sobre um altar, de forma a facilitar o processo (Réau 1996, p. 269).

O painel *Circuncisão*, presentemente em análise, segue estes mesmos cânones de representação artística. A cena desenrola-se num templo, onde surge ao centro uma mesa cerimonial. Aqui encontra-se Jesus disposto sobre uma pia de água. À direita, um sacerdote executa a ablação, enquanto Virgem Maria, à esquerda, assiste ao desenrolar da cena. A presidir o ato, encontra-se o profeta Elias que segura em Jesus, atrás deste, São José e, possivelmente, Santa Ana ou Maria de Cléofas (Réau 1996, p. 270).

4. ASPETOS TÉCNICOS E CONSTRUTIVOS DO PAINEL

4.1. PAINEL DE MADEIRA

O painel é constituído por três pranchas de madeira de castanho¹, espécie frequentemente utilizada no norte de Portugal (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 66; Sousa e Cruz 2012, p. 214). Supõe-se que o painel mantenha as suas dimensões originais, uma vez que, no anverso, é possível observar a existência de rebarbas, nomeadamente na interceção da camada pictórica com a moldura e com o espaço destinado à mísula (Fig. 2). As rebarbas correspondem a uma acumulação de material, resultante da aplicação da camada de preparação e da camada pictórica, geralmente localizadas na interceção dos painéis com os elementos da moldura (Freire 2024, p. 145).

As pranchas encontram-se dispostas com o veio da madeira na vertical e apresentam uma aresta viva nas zonas de união. O tipo de corte utilizado para a extração das pranchas foi o tangencial, que permite uma maximização da largura do tronco. O corte tangencial não é o mais adequado, uma vez que favorece o empenamento em meia-cana (Sousa e Cruz 2012, p. 214). As pranchas parecem ter sido selecionadas com algum cuidado, ainda que se verifique, no canto inferior da prancha esquerda, um nó de grandes dimensões. Apesar da existência no reverso deste defeito morfológico, este não originou impactos visíveis na camada pictórica.

No tardo, as pranchas apresentam quatro duplas caudas de andorinha e um conjunto de travessas nos topos (Fig. 3). As duplas caudas de andorinha encontram-se

¹ A identificação das madeiras utilizadas na construção do painel *Circuncisão* realizou-se a partir da comparação com amostras-padrão.



Fig. 3. Tardoz do painel
Fonte: Fotografia do autor

Fig. 2. Pormenor da rebarba da pintura na zona de interceção com a desaparecida mísula. Fonte: Fotografia do autor



Fig. 4. Encaixe de uma dupla cauda de andorinha com vestígios de adesivo proteico no interior
Fonte: Fotografia do autor

distribuídas duas a duas ao longo da interceção das pranchas. Foram realizadas em madeira de castanho e apresentam vestígios de adesivo proteico na zona de encaixe (Fig. 4), estando reforçadas com pregos de produção industrial. Tradicionalmente, as duplas caudas de andorinha eram colocadas na zona frontal da obra, antes da execução dos trabalhos de pintura. Ficavam então ocultas pela camada de preparação e pela camada pictórica (Carvalho 2012, p. 84). Quando este sistema de união se encontra no reverso, é frequentemente fruto de uma adição posterior, sendo raramente utilizado como processo original de assemblagem dos painéis (Freire 2024, p. 107)². Atentando à cronologia do painel *Circuncisão*, a utilização de duplas caudas de andorinha também não seria a mais frequente, uma vez que, em Portugal, se dava preferência ao uso de

² A aplicação de duplas caudas de andorinha no reverso foi, durante o século XX, uma prática de restauro muito comum em Portugal (Carvalho 2012, p. 259; Freire 2024, p. 107).

taleiras ou do sistema de furo-respiga (Carvalho 2012, p. 339; Freire 2024, p. 107). Ainda que as duplas caudas de andorinha existentes no painel *Circuncisão* não obedçam a uma colocação canónica, não se exclui que se possam tratar de elementos originais.

Existem três travessas de reforço nos topos do tardo, uma no topo superior e duas segmentadas no inferior. Estas encontram-se inseridas num rebaixo horizontal presente nas pranchas (Fig. 5), possivelmente destinado ao encaixe do painel na estrutura retabular. Destas traves, apenas o segmento inferior esquerdo se supõe ser original, dado que foi realizado com a mesma madeira que o painel, madeira de castanho, e por se encontrar pregado com elementos metálicos de produção manual. Conjetura-se que, este elemento, fizesse já parte da estrutura retabular onde as tábuas do painel estariam pregadas, tendo sido seccionado aquando da sua remoção. Os restantes elementos são fruto de uma intervenção posterior, tendo sido realizados com madeira de eucalipto e pregados com pregos metálicos de produção industrial. No reverso, são ainda visíveis algumas marcas de ferramentas de corte grosseiro e de desbaste. Destaca-se a utilização de serras, com marcas visíveis ao longo das pranchas; de enxós, nomeadamente nas zonas de interceção das tábuas; e de goivas, conforme observável no entorno dos orifícios da antiga mísula.



Fig. 5. Detalhe do rebaixo numa das pranchas, destinado ao encaixe das travessas de reforço
Fonte: Fotografia do autor

4.2. MOLDURA

O painel *Circuncisão* está enquadrado por uma moldura entalhada em madeira de castanho, ornada com um friso de motivos vegetalistas e geométricos no seu intradorso e na zona central. Estes frisos (Fig 6) compreendem folhas de acanto estilizadas acompanhadas de repetições de entrançados, mais fáceis de entalhar e economicamente mais acessíveis para o comitente (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 66).

A moldura é constituída por quatro elementos distintos, diretamente pregados sobre as pranchas de madeira do painel. Os elementos metálicos utilizados são já de produção industrial, possivelmente colocados aquando da remontagem do painel, já fora do âmbito retabular. No entanto, pode-se afirmar que a moldura é original,

uma vez que existe uma correspondência entre os orifícios aí existentes com os orifícios presentes no painel. Estes são resultado do primitivo sistema de fixação, que utilizava elementos metálicos de produção manual. Tradicionalmente, a montagem dos componentes da moldura, a par de outros elementos de ornamentação, correspondia a uma das últimas etapas da construção de um retábulo, seguindo-se depois os trabalhos de pintura e douramento (Carvalho 2012, p. 76). No painel *Circuncisão*, a montagem da moldura parece seguir esta mesma lógica, uma vez que o seu sistema de fixação implica a prévia colocação do painel na estrutura retabular.

Segundo uma estratigrafia típica, a moldura seria revestida com um aparelho tradicional. Este aparelho corresponde a uma camada de encolagem, geralmente um adesivo proteico à base de cola animal, e a uma camada de preparação, constituída por um adesivo proteico e por uma carga inerte à base de cré ou gesso. Estas camadas são aplicadas sobre o suporte, tendo como função impermeabilizar e uniformizar a superfície destinada ao douramento (Sério 2013, p. 86). Na moldura do painel, a camada de preparação apresenta alguma pulverulência pontual, possivelmente devido à degradação do aglutinante, originando o destacamento das camadas que lhe estão adjacentes. Nos pontos da moldura com maior desgaste, é possível observar o bolo arménio de tonalidade avermelhada. Sobre este foi então aplicada a folha de ouro, segundo o processo de douramento a água.



Fig. 6. Moldura do painel com frisos vegetalistas e geométricos

Fonte: Fotografia do autor

4.3. CAMADA DE PREPARAÇÃO

Não foram realizados exames que permitissem uma identificação analítica dos materiais e técnicas utilizados na camada de preparação presente no painel *Circuncisão*, no entanto, pode-se supor que esta seguisse uma estratigrafia típica. Durante o século XVII, era frequente a aplicação, sobre o suporte de madeira, de uma primeira camada à base de cola animal, a encolagem. Seguiu-se a aplicação de vários estratos preparatórios constituídos por uma carga ou material inerte, como o gesso ou o cré, e por um ligante de natureza proteica ou oleosa (Carvalho 2012, pp. 145-146). A camada de preparação dividia-se em dois estratos: um primeiro de maior espessura, designado de gesso grosso; e, um segundo, mais fino, designado de gesso *sottile* ou mate (Freire 2024, p. 77). Este último estrato era então lixado e polido até obter uma superfície completamente lisa e uniforme. Com o intuito de isolar a camada de preparação, era aplicada, sobre esta, a imprimadura, constituída por um adesivo proteico ou oleoso (Carvalho 2012, p. 146).

4.4. CAMADA PICTÓRICA

À semelhança do sucedido com a camada de preparação, não se realizou qualquer estudo analítico para caracterização, por métodos de exame e análise dos materiais presentes: pigmentos, cargas e aglutinantes. Filipe Nunes, no seu tratado *Arte da Pintvra. Symmetria, e perspectiua* (1615), descreve alguns pigmentos e os nomes que lhes eram atribuídos no século XVII que, pela análise visual de área, podemos supor terem sido os utilizados nesta pintura. Para as tonalidades brancas, poderá ter-se usado o branco de chumbo, também designado de alvaiade; nas cores azuis, a azurite; para as carnações, uma mistura de branco de chumbo com algum corante vermelho; nos verdes, uma mistura de azurite, de branco de chumbo e de ocre amarelo; nos vermelhos, cinábrio ou um corante como o carmim; nos amarelos, ocre amarelo ou corante amarelo; nos castanhos, ocre castanho ou umbra; nos pretos, negro de carvão (Cruz 2007, p. 48).

5. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

5.1. PAINEL DE MADEIRA

Regista-se um empenamento em meia-cana na prancha central do painel, que afeta a leitura da pintura. Este empenamento provocou uma descontinuidade na união das pranchas e um desnível na planimetria do painel (Fig. 7). Também as duplas caudas de andorinha e as travessas horizontais deixaram de cumprir a sua função, uma vez que já não são capazes de garantir a estabilidade do painel. Verificou-se a presença de uma infestação xilófaga ativa nas travessas de madeira de eucalipto, orifícios e galerias nas duplas caudas de andorinha e nos painéis de madeira. A base do painel e o interior das tábuas lateralmente acrescentadas (Fig. 8) revelam indícios de podridão cúbica, possivelmente causada pelo fungo *serpula lacrymans*. Este tipo de podridão provoca a secura e escurecimento da madeira e a sua fratura numa forma cúbica. Os painéis de madeira apresentam ainda sujidade superficial e elementos metálicos oxidados.



Fig. 7. Descontinuidade na união das pranchas provocada pelo seu empenamento

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 8. Detalhe de podridão cúbica numa das tábuas laterais do acrescento da moldura

Fonte: Fotografia do autor

5.2. CAMADA DE PREPARAÇÃO

No painel *Circuncisão* é possível observar, nalguns pontos, o primeiro estrato da camada de preparação, como observável no detalhe da Figura 9, composto possivelmente por gesso ou cré e por um aglutinante. Apesar destas lacunas, pode-se afirmar que a camada de preparação se encontra estável e bem aderida ao suporte.

5.3. CAMADA PICTÓRICA

A camada pictórica apresenta algumas lacunas de pequena dimensão, umas provocadas pelo destacamento da camada de preparação, outras pela abrasão de objetos pontiagudos. Apresenta ainda alguns repintes e aplicações de massas, possivelmente à base de óxido de ferro³, nomeadamente na zona de descontinuidade entre a prancha central e a prancha direita do painel. Na camada pictórica regista-se a existência de quatro sulcos, em cada uma das extremidades da obra, que cortam a sua estratigrafia (Fig. 10). Estes sulcos foram realizados com uma serra e resultam do ajuste das interceções da moldura, para que estas criem um ângulo de 45°. Sugere-se que possam ter ocorrido durante a remontagem da moldura, depois da remoção do painel da estrutura retabular.

5.4. PROTEÇÃO FINAL/VERNIZ

O painel *Circuncisão* apresenta, sobre a camada pictórica, uma sucessão de camadas de verniz. A maioria destas camadas não são originais, uma vez que se encontram colocadas sobre a moldura e sobre o espaço onde se encontrava a mísula em falta. Estas camadas encontram-se oxidadas, tendo amarelecido e alterado a perceção das tonalidades cromáticas. O envelhecimento do verniz provocou ainda zonas heterogéneas de pasmado, que conferem uma aparência fosca e esbranquiçada a algumas áreas da camada pictórica (Fig. 11). Tradicionalmente, os vernizes utilizados em pintura são feitos a partir de uma mistura de materiais, tais como resinas naturais, bálsamos, óleos e ceras. Estes materiais apresentam uma estrutura química altamente reativa às condições do meio, alterando as suas propriedades físico-químicas e, por consequência, as propriedades óticas das pinturas (Burg e Seymour 2022, p. 11).

Submeteu-se a obra a um exame de fluorescência de ultravioleta (Fig. 12), que permitiu observar as áreas de oxidação do verniz. As zonas onde isto se verifica, apresentam luminescência esverdeada, o que confere uma aparência espectral à obra (Burg e Seymour 2022, p. 28).

³ A utilização de massas de óxidos de ferro era uma prática de restauro comum em Portugal durante os séculos XIX e XX (Carvalho 2012, p. 259).

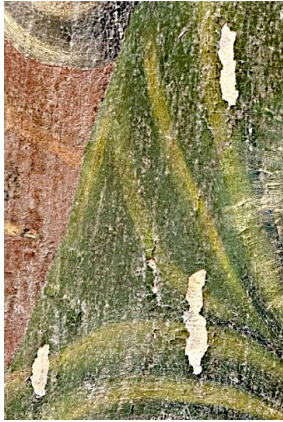


Fig. 9. Detalhe das lacunas onde se observa a camada de preparação

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 10. Detalhe de sulco na camada cromática, no ângulo superior esquerdo da obra

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 11. Áreas de pasmado no verniz

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 12. Painel Circuncisão sob luz ultravioleta, onde se observa a luminescência do verniz

Fonte: Fotografia do autor

5.5. INTERVENÇÕES POSTERIORES

Enquanto elemento isolado, o painel *Circuncisão* foi intervencionado em data incerta, talvez durante a segunda metade do século XIX ou durante a primeira metade do século XX. Este foi desmontado e novamente remontado, uma vez que quase todos os elementos metálicos identificados correspondem já a pregos de fabrico industrial. Foram-lhe adicionadas, na espessura das laterais e do topo, três tábuas em madeira de castanho, que não se integram na estrutura narrativa deste retábulo. Estas são provavelmente um reaproveitamento de madeiras antigas, uma vez que apresentam uma camada cromática azul-celeste, anacrónica da construção do painel. No tardoz, foram acrescentadas duas travessas de reforço em madeira de eucalipto. As lacunas das interseções dos vários elementos, tanto da moldura como do painel, foram preenchidas com massas, possivelmente à base de óxido de ferro, sendo, por vezes, visíveis no verso da obra. Todo o extradorso da moldura foi repintado com uma tonalidade azul-celeste, enquanto a zona dourada foi parcialmente repintada possivelmente com purpurina. Também a camada pictórica sofreu, como já referido, um repinte na vertical, na interseção entre a prancha central e a prancha lateral direita. A obra foi ainda envernizada por várias vezes ao longo do tempo, resultando num acumular de camadas.

6. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PROVENIÊNCIA

O painel *Circuncisão* integra atualmente o acervo patrimonial da diocese do Porto. Desconhece-se qual o seu contexto de entrada na instituição, uma vez que não existe nenhum registo de proveniência que lhe esteja associado. Originalmente, o painel estaria integrado numa estrutura retabular de um espaço religioso, tendo sido retirado em data incerta. As pinturas figurativas provenientes de antigos retábulos aparecem geralmente descontextualizadas e isoladas dos seus pares. Aventa-se um conjunto de três possibilidades para este desfecho, estando elencadas segundo uma ordem cronológica.

O painel pode ter sido retirado devido à encomenda de um novo retábulo. Aquando de uma mudança de gosto, as pinturas figurativas tendiam a ser preservadas e incorporadas noutros espaços sacros, devido ao seu carácter didático, narrativo e artístico. Atente-se ao caso do antigo retábulo maneirista da Sé do Porto. Aquando da construção da atual máquina retabular barroca, optou-se pela remoção, e consequente destruição, do anterior retábulo. No entanto, os painéis pintados provenientes desta estrutura foram reutilizados para ornar a sacristia do mesmo templo (Lourenço 2018, p. 72).

O painel pode ter vindo de algum dos antigos conventos ou mosteiros da diocese do Porto. Boa parte destes edifícios sofreram saques aquando das guerras liberais, tendo sido posteriormente dissolvidos em 1834, no contexto da extinção das ordens religiosas em Portugal. Estes acontecimentos levaram ao desmembramento do património móvel e imóvel das casas monásticas e à venda dos seus bens em hasta pública (Rodrigues 2017, pp. 109-110).

Outro acontecimento que poderá estar relacionado prende-se com as limpezas estilísticas realizadas pelo Estado Novo, essencialmente durante as décadas de 30, 40 e 50 do século XX. Estas campanhas levaram ao dismantelamento, dispersão e destruição da talha, essencialmente de retábulos maneiristas e barrocos, que se encontrava inserida em templos medievais (Ferreira 2019, pp. 1055-1060).

Apesar da dificuldade em corroborar qualquer uma destas hipóteses, a primeira elencada é, talvez, a que permite um maior aprofundamento. O próprio tema do painel pode ser sugestivo de alguns percursos de análise. Depois da Reforma Católica, a Companhia de Jesus renovou a popularidade do tema da Circuncisão, assumindo o episódio como um dos mais importantes da sua devoção. Este foi representado em numerosos templos jesuítas, tanto na consagração do altar-mor como dos altares colaterais. A representação iconográfica da Circuncisão de Jesus é geralmente enquadrada na devoção a Nossa Senhora da Purificação, uma vez que são temas religiosos associados (Réau 1996, p. 269).

No antigo Colégio Jesuíta de São Lourenço, no Porto, existiu, entre 1686 e 1729, um retábulo dedicado a Nossa Senhora da Purificação, que antecedeu o retábulo barroco atualmente existente (Brandão 1957, pp. 28-29). A substituição deste retábulo, situado no cruzeiro do lado do Evangelho, deveu-se ao facto de se encontrar em más condições, ameaçando ruir. Poderia o painel *Circuncisão* provir deste primitivo retábulo? Esta aparente relação pode ser facilmente desconstruída, através da leitura das atas de reunião da mesa da Irmandade de Nossa Senhora da Purificação. Aqui, destacam-se duas passagens referentes ao retábulo mandado erguer em 1686, fazendo ambas referência apenas a obras de talha e douramento (Brandão 1984, pp. 615-633). Neste sentido, não se verifica qualquer alusão a trabalhos de pintura. Domingos de Pinho Brandão, fornece-nos ainda uma breve descrição deste mesmo retábulo:

era dourado, que no centro tinha um nicho em que se encontrava a imagem de Nossa Senhora da Purificação, que tinha vários lóculos (santuários), certamente para bustos-relicários (Brandão 1957, p. 28).

Esta descrição não é compatível com a estrutura de um retábulo narrativo, onde o painel *Circuncisão* se encontraria inserido. O que restou do antigo retábulo seiscentista dedicado a Nossa Senhora da Purificação foi oferecido aos mestres escultores, como compensação das despesas extraordinárias do novo retábulo (Brandão 1957, p. 30).

Poderia o painel *Circuncisão* integrar o próprio retábulo-mor da igreja do Colégio de São Lourenço, no Porto? O contrato de douramento e pintura, celebrado em 1664, descreve a inclusão de dois painéis altaneiros pintados, cujos temas seriam definidos pelo reitor (Brandão 1984, p. 346). No entanto, dadas as reduzidas dimensões do painel em análise, é pouco provável que ocupasse um lugar de tal destaque.

A análise dos contratos de obra e das visitasões, referentes ao século XVII no norte de Portugal, são também pouco conclusivos, uma vez que a maioria destes registos não

descreve com rigor as obras de pintura a realizar. Destaque-se apenas um contrato, celebrado a 6 de junho de 1666, com os pintores Francisco Álvares da Rocha e Manuel Monteiro, na quantia de 160 000 réis. Estes, estavam encarregados, entre outros trabalhos, de pintar, no retábulo-mor da Igreja de Lustosa, Lousada, os temas do Nascimento e da Circuncisão de Cristo (Brandão 1984, p. 354). Note-se que esta referência é ela própria parca, não permitindo fazer qualquer tipo de conjectura. No entanto, possibilita o alargar do campo de pesquisa para além dos templos jesuítas.

CONCLUSÃO

Ainda que o painel *Circuncisão* se apresente atualmente descontextualizado, este integraria originalmente um retábulo narrativo maneirista ou protobarroco, possivelmente da primeira metade do século XVII. A cena representada, de conceção pictórica modesta, afirma-se como invulgar no panorama artístico ocidental. Foi sobretudo a Companhia de Jesus quem maior culto prestou ao tema da Circuncisão, enquadrando-o na devoção a Nossa Senhora da Purificação. Construído em madeira de castanho, o painel segue uma linha coerente com as produções da época, apesar da inclusão de duas duplas caudas de andorinha no verso. A análise estrutural da obra permitiu ainda compreender algumas das modificações que o painel foi sofrendo ao longo do seu percurso. Relativamente à sua proveniência, esta continua incógnita, uma vez que não foi possível aprofundar a fortuna histórica da obra.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. I: Séculos XV a XVII. ISBN 0043000086413.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1957. *A Congregação de Nossa Senhora da Purificação do Porto e o seu altar privativo na Igreja dos Grilos*. Porto: Câmara Municipal do Porto. ISBD E05(3).
- BURG, Julia M. van den, e Kate SEYMOUR, 2022. *Varnish Removal. Paintings conservation part 2*. Amersfoort: Cultural Heritage Agency of the Netherlands.
- CARVALHO, Salomé Silva de, 2012. *História, teoria e deontologia da Conservação e Restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal* [Em linha]. Tese de doutoramento, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa [consult. 2025-03-11]. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/9f980ac4-e7a4-4c59-b458-346e58ec30ad>.
- CRUZ, António João, 2007. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património* [Em linha]. (6), 39-51 [consult. 2024-06-14]. ISSN 2182-9942. Disponível em: https://arp.org.pt/revista_antiga/pt/artigos/6_5.html.
- FERREIRA, Sílvia, 2019. Vestir e despir a arquitectura: desmontagem e dispersão de talha barroca nos alvares do século XX, em Portugal. Em: René J. Payo HERNANZ, et. al., ed. *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* [Em linha]. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 1055-1060 [consult. 2024-06-15]. ISBN 978-84-16283-65-1. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/35245865/Vestir_la_Arquitectura_S_lvia_Ferreira.pdf.

- FREIRE, Maria Rita Espada de Torres Vaz, 2024. *(Re)Descobrir Francisco de Campos* [Em linha]. Tese de doutoramento, Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora. [consult. 2025-03-11]. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/37179>.
- LAMEIRA, Francisco, e Vítor SERRÃO, 2002-2003. O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *Promontoria*. [Em linha]. Loulé: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Ano 1, (1), 55-88 [consult. 2024-06-12]. ISSN 1645-8052. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/58f4aea0-9b82-4371-8e20-5baa87fd6da7>.
- LOURENÇO, Ana Patrícia Bidarra dos Santos, 2018. *Composição e tecnologia da folha de ouro: os retábulos barrocos dos sécs. XVII e XVIII do noroeste de Portugal* [Em linha]. Tese de doutoramento, Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro. [consult. 2024-06-11]. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/25820>.
- RÉAU, Louis, 1996. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo 1, vol. 2. ISBN 84-7628-189-7.
- RODRIGUES, Rute Andreia Massano, 2017. *Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (1834-1868)* [Em linha]. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [consult. 2024-06-17]. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29993/1/ulfl238854_td.pdf.
- SÉRIO, Catarina Patrícia Alves, 2013. *Conservação e Restauro da talha da Igreja Paroquial de Freixo de Numão* [Em linha]. Relatório de estágio (grau de mestre), Instituto Politécnico de Tomar [consult. 2024-06-15]. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5892>.
- SERRÃO, Vítor, 1991. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve, 65. ISBN 972-566-158-3.
- SOUSA, Maria João, e António João CRUZ, 2012. Materiais e Técnica do Painel Representando a Visitação Executado para o Retábulo da Capela de Santa Isabel (Porto), pelo Pintor Maneirista Diogo Teixeira. *Estudos de Conservação e Restauro* [Em linha]. Porto: UCP. (4), 210-230 [consult. 2024-06-15]. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/article/view/7875>.