

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

Resumo

Consideramos aqui a pintura retabular *Visitação* do pintor Thomas Luis (c.1565-c.1612), pertencente à igreja da Santa Casa da Misericórdia (SCM) do Montijo.

Este artigo tem por objectivo demonstrar como os estudos iconográficos e laboratoriais podem ser determinantes para delinear critérios científicos de conservação e restauro numa obra que requer a reintegração cromática de lacunas extensas. No estudo iconográfico, confrontámos esta pintura com nove fontes literárias que circulavam na Europa no século XVI. Com o objectivo de assegurar uma conservação e restauro científica, estudámos a técnica do pintor com o recurso a vários métodos: fotografias sob luz normal e radiação ultra violeta (UV); reflectografia de infra vermelho (IRR); microscopia óptica (OM); análise micro química (MA) e micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (μ -FTIR).

Palavras-chave:

pintura, século XVI, Thomas Luis, a *visitação*, Santa Casa da Misericórdia, iconografia, análises da técnica, conservação, restauro.

The *Visitation* by Thomas Lewis on the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies

Abstract

We aim to demonstrate how iconographic and technological studies can be essential to decide which conservation and restoration criteria to adopt on a fragmented masterpiece. The case of the *Visitation's* altarpiece by Thomas Luis (c.1565-c.1612), from Montijo's "Santa Casa da Misericórdia" (Holy House of Mercy) church is considered herein.

Regarding the iconographic study, we used nine literary sources available in Europe in the sixteen century confronting them with the mentioned painting. For scientific conservation and restoration purpose, the artist's technique was studied by means of various methods: normal light and ultra violet (UV) radiation photography; infrared reflectography (IRR); optical microscopy (OM); micro chemical analyses (MA) and Fourier transformed infrared micro-spectroscopy (μ -FTIR).

Key words:

easel painting, 16th century, Thomas Luis, the *visitation*, "Santa Casa da Misericórdia", iconography, pictorial analyses, conservation, restoration.

La *Visitación* de Thomas Luis en el contexto europeo: criterios de conservación y restauración basados en estudios iconográfico y de la técnica

Resumen

Consideramos aquí la pintura retabular *Visitación* de Thomas Luis (c.1565 - c.1612), perteneciente à la iglesia de Santa Casa da Misericórdia (SCM) do Montijo.

Este artículo tiene el objetivo de demostrar cómo los estudios iconográficos y tecnológicos pueden ser importantes a la hora de elegir criterios de conservación y restauración en obras de composición fragmentada. Para el estudio iconográfico hemos confrontado la pintura con nueve fuentes literarias de libre circulación en Europa durante el siglo XVI. Con el objetivo de realizar una conservación y restauro científica, la técnica del artista fu estudiada con diversos métodos: fotografías con luz normal y radiación ultra violeta (UV); reflectografía infrarroja (IRR); microscopia óptica (OM); análisis micro químico (MA) y micro-espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (μ -FTIR).

Palabras-clave:

pintura, siglo xvi, Thomas Luis, la *visitación*, Santa Casa da Misericordia, iconografía, exámenes de la técnica, conservación, restauración.

Introdução

A *Visitação*, único painel de «Thomas Luis» [conforme assinatura do pintor em documentos históricos (Serrão, 2008:154)] ou «Thomas Lewis», artista de plausível origem inglesa (Cordeiro, 2010a:74; Cordeiro, 2011:250), foi realizada entre «1591» e «1592», considerando o conteúdo referente em dois documentos históricos referentes à obra (Cordeiro, 2010a:75-76; Cordeiro, 2011:253).

Trata-se da «pintura central», assim mencionada num documento histórico (Cordeiro, 2010a:74), de um retábulo composto por um conjunto de várias pinturas (todas desaparecidas à excepção da *Visitação*), encomendado por D. António da Gama de Mendonça, provedor da Santa casa da Misericórdia (SCM) da antiga Aldeia Galega do Ribatejo, actual Montijo (Serrão, 2005:24).

Hoje, este painel monumental (Alt. 291,5 cm x Larg. 212 cm) está exposto na capela-mor da igreja original, respeitando dois dos princípios de *autenticidade*, definidos em Documentos da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, do International Center for

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property e do International Council of Monuments and Sites: a «*implantação*» (UNESCO, 1977:4,47; Cordeiro, 2011:245-246) e a «*função*» (UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1994; Cordeiro, 2011:245-246), neste caso devocional.

Para a análise iconográfica e iconológica, utilizámos como método os três níveis de Erwin Panofsky (Panofsky, 1995): o nível pré-iconográfico, onde observamos o objecto do nosso estudo sem conceitos prévios, apenas em termos de formas puras reconhecidas como portadoras de significados, que constituem o mundo dos motivos artísticos; o nível iconográfico, no qual verificamos o sentido dos motivos representados com base em fontes literárias que circulavam na época, relacionando os "motivos artísticos" com o tema e conceitos; e o nível iconológico, onde se situa a interpretação do significado intrínseco da obra, que implica a sua compreensão enquanto documento sobre a personalidade do artista e sobre as tendências espirituais do tempo histórico da *Visitação*. Estes níveis de estudo misturam-se entre si num processo orgânico e indivisível, pois reportam-se a aspectos de um só fenómeno, i.e., a obra de arte como um todo.

Complementando e contrapondo teses anteriores, a iconografia da *Visitação* de Thomas Luis é aqui confrontada com nove fontes literárias criteriosamente seleccionadas: *Bíblia Sagrada*, *Evangelhos Apócrifos*, *Meditationes vitae Christi*, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, *Discorso intorno a les Imagine Sacre e Profane*, *Meditações de Santa Brígida*, a carta de D. Manuel I à SCM de Lisboa (datada de 1516), *Arte de la Pintura* e *Evangelicae Historiae Imagines* (tendo em consideração que as duas últimas fontes literárias, embora publicadas depois de Thomas Luis ter realizado a sua *Visitação*, basearam-se numa fonte anterior, do século XIII, conforme esclareceremos).

Importa salientar que estudos sobre a *Visitação* deste autor (Serrão, 1999 e 2002; Serrão e Cordeiro, 2005), e de outros artistas contemporâneos (Albuquerque, 2001; Ferrera Romero 2010), analisam este tema com base em uma fonte literária, a *Bíblia Sagrada*, nomeadamente os evangelhos canónicos de S. Lucas e de S. Marcos.

Como é bem conhecido, as imagens da *Visitação* glorificam um episódio da infância de Jesus, narrado no Evangelho de S. Lucas, «A Visita a Isabel», que refere: «Por aqueles dias, pôs-se Maria a caminho e dirigiu-se à pressa... a uma cidade de Judá [Ain-Karim]... Maria ficou com Isabel [que esperava S. João Baptista, precursor de Jesus]... cerca de três meses... » (Lc 1 39-56, 1991: 1361). Sobre o mesmo episódio o Proto-evangelho de Tiago narra: «Maria foi a casa de sua prima Isabel» (Apócrifos, 2005:87).

Partindo dos estudos preliminares sobre esta pintura (Serrão, 1999 e 2002; Serrão e Cordeiro 2005), que identificam com nitidez duas das dez personagens entretanto estudadas – Maria e S. Isabel –, damos aqui uma interpretação complementar para a localização dos dois casais: "S. Maria e S. José"; "S. Isabel e S. Zacarias". Outro aspecto inédito deste estudo é a justificação da presença de S. José na *Visitação* (Cordeiro, 2009), com base numa fonte literária do século XIII, desconhecida em estudos internacionais realizados desde meados

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

do século XX (Réau, 1957; Serrão, 1999 e 2002; Albuquerque, 2001; Serrão e Cordeiro, 2005; González Gómez, 2005; Ferrera Romero, 2010; Lopes, 2011; Pinto, 2012).

O tema *Visitação*, encontro entre “aquele que ajuda e aquele que precisa de ser ajudado”, está intimamente ligado à espiritualidade da Santa Casa da Misericórdia (SCM). Etimologicamente, o vocábulo Misericórdia significa «coração compassivo»: *misereo* + *cor* designa o amor cordial e a compaixão, o coração que se compadece e age (Albuquerque, 2001:184).

Segundo carta régia de D. Manuel I à SCM de Lisboa, o tema do painel de Thomas Luis é orago de todas as Misericórdias desde o ano de 1516 (Cordeiro, 2010a), e não de apenas certa Misericórdia pontual, como referido num estudo: «Nossa Senhora da Visitação a padroeira da Misericórdia de Almada, escolhida pelos irmãos da confraria» (SCM de Almada, 2010). A SCM de Lisboa regista no capítulo IV do seu Compromisso a obrigatoriedade de celebração desta festividade que se realiza até ao presente século (Cordeiro, 2011:251).

Estamos perante a pedra angular da igreja da SCM do Montijo. Sem a *Visitação* de Thomas Luis no altar-mor este templo fica desprovido do seu conteúdo original. Esta pintura resultou de um projecto desejado pelo Instituidor da Santa Casa da antiga Aldeia Galega, o Provedor D. Nuno Alves Pereira, mentor do programa artístico do retábulo.

Até ao século XVI, o tema da *Visitação* foi interpretado por inúmeros artistas, nas diferentes áreas dos objectos artísticos: pintura, marfim, pedra (baixo relevo) e documentos gráficos (desenho e gravura), de que damos exemplos neste estudo.

Conforme conseguimos apurar, este tema foi representado pelo menos a partir do século V (talvez antes), três séculos após a sua descrição nas duas fontes mencionadas, no «baixo-relevo de um sarcófago» (Réau, 1957:203), em Ravena.

Através do estudo iconográfico e iconológico desta obra procuramos dar a conhecer o seu tema e a sua evolução, o seu significado intrínseco (incluindo quem são as personagens representadas), e fundamentar critérios de conservação e restauro numa pintura com lacunas na figuração.

Ao longo dos séculos, a *Visitação* de Thomas Luis sofreu várias alterações na sua integridade material e estética, entre elas o corte parcial das oito tábuas verticais que a constituíam no final do século XVIII, para servir de parede de forro da tribuna do actual retábulo, e a «lixiviação» (Cordeiro, 2010c:143) das camadas cromáticas originais numa intervenção inadequada realizada no final do século XX (Cordeiro, 2010c:147), que infelizmente contribuiu «para ampliar as feridas na *Visitação da Virgem a Santa Isabel*» (Serrão, 2005:22).

A *Visitação* de Thomas Luis é também aqui observada à luz de determinados paralelismos com imagens votivas de artistas no contexto europeu contemporâneo e anterior (de Itália, Espanha e Flandres), com o objectivo de compreendermos melhor a evolução do tema, certas semelhanças (influências plausíveis), diferenças que tornam a *Visitação* de Thomas ímpar, e legitimarmos critérios de conservação e restauro.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

Para sustentar os critérios de conservação e restauro a adoptar, recorreremos, além da leitura iconográfica e iconológica, a métodos de análise laboratoriais complementares com o objectivo de conhecer a técnica do artista e assim decidir quais os materiais e métodos mais adequados às necessidades da obra.

No estudo da camada de protecção e do desenho subjacente na obra, recorreremos a métodos de exame de área: observação à vista desarmada; fotografias sob luz normal; fotografias sob radiação ultra violeta (UV); e reflectografia infra vermelha (IRR).

Com o objectivo de conhecer os materiais utilizados nas camadas cromáticas e na preparação, foram usados métodos de exame e análise de ponto: um método não destrutivo e três micro-invasivos (RIBEIRO, Cordeiro, 2004). Utilizou-se, *in situ*, a espectrometria de fluorescência de raios X (XRF), para identificação dos elementos químicos presentes (exame não invasivo). A partir de oito micro-amostras, criteriosamente removidas a partir de zonas lacunares, procedeu-se ao seu estudo por microscopia óptica (OM) para conhecimento das camadas, à análise microquímica (MA) para a identificação de pigmentos e à micro-espectroscopia no infravermelho com transformada de Fourier (μ -FTIR) para reconhecimento de aglutinantes e de alguns pigmentos.

Crítérios de conservação e restauro baseados no estudo iconográfico e da técnica



Figs. 1 e 2 – Thomas Luis, Visitação, óleo e têmpera sobre madeira de carvalho, igreja da SCM do Montijo, 1591-92. Antes e após o tratamento de conservação e restauro.

Em 2003, no diagnóstico realizado antes da última intervenção de conservação e restauro (2003 e 2004), detectamos que a *Visitação* se encontrava em lastimável estado de conservação (Fig. 1), conforme descrito em estudos posteriores (Cordeiro, 2010 a, b e c).

Deparáramo-nos com vários problemas que foram resolvidos graças a aprofundados estudos sobre a iconografia e a técnica utilizada na *Visitação*, bem como sobre a história das diferentes intervenções realizadas na obra (Cordeiro, 2010a:76-79).

Tratando-se de uma obra com lacunas de grande extensão na camada pictórica, procurámos conhecer o significado dos motivos artísticos representados antes de intervir, para melhor fundamentar as operações a realizar (Fig. 2). Nesse processo observámos elementos artísticos importantes que passaram despercebidos em estudos anteriores realizados entre a descoberta da *Visitação* de Thomas Luis em 1998 e os nossos dias. O seu entendimento foi fundamental no delineamento dos critérios de intervenção.

Num primeiro olhar, esta obra apresenta apenas seis personagens, no entanto tem dez. Entre as inúmeras lacunas, após observação atenta, reparámos em mais duas de pequeno formato (c. 5 cm) numa janela rasgada no edifício em 4º plano (Figs. 1 e 2) e mais duas personagens históricas cuja presença conhecemos pelo *Evangelho de S. Lucas* (Lc 1, 26-63:1360-1361): Maria e Santa Isabel trazem Jesus, o Messias, e S. João Baptista seu precursor, respectivamente, notórios nos ventres arredondados das mães. O pano de fundo verde atrás das duas personagens à esquerda representa uma montanha cujo contorno se compreende melhor após a intervenção de 2003-2004, que colocou a descoberto os diminutos vestígios originais de Céu, que tinham sido repintados numa intervenção datada de 1998 (Cordeiro 2010a:82), paisagem essa alusiva ao caminho por estradas de montanha percorrido por Maria para ir visitar a sua prima, descrito na *Bíblia Sagrada* (Fig. 2). Todas as personagens de escala superior, ou igual ao observador, em 1º, 2º e 3º planos, apresentam singelos chapéus e apenas uma das pequenas personagens referidas não o apresenta.

Tal como noutras áreas da pintura, a zona da cabeça da Virgem apresentava inúmeras lacunas de diferentes profundidades, lixiviações (patologia descrita em Cordeiro, 2010 c), e transporte por via mecânica de camadas originais da sua localização inicial para outra zona da obra, após o seu amolecimento prévio por via química com um solvente inadequado para a limpeza, fruto de uma intervenção incompatível com a preservação dos estratos pictóricos originais (Cordeiro, 2010a:78 e 2010-2011:259), que tornavam caótica a leitura dessa zona – (Fig. 3).

Colocámos então várias hipóteses de leitura para a zona acima da cabeça da Virgem: «terá o objecto, provavelmente uma coluna, sido pintado para esconder o chapéu? Será um repinte? Será uma degradação rara? Poderá o chapéu, no lugar da tradicional auréola, ser um atributo inovador usado por Thomás Luis na representação da *Visitação*?» (Cordeiro, 2010b).

O apoio da IRR foi indispensável para o esclarecimento das questões. Através deste método de exame não observamos qualquer desenho subjacente em toda a superfície da pintura,

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

nem o esboço de uma auréola ou o prolongamento de uma coluna até à orelha da Virgem. A IRR fez sobressair uma copa de chapéu mais estreita, invisível a olho nu, arrependimento de Thomas corrigido por uma copa de chapéu mais larga, definitiva, cujo limite do desenho coincide com o da camada pictórica superficial que observamos à vista desarmada (Figs. 3 e 4).



Figs. 3 e 4 – Thomas Luis, Visitação. O mesmo detalhe sob luz normal e IRR.

Considerando o resultado da IRR, Thomas Luis não retomou a auréola sobre a cabeça da Virgem, recomendada nos padrões iconográficos para as representações sacras definidos no Concílio de Trento (1545 a 1563), reiterados pelo Cardeal Paleotti.

No *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), compêndio precioso de regras para os artistas, O Cardeal Paleotti recomenda que as «figuras sagradas devem apresentar os símbolos de santidade que o crente está habituado a ver, de forma a inspirar-lhe devoção e levá-lo ao arrependimento...» (Ferreira-Alves, 1995:61; Cordeiro 2009:36).

No sentido de compreender melhor o contexto artístico da pintura de Thomas Luis, colocámos uma questão: em Quinhentos, como foi a Virgem representada por outros artistas, no mesmo tema?

A auréola foi mantida na pintura, no desenho e na gravura sobre a *Visitação*: por pintores portugueses como Cristóvão Vaz, António da Costa e Diogo Teixeira; por Luis de Morales (c. 1512-1586), pintor de Badajoz apelidado "El Divino"; por Jacopo Carrucci, chamado Pontormo (1494-1557), na sua pintura da igreja de San Michele; pelo artista flamengo Crispin van den Broeck (1524-1591); e por Bernardo de Passeri (c. 1540-1596), cuja gravura seria copiada pelo gravador flamengo Hieronymus Wierix (1553-1619), para ilustrar este tema na obra *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre Jesuíta Jerónimo Nadal (1507 - 1580) - (Figs. 5 a 9).

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro



A Virgem com a cabeça nimbada em Visitações do último quartel do século XVI:

Fig. 5 - Luis de Morales, pintura sobre madeira, igreja do Salvador de Elvas, 1577.

Fig. 6 - Cristóvão Vaz, pintura sobre madeira, SCM de Colares, c.1581.

Fig. 7 - António da Costa e Diogo Teixeira, pintura sobre madeira, SCM de Alcochete, 1586-88.

Fig. 8 - Diogo Teixeira, pintura sobre madeira, SCM do Porto, 1592.

Fig. 9 - Padre Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, gravura de H. Wierix, 1593.

No entanto, no final do século XVI nem todos os artistas caracterizaram a Virgem apenas com a auréola.

Após árdua pesquisa, detectamos que tanto Simão Rodrigues, o Mestre do retábulo da Igreja de N. Senhora da Oliveira de Canha, como Giraldo de Prado e André Peres utilizaram representações distintas da Virgem nas suas pinturas (Figs. 10 a 13).

Determinados artistas maneiristas com quem Thomas Luis contactou também não nimbaram a Virgem neste tema: o pintor e calígrafo Giraldo Fernandes de Prado, que trabalhou nos mesmos Palácios que Thomas Luis, em Évora e em Vila Viçosa (Cordeiro *et al*, 2011:168) e também André Peres, criado de Giraldo e fiscal da obra de Thomas Luis no Palácio Ducal calipolense (Figs.10 e 11),. Simão Rodrigues e o mestre do retábulo de Canha colocaram o mesmo tipo de chapéu de aba larga na Virgem da *Visitação*, na cabeça ou nas costas, embora sem "o cordão" no caso do primeiro (Fig.12), detalhe presente na *Visitação* de Thomas Luis, e ambos apresentam também atributos tradicionais recomendados pelas directrizes tridentinas, diferenciadores dos Santos: a "auréola" (Fig. 12) e o "esplendor" (Fig. 13), que não aparecem na *Visitação* de Thomas Luis.



Figs. 10 - Giraldo F. Prado, *Visitação*, SCM de Almada, 1590.

Fig. 11 - André Peres, *Visitação*, SCM de Arraiolos, final do séc. XVI.

Fig. 12 - Simão Rodrigues, *Visitação*, Colecção Particular, final do séc. XVI.

Fig. 13 - *Visitação*, Igreja de N. Senhora da Oliveira de Canha, final do séc. XVI.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

Na *Visitação* de Thomas Luis, a Virgem apresenta apenas um chapéu de aba larga sobre a cabeça, confirmado por IRR, correspondendo neste caso a uma representação plausivelmente inovadora na época (Cordeiro 2010a:80).

Este tipo de figuração da Virgem na *Visitação*, com o chapéu, é referido por Francisco Pacheco no seu tratado *Arte de La Pintura* (com publicação póstuma): «...la soberana Señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma ..., para defensa del sol...» (Pacheco, 1956:236).



Fig. 14 – Thomas Luis, *Visitação*, 1591-92, SCM do Montijo.



Fig. 15 – A. Dürer, *Fuga para o Egipto*, gravura, c. 1503-4,

A forma do chapéu escolhido por Thomas Luis, com um fino cordão preso com um nó no vinco, lembra o sombrero da Virgem na gravura *Fuga para o Egipto* de Albrecht Dürer (1471-1528), que o artista terá admirado (Figs. 14 e 15).

O reconhecimento das diferentes soluções iconográficas coevas para a caracterização da Virgem (algumas totalmente distintas da de Thomas Luis, outras apenas em parte), o conteúdo do tratado de Pacheco e a observação complementar da obra de Thomas Luis por IRR, foram fundamentais para compreender a intenção criativa do artista e assim delinear o critério de intervenção nessa zona.

O chapéu, tratando-se de um elemento iconográfico bem definido a manter visível, e não de um arrependimento do artista eventualmente a ocultar (como referimos), foi então sujeito à seguinte metodologia (Figs. 16 e 17):

- limpeza progressiva, com métodos e materiais adequados aos materiais estranhos a remover e inócuos, ou seja compatíveis com a camada cromática original subjacente a conservar (Cordeiro, 2010a);
- retoque (restauro), das inúmeras lacunas com um método discernível de perto, invisível a uma certa distância – a *selezione cromatica* (Cordeiro, 2010b:89) –,

utilizando materiais compatíveis, reversíveis e de estabilidade conhecida (tendo em conta as condições ambientais da igreja), indicados em três estudos (Cordeiro, 2005, 2010a e b).



Fig. 16 – Detalhe da Virgem antes do tratamento. De notar os sentidos horizontal, vertical e oblíquo das transposições presentes na coluna, no chapéu, no véu, no cabelo e na orelha da Virgem.

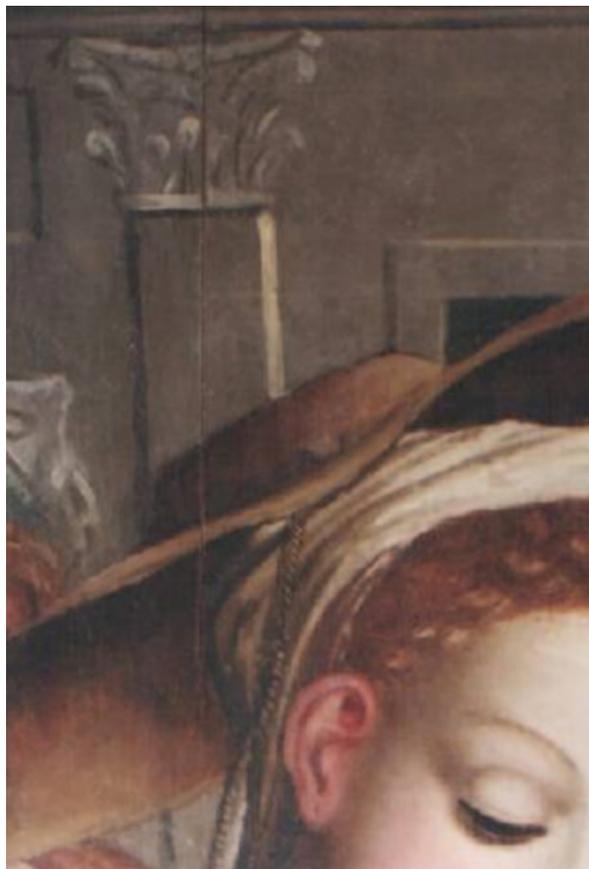


Fig. 17 – Mesmo pormenor após o tratamento de conservação e restauro científico. Observe-se o nó do cordão do chapéu da Virgem, antes quase imperceptível na amálgama de patologias (entre lacunas, lixiviações e resíduos da camada de protecção).

O delicado calçado da Virgem de tom acastanhado, embora ainda com a biqueira intacta, apresentava também uma lacuna de grande dimensão (Fig. 18). Colocámos a hipótese do tom acastanhado do sapato ser original. No entanto não era, pois sob uma fonte de radiação UV, essa zona fluorecia do mesmo modo que os resíduos de camada de acabamento dispersos sobre toda a pintura (deixados numa limpeza heterogénea datada de 1998 – Cordeiro, 2010a e b). O resultado da análise por μ -FTIR (RIBEIRO, 2004b:1) revelou que se tratava de uma camada de acabamento óleo-resinosa.

A camada de acabamento outrora aplicada para assegurar a saturação dos tons originais e a protecção da pintura, tinha perdido essas funções. Não desempenhava o seu papel de saturação dos tons pois apresentava-se translúcida e escurecida, tinha uma cor acastanhada

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

motivada pela sua oxidação foto-química e era descontínua, residual em algumas zonas. Apresentava uma rede de finos «estalados de idade» (Mendonça *et al* 1993:58), não funcionando como barreira contra os agentes externos de degradação – ambientais (raios UV e IV da luz, partículas de poluição e sais da brisa marítima), biológicos (excrementos de insectos) e humanos (impactos acidentais).

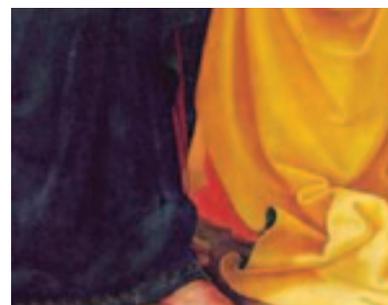
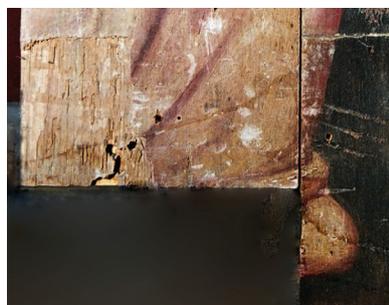
Como a camada de acabamento já não desempenhava o seu papel de protecção, após testes de solubilidade procedeu-se ao seu adelgaçamento na zona do calçado de Maria, tal como em toda a obra, com uma mistura ternária de solventes preparada enquanto «*solvente gel*» (Cordeiro, 2010a:82), controlando a homogeneidade da limpeza com o recurso a uma lâmpada de radiação UV (Cordeiro, 2010a:82) - (Figs. 18 e 19).

Após este procedimento pudemos observar com nitidez os tons cor-de-rosa originais do sapato da Virgem, cor que segundo a iconografia cristã simboliza a caridade, a virtude teológica mais importante segundo S. Paulo.

Sabendo que distam c. 120 Km entre Nazaré e a cidade de Judá onde vivia S. Isabel, questionámo-nos porque Thomas Luis teria representado a biqueira do singelo sapato de Maria assim, intacta após o árduo e longo caminho por estradas de «montanha» (paisagem assim descrita por S. Lucas – Lc 1, 39-56, 1991:1361).

Um detalhe na *vedute* da *Visitação* de Nadal, na sua obra *Evangelicae Historiae Imagines* (Fig. 31), e o tratado póstumo *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco parecem dar uma subtil razão. Pacheco narra: «anduvo diligentemente (que estos son efectos del espíritu), no a pie, como quieren algunos... parece que sentada en una jumentilla...» (Pacheco, 1956:235).

Curiosamente, o calçado de Maria foi também representado na mesma posição e cor na *Visitação* do pintor renascentista Ghirlandaio (1449 – 1494), (Fig. 20), cuja obra terá influenciado directamente Thomas Luis (notório na pose das Santas primas – Cordeiro, 2009). Este elemento artístico foi representado de tom castanho por Diogo Teixeira e o seu genro António da Costa na *Visitação* do retábulo da igreja da SCM de Alcochete (próximo do Montijo), que Thomas Luis terá observado.



Figs. 18 e 19 – Thomas Luis, *Visitação*, óleo e têmpera sobre madeira, SCM do Montijo. Pintura antes e após o tratamento de conservação e restauro.

Fig. 20 – Ghirlandaio, *Visitação*, têmpera sobre madeira, 1491. Obra exposta no Musée du Louvre, Paris.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

O manto verde da Virgem, de cor inovadora na época (distinta do tradicional azul presente na iconografia mariana), apresentava muitas lacunas com diferentes níveis de profundidade. Para melhor realizar a reintegração cromática dessas lacunas (etapa de restauro), procurámos apurar como o artista adquiriu esse tom.

Na observação do corte estratigráfico da micro-amostra nº 2 por OM (Fig. 21) constatámos que Thomas Luis obteve essa cor no manto da Virgem colocando uma camada esverdeada sobre uma subjacente rosada. Entre os vários pigmentos usados na camada superficial verde (nº4 – Fig. 21), além de ocras, revelados pela presença de ferro (Fe), conforme análise por XRF (RIBEIRO, 2004:6), está presente branco de chumbo, identificado por MA, e azurite detectado por μ -FTIR (Fig. 22), tendo este pigmento azul bandas características entre 1700 cm^{-1} e 1200 cm^{-1} (Derrick *et al*, 1999:119), correspondentes às elongações C-O (Derrick *et al*, 1999:116).

No que respeita aos aglutinantes, Thomas Luis utilizou na *Visitação* uma técnica mista à base de «proteínas de ovo e óleo» (RIBEIRO, 2004:2). No espectro de μ -FTIR (Fig. 21) da camada nº4 da amostra nº2 (Fig. 22) observamos bandas correspondentes à presença de «óleo e amidas» (RIBEIRO, 2004:6): bandas características de óleo entre 2925 cm^{-1} e 2851 cm^{-1} (Derrick *et al*, 1999:102), correspondentes a elongações CH₂ (Derrick *et al*, 1999:103), e bandas características de amidas I, II e III respectivamente, entre 1647 cm^{-1} , 1541 cm^{-1} e 1458 cm^{-1} (RIBEIRO, 2004:6; Derrick *et al*, 1999:95), correspondentes a elongações N-H (Derrick *et al*, 1999:95).

A presença do pigmento azurite, comum na pintura do século XVI, mas apenas utilizado até meados do século seguinte, permitiu-nos também confirmar que a camada verde que hoje observamos é original.

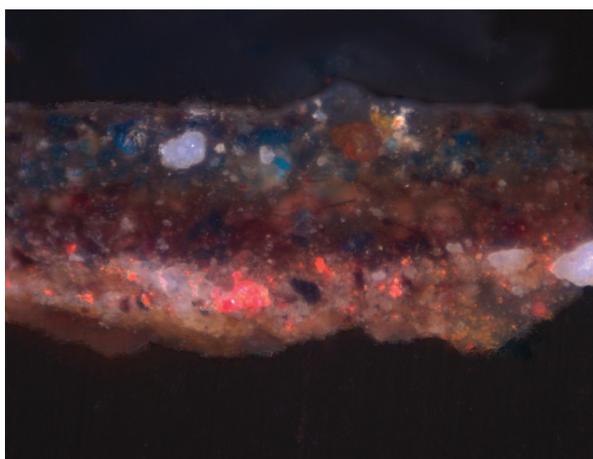


Fig. 21 – Thomas Luis, *Visitação*, OM da amostra nº2.

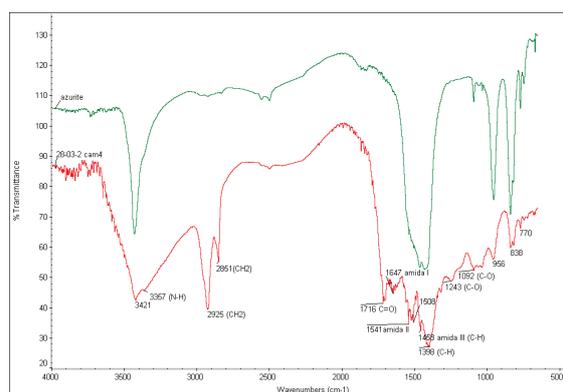


Fig. 22 – Espectro de μ -FTIR da camada cromática superficial verde da amostra nº2.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

No sentido de compreender a razão da escolha por Thomas Luis do tom verde para o manto da Virgem, realizámos alguns paralelismos iconográficos com obras do mesmo tema de outros pintores nacionais e estrangeiros, procurando conhecer de perto outras soluções cromáticas maneiristas e assim detectar eventuais influências ou originalidade.

A cor seleccionada por Thomas Luis difere dos tons de azul escolhidos pelo pintor renascentista Vasco Fernandes, conhecido como Grão Vasco (c. 1475-1542), que representou Maria com o manto azul escuro no painel da *Visitação* do Retábulo da Sé de Lamego (1506-11), hoje no Museu da mesma cidade. Os pintores maneiristas Giraldo Fernandes de Prado (c. 1530-1592) e André Peres (nascido em c. 1570, activo em Vila Viçosa entre 1594-1630), nos seus retábulos do último quartel do séc. XVI, expostos nas igrejas da SCM de Almada e de Arraiolos respectivamente, colocaram ambos mantos azuis claros na Virgem.

Curiosamente, o tom de verde é semelhante ao utilizado por um dos precursores do Maneirismo, o artista italiano Pontormo, no seu painel *Visitação* datado de 1528-1529, exposta na igreja de San Michele, Carmignano, Florença (Fig. 23).

Para conservar a camada pictórica original do manto, procedeu-se à remoção da camada de sujidade superficial (Cordeiro, 2010b:85) e dos resíduos de tinta branca (repinte que cobria a frente da pintura antes da intervenção de 1998, aplicado provavelmente no final do século XVIII – Cordeiro, 2010c:147), e ao adelgaçamento da camada de acabamento parcialmente removida na intervenção de 1998 (Cordeiro, 2010b:85), controlando a limpeza com uma fonte de radiação UV. O retoque, operação de restauro, foi realizado com o método discernível já referido: a *selezione cromatica* (Figs. 24 e 25).

Deste modo, foi possível conservar o tom verde do manto da Virgem desta pintura maneirista, distinto do azul tradicional presente em muitas pinturas renascentistas internacionais e ainda utilizado por alguns dos contemporâneos de Thomas Luis como referimos.



Fig. 23 – Pontormo, *Visitação*, Alt. 256 x Larg. 202 (cm), San Michele, Florença, 1528-1529.



Figs. 24 e 25 – Thomas Luis, *Visitação*, 1591-92, zona da túnica e do manto da Virgem antes e após a sua conservação e restauro.

Santa Isabel apresenta um delicado toucado, que esconde os seus cabelos de idosa, semelhante ao que o pintor António Vaz colocou na *Visitação* que lhe é atribuída, datada de c. 1540, hoje exposta no Museu Grão Vasco. Este toucado é distinto daquele com que outros

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

artistas caracterizam a mesma personagem na *Visitação*: Diogo Teixeira representou-a com um turbante (ex. obras da SCM de Alcochete, de 1586-88, de Teixeira e António da Costa; e do Porto, de 1592); a mantilha foi utilizada para individualizar esta personagem no gravado da obra de Nadal e no desenho de Crispin van den Broeck referidos e por pintores portugueses na Renascença, por ex. por Jorge Afonso (c. 1470 - 1540) na sua *Visitação*, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), e mantida pelo pintor maneirista André Peres na obra do mesmo tema da SCM de Arraiolos.

Antes da última intervenção de conservação e restauro na *Visitação* de Thomas Luis, Santa Isabel apresentava o vestígio de uma segunda touca acima daquela que hoje observamos (Cordeiro 2010c:149). Tratava-se de um arrependimento infelizmente colocado a descoberto numa «lixiviação» da camada pictórica nessa zona, durante a intervenção anterior de 1998 (*Ibidem*:144) e não nos séculos anteriores como se poderia supor (*Ibidem*:147-149). Na última intervenção (2003-2004), este arrependimento foi retocado com o método discernível já referido, fornecendo-se assim uma leitura estética e devocional não adulterada (Figs. 26 a 28).

Embora o envelhecimento do óleo na obra tenha tornado certas zonas menos opacas, tornando visíveis arrependimentos nesses locais (ex. rosto da segunda personagem feminina em segundo plano - *Ibidem*:151), o arrependimento na zona da touca de Santa Isabel foi evidenciado numa limpeza anterior inadequada, tal como outros (Cordeiro 2010c:149).



Figs. 26 a 28 – Touca de Santa Isabel antes, durante e após o tratamento de conservação e restauro (sob luz normal). Note-se o arrependimento na touca de Santa Isabel visível devido a limpeza anterior drástica que removeu as camadas cromáticas que sobrepunham o arrependimento.

Thomas Luis, assim como muitos pintores coevos e ulteriores, não seguiu fielmente os evangelhos canónicos e apócrifos na sua *Visitação*. Tornou um encontro que deveria ser íntimo, um segredo de mulheres, num encontro público, com grande valor catequético, aberto à entrada do observador. O acontecimento passa-se no exterior e não em casa de Zacarias conforme narram S. Lucas e Santa Brígida da Suécia (Brígida, 1664:s.n.), ou à porta da casa de Zacarias, segundo os Evangelhos Apócrifos (Apócrifos, 2005:87), e tem testemunhas.

Junto das duas Santas primas observam-se duas personagens masculinas.

Uma apresenta um chapéu igual ao da Virgem e uma veste simples, outra um chapéu de laterais cónicas e uma veste ricamente decorada, que se apresentava muito lacunar.

A correcta identificação destas figuras foi importante não só para reiterar o critério de conservação e restauro adoptado na zona do chapéu da Virgem, mas também para decidir como intervir nas zonas lacunares.

A presença de Zacarias é natural, pois o encontro segundo S. Lucas ter-se-ia passado em sua casa. Estudos sobre a *Visitação* de Thomas Luis referem que Zacarias aparece do lado esquerdo da pintura, junto de uma jovem (Serrão, 1999:3, 2002:222 e 2005:18; Cordeiro, 2005:65). Observando demoradamente, detectamos que Thomas Luis quis, por razão ainda não determinada até ao presente estudo, fazer uma ligação intemporal entre a personagem masculina representada do lado esquerdo e a Virgem, colocando-lhe um chapéu de aba larga. Considerar que Zacarias tem um chapéu idêntico ao de Nossa Senhora, que o levava para defesa do sol durante o longo caminho percorrido, torna a leitura da *Visitação* ambígua.

- Porque representaria Thomas Luis a personagem identificada em estudos como “Zacarias”, com um chapéu igual ao da Virgem?
- Poderá a personagem, identificada como Zacarias em estudos anteriores, ser o esposo de Maria, S. José?

Estudos internacionais sobre a legitimidade da presença de S. José neste tema, apresentam teses distintas: por um lado S. José pode estar presente, pois seria «contrário aos costumes do Oriente» (Réau, 1957:202) que uma mulher viajasse só; ou S. José, neste tema, poderá ainda ser referente a uma «reminiscência da *Fuga para o Egipto*» (*Idem*) embora se trate de um episódio posterior à *Visitação*; por outro, com base nos textos canónicos, a presença de S. José é historicamente errada.

Descobrimos que duas fontes literárias justificam a primeira tese.

S. Boaventura (c. 1217-1274), Ministro Geral dos Frades Menores, teólogo, Cardeal e Doutor da Igreja, cuja doutrina inspirou obras imperecíveis nas áreas da «literatura...das artes visuais... da filosofia e da teologia» (Bento XVI, 2010), introduziu a festa da *Visitação* na ordem Franciscana e influenciou a espiritualidade da SCM (Cordeiro, 2009). Talvez baseado no Proto-evangelho de Tiago que refere que a «Virgem... de esperanças, tinha apenas dezasseis anos quando foi visitar a santa prima...» (Apócrifos, 2005:87), e sabendo que uma mulher não viajava só no Oriente, S. Boaventura na sua obra *Meditationes vitae Christi* narra que a Virgem na *Visitação* ia «...só, com o seu esposo...» S. José (Boaventura, 1900:75).

Também Nadal e Francisco Pacheco, influenciados por Boaventura, mostram nas suas obras *Evangelicae Historiae Imagines* e *Arte de la Pintura*, respectivamente, que S. José acompanhava a Virgem neste episódio.

No entanto, detetamos que a representação de S. José nas imagens votivas com este tema surge antes de São Boaventura, Nadal e Pacheco o mencionarem. Embora estudos refiram

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

que a presença de S. José na *Visitação* surge só no Gótico tardio (Lexikon, 1970:233), ou que a sua representação é difundida pela escola Veneziana Quinhentista (Albuquerque, 2001:178), esta personagem surge neste tema pelo menos desde meados do século VI na Cátedra «em marfim de Maximiano» (Réau, 1957:203), datada de 545-553, em Ravena.

Apresentamos aqui a imagem do exemplo mais antigo que encontramos: um marfim do Musée du Cinquantenaire de Bruxelas do século VIII (Fig. 29).

As duas figuras masculinas presentes na *Visitação*, i.e., “os dois maridos”, além de representadas nos dois marfins acima referidos, surgem também em obras quinhentistas noutros suportes: num alto-relevo de Donato Bramante (Fig. 30); na gravura da obra de J. Nadal (Fig. 31); e em diversos painéis deste tema de artistas lusos, provavelmente com influência italiana, de diversas igrejas: Thomas Luis, da SCM do Montijo; André Peres, da SCM de Arraiolos; Giraldo F. Prado, da SCM de Almada, 1590; António da Costa e Diogo Teixeira, da SCM de Alcochete e António Leitão, da Capela de Santana-Cepões, Lamego.



Fig. 29 – Visitação, Marfim, Musée du Cinquantenaire, Bruxelas, Século VIII.



Fig. 30 – D. Bramante, Visitação, mármore, Santuario della Santa Casa, Loreto, século XVI.



Fig. 31 – J. Nadal, Visitação, Gravura, 1593.

Com o objetivo de justificar a nossa intuição de que se trata realmente da presença de S. José na *Visitação*, analisámos várias obras coevas, com temas ligados à vida da Sagrada Família – a *Visitação* e a *Fuga para o Egipto* –, em que S. José aparece caracterizado com um chapéu de aba larga (Figs. 31 a 35), ou estreita (Figs. 36 a 38), ora na mão, ora caído nas costas, ou na cabeça tal como na personagem masculina pintada por Thomas Luis no lado esquerdo da sua *Visitação*. Cristóvão Vaz caracterizou S. José com um lenço na cabeça. As fontes literárias, as gravuras que circulavam na época, bem como os exemplos da pintura coeva de Thomas Luis, parecem justificar que a personagem localizada no lado esquerdo da *Visitação* deste artista seja afinal S. José, e não Zacarias, como poderíamos supor.



Fig. 32 – Thomas Luis, Visitação, SCM do Montijo, 1591-92.



Fig. 33 – Simão Rodrigues, Fuga para o Egipto, Igreja de S. Domingos de Elvas, c.1595.



Fig. 34 – André Peres, Visitação, igreja da SCM de Arraiolos, final do séc. XVI.



Fig. 35 – Giraldo F. Prado, Visitação, SCM de Almada, 1590.



Fig. 36 – Crispin van den Broeck, Visitação, Desenho, Louvre, Século XVI.



Fig. 37 – António da Costa e Diogo Teixeira, Visitação, SCM de Alcochete, 1586-88.



Fig. 38 – António Leitão, Visitação, igreja de Santana-Cepões, Lamego, 1565.

Saber que se trata de S. José foi basilar pois o facto de o seu chapéu ser idêntico ao da Virgem Maria permitiu-nos compreender melhor, a intenção do artista: representou os esposos com os mesmos atributos de modo a permitir uma leitura desta *Visitação* inequívoca e intemporal. Este aspecto comprova que o critério de conservação e restauro adoptado na intervenção na zona do chapéu da Virgem estava correcto.

A legitimação da presença de S. José na *Visitação* com base numa fonte literária do século XIII de S. Boaventura, desconhecida em muitos estudos, trará luz sobre futuras e anteriores leituras iconográficas sobre este tema, nomeadamente nos casos em que a indicação de S. José foi omissa ou trocada com Zacarias (Serrão e Cordeiro 2005; Pinto 2012), onde este foi mencionado com reserva (Paulino *et al*, 1992) ou sem a necessária justificação (Albuquerque, 2001; Lopes, 2011).

O encontro entre as duas primas é sacralizado por uma personagem masculina que as abençoa. Estudos anteriores referem que esta figura, localizada do lado direito da pintura, representa um «sacerdote» (Serrão, 2002:223 e 2005:18). Esta apresenta um chapéu de frente recortada e partes laterais cónicas (uma "mitra lateral", que lembra a mitra papal colocada transversalmente) e uma veste muito lacunar.

- Quem é este sacerdote?
- Será Zacarias, sacerdote judeu, esposo de Isabel, referido no novo testamento (representado nas imagens votivas deste tema pelo menos desde o século VI)?



Figs. 39 e 40 – Representação de um sacerdote com chapéu de laterais cónicas.



Fig. 41 – Detalhe da veste de Zacarias após a sua conservação e restauro.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

Em 1503-04, Dürer representa-o segurando na mão um objecto que parece tratar-se de um chapéu de aba estreita. Embora esta personagem não tenha sido identificada em estudos anteriores (Serrão, 1999 e 2002; Serrão e Cordeiro, 2005), cremos que seja Zacarias a personagem masculina com um turbante na *Visitação* de Diogo Teixeira e António da Costa da SCM de Alcochete (o turbante alude ao diadema de linho característico dos sacerdotes judeus no tempo de Jesus).

Encontramos o "chapéu cónico" que caracteriza este sacerdote na *Visitação* de Thomas Luis (Fig. 39), nos sacerdotes judeus pintados por Diogo Teixeira, por Simão Rodrigues e Vieira Serrão (Fig. 40), nas suas *Apresentações do Menino no Templo* da igreja da Luz de Carnide, c. 1590 e da igreja do Carmo de Coimbra, 1612-1613, respectivamente.

A mitra "lateral" que usa Zacarias não é veste própria de sumo-sacerdote, mas atributo sem base histórica, utilizado pelos pintores maneiristas para caracterizar os sacerdotes judeus.

No bordo inferior da veste deste sacerdote observamos onze pequenos elementos de forma oval (provavelmente seriam mais do que onze pois a obra apresenta uma lacuna na camada pictórica com suporte visível nesse local – Fig. 41). Terão esses elementos algum valor simbólico, ou serão apenas decorativos?

A forma e a decoração das vestes sacerdotais judaicas estão descritas no Êxodo do Antigo Testamento e nos Apócrifos. Segundo estas fontes literárias, as vestes de cerimónia dos sacerdotes judeus eram bordadas com "doze campainhas".

Pelo tipo de chapéu maneirista, que caracteriza os sacerdotes judeus quer no painel de Thomas Luis, quer nas pinturas dos seus contemporâneos, e pela decoração da veste, é plausível que a figura do lado direito da obra se trate de Zacarias, sacerdote judeu, esposo de Isabel.

Na intervenção nesta zona lacunar, apesar da informação recolhida sobre as vestes judaicas, como critério decidiu-se que apenas se reintegrariam as inúmeras pequenas lacunas dentro dos limites da pintura. Quanto às zonas de grande dimensão fora dessa fronteira (com o suporte lenhoso visível), não seriam reintegradas. A reintegração cromática foi realizada sem nos colocarmos na pele do artista inventando novas formas figurativas (ex. a plausível décima segunda campainha), dando aso a leituras históricas, estéticas e iconográficas incertas. Apostámos em futuros estudos históricos que legitimem um retoque científico da *Visitação* de Thomas Luis nas zonas lacunares de grande dimensão, com suporte lenhoso visível. Essa reintegração deverá ser realizada com base em gravuras, desenhos e fontes documentais (Cordeiro 2010a:82). O Comité do Património Mundial sublinhou em 1994 que a reconstrução só é aceitável com base numa documentação detalhada e completa do original, não se aceitando interpretações conjecturais (UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1994; Cordeiro 2010-11:260).

Conclusão

Nesta abordagem, comprovamos através de vários exemplos como o estudo iconográfico e o estudo laboratorial da técnica são indissociáveis quando pretendemos fundamentar cientificamente critérios de conservação e restauro numa obra com lacunas de grandes dimensões, como é o caso da *Visitação da Virgem a Santa Isabel* de Thomas Luis. O estudo iconográfico demonstrou-se essencial para a correcta interpretação de certos motivos artísticos e a observação laboratorial para o conhecimento dos materiais e das técnicas, funcionando ambos como alicerces na fundamentação das etapas de conservação e restauro nesta pintura.

O confronto inovador desta pintura sacra com nove fontes literárias e os paralelismos artísticos inéditos entre obras sobre suportes distintos (pintura, marfim, pedra, gravura e desenho), permitiu conhecer melhor este tema, a sua evolução no contexto europeu, bem como o seu significado intrínseco, incluindo o estudo dos atributos das personagens representadas para desvendar a sua identidade. Dando particular atenção aos atributos colocados por Thomas Luis no casal "S. Maria e S. José" (cuja presença deste último aqui justificamos segundo S. Boaventura), salientamos uma forma rara de caracterização da Virgem Maria, idêntica à do seu esposo neste caso.

Esperamos que esta investigação enquanto ferramenta na compreensão de pinturas com o tema da *Visitação*, possa servir de exemplo para demonstrar a importância do estudo iconográfico na análise de qualquer obra, essencial se esta for lacunar. Esperamos que comprove também a utilidade complementar de um apoio laboratorial já que este permite conhecer a técnica e os materiais da obra de modo a optar por critérios científicos de conservação e restauro que respeitem a sua «autenticidade» (UNESCO, 1977; UNESCO, ICCROM e ICOMOS, 1944; Cordeiro 2010-2011:244,245,260).

Créditos fotográficos:

Figs. 1 a 4, 6, 7, 10 a 14, 16 a 19, 21, 24 a 28, 31, 33, 34 a 36, 38, 40 – ACV/ F R Cordeiro; Figs. 5 (Serrão, 1995); Fig. 8 e 39 (Gusmão, 1955); Figs. 9 e 31 (Nadal, 1593); Figs. 12 (Gusmão, 1957); Figs. 15 – Back to Classics Gallery; Fig. 20 e 37 – Louvre; Fig. 22 (RIBEIRO, 2004a); 23 – Chiesa di San Michele, Florença; Fig. 29 – Musée du Cinquante-naire, Bruxelas; Fig. 30 – Santuário della Santa Casa, Loreto; Fig. 32 (Santos, 1966); Fig. 37 (Albuquerque, 2001).

Referências bibliográficas

Bento XVI. *Audiência Geral, São Boaventura de Bagnoregio, 3.3.2010*, traduzido por R. A. Banchieri. Roma: Lib. Ed. Vaticana in [HTTP://WWW.ZENIT.ORG](http://www.zenit.org)

Bíblia Sagrada, Lisboa: 15ª Ed. Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1991.

**A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação
e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica**

Filipa Raposo Cordeiro

BONAVENTURE, Saint. *Les méditations sur la vie du Christ*, traduites en français par H. Riancey. Paris: Ch. Poussielgue, 1900.

BRÍGIDA DA SUÉCIA, Santa. *Meditações de Santa Brígida*, traduzido do original latino por Alonso de Alcalá y Herrera. Lisboa: Of. de Domingos Carneiro, 1664.

CORDEIRO, Filipa Raposo. *A Visitação da Virgem*, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira". In *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, 2005, Cap. II pp. 51-87.

CORDEIRO, Filipa Raposo. «A Visitação, de Tomás Luis». In *Actas das II Jornadas da ARP, A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, 29 e 30 de Maio, MNAA. 2010a, pp. 73-87 [consulta: 30.05.2012]. [HTTP://WWW.CIARTEBLOG.BLOGSPOT.COM/2010/01/ACTAS-DAS-II-JORNADAS-DA-ARP.HTML](http://www.ciardeblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html)

CORDEIRO, Filipa Raposo. «The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Tomás Luis». In *e-conservationline magazine* 13. 2010b, <78-93. [consulta: 30.05.2012]. [HTTP://WWW.E-CONSERVATIONLINE.COM/CONTENT/VIEW/866/288/](http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288/)

Cordeiro, Filipa Raposo. «Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?». In *Ge-conservación/ conservação* 1. 2010c, pp. 143-161. [consulta: 30.05.2012]. [HTTP://GE-IIC.COM/REVISTA/NUMERO-2ES](http://ge-iic.com/revista/numero-2es)

CORDEIRO, Filipa Raposo. O futuro do painel de Tomás Luis: Valorização Cultural e Prevenção. In: *ARTIS, Revista do Instituto de História da Arte da faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Lisboa: CDFLUL e CHUL. Vol. 9-10 (2010-2011), pp. 241-277.

CORDEIRO, Filipa Raposo; PESSANHA, Sofia; CANDEIAS, António; CARVALHO, M. Luísa; LE GAC, Agnès; SERRÃO, Vítor. Pinturas murais do Paço Real de S. Miguel (Évora, Portugal): estudo das técnicas originais e ulteriores. In *Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Ed. J. Delgado Rodrigues e S. R. M. Pereira, 24-25 Nov. 2011, pp. 167-174.

RIBEIRO, Isabel. Relatório *Visitação da Virgem*, Arquivo do LC&RJF-IMC IP (ex. DEM-IPCR). Lisboa: Cordeiro, Filipa Raposo (Coord.), 2004a.

RIBEIRO, Isabel. Relatório *Visitação da Virgem* (μ -FTIR da camada de «verniz» da amostra nº 6), Arquivo do LC&RJF-IMC IP (ex. DEM-IPCR). Lisboa: Cordeiro, Filipa Raposo (Coord.), 2004b.

DERRICK, M.; STULIK, D.; LANDRY, J. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.

Evangelhos Apócrifos. Lisboa: 3ª Ed. Editorial Estampa, 2005.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. Iconografia e Simbólica cristãs. *Pedagogia da Mensagem*. In: *Theologica*. Braga, 2ª série. Vol. 30 (1995), pp. 57-64.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

Ferreras Romero, Gabriel. La Visitación de la Virgen. In *Pedro de Campaña en el retablo de Triana, la restauración del IAPH*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2010, pp. 64-65.

GONZÁLEZ GÓMES, Juan Miguel. Una Tabla Sevillana del siglo XVI, Inédita. In: *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Laboratorio de Arte. Vol. 18 (2005). pp. 115-122.

Gusmão, Adriano. *Diogo Teixeira e seus colaboradores*. Lisboa: Realizações Artis, 1955.

Gusmão, Adriano. *Simão Rodrigues e seus colaboradores*. Lisboa: Realizações Artis, 1957.

Lexikon der christlichen Ikonografie, Allgemein Ikonographie. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Helder. Vol. II, 1970.

LOPES, António Seródio. *A capela da Misericórdia de Colares*. Colares: Pearlbooks, 2011.

Mendonça, M.; Parente, C.; Alves, L. M.; Carrilho, A.. *CD Rom Narcisse, Glossário Multilingue*. Lisboa: Arquivos Nacionais Torre do Tombo, 1993.

NADAL, Jerónimo. *Evangelicae Historiae Imagines*. Antuérpia, 1593.

PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura, Edición del Manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638*, Vol. 2. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

Panofsky, Erwin. *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: 2ª Ed. Estampa, 1995.

PAULINO, F. (Coord.), DIAS, P., RODRIGUES, D. (Com.). *Grão Vasco*. Lisboa: CNCDP/ IPPC, 1992.

PINTO, Paulo Mendes. *A Palavra e a Imagem*. Lisboa: Clube do Colecionador dos Correios/ CTT, 2012.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, Vol. II, 1957.

Santos, Reynaldo dos. *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, Vol. I, 1966.

SCM de Almada [consulta: 30/04/2010]. [HTTP://WWW.SCMA.PT/BENS-CULTURAIIS/BENS-ARTÍSTICOS](http://www.scma.pt/BENS-CULTURAIIS/BENS-ARTÍSTICOS)

SERRÃO, Vítor. A pintura maneirista em Portugal, Tomás Luís e o antigo retábulo da Misericórdia do Montijo (1591-1597). In *Súmula da Conferência nos Paços do Concelho do Montijo*. Estudo inédito, 1999, pp. 1-5.

SERRÃO, Vítor. O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597). In: *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: CDFLUL e CHUL. Vol. 1 (2002), pp. 211-235.

SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP, 1995.

SERRÃO, Vítor e CORDEIRO, Filipa Raposo. *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo. 2005.

A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica

Filipa Raposo Cordeiro

SERRÃO, Vítor. O pintor maneirista Tomás Luís. *A Visitação da Virgem a Santa Isabel*, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597). In *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, 2005, Cap. I pp. 11-50.

SERRÃO, Vítor. O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa, "Parnaso dos Duques de Bragança, 1540-1640". Casa de Massarelos, Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2008.

UNESCO. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: 1977.

UNESCO, ICCROM, ICOMOS. *The Nara Document on Autenticity*. Japan: Editado por Mr. Raymond Lemaire e Mr. Herb Stovel, 1994.

Agradecimentos

A autora agradece à Associação Cultural VERITAGE (ex. RC Lda.), as amostras e as respectivas análises. Estas foram realizadas pela Eng.^a Isabel Ribeiro do LC&R/JF - IMC IP (ex. DEM-IPCR), a quem agradece igualmente. FRC agradece ainda à FCT a sua Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/46645/2008), ao seu orientador Professor Doutor Vítor Serrão, à sua co-orientadora Professora Doutora Agnès Le Gac pelas seus pareceres, a João Gaspar, Provedor da SCM do Montijo, ao Reverendíssimo Senhor Bispo D. Carlos Azevedo os seus esclarecimentos sobre a iconografia relativa ao chapéu de Zacarias, à conservadora-restauradora Joana Dias a autorização para o estudo iconográfico da *Visitação* de Giraldo Fernandes de Prado na Arterestauo, às Paróquias de de Colares e de Arraiolos a autorização para o estudo dos retábulos das SCM dessas vilas.

Currículo da Autora

Filipa Raposo Cordeiro: Doutoranda em *Ciências do Património e Teoria do Restauro* no IHA-FLUL, Bolseira da FCT. Formou-se na ESCR (1995) e especializou-se no Opificio delle Pietre Dure (1994/95), no Canadian Conservation Institute (1997/98) e no V&A Museum (1998). Leccionou os Seminários I e II, Conservação e Restauro de Pintura de Cavalete, na FCT-UNL (2000-2001). Fundou a firma Veritage, Lda. (2004) e a Associação Cultural Veritage (ACV, 2011). Coordenou: o "Richard Wolbers Workshop" no IPCR (1999); os Colóquios "Ver a Imagem" no IHA-FLUL (2010), "Estado e Igreja", e "Manoel de Oliveira" na ACV (2011). Proferiu comunicações no MNAA (2009), no IHA-FLUL (2009-2010), no LNEC (2011) e no British Museum (2012). Tem um livro de co-autoria e artigos publicados em revistas internacionais com "peer review". Conservadora-restauradora com dezoito anos de experiência em seis países (Portugal, Espanha, Inglaterra, Canadá, Itália e China).

Contacto: F.CORDEIRO.VERITAGE@SAPO.PT