

VARIA

GIRALDO FERNANDES DE PRADO 'HOMBRE DE ADMIRABLE PINCEL' (C. 1530-1592)

VÍTOR SERRÃO¹ Y VANESSA ANTUNES²
Traducción de J. León Acosta

Giraldo Fernandes de Prado (c.1530-1592) fue escritor, pintor de frescos y retablos, iluminador, calígrafo y caballero al servicio de la corte de la casa de Braganza. En 1589-1591 pintó junto con su discípulo André Peres, seis tablas para el retablo mayor de la iglesia de la Misericordia de Almada, uno de los mejores ejemplos de la pintura manierista portuguesa, que se muestra aquí tras su proceso de restauración y análisis técnico.

Palabras clave: Pintura portuguesa; Técnica; Dibujo subyacente; Retablo; Análisis de área; Pintura manierista.

GIRALDO FERNANDES DE PRADO, 'MAN WITH AN ADMIRABLE PAINTBRUSH' (C. 1530-1591)

Giraldo Fernandes de Prado (c.1530-1592) was a treatise writer, painter of frescos and altarpieces, illuminator, calligrapher and knight serving at the Braganza Ducal court. In 1589-1591 he painted—with the collaboration of his disciple André Peres— six panels for the main altarpiece of the church of the *Misericordia de Almada*. This altarpiece, a major example of Portuguese Mannerist painting, has recently undergone restoration using advanced technological methods.

Key words: Portuguese painting; Technique; Underlying drawing; Altarpiece; Technical analysis; Mannerism.

En este estudio³ se destaca la importancia histórica, técnico-material y artística de un conjunto pictórico del s. XVI actualmente en fase de intervención y análisis de laboratorio⁴: el retablo de

¹ Profesor catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa (FLUL); Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa (IHA-FLUL), Alameda da Universidade, 1600-214 LISBOA, Portugal. vit.ser@fl.ul.pt

² Doctoranda del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa (IHA-FLUL), Alameda da Universidade, 1600-214 LISBOA, Portugal. Desarrolla su proyecto de doctorado en el Laboratorio José de Figueiredo de la Direcção Geral do Património Cultural (LIF-DGPC), Rua das Janelas Verdes, Lisboa, Portugal. vanesahantunes@gmail.com

³ Este estudio forma parte del proyecto *A camada de preparação invisível e a sua influência na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI: uma questão a resolver* [La capa de preparación invisible y su influencia en la pintura portuguesa de los siglos XV y XVI: una cuestión por resolver] (PTDC/EAT-HAT/100868/2008), financiado con fondos nacionales a través del FCT/MCTES (PIDDAC, de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia), y está integrado en la tesis de doctorado de uno de los autores (Vanessa Antunes). Agradecemos el apoyo de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia por la beca

la iglesia de la Misericordia de la ciudad de Almada, encargado en 1589 por el proveedor de la Santa Casa de Misericordia⁵ el cronista real Francisco de Andrada al entallador Henrique Antunes y al pintor Giraldo Fernandes de Prado. Se trata de un conjunto de gran valor, representativo del Manierismo tardío en Portugal y primera pintura de caballete de este pintor al servicio de la casa de Braganza, para cuya corte también trabajó como pintor de frescos, iluminador y calígrafo.

De la calidad de la pintura de Giraldo Fernandes de Prado dan fe los exámenes efectuados, los cuales, no obstante, plantean nuevos problemas para la Historia del Arte-Ciencia. Contrastando los datos que se han ido compilando durante el tratamiento, se perciben mejor los estilemas, “modos de hacer”, intenciones del autor, prácticas de taller e, incluso, un trabajo en colaboración con otro artista. El análisis físico de su factura, la utilización de métodos de laboratorio y de conservación, de radiografía y reflectografía –en el Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo y en el Laboratório Hércules de la Universidad de Évora– han permitido obtener un conocimiento sustancial sobre un conjunto de inestimable valor que había permanecido relativamente mal conocido hasta nuestros días.

Las seis tablas, que estaban en muy mal estado de conservación, representan la *Visitación de la Virgen*, la más grande en el centro del retablo; la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Anunciación*, a la izquierda; la *Adoración de los Pastores* y la *Circuncisión*, a la derecha; y el *Reposo en la huida a Egipto*, en la predela (fig. 1). Todas ellas muestran la influencia de la mejor pintura manierista de la generación artística precedente, entre cuyos representantes cabe destacar al pintor Francisco de Campos (un artista que estuvo al servicio de la casa de Braganza antes del propio Giraldo) y del círculo de Gaspar Dias. Asimismo, en este retablo se deja entrever el conocimiento del grabado italoflamenco (desde Johannes Sadeler a Johannes y Jerónimo Wierix, de Maerten de Vos, a Cornelis Cort, a Hendrick Goltzius y a Wolfgang Huber) y, también, de buenos modelos romanizados, aprendidos tal vez por contacto directo o por influencia de artistas portugueses que hubieran pasado por la ciudad eterna⁶.

El pintor hidalgo que dirige esta obra, Giraldo Fernandes de Prado (ca. 1530-1592), sigue siendo en nuestros días un pintor apenas conocido dentro la Historia del Arte portugués. Así y todo, su importancia artística viene siendo puesta en valor paulatinamente⁷. Natural de Guimarães sirvió en el condado de Barcelos y se trasladó todavía joven a la corte de Lisboa. Fue tratadista, pintor de frescos y de retablos, iluminador y calígrafo. Fue caballero de la casa de Braganza, la más prestigiosa del reino, al servicio de Teodosio II y, antes de este, del duque Juan I. Recibió la influencia de los círculos cortesanos italianizados, donde gravitaban artistas como Francisco de Holanda, António Campelo, Diogo Teixeira, el iluminador António Fernandes y otras figuras asociadas a la *Bella Maniera*. En ese ambiente destacó como calígrafo y pedagogo y también, claro está, como pintor, aunque no se conozca nada de esa producción temprana. Probablemente acompañó al duque

de doctorado que nos ha concedido (SFRH/BD/37929/2007), así como a los coorientadores de la tesis Isabel Ribeiro, Ana Isabel Seruya y João Coroado, al profesor António Candeias, a los técnicos del Laboratorio José de Figueiredo de la Direcção Geral do Património Cultural (LJF-DGPC) y al equipo responsable por el tratamiento de la obra, la empresa Arterestauro – Conservação de Bens Culturais, Lda. Fue también presentada ya otra comunicación conjunta sobre las particularidades técnicas de este retablo en el *2nd International Workshop on Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*, realizado en el Centro de Física Atómica de la Universidad de Lisboa los días 4 y 5 de junio de 2012.

⁴ La restauración, patrocinada por la Santa Casa de Misericordia de Almada, la lleva a cabo la empresa Arterestauro – Conservação de Bens Culturais, Lda. y los exámenes y análisis, en el Laboratorio José de Figueiredo de la Direcção Geral do Património Cultural (LJF-DGPC), como parte del proyecto referido anteriormente. Queremos dejar aquí constancia de nuestro agradecimiento por todo el apoyo recibido y por la posibilidad de estudiar esta obra en su totalidad.

⁵ Se trata de la institución de beneficencia portuguesa más importante, desde su fundación en 1498. (N. de T.)

⁶ REDIN MICHAUS, 2007: 203-207, 312-319.

⁷ Sobre Giraldo Fernandes de Prado, v. FLORES & COSTA, 2006: 120-124, SERRÃO, 2007; 2008a: 120-127 y 143-148; 2008b: 595-602; 2009: 67-68; 2011: 73-88.



Fig. 1. Retablo mayor de la iglesia de la Misericordia de Almada antes de su restauración. *Visitación de la Virgen* al centro, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Anunciación* a la izquierda, la *Adoración de los Pastores* y la *Circuncisión* a la derecha y el *Reposo durante la huida a Egipto* en la predela.

Teodosio II en la malograda campaña militar de Alcazarquivir, durante la cual fue hecho prisionero. Su misma suerte corrieron los arquitectos Filippo Terzi y Nicolau de Frias, además de otros muchos hidalgos de la casa de Braganza que formaban parte del ejército capitaneado por el joven rey Sebastián. Satisfecho el rescate y liberado del cautiverio, Giraldo aparece como vecino en la villa de Almada a partir de 1581, una vez instaurada la monarquía dual bajo el reinado de Felipe II. También residió por temporadas en la corte ducal de Vila Viçosa, donde poseía morada y recibió mercedes del duque de Braganza, Teodosio II. En dicha corte destacaría como artista humanista y liberal.

A Giraldo Fernandes de Prado se debe la elaboración del primer tratado de caligrafía escrito en Portugal, el *Tratado de letra latina*⁸, de 1560-1561, que probablemente fue escrito y dibujado para enseñar al hijo de don Teodosio I, el que llegaría a ser 6º duque de Braganza, don Juan I (n. 1546, duque entre 1563 y 1583). Su interés como pieza para la enseñanza de la nobleza es innegable. Está ilustrado con dibujos de capitales, ornamentos grotescos, cartelas manieristas y figuras diversas⁹ de gran valor. Importa destacar esta faceta de pedagogo y calígrafo, presente también en otro tratado todavía inédito¹⁰, porque, junto al trabajo desarrollado por otros artistas –como, por ejemplo, el iluminador António Fernandes–, ayuda a comprender mejor la política humanista de

⁸ Cód. Plimpton, ms. 297 de la Biblioteca de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Columbia, Nueva York.

⁹ SERRÃO, 2008a: 120-127 y 143-148; 2011: 79.

¹⁰ *Manual para copistas*, cód. Plimpton, ms. 296.

enseñanza de las artes y las letras en Portugal durante la regencia de Catalina de Austria. En el códice existente en la Universidad de Columbia se hace el elogio de su “letra cancilleresca” a la luz del humanismo cristiano de autores como Luca Pacioli (*De divina proportione*), Geoffroy Tory (*Champfleury*) y Aldo Manucio (*De aeta*, de Pietro Bembo), a lo que podríamos añadir la forma geométrica del alfabeto sobre parrilla cuadrangular (relación 1:9), una particularidad que demuestra su conocimiento de los tratados citados, así como de los manuales de caligrafía de Ugo da Carpi, G. B. Palatino, Arrighi Vicentino, G. Tagliente y Juan de Iciar, entre otras obras que circulaban por las bibliotecas portuguesas de la época. Uno de esos libros, el *Champfleury*, lo conocía Francisco de Holanda, que poseía un ejemplar¹¹, lo cual explica también las referencias literarias y los círculos en los que se movía Giraldo. Es más, en la Biblioteca Pública y Archivo Distrital de Braga se conserva un ejemplar de la 5ª edición del *Libro svbtiissimo, por el qual se ensena a escrever y contar perfectamente...* (1559), de Iciar, con un dibujo que se atribuye a Giraldo.

Como pintor de frescos, se le atribuye la responsabilidad principal de la decoración de los techos de la nave y la capilla mayor de la iglesia de san Antonio de Vila Viçosa, obra de aproximadamente 1580-1585 en la que plasmó todo un programa de delicados grutescos. Antes de esta obra había pintado ya una de las decoraciones murales más antiguas del Palacio Ducal de la misma ciudad, los frescos que adornan el espacio con cúpula de planta elíptica que se supone fue el oratorio de los duques de Braganza Teodosio I y Juan I, que también posee unos singulares estucos manieristas con mascarones fantásticos, así como fragmentos de un fresco anterior, obra de Francisco de Campos¹². También se le ha atribuido a Giraldo Fernandes de Prado los frescos de asunto mitológico que decoran el cimacio de un salón de la planta noble del Palacio de los Condes de Basto –o de los Castros–, en Évora. La decoración de ese “Salón de Diana” (ca. 1580-1590), restaurada recientemente, despliega un programa de historias moralizantes, con un dibujo de muy buena calidad, inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio, a partir de las adiciones de Lyon con grabados de Bernard Salomon existentes en la librería del Conde de Basto don Fernando de Castro.

A su faceta de iluminador se deben los dibujos y pinturas del códice en pergamino *Compromisso da Irmandade das Almas de São Julião de Setúbal* (1569-1571), conservado actualmente en la Biblioteca Municipal de Setúbal, que contiene cuatro capitales historiadadas, veintidós capitales iluminadas y una iluminación del *Juicio final con las almas del Purgatorio*, composición libre a partir del modelo de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina.

Su innovadora técnica pictórica le hizo merecedor de elogios tras su muerte. El padre *lóio* Jorge de São Paulo, en su *Epilogo e compendio da congregaçam de S. Joam Evangelista*, afirmaba en 1689 que, para la obra de tres retablos de la iglesia del monasterio de Vilar de Frades (Barcelos), se había llamado al “maestro Giraldo de Prado, hombre de admirable pincel en el arte de la pintura”. Pero esos altares, por desgracia, serían desmantelados en el s. XVIII, y con ellos desaparecieron las pinturas, a no ser que hubiesen pertenecido a ese conjunto las tablas de la *Adoración de los pastores* (en depósito en el Museo de Arte Antigua de Lisboa) y la *Adoración de los Reyes Magos* (Museo de Évora), ambas con características y dimensiones idénticas, siendo la primera de ellas, según consta, procedente de conventos extinguidos del norte de Portugal¹³. Esa obra de la comunidad de *lóios* de Vilar de Frades fue muy costosa e importante y en ella participaron no solo Giraldo, sino también el dorador, policro-

¹¹ DESWARTE-ROSA, 2005: 9-47.

¹² SERRÃO, 2008a: 184-187. La restauración de este espacio se debe a José Artur Pestana y a los técnicos de conservación y restauración de la empresa Mural da História; SERRÃO, 2008a: 283-286.

¹³ Las citadas tablas de la *Adoración de los pastores* (M.N.A.A., nº inv. 2160 Pint) y de la *Adoración de los Reyes Magos* (Museo de Évora, nº inv. ME 1548) miden ambas cerca de 110 cm (alt.) x 80 cm (larg.) y probablemente formaban parte de un mismo retablo, tal vez uno de los colaterales de la iglesia monacal de Vilar de Frades, como se ha indicado *supra*. La tabla en depósito en el M.N.A.A. aparece referida por primera vez –sin indicación de autor– en Duarte (2012), a propósito de los instrumentos musicales representados en ella.

mador e iluminador António Fernandes¹⁴. Se conocen, además, otras tablas, estas procedentes del antiguo retablo de la Capilla de la Cofradía de los *Mareantes* del Espíritu Santo, de la villa pesquera de Sesimbra, con dos “adoraciones” –muy similares en su composición a las tablas referidas anteriormente– y una predela con un *Pentecostés*. En el altar de Nuestra Señora de la Luz de la catedral de Portalegre se encuentran tres tablas muy interesantes, típicas del estilo de Giraldo –probablemente fruto de alguna colaboración–, que fueron recuperadas de un retablo apeado –quizá encargado originalmente por fray Amador Arrais–, con las escenas de *Santa Ana y san Joaquín*, la *Anunciación* y la *Adoración de los pastores*. Las obras de Giraldo comienzan a salir del anonimato a medida que las investigaciones de archivo y los estudios de restauración de sus tablas y frescos se van multiplicando y sus resultados comienzan a iluminar los aspectos menos conocidos de su personalidad y de su obra.

Como artista liberal, Giraldo Fernandes de Prado tuvo un “criado” y discípulo, André Peres (activo entre 1588 y 1637), y reutilizó pinturas de épocas anteriores, cubriéndolas con nuevas composiciones –una práctica más común de lo que se piensa–, como sucedió con la ya citada *Adoración de los pastores* de la capilla del Espíritu Santo de Sesimbra, cuyo análisis radiográfico reveló una pintura anterior, un descubrimiento que dio lugar –no sin polémica– a la destrucción de la última composición con el fin de poner al descubierto la más antigua. Esta pintura subyacente, recuperada en 1987 en el Instituto José de Figueiredo, se trata de un *Pentecostés*, pintado aproximadamente en 1530 y atribuido a André Gonçalves (un seguidor del maestro Francisco Henriques), que se encuentra actualmente en el Museo de Sesimbra.

También en el manuscrito *Breve tractado de iluminaçam* (ca. 1650, Biblioteca General de la Universidad de Coímbra) se hace referencia a Giraldo, enalteciendo el modo particular cómo pintaba la sangre de Cristo en imágenes y pinturas sacras utilizando materiales específicos que lo distinguían de otros pintores¹⁵.

En 1589, el cronista Francisco de Andrada, proveedor de la Misericordia de Almada, contrató a Giraldo Fernandes de Prado para que pintase seis tablas del retablo mayor de la iglesia de esa institución de beneficencia. En los meses siguientes, Manuel de Sousa Coutinho, nuevo proveedor, efectúa varios pagos al artista por las pinturas de ese retablo. Las tablas han llegado hasta nuestros días, aunque sufrieron algunas alteraciones tras el terremoto de 1755, cuando se repintaron antes de volver a ser montado el retablo en el altar. Son piezas espléndidas, a pesar de observarse en ellas algunas colaboraciones de taller, incluida la mano de su discípulo André Peres. En la *Anunciación* se retoma el mismo modelo compositivo que ya había ensayado en el retablo de Nuestra Señora de la Luz de la catedral de Portalegre; en la *Adoración de los Reyes Magos* sigue el modelo utilizado en Sesimbra y en la tabla presumiblemente oriunda de Vilar de Frades; la *Circuncisión* –en la que se deja notar la mano del colaborador citado anteriormente– se inspira en el modelo de un grabado de Hendrick Goltzius; por último, en el *Reposo durante la huida a Egipto*, se respira su conocimiento de buenos modelos de la tradición rafaelesca.

En fase de restauración (fig. 2), el retablo mayor de la iglesia de la Misericordia de Almada –que, tras sufrir algunas alteraciones, se volvió a montar de nuevo tras el terremoto de 1755, intervención sobre la cual existen documentos que refieren los materiales usados a la sazón¹⁶– presenta particularidades técnicas de gran interés que justifican su divulgación y un análisis más detallado. Una vez más se destaca –y confirma– el modo como Giraldo Fernandes de Prado pintaba con técnicas poco comunes para su época, como, por ejemplo, el uso sus propias huellas dactilares o la definición del contorno de las figuras con un punteado de materia blanca.

¹⁴ Nueva documentación sobre estas obras y los artistas implicados en ellas nos ha aparecido recientemente en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, *Convento de Santo Elói*, mazo 15 (inédito).

¹⁵ DUARTE & MOREIRA, 2011: 73-88.

¹⁶ V. *Folhas da Obra da Igreja e o mais que ficou arrumado por cauza do terremoto que houve em dia de todos-os-santos do ano de 1755*, Archivo Histórico de la Santa Casa de Misericordia de Almada, mazo 6, n.º 15; L.º 25-A, f. 42.



Fig. 2. Detalle de la *Visitación de la Virgen* en fase de restauración. © Arterestauro, Lda.

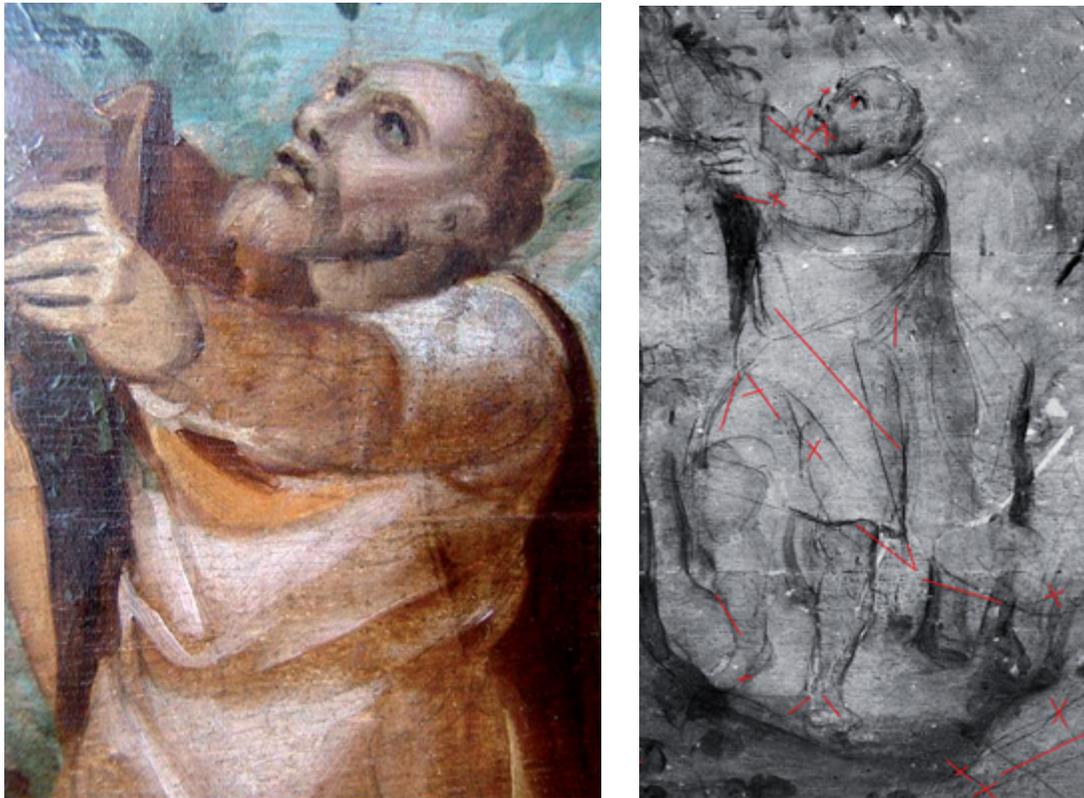


Fig. 3. Detalle del diseño geométrico marcando las líneas detectables mediante radiografía. En rojo se marcan las líneas observadas para la ejecución del rostro del Mago en la *Adoración de los Reyes Magos*. © LJJ-DGPC (Luís Piorno, 2012).

Características técnicas del retablo

Los soportes utilizados para las pinturas son tableros de madera de roble. Los paneles de la *Anunciación* y la *Circuncisión* están formados por tres tablas dispuestas en vertical y ensambladas con doble cola de milano (tres por tabla), mientras que los de la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los reyes Magos* están constituidos por cinco tablas ensambladas a unión viva pegada de arriba a abajo. A esta última se le añadieron tres clavijas metálicas por tabla en una restauración posterior. Las tablas del panel central de la *Visitación* están unidas con espigas cilíndricas internas, también de madera, reforzadas con dobles colas de milano y tres listones clavados. En la cara posterior encontramos los bordes achaflanados con las marcas de azuela características de la construcción de los soportes.

El dibujo subyacente geométrico está dividido en dos categorías: dibujo inciso, que se puede observar en la radiografía y, en parte, a simple vista; y dibujo a lápiz, solo detectable mediante reflectografía y fotografía de infrarrojos, que deja un trazo muy fino y regular. Este dibujo geométrico



Figs. 4 y 4ª. Detalles de fotografía con luz normal y reflectografía de infrarrojos, observándose el croquis geométrico inicial y los apuntes a mano alzada. En rojo las líneas de división del rostro de san José en la tabla del *Reposo durante la huida a Egipto*. © LJF-DGPC (Sonia Costa, 2012).

se encuentra en todas las tablas (fig. 3). Se trata de apuntes previos de la composición y definición espacial que sirven de guía para la ejecución de los fondos y las figuras. Además de este dibujo geométrico, se puede observar, no sin cierta dificultad, un segundo momento de esbozo previo a la aplicación del color, realizado no con un lápiz, sino probablemente usando pincel y líquido, lo cual hace que se confunda con la capa pictórica que se le superpone.

La excepción dentro de este conjunto, en lo que toca al dibujo subyacente, la encontramos en la predela, en el *Reposo durante la huida a Egipto*, que presenta un trabajo riquísimo de marcado de formas y figuras. Al croquis inicial, hecho con seguridad y rapidez a base de formas geométricas de líneas y círculos –el único visible en las dos figuras centrales, la Virgen y el Niño–, le sigue un fondo elaborado como apunte a mano alzada en el que se ha utilizado un material seco. Se trata de un dibujo en el que se perfilan los elementos constitutivos de la composición, ya sea del plano del fondo (rocas, vegetación, montañas, línea del horizonte), como en las figuras del plano intermedio, como ocurre con las de san José y el burro, ejecutadas con varios trazos libres y sueltos adaptados a las siluetas y con algunas alteraciones de dirección. Nótese, a título de ejemplo el modo en que están marcadas las líneas de división del rostro de san José, las proporciones de simetría anatómica del cuerpo o la indecisión sobre la volumetría del manto (figs. 4 y 4a). El aspecto técnico de la simetría de las figuras lo define, como es sabido, Filipe Nunes, autor del tratado *Arte poetica, e da pintura* (1615), quien, tomando los estudios de otros autores como Durero, Daniel



Fig. 5. Fotografía de infrarrojos de la técnica de marcado de microimpresiones en las figuras de la *Circuncisión*.

Barbaro o Sebastián Serlio, se refiere al dibujo como condición esencial para la ejecución de obras pictóricas. El dibujo previo, que ya lo encontrábamos ampliamente destacado y elogiado en los tratados de Francisco de Holanda, resulta esencial, sin duda alguna, en la composición de este conjunto.

Es en la técnica pictórica, sin embargo, donde surgen los datos que arrojan mayor luz sobre la concordancia de su ejecución. Teniendo en cuenta las técnicas pictóricas utilizadas, se observan dos conjuntos con características relativamente distintas que justifican la hipótesis de que nos encontremos ante una obra realizada en colaboración. Uno de esos subconjuntos estaría constituido por la *Adoración de los pastores*, la *Adoración de los Reyes Magos* y el *Reposo durante la huida a Egipto*; el otro, por la *Visitación*, la *Anunciación* y la *Circuncisión*.

En el primer grupo sobresale una técnica de ejecución cromática organizada por capas finas y por la superposición de veladuras sobre una imprimación clara, una secuencia técnica que le confiere luminosidad y transparencia al conjunto. Las encarnaduras lechosas de las vírgenes están aplicadas de modo muy suave,

atenuando al máximo la huella del pincel. Las sombras de los rostros aparecen bien definidas, alineadas en un ángulo opuesto a la fuente de luz que marca las áreas de sombra con un evidente ángulo oscuro. El primer miniaturista en la ejecución de los elementos que representan el metal precioso (oro) solo se observa en la *Adoración de los Reyes Magos*. Ese mayor grado de detalle se registra de forma predominante en los ropajes y obsequios que traen los Reyes.

En el segundo conjunto, constituido por las tablas *Visitación*, *Anunciación* y *Circuncisión*, la técnica utilizada difiere en varios aspectos de la observada en el anterior. La pincelada ancha y pastosa se difumina en los rostros de las figuras mediante una técnica que sugiere la huella dejada por la yema de los dedos. Esta técnica, que podría ser practicada directamente con los dedos o con algún instrumento de trabajo que dejase estas microimpresiones, tenía por finalidad difuminar la continuidad pastosa dejada por la pincelada, y se hace especialmente perceptible en las zonas de sombra de los rostros (fig. 5), aunque su uso también se deja notar en las zonas de fondos oscuros, como ocurre en el fondo negro de la tabla de la *Anunciación*.

A esta técnica particular se suma la del marcado del contorno de las figuras, hecho con pigmento blanco sobre una capa de imprimación de tono pardo, un contraste cromático que permite destacar la silueta de la figura sobre el fondo (fig. 6). Esta técnica parece haber sido realizada de forma idéntica a la del picado con punzón, horadando previamente los contornos del dibujo sobre un papel o cartón que luego se extendería sobre la tabla para, a continuación, espolvorear los orificios abiertos con algún pigmento, lo cual permitiría obtener, al final, la figura punteada sobre la superficie que iba a ser pintada. En este caso, en lugar de carbón o grafito —los materiales usuales en esta técnica—

ca-, el autor ha utilizado para copiar el dibujo un pigmento de color blanco, probablemente la “tiza de pintores” a la que hacen referencia documentos como el fuero de Lisboa de 1500¹⁷ o el de Évora de 1501¹⁸.

Otra característica distintiva de este segundo grupo es la ejecución de tejidos cambiantes en las vestiduras de la mayoría de las figuras. Esta técnica aparece descrita en el *Tratado* de Filipe Nunes¹⁹, que destaca las diferentes formas de conseguirlo a través de la superposición de colores que contrastan, en la mayoría de los casos, con colores complementarios en los juegos de luz y sombra. Ahora bien, llegado a este punto se hace necesario recordar aquí la existencia de un “criado” al servicio de Giraldo Fernandes de Prado desde 1588, al que ya hemos hecho referencia –André Peres, en activo entre 1588 y 1637–. Este discípulo suyo –que después lo sustituiría en el cargo de pintor del duque de Braganza, Teodosio II– sería el autor, en 1594, de importantes frescos en el Palacio de Vila Viçosa, como el dedicado a la batalla de Azamor. Este hecho nos permite conjeturar su colaboración en ciertas partes del retablo de la Misericordia de Almada –por ejemplo, en la *Circuncisión*– y explicar, de cierta forma, algunas diferencias de estilo y de *modus operandi* entre esas partes y las “zonas” dominantes, así como también entre su pincel y el que dirige de forma evidente el conjunto de la obra, es decir, el de Giraldo.

Estas y otras particularidades técnicas y estilísticas del retablo mayor de la iglesia de la Misericordia de Almada forman parte de un estudio integral que relaciona las otras obras del pintor, calígrafo, iluminador y pintor de frescos con los métodos de análisis detallado de los materiales utilizados y los exámenes de reflectografía de infrarrojos y radiografía que se han ido realizando.

En el seguimiento de este proyecto en curso, se pretende exponer de forma concluyente los datos obtenidos a través de métodos de examen y análisis sobre la original aplicación técnica y la



Fig. 6. Detalle del marcado del contorno de las figuras en la *Circuncisión*.

¹⁷ *Foral de Lisboa de 7 de Agosto de 1500*, (1790: 36).

¹⁸ GIL, 2010: 1236; MONTEIRO & AFONSO, 2007: 165-166.

¹⁹ *Modo de fazer Cambiantes. Os cambiantes se fazem de muitos modos. Hum he fazer os altos de Masicote & a mea tinta de rozado; & os escuros de Lacre. Doutro modo. Os altos do rozado, & amea tinta de purpura clara, & os escuros de Purpura escura. Outro modo. Os altos de rozado, & a meatinta de verde claro, & os escuros de verde escuro & assii se podem fazer quantos quizerem com duas tintas, a mais clara nos altos, & a mas escura fazela clara para mea tinta & deixar essa mesma escura para os escuros [Modo de hacer cambiantes. Los cambiantes se hacen de muchos modos. Uno de ellos es hacer los altos de litargirio, el medio tono de rosado y los oscuros de lacre. Otro modo. Los altos de rosado, el medio tono de púrpura claro y los oscuros de púrpura oscuro. Otro modo. Los altos de rosado, el medio tono de verde claro y los oscuros de verde oscuro. Y así se pueden hacer cuantos se quieran con dos pinturas: la más clara en los altos y la más oscura hacerla clara para los medios tonos y dejar ese mismo color oscuro para los oscuros]. PHILIPPE NUNES, 1982: 107-108. La primera técnica descrita por Nunes la encontramos en los brazos de la Virgen de la tabla de la *Circuncisión*. El último ejemplo técnico lo encontraremos también en las figuras de los doctores de la Iglesia de esa misma tabla de la *Circuncisión*, los rosados en las arrugas más salientes y los verdes y azules en las zonas más oscuras de los mantos.*

naturaleza de los materiales empleados, al tiempo que se pone de relieve la importancia artística del retablo mayor de la iglesia de la Misericórdia de Almada y la polifacética capacidad de este pintor y tratadista, prácticamente desconocido dentro y fuera de Portugal.

BIBLIOGRAFÍA

- Aires do Nascimento, A., “Erudição e livros em Portugal ao tempo de Árias Montano: a biblioteca do Duque de Bragança”. *Actas del Congreso Internacional “Benito Árias Montano y los Humanistas de su Tiempo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006, pp. 723-749.
- Caetano, J., *Os Frescos do Oratório de D. Catarina no Paço Ducal de Vila Viçosa*. Voga – Decoração (mayo-octubre), 1991, pp. 38-51.
- Cordeiro, F. & Serrão, V., *A “Visitação” de Tomás Luís na igreja da Misericórdia do Montijo*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo – Colibri, 2005.
- Desterro, T., *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a “Bella Maniera”, entre a Flandres, Espanha e Portugal*. Tesis de doctorado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.
- Deswarte-Rosa, S., *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992.
- Deswarte-Rosa, S., *Le Rameau d’Or et de Science. F. Ollandivs Apolini Dicavit*. Pegasus, 7, 2005, pp. 9-47.
- Duarte, S., “O contributo da iconografia musical na pintura quincentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura”. Memoria de máster. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2012.
- Espanca, T., *Achegas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora*. Cadernos de História e Arte Eborense, XXVIII (sep.), 1973.
- Flores, A. & Costa, P. (2006), *Misericórdia de Almada, das origens à restauração*. Almada: Santa Casa da Misericórdia de Almada.
- Foral de Lisboa de 7 de Agosto de 1500*, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1790, p. 72. [Disponível en URL: <http://purl.pt/6432>].
- Gil, M., *A Conservação da Pintura Mural nas fachadas alentejanas - estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da côr*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- Matos, L., *A corte literária dos Duques de Bragança no Renascimento* [conferencia pronunciada en el Palacio Ducal de Vila Viçosa el 15 de octubre de 1955]. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1956.
- Monteiro, P. & Afonso, L., *Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850*. Artis, revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 161-186.
- Moreira, R., *Uma “cidade ideal em mármore”*. *Vila Viçosa, a primeira corte ducal do Renascimento português*. Monumentos, 6, 1997, pp. 48-53.
- Nunes, Ph., *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* [ed. de L. Ventura]. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- Pestana, M. I., *A Casa de Bragança: um Sereníssimo Estado dentro do Estado*. Revista de História, vol. VIII. Oporto: Centro de História da Universidade do Porto – Instituto de Investigação Científica, 1988, pp. 259-272.
- Redín Michaus, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Redondo Cantera, M. J., “Beneditto Rabuyate (1527-1592), un pintor florentino en Valladolid”. En Redondo Cantera, M. J. (coord.), *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, pp. 341-375.
- Rodrigues, A. & Moreira, R. (coords.), *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe - Produções Culturais, Lda., 2011.
- Serrão, V., *Uma obra desconhecida do pintor maneirista André Peres: as tábuas do antigo retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1603)*. Callipole, 5-6, 1997-98, pp. 123-140.

- Serrão, V., “Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernández de Prado (c. 1530-1592)” En Afonso, L. U. & Serrão, V. (eds.), *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*. Lisboa: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 115-140.
- Serrão, V., *O fresco maneirista no Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Lisboa: Casa de Massarelos - Caxias & Fundação da Casa de Bragança, 2008a.
- Serrão, V., “A ‘nobre arte do fresco’ em Portugal no fim do século XVI: os focos de Évora e Vila Viçosa. Os pintores Giraldo de Prado, André Peres e Custódio da Costa”. Actas do *Simposio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa (CHUL) / Caleidoscópio, 2008b, pp. 563-624.
- Serrão, V., “A pintura maneirista e proto-barroca” [col. *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*, coord. por Dalila Rodrigues]. Lisboa/Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009.
- Serrão, V., “Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anónimo autor do “Breve tractado de iluminação””(c.1635). En Moreira, R. & Rodrigues, A. (coords.), *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe - Produções Culturais, Lda., 2011, pp. 73-88.
- Soares da Cunha, M., *A Casa de Bragança (1560-1640). Práticas Senhoriais e Redes Clientelares*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- Urquizar Herrera, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Vinhas, J., *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades. Das Origens da Congregação dos Cónegos Seculares de S. João Evangelista (lóios) à extinção do Convento, 1425-1834*. Barcelos: C. M. de Barcelos – IPPAR, 1998.

Fecha de recepción: 16-X-2012

Fecha de aceptación: 5-III-2013